

LES LANGUES NÉO-LATINES

TIRES A PART

ITALO CALVINO ET MOZART : LA ZAIDE *

Dans la récente *Introduzione a Calvino* de Cristina Benussi (1) il y a une chronologie de la vie et des œuvres très détaillée dans laquelle on peut lire que Calvino avait écrit, en 1982, un texte explicatif pour une représentation vénitienne de *Zaide* de Mozart. La nouvelle, pas trop connue, méritait un contrôle. En effet, dans le texte paru chez «la Fenice», en 1982, lors du carnaval, qui a pour titre *Turcherie : secondo Mozart*, on peut lire une page d'Italo Calvino sur *Zaide ovvero il Serraglio* (2). Mais, voilà la surprise : dans ce texte, Calvino ne parle pas tout simplement de *Zaide* mais présente son propre travail pour *Zaide*. Il avait écrit un texte pour une représentation de l'œuvre de Mozart en Toscane, à Batignano, près de Grosseto (3).

Comme on le sait, *Zaide* est un *singspiel* (c'est-à-dire un opéra en allemand fait de parties parlées et de parties

(*) Il s'agit de ma communication au colloque du bicentenaire *Mozart, origines et transformations d'un mythe* (Clermont-Ferrand, 11-13 décembre 1991). Le texte de Calvino que je prends en considération, alors inédit, a été publié dans I. Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol. III (*Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*), Milan, Mondadori, 1994.

(1) C. Benussi, *Italo Calvino*, Bari, Laterza, 1989.

(2) I. Calvino, *Zaide ovvero il Serraglio*, dans *Turcherie : secondo Mozart*, Venezia, La Fenice, 1982, p. 45.

(3) La première représentation eut lieu en août 1981 au couvent de Santa Croce, pour le festival «Musica nel chiostro di Batignano», sous la direction et avec la mise en scène d'Adam Pollock. Elle fut reprise à Venise, après le carnaval 1982, en 1985 et durant l'été 1991 encore à Batignano, dans le cadre du même festival.

chantées) posthume et inachevé⁽⁴⁾. Nous n'avons que quinze morceaux en musique (parlés mais avec l'accompagnement de la musique, c'est-à-dire des mélodies, ou bien chantés). Il manque les dialogues seulement parlés qui devaient entre-couper les morceaux, l'ouverture et au moins la scène finale. (Je dis au moins parce que nous ne savons pas si l'opéra a été conçu en deux ou en trois actes. Une spécialiste anglaise a proposé cette dernière hypothèse⁽⁵⁾). Dans ce cas, il nous manquerait tout le troisième acte. Mais il faut dire que nous n'avons pas d'éléments certains : le manuscrit autographe conservé à la West Berlin Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz n'apporte sur cela aucun éclaircissement. Après quinze numéros écrits avec clarté et avec très peu de corrections il n'y a pas la moindre idée, aucune ébauche, absolument rien pour la suite...). Il manque donc les dialogues parlés intercalés entre les quinze morceaux mis en musique. Calvino avait écrit un texte pour combler cette lacune et permettre ainsi la représentation.

Je ne peux pas trop m'arrêter maintenant sur toutes les difficultés que j'ai rencontrées pour avoir ce travail, qui est inédit. Bref, je l'ai retrouvé et peux vous le présenter ici. Il s'agit d'un texte dactylographié de vingt et une pages, complet, comportant des corrections et des adjonctions de la main même de Calvino⁽⁶⁾.

Qu'a donc fait l'écrivain italien ? Il a procédé d'une façon à la fois plus respectueuse et plus originale que celle de ceux qui l'ont précédé. Pour représenter Zaïde, avant lui, on donnait en effet aux personnages des dialogues pris ailleurs et surtout — à partir de sa découverte — d'un livret d'un autre *singspiel*, **Das Serail**, imprimé et joué à Bozen

(4) L'auteur du *libretto* — perdu dans son intégralité — était l'ami de Mozart Johann Andreas Schachtner, qui avait déjà écrit pour lui des *recitativi* pour *Bastien und Bastienne*. Le travail, commencé en 1779, après le retour à Salzbourg, fut interrompu par un nouveau départ et la composition de l'Idomenée. Le titre original devait probablement être *Das Serail* (c'est ainsi que Mozart l'appelle dans ses lettres) mais on a convenu de l'appeler *Zaïde* pour ne pas le confondre avec *Die Entführung aus dem Serail* (1782).

(5) Voir C. Gianturco, *Mozart's early operas*, London, Batsford, 1981, p. 200-201 («he never finished the music, writing only 15 vocal numbers (two of probably three acts)») et p. 210 note 4 (sur le manuscrit autographe).

(6) [En 1991 il était à l'«Archivio storico» du théâtre «La Fenice», à Venise].

(Bolzano) en 1779⁽⁷⁾. Mais il n'est pas du tout certain que ce texte puisse compléter celui utilisé par Mozart : il y a le problème, par exemple, de la reconnaissance finale; si Gomatz et Zaïde sont frère et sœur, on a du mal à justifier leur amour qui est par contre explicite dès les premiers morceaux de la pièce de Mozart⁽⁸⁾. Probablement, on devrait faire encore des recherches sur la tradition qui est peut-être à l'origine de *Zaïde*⁽⁹⁾. De toute façon, là n'est pas la question: le problème est de distinguer d'une manière claire les morceaux qui ne sont que des conjectures de ceux qui sont l'œuvre de Mozart. Sinon on risque — entre autre — de faire comme a fait récemment Stefan Kunze qui, dans son livre sur le théâtre de Mozart, cite comme une phrase de la *Zaïde de Mozar* une phrase qui en réalité revient aux éditeurs modernes (en particulier à l'édition Bärenreiter de 1957)⁽¹⁰⁾. Calvino nous l'avons dit — a procédé différemment de ceux qui l'ont précédé : au lieu de créer l'illusion d'une œuvre achevée, il a cherché — ce sont ses paroles — «à mettre en valeur l'état d'esprit de suspension que chaque œuvre inachevée transmet»⁽¹¹⁾. En effet, dans sa *Zaïde*, les différents personnages disent ou chantent seulement les mots d'origine, accompagnés de

(7) *Das Serail, oder Die Unvermuthete Zusammenkunft in der Sklaverei zwischen Vater, Tocher und Sohn*, Bozen, Weiss, 1779 : le texte est de Joseph Sebastiani, la musique — pour la représentation de la même année par la compagnie de Felix Berner — de Joseph von Friebert. Il faut rectifier l'affirmation de C. Osborne (*The complete operas of Mozart. A critical guide*, London, Gollancz, 1978, p. 138) que «the Bozen and Salzburger *libretti* are lost».

(8) Voir A. Einstein, *Die texte Vorlage zu Mozarts Zaïde*, dans «Acta musicologica», 8 (1936) et F.H. Neumann qui, dans son édition critique (*Neue Mozarts Ausgabe*, Kassel, Bärenreiter, 1957), laisse tomber la reconnaissance et donne seulement, comme motivation du changement final du Sultan, le propos de démontrer que même en Asie et chez les Musulmans on est capable de vertu et de générosité. Le librettiste de *Die Entführung aus dem Serail* agira d'une façon analogue par rapport à son modèle (voir S. Kunze, *Il teatro di Mozart*, trad. it. de L. Cavari, Venezia, Marsilio, 1990, p. 216-217).

(9) En particulier : y a-t-il seulement le modèle voltairien (*Zaïde*, 1732 : représenté à Salzbourg en 1777 avec des musiques de scène de Michael Haydn) — qui agisse aussi pour la pièce de Bozen — où y a-t-il un modèle qui prévoie une solution différente ? Il faudrait voir par exemple *Zaïde* de Joseph Royer (1705-65), composée en 1739 (mais je soupçonne qu'elle aussi reprend le modèle voltairien : d'autre part, du même écrivain, Royer avait mis en musique *Pandora*).

(10) Voir Kunze, trad. it. cit., p. 216.

(11) I. Calvino, *Zaïde ovvero il Serraglio*, cit.

la musique de Mozart : en d'autres termes, seulement les quinze morceaux dont on a parlé. Le récit-cadre est confié à un autre acteur qui joue le rôle de narrateur : il a retrouvé les quinze épisodes et il avance des hypothèses de lien entre eux. Il ne s'agit pas bien entendu d'hypothèses énoncées à la façon d'un essai, d'un travail érudit : ce sont des hypothèses narratives énoncées avec toute la précision, l'évidence, l'esprit concret dont est capable la fantaisie de Calvino narrateur⁽¹²⁾. En même temps que le narrateur parle, les personnages sur la scène miment les gestes et les dialogues qui leur sont attribués.

Il faudrait évoquer deux ouvrages de Calvino très proches de ce travail pour la période de conception et de réalisation : le roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, qui est paru en 1979, et le livret pour l'opéra de Berio *La Vera Storia*, représenté à la Scala de Milan en 1982⁽¹³⁾. Il s'agit d'ouvrages qui posent — comme l'ouvrage dont nous parlons — le problème de la littérature dans la littérature, du théâtre dans le théâtre. Mais il faut citer aussi deux textes antérieurs de presque dix ans que Calvino lui-même a rappelés à propos de son travail. Dans le bref écrit d'explication pour la représentation vénitienne que nous avons déjà citée on lit : « Pour écrire ce texte, Pollock [le metteur en scène de l'opéra, l'anglais Adam Pollock] a pensé à moi, en tant qu'auteur des *Villes invisibles* (l'Orient fabuleux) et du *Château des destins croisés* (une structure combinatoire des récits qui relient un certain nombre d'éléments donnés)⁽¹⁴⁾. Les moyens employés pour nous suggérer l'ambiance orientale (notations très rapides

(12) Il semble en effet que les caractéristiques de ce récit soient celles qui sont célébrées dans les *Leçons américaines* (légèreté, rapidité, exactitude, visibilité, multiplicité).

(13) Il faudrait indiquer brièvement les rapports de Calvino avec la musique et l'opéra (en disant tout de suite qu'il semble avoir eu toujours plus d'intérêt pour la peinture et le cinéma; et il y a des rapports importants entre ces deux arts et sa production). On va de la collaboration avec le musicien Sergio Liberovici (*La Panchina*, opéra en un acte, en 1956; les chansons *Dove vola l'arvolto* de 1958, *Oltre il ponte* et *Il padrone del mondo* de 1959) à celle avec Luciano Berio (de *Allez-hop, conte* mimique de 1959, à *La Vera storia*, en 1982, et à *Un re in ascolto*, en 1984. Voir à ce dernier propos la relation de T. Nielsen sur Luciano Berio e la letteratura italiana contemporanea, dans les Actes du Congrès A.I.S.L.L.I. de Odense, Juillet 1991). Je veux rappeler également la connaissance, dans le milieu de l'éditeur turinois Einaudi, d'un spécialiste mozartien comme Massimo Milla.

(14) I. Calvino, *Zaide ovvero il Serraglio*, cit.

dont la force est surtout constituée par le choix lexical, exotique ou, de toute manière, raffiné) nous font penser en effet aux *Villes invisibles*⁽¹⁵⁾. Mais c'est surtout le renvoi au *Château des destins croisés* qui nous aide maintenant car c'est d'une façon semblable que Calvino agit, là avec les tarots, ici avec les morceaux de Mozart : en proposant un récit (ou bien des récits) comme combinatoire d'une certaine nombre d'éléments donnés. J'ai dit « d'une façon semblable » et pas « de la même façon » parce que les exigences de la scène et aussi celles du texte de Mozart lui ont imposé des contraintes un peu différentes qui se sont traduites positivement par ailleurs — nous le verrons — en possibilités et propositions nouvelles. Mais le *Château des destins croisés* n'est pas l'unique exemple dans l'œuvre de Calvino d'un travail combinatoire de ce genre. On peut aller du récit *Le Comte de Monte-Cristo*, de 1967 (qui nous amène à la table de travail d'Alexandre Dumas alors qu'il choisit, entre différentes variantes qui lui sont présentées par ses nègres, la trame du roman qu'il confèra à son éditeur)⁽¹⁶⁾ à l'opération que Calvino fait — vers la fin de la *Taverne des destins croisés* — à partir des différentes représentations picturales de Saint Jérôme et Saint Georges⁽¹⁷⁾, jusqu'au témoignage des *Leçons américaines* sur le jeu combinatoire auquel il s'amusait — tout petit — avec les bandes dessinées, quand il ne savait pas encore lire, et composait par lui-même différentes histoires à partir des images⁽¹⁸⁾. En 1981, la même année que pour le travail pour

(15) Voir quelques détails de la première page, des pages quatre et six, et surtout le final (que nous citerons plus avant). Mais il faudra relever la « soustraction de poids » (voir le début de la leçon sur la légèreté dans *Leçons américaines*) p. 6 où la phrase « Nella notte sul giardino dei bergamotti solo si sente il canto del cuculo » devient, après corrections : « nella notte in giardino si sente solo il canto del cuculo », sans détails exotiques et d'un niveau stylistique familier qui tend au degré zéro.

(16) Voir, pour l'éd., française, *Temps zéro*, récits traduits de l'italien par Jean Thibaut, Paris, Seuil, 1970, en part. p. 139-152.

(17) Voir, pour l'éd. française, *Le Château des destins croisés*, traduit de l'italien par Jean Thibaut et l'auteur, Paris, Seuil, 1976, p. 115-122 (et cf. à ce sujet *Leçons américaines*, Paris Gallimard, 1989, p. 152-153).

(18) *Leçons américaines*, cit., p. 150-151. La tendance est surtout, comme on peut le voir, de partir des données figuratives, suggestives mais ouvertes à différentes possibilités d'interprétation. Mais il faudrait ne pas oublier que déjà le *Vicomte pourfendu* (1962) démontre soit la tendance à la lecture des signes (les signes du passage du vicomte bon ou de celui qui est méchant) soit celle à

Zaïde, il écrivait dans le quotidien italien «La Repubblica» un article (désormais publié dans *Collection de sable*⁽¹⁹⁾) qui a pour titre *Le récit de la colonne trajanne*. Il avait pu monter avec un professeur d'archéologie classique sur les échafaudages qui entouraient — pour l'œuvre de restauration — le célèbre monument de l'antiquité romaine et avait donc pu voir de près tous les bas-reliefs qui, comme une spirale, le recouvrent. Dans cet article, encore une fois, à partir de ces éléments donnés, il nous conte un récit.

Mais voilà les éléments donnés dans le cas de l'opéra de Mozart. Il y a des esclaves du Sultan, qui se sont résignés à être esclaves, et sont même devenus — semble-t-il — contents de l'être. Il y a Gomatz et Zaïde qui, par contre, dans la prison, sont tombés amoureux l'un de l'autre, et font une tentative de fuite qui n'aboutit pas. Il y a le Sultan Soliman, dont Zaïde était la favorite, qui est furieux de cette trahison, veut se venger et chante entre autre un air (ich bin so bö's'als gut) : «je suis aussi méchant que je suis bon» qui laisse ouverte soit la possibilité d'une solution dramatique soit celle d'un pardon final, au moment du dénouement. Et il y a enfin encore deux personnages autour de Soliman : l'un est un personnage d'opéra buffa, le capitaine de la garde Osmïn, qui pense seulement à profiter de sa place près du pouvoir pour ses intérêts, l'autre est le plus mystérieux de tout l'ensemble, le ministre Allazim, qui joue un rôle fondamental dans le récit. C'est lui qui aide Zaïde et Gomatz à fuir en essayant probablement de fuir lui-même. Après l'échec il intercéda pour eux auprès du Sultan qui, de toute façon, n'est en colère que contre les amoureux.

De quel côté se trouve exactement Allazim ? Pourquoi agit-il de la sorte ? Ce n'est pas par hasard — il me semble — que la critique a noté que les deux airs d'Allazim sont les moins caractérisés du point de vue musical⁽²⁰⁾ : une raison se

développer systématiquement des possibilités à partir d'une situation donnée (la division à moitié) et ce, d'une façon très synthétique, rapide et souvent conventionnelle (c'est-à-dire faisant des allusions ironiques à des fonctions narratives traditionnelles) mais cependant jamais abstraite ou générique.

(19) Paris, Seuil, 1986, p. 51-60.
 (20) Voir C. Osborne, *The Complete operas of Mozart*, cit., p. 139 : «Allazim's first aria (N. 7) ... is a conventional *da capo* aria of no great character»; p. 140: «Allazim's aria 'ihr Mächtigen seht ungerührt' (n. 14) is disappointingly characterless, its several changes of tempo seeming contrived and thus unconvincing».

trouve peut-être dans le fait qu'Allazim ne se découvre pas, en restant toujours caché derrière l'officialité de son rôle. D'une façon très précise et très perspicace, Calvino voit en lui une source de questions et de différentes hypothèses narratives. Comme devant une scène de la colonne trajanne : «L'empereur lève une main pour saluer la belle prisonnière, et de l'autre main indique l'enfant : pour lui rappeler qu'il garde l'enfant en otage ou pour lui promettre qu'il le fera élever à la romaine, pour en faire un roi soumis à l'Empire. Quoi qu'il en soit, la scène revêt un pathos mystérieux...»⁽²¹⁾

A la fin donc du premier acte de Zaïde de Calvino, après une narration qui a lié d'une façon traditionnelle les morceaux de Mozart (Allazim par générosité désintéressée aide à la fuite de Gomatz et Zaïde), le trio — dans lequel les personnages chantent l'espérance de la liberté — s'arrête dès la première mesure. Le narrateur, en scène, n'est pas satisfait de la reconstruction qu'il a faite et avance une deuxième hypothèse : et si Allazim avait fait tout cela parce que c'est lui qui est amoureux de Zaïde ? Cette deuxième hypothèse se déroule pendant que les acteurs miment de nouveau tout le récit du début, mais avec une mimique différente. Les sept numéros de musique sont rappelés, le moment venu, par des accords. On arrive encore au point d'attaquer le trio mais Zaïde ne veut pas. Une troisième possibilité se présente alors en repartant à nouveau du début du récit : Allazim est intéressé en réalité par Gomatz, en qui il a reconnu sa propre image, quand, nouvel arrivé dans l'esclavage, il avait encore envie de la liberté. C'est pour cet intérêt qu'Allazim essaie inutilement de détourner Gomatz du dangereux amour pour Zaïde. Quand cette hypothèse se conclut elle aussi, on écoute finalement le trio.

Calvino procède, au deuxième acte, d'une façon analogue, en donnant, avant de faire entendre le quartetto complet, les différentes hypothèses de solution sur lesquelles le quartetto peut aboutir. Cette fois, il y en a quatre : celles qui développent les trois que nous avons déjà vues et une quatrième, plus amère. Allazim ne veut ni le bien de Zaïde ni le bien de Gomatz, ni le bien universel, mais le bien de Soliman et de son règne. C'est par sagesse politique qu'il veut éloigner du règne ce qui peut perturber sa tranquillité : les esclaves qui ne sont pas heureux. Mais Soliman ne comprend pas : il semble que le tyran veuille seulement opprimer, rendre les

(21) *Collection de sable*, cit., p. 56.

autres malheureux. A ce moment, on entend le quartetto jusqu'à la fin. Suit une brève conclusion.

Permettez-moi d'abord, dans toute cette opération, de souligner au moins deux choses : le jeu sur la mémoire et en particulier sur la mémoire musicale (les numéros qu'on a déjà écoutés rappelés par des accords) et l'homologie structurale entre le texte et la musique (trois possibilités pour le trio dans le premier acte; quatre possibilités pour le quartetto à la fin de la pièce).

Et voici la conclusion du narrateur : «Ainsi, ils restent suspendus, dans un opéra qui semble s'achever tout de suite et qui par contre ne s'achève pas, entre des morceaux chantés qui sont comme des lapis-lazuli ou des améthystes chatonnées dans une mosaïque bleu, indigo et pervenche. Les gemmes scintillent entre les arabesques enchevêtrées sur le mur, au fond d'un patio qui murmure pour les jets d'eau. Le palais tombe en ruine, les mauvaises herbes envahissent le patio, la mosaïque parcourue de lézardes s'effrite. Mais les pierres précieuses seront mises dans une autre mosaïque, sur la voûte d'une mosquée. Les mongols de Gengis-Khan envahissent le pays et incendient la mosquée. Les lapis-lazuli et les améthystes, sauvées des flammes, seront utilisées pour d'autres mosaïques, le long des escaliers d'un bazar, dans la cour d'un caravansérail, dans le palais royal d'un calife, dans une forteresse au milieu du désert, en haut de la pointe d'un minaret, au fond d'une piscine où nagent les odalisques...».

Il me semble que dans ce continuel réemploi — dans des contextes toujours différents — des gemmes mozartiennes, est bien représenté, non seulement ce qu'a fait Calvino dans ce travail, mais aussi le mythe de Mozart, que je ne verrai pas uniquement dans une acception négative (comme une trans-formation illicite de Mozart en quelque chose de différent de lui) mais aussi — en positif — comme la façon avec laquelle Mozart vit dans l'histoire et pour chacun de nous.

Luca BADINI CONFALONIERI
Université de Strasbourg