

Université de Montréal

**L'instrumentalisation des opéras de Giacomo Puccini
par le régime fasciste italien :
Le cas de *Turandot***

par
Matilde Legault

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en musique option musicologie

Mai 2020

© Matilde Legault, 2020

Université de Montréal

Faculté de musique

Ce mémoire intitulé

**L'instrumentalisation des opéras de Giacomo Puccini
par le régime fasciste italien :
Le cas de *Turandot***

Présenté par

Matilde Legault

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

François de Médicis

Président-rapporteur

Marie-Hélène Benoit-Otis

Directrice de recherche

Barbara Agnese

Membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur l'instrumentalisation politique de la figure du compositeur Giacomo Puccini (1858-1924) et de ses œuvres, plus spécifiquement *Turandot* (1926), pendant la période fasciste en Italie (1922-1945). Il traite de la dichotomie entre tradition et modernité présente dans la propagande culturelle fasciste, notamment dans la réappropriation du mythe de Puccini à la suite de son décès en 1924, puis de façon exacerbée dans l'utilisation politique de *Turandot*, plus particulièrement au moment de la création de l'opéra en 1926.

Cette recherche repose sur l'étude de la presse italienne et des revues culturelles de l'époque afin d'analyser la manipulation du discours entourant la figure de Puccini. L'exploitation de son statut de compositeur national, le développement de son image d'homme du peuple et l'exaltation de son génie musical, vu à la fois comme universel et italien, ont permis aux représentants du régime d'héroïser Puccini selon les divers idéaux fascistes.

Ultimement, ce mémoire vise à montrer comment Puccini a fait l'objet d'une récupération idéologique afin de favoriser un consensus populaire et une consolidation identitaire permettant la légitimation du pouvoir mussolinien. Ce cas de figure exemplifie les effets de la rhétorique et des mécanismes culturels d'une hégémonie totalitaire dans la vie musicale d'une nation.

Mots-clés :

Puccini; fascisme; opéra; *Turandot*; Mussolini; nationalisme; mythe; exotisme; Italie; propagande

ABSTRACT

This thesis explores the political appropriation of composer Giacomo Puccini (1858-1924) and his operas during the fascist period in Italy (1922-1945). It highlights the dichotomy created by the regime's insistence on both tradition and modernity in its cultural propaganda, as mirrored in the reinterpretation of the myth surrounding Puccini after his death in 1924—particularly in the political use of *Turandot* after the opera's 1926 premiere.

Based on a detailed study of the Italian press of the time and of cultural magazines controlled by the regime, this research analyzes the manipulation of the discourse surrounding Puccini's image in fascist Italy. Party members exploited Puccini's myth by insisting on his status as a national Italian composer, his image as a man of the people, and his musical genius, considered as both universal and quintessentially Italian. Through this rhetoric, Puccini became a standard-bearer of fascist ideology, praised both as a composer of the great Italian opera tradition and as a highly modern creator.

Ultimately, the aim of this thesis is to understand how Puccini was subjected to an ideological appropriation that legitimized fascist authority by fostering social consensus and establishing a strong Italian collective identity. Puccini's case exemplifies the effects of a totalitarian regime's rhetoric and cultural mechanisms on the musical life of a nation.

Keywords :

Puccini; fascism; opera; *Turandot*; Mussolini; nationalism; myth; exoticism; Italy; propaganda

TABLES DES MATIÈRES

| | |
|--|------|
| RÉSUMÉ | v |
| ABSTRACT | vii |
| TABLES DES MATIÈRES | ix |
| LISTE DES TABLEAUX | xi |
| LISTE DES EXEMPLES MUSICAUX | xi |
| REMERCIEMENTS | xiii |
| INTRODUCTION | 15 |
| CHAPITRE 1 | 25 |
| La propagande culturelle sous le fascisme | 25 |
| Mussolini et le fascisme italien | 26 |
| De l'importance de la culture en politique | 30 |
| La propagande culturelle : les politiques musicales | 32 |
| Organismes culturels politiques | 32 |
| L'éducation musicale du peuple italien | 34 |
| Création des concours de composition | 36 |
| Les festivals musicaux | 37 |
| Les politiques fascistes chez les musiciens | 39 |
| L'Opéra et ses grandes maisons | 42 |
| Les Carri lirici | 45 |
| CHAPITRE 2 | 49 |
| Giacomo Puccini : l'homme avant le fascisme | 49 |
| La construction d'un compositeur national | 49 |
| De l'importance du rôle politique pour un compositeur national | 56 |
| Puccini féminisé | 57 |
| Verdi patriarche, Puccini matriarche | 60 |
| Puccini et l'internationalisme | 62 |
| CHAPITRE 3 | 67 |
| Puccini au sein de la propagande culturelle fasciste | 67 |
| La récupération des opéras de Puccini dans les institutions musicales | 70 |
| Le Festival Puccini | 76 |
| La récupération de la figure de Puccini dans la propagande culturelle fasciste | 77 |
| Puccini : homme du peuple | 84 |
| Puccini, figure universelle | 87 |
| Nationalisme et italianité chez Puccini | 90 |
| De la tradition à la modernité | 92 |
| CHAPITRE 4 | 97 |
| Le cas <i>Turandot</i> | 97 |

| | |
|--|-----|
| Franco Alfano, compositeur de <i>Turandot</i> | 100 |
| <i>Turandot</i> : Une création très attendue..... | 101 |
| Réception | 102 |
| Le concept d'exotisme et son application dans <i>Turandot</i> | 105 |
| La misogynie : un concept exotique redéfini par les fascistes? | 113 |
| <i>Turandot</i> et le discours futuriste | 115 |
| <i>Turandot</i> au croisement entre tradition et modernité..... | 116 |
| <i>Turandot</i> , opéra fasciste? | 121 |
| Calaf : une représentation de Mussolini? | 121 |
| La présence du mythe dans <i>Turandot</i> | 123 |
| Instrumentalisation de l'œuvre | 125 |
| CONCLUSION..... | 127 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 135 |
| ANNEXE 1 | 145 |
| ANNEXE 2 | 147 |
| ANNEXE 3 | 151 |
| ANNEXE 4..... | 155 |

LISTE DES TABLEAUX

| | |
|---|-----|
| TABLEAU 1 : Manifestations lyriques de compositeurs récupérés dans les <i>enti autonomi</i> du régime fasciste..... | 71 |
| TABLEAU 2 : Manifestations d'œuvres lyriques au Teatro Regio di Parma de 1928 à 1945 | 145 |
| TABLEAU 3 : Manifestations d'œuvres lyriques au Teatro Massimo di Palermo de 1925 à 1944 | 150 |

LISTE DES EXEMPLES MUSICAUX

| | |
|---|-----|
| EXEMPLE 1 : Mesures 1 à 3, Ouverture de <i>Turandot</i> , Acte 1 | 110 |
| EXEMPLE 2 : Mesures 4 à 6, « Popolo di Pekino », Acte 1 | 111 |
| EXEMPLE 3 : Chiffre de répétition 19, mesures 1 à 4, « Là, sui monti dell'est! », Acte 1..... | 111 |
| EXEMPLE 4 : Chiffre de répétition 50, mesures 14 à 18, « Straniere, ascolta », Acte 2 | 112 |
| EXEMPLE 5 : Chiffre de répétition 42, mesures 12 à 16, « Signore ascolta », Acte 1 | 113 |
| EXEMPLE 6 : Chiffre de répétition 8, mesures 1 à 3, « Perduta la battaglia », Acte 1..... | 114 |
| EXEMPLE 7: Chiffre de répétition 21, mesures 2 à 6, « Addio, amore », Acte 2..... | 118 |

REMERCIEMENTS

Ce mémoire arrive au terme d'une belle aventure qui m'a permis de vivre des expériences tout à fait enrichissantes et mémorables, en plus d'acquérir de nombreuses connaissances tant au niveau académique que personnel. La réalisation de ce projet aurait été beaucoup plus ardue sans les personnes qui m'ont offert un précieux soutien tout au long de ce parcours.

Je tiens tout d'abord à exprimer toute ma reconnaissance à Marie-Hélène Benoit-Otis, ma directrice de recherche, pour son support incommensurable, son écoute, sa rigueur et ses nombreux conseils. Merci de m'avoir aiguillée à travers tous mes questionnements et mes incertitudes, et ce, depuis mon entrée au bac en musicologie.

Merci à Marcello Latti, Luca Pastore et Roberto Lanzarini pour leur patience et toute leur aide apportée durant mes nombreuses heures passées à l'Istituto storico Ferruccio Parri per la storia e le memorie del'900 de Bologne.

Pour leur soutien financier, je souhaite remercier le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH), l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) ainsi que la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

Je tiens également à souligner ma chance d'avoir pu côtoyer les *girls* du comité féministe : les discussions avec elles et nos projets m'ont permis d'assouvir mes souhaits de justice et d'égalité au sein de notre communauté étudiante.

Mes pensées vont à mes ami.e.s qui ont embelli mon quotidien tout au long de mes études; à François, Marie-Pier, Claudie, Éliane et Laurie pour tous les bienfaits de leur précieuse amitié; à Annie et Bruno pour nos nombreuses soirées à réinventer le monde, à Camille et Myriam, avec qui les rires me font toujours oublier mes tracas; à Mélissa et Gabrielle qui m'ont martelé l'idée que de prendre du temps pour soi n'était pas de nuire à mon cheminement académique, mais bien d'y assurer un équilibre sain; à Alexandre et Judy-Ann avec qui les longues discussions philosophiques provenant de remises en question m'ont permis de grandir, de me motiver et de m'accorder une confiance que je n'aurais jamais cru possible; et sans oublier, à Gabrielle Prud'homme qui, par ses nombreux récits de voyages et de folles soirées italiennes, m'a poussée à vivre une expérience des plus extraordinaires à Bologne.

Un merci tout spécial à Vincent qui, malgré ses propres nuages, m'a épaulée et a cru en moi depuis le début de mon parcours universitaire, souvent plus que moi-même. Merci pour ton

réconfort, ta grande patience et ton respect de mes nombreuses soirées à travailler sur mes multiples projets.

Mes derniers remerciements vont à mes proches; tout d'abord à Débora, ma mère, pour son appui inconditionnel dans mes choix, et pour m'avoir donné ce grand cadeau qu'est la musique, il y a de cela presque vingt ans; à Susan, ma très chère marraine, pour toutes les petites attentions et les nombreux mots d'encouragement qui m'ont permis de me dépasser dans mon cheminement personnel; ainsi qu'à Benoit, mon père, et au reste de ma famille qui, sans trop comprendre mes choix d'études et de profession, m'ont soutenue depuis le début en poussant toujours ma réflexion un peu plus loin.

INTRODUCTION

C'est au cours de la période du Risorgimento, qui se tient de 1859 à 1870, qu'a lieu l'unification de l'Italie, qui devient dès lors un État-nation¹. À la suite de cette affirmation nationale et de cette période de grande instabilité politique, l'Italie, comme bien des pays d'Europe, est marquée par une forte montée du nationalisme ainsi que d'un renforcement des mouvements d'extrême droite. Les régimes politiques totalitaires qui encouragent le nationalisme conservateur, le privilège des classes fortunées au détriment des autres et le contrôle absolu de l'État font beaucoup de ravages au cours de cette période. Alors qu'elles mènent tout d'abord à la Première Guerre mondiale, ces politiques nationalistes contribuent par la suite à l'établissement des grandes dictatures européennes du XX^e siècle².

Fondé sur ces principes autoritaires, puis dictatoriaux, le régime fasciste italien s'établit en 1922 sous l'égide de Benito Mussolini (1883-1945), chef du Parti national fasciste (PNF), et perdure jusqu'en 1943³. La période fasciste continue ensuite jusqu'en 1945, alors que l'Italie est occupée par l'Allemagne; Mussolini demeure ainsi à la tête de l'Italie du Nord, appelée désormais la République sociale italienne. Mouvement se déclarant révolutionnaire et s'opposant à l'État libéral, la doctrine du fascisme italien montre que ce nouveau régime cherche un idéal collectif suprême en encourageant des valeurs traditionnelles, qui se traduisent par la promotion du nationalisme, l'exaltation de la force⁴ ainsi que le maintien des rôles des genres et des classes dans la société, notamment par l'importance accordée à la virilité d'un côté et au rôle de la femme en tant que mère de l'autre⁵. Mussolini rappelle par ailleurs la valeur symbolique et historique du Risorgimento en évoquant le besoin d'émancipation du peuple italien face aux dominations étrangères. Le Duce soulève ainsi l'esprit patriotique italien – qu'il compare explicitement au courant, pourtant bien différent, qui a mené à l'unification de la péninsule soixante ans plus tôt. Le gouvernement souhaite

¹ Le Risorgimento s'effectue dans le but de transposer le territoire de la péninsule italienne en un réel État politique. Bien plus que l'unification territoriale, ces démarches politiques s'inscrivent dans un mouvement nationaliste qui a pour objectif l'affranchissement du peuple de langue italienne vis-à-vis les États allemands, l'Empire austro-hongrois ainsi que la France. La fin du XIX^e siècle témoigne ainsi d'une grande instabilité politique à l'intérieur de l'Italie.

² Jean-Claude Barreau et Guillaume Bigot, *Toute l'histoire du monde de la préhistoire à nos jours*, Paris, Fayard, 2005, p. 280-285.

³ Le 10 juillet 1943, les troupes alliées débarquent en Sicile, offrant ainsi un second front de bataille aux armées britannique, américaine, française et canadienne. L'opération est mieux connue sous le nom d'*Opération Husky*. Elle a pour conséquence de mener l'Italie fasciste à sa défaite dans la Seconde Guerre mondiale.

⁴ Pierre Milza et Serge Bernstein, *Le fascisme italien : 1919-1945*, Paris, Seuil, 1980, p. 28.

⁵ Benito Mussolini, « Fascismo », *Enciclopedia italiana*, vol. 4, repris dans « La Dottrina del fascismo illustrata da Benito Mussolini nell'«Enciclopedia italiana» », *L'illustrazione italiana*, n° 24, 12 juin 1932.

ainsi matérialiser de nouveau la genèse d'un État qu'il identifie comme une entité politique moderne⁶. Socialiste dans sa jeunesse, Mussolini se décrit comme un populiste et un homme du peuple, critiquant l'état de la société à la suite de la Grande Guerre et l'incessante corruption dans le pays⁷. En fait, à l'aide de menaces et d'actes de violence, le gouvernement fasciste obtient dès 1925 l'entière des contrôles politique, économique et social.

Dès l'arrivée au pouvoir du PNF, en 1922, à la suite de la fameuse Marche sur Rome⁸, Mussolini cherche à manipuler le peuple en instrumentalisant l'art considéré comme typiquement italien. Aussi bien dans ses discours publics qu'à travers ses décisions politiques, le Duce présente la culture comme un héritage commun devant servir à la consolidation et à la revendication d'une identité nationale forte, ainsi qu'à la promotion du traditionalisme⁹. Le PNF utilise cette dynamique pour tenter de créer un consensus de masse autour de la culture italienne. Toutefois, aucun critère clair ne définit réellement cette culture et les arts qui la représentent. Dans ses politiques, le régime mussolinien utilise en effet des œuvres modernes et d'autres issues de l'*Ottocento* (appartenant aux traditions du pays)¹⁰, en plus d'avoir recourt au répertoire sacré faisant entre autres référence à la Rome antique. Cette récupération sans distinction s'inscrit dans un objectif de manipulation de la population afin de rassembler les différentes classes sociales, permettant ainsi d'éliminer toute forme de résistance et d'assurer la survie du régime totalitaire¹¹. C'est ainsi que Mussolini et son parti instaurent en 1925 un système de propagande culturelle¹².

Exploitant les idéologies nationalistes, le gouvernement fasciste dit rechercher des traits nationaux notamment dans l'opéra, et émet plusieurs contraintes artistiques qui visent tous les établissements d'éducation et les institutions culturelles, les obligeant à n'enseigner et présenter

⁶ Maria Rosa Chiapparo, « Le mythe de la Terza Roma ou l'immense théâtre de la Rome fasciste », *Nuovo rinascimento*, 17 mai 2004, p. 6-7.

⁷ Vincenzo Alaimo, « La razza in musica nel ventennio fascista », dans Roberto Illiano (éd.), *Italian Music During the Fascist Period*, Amsterdam, Crémone, Brepols, 2004, p. 229-230.

⁸ La Marche sur Rome, qui a lieu le 28 octobre 1922, a pour but de faire pression sur le gouvernement libéral alors en place. Si l'évènement est illégal, cette marche marque la montée du fascisme en Italie et assure ainsi l'accès au pouvoir à Mussolini.

⁹ Chiapparo, « Le mythe de la Terza Roma ou l'immense théâtre de la Rome fasciste », p. 3-4.

¹⁰ Bien que l'*Ottocento* représente les années 1800, les œuvres qui y sont rattachées ne correspondent pas nécessairement aux dates de composition de ces dernières, mais plutôt au style musical auquel elles correspondent. C'est pourquoi l'opéra *Turandot*, qui est créé en 1926, est rattaché à l'*Ottocento* plutôt qu'au *Novecento*, puisqu'il appartient à la tradition lyrique italienne.

¹¹ Roberto Illiano et Massimiliano Sala, « The Politic of Spectacle : Italian Music and Fasciste Propaganda », *Musikologija/Musicology*, vol. 12, 2012, p. 13.

¹² Justine Comtois, *Nationalisme et cosmopolitisme chez Alfredo Casella (1883-1947)*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2011, p. 351.

que de la musique italienne, puis celle de certains compositeurs choisis¹³, tels que Gaetano Donizetti (1797-1848), Giuseppe Verdi (1813-1901) et Gian Francesco Malipiero (1882-1973).

Grâce à la notoriété que lui a valu sa contribution au répertoire lyrique italien, le compositeur Giacomo Puccini (1858-1924) bénéficie d'une large exposition de ses œuvres tout au long de la période fasciste¹⁴. Le compositeur devient donc un important vecteur de propagande, présenté comme un héros national artistique et politique. Ses œuvres *Manon Lescaut* (1893), *La bohème* (1896), *Tosca* (1898) et *Turandot* (1926) sont produites à plusieurs reprises dans les nombreux théâtres italiens, sous l'égide fasciste. Toutefois, son dernier opéra, *Turandot*, est sa seule œuvre utilisée dans la propagande qui a été composée après le début du régime (du moins en partie, le processus de composition s'étendant de 1920 à la mort de Puccini en 1924).

Si le gouvernement mussolinien a affirmé vouloir présenter de la musique typiquement italienne, le cas de *Turandot* illustre la difficulté d'identifier les réels traits nationaux évoqués par le régime. L'œuvre présente des caractéristiques musicales exotiques – notamment par l'utilisation de chants folkloriques chinois et de modes pentatoniques –, mais aussi une certaine modernité dans l'usage des leitmotive et du langage harmonique¹⁵.

Ne reflétant pas la définition traditionnelle du nationalisme musical italien, qui se traduit surtout par la musique lyrique romantique¹⁶ bien représentée par les opéras de Verdi (y compris *Aïda* [1871], un opéra aux traits exotiques), *Turandot*, œuvre laissée inachevée à la mort de Puccini, a tout de même constitué, de l'aveu du compositeur lui-même, une sorte de reconnaissance envers Mussolini et sa grandeur¹⁷. Par ailleurs, le fait que Puccini décède avant d'avoir terminé sa composition contribue largement à la mythification de son statut de héros national, figure grandement recherchée par le Duce¹⁸. Complété par l'Italien Franco Alfano (1875-1954), un

¹³ Comme nous verrons au chapitre 1, les politiques culturelles seront appelées à changer entre la première et la seconde décennie du régime fasciste de Mussolini.

¹⁴ Harvey Sachs, *Music in Fascist Italy*, New York, Norton, 1988, p. 104.

¹⁵ William Ashbrook et Harold Powers, *Puccini's Turandot : The End of the Great Tradition*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 1991, p. 13.

¹⁶ Sachs, *Music in Fascist Italy*, p. 35.

¹⁷ John Louis Di Gaetani, *Puccini the Thinker: The Composer's Intellectual and Dramatic Development*, Bern, Frankfurt, New York, Paris, Peter Lang, 1987, p. 43.

¹⁸ Charlotte Ginot-Slacik et Michela Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste : 1922-1943*, Paris, Fayard, 2019, p. 37.

sympathisant fasciste qui voulait briller auprès de Mussolini¹⁹, l'opéra *Turandot* peut-il être vu comme correspondant à une certaine étiquette fasciste?

L'utilisation de l'œuvre dans le contexte du régime mussolinien devient ainsi difficile à définir : s'il est impossible de parler de récupération artistique puisque l'opéra représente une reconnaissance explicite au Duce, Puccini n'a pas non plus accepté de livrer l'œuvre au PNF, comme ont pu le faire certains compositeurs de la Génération des années 1880 (*Generazione dell'Ottanta*), tels Ottorino Respighi (1879-1936), ou encore Luigi Dallapiccola (1904-1975)²⁰. La première représentation de *Turandot* ayant eu lieu 17 mois après la mort de Puccini, le discours entourant l'œuvre a été aisément manipulé afin de servir aux fins politiques du régime fasciste. C'est ainsi que *Turandot* devient sans le vouloir l'incarnation artistique par excellence de la dichotomie présentée par le PNF entre tradition et modernité – nous y reviendrons.

L'étude du cas de Puccini, et plus spécifiquement de *Turandot*, permet ainsi de dégager différents mécanismes de l'instrumentalisation de l'art, particulièrement de la musique lyrique, au nom de la politique, au sein d'une société dite moderne vivant sous l'égide du totalitarisme. Dans cette optique, le présent mémoire poursuit deux objectifs. Tout d'abord, il vise à contribuer à la compréhension du rôle politique qu'ont joué les opéras de Puccini après sa mort en évaluant tout d'abord la réappropriation de l'ensemble de ses œuvres par le régime fasciste, puis celle de la figure du compositeur. En second lieu, cette recherche a pour but de mieux cerner l'intention et l'éventuelle implication fasciste dans *Turandot*. L'étude de cet opéra permet de démontrer que les aspects recherchés dans les œuvres musicales par le régime fasciste de Mussolini n'ont jamais véritablement été établis.

L'utilisation de *Turandot* dans la propagande fasciste mussolinienne n'a pas encore été abordée dans la littérature musicologique. Toutefois, quelques auteurs ont déjà dressé un portrait de la culture musicale italienne sous l'influence du PNF et de Mussolini. Parmi les ouvrages de référence sur le sujet, trois ont eu une importance particulière dans la rédaction de ce mémoire, puisqu'ils ont

¹⁹ Alexandra Wilson, « Modernism and the Machine in Puccini's 'Turandot' », *Music & Letters*, vol. 86, n° 3, août 2005, p. 447.

²⁰ Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste : 1922-1943*, p. 48-61. En 1929, Respighi offre au PNF l'œuvre *Feste romane* (1928) qui acclame à la fois la Rome antique et moderne. Si Dallapiccola, quant à lui, ne livre pas directement ses œuvres au PNF, il les compose de manière à ce qu'elles correspondent à des valeurs encouragées par le parti, comme il en est notamment le cas avec *Fiuri de tapo* (1926), dédié à la terre natale du compositeur et *La canzone del Quarnaro* (1930), qui exalte la virilité d'une Italie conquérante.

permis de bien identifier le terrain culturel politique de l'époque. Le premier, *Musica e musicisti nel ventennio fascista* (1984) de la musicologue italienne Fiamma Nicolodi²¹, traite des relations des artistes, particulièrement les compositeurs, avec les membres du régime de Mussolini, et se penche sur les effets de cette dictature sur la musique du XX^e siècle. Nicolodi aborde également les diverses cérémonies entourant la mort de Puccini, lesquelles ont permis d'établir une première appropriation de la figure du compositeur par le régime.

Dans son ouvrage *Music in Fascist Italy* (1988), le musicologue américain Harvey Sachs²² décortique l'organisation de la vie musicale tout au long du régime, plus particulièrement à la fin des années 1920 et au début des années 1930. Ce livre permet d'identifier le développement des règles entourant l'éducation musicale en Italie, la mise en place de divers concours et festivals musicaux au nom du parti ou de groupes sympathisants, ainsi que la réappropriation des maisons d'opéra par l'État. Sachs examine par ailleurs le comportement de certains musiciens ayant vécu ou travaillé sous le régime, ainsi que l'héritage laissé par d'autres compositeurs tels que Puccini, Verdi et Donizetti.

Tout récemment, les musicologues Charlotte Ginot-Slacik et Michela Niccolai ont établi dans leur volume *Musiques dans l'Italie fasciste : 1922-1943* (2019²³) un large panorama des activités artistiques et musicales entreprises par le régime fasciste, permettant ainsi d'identifier les différentes organisations culturelles dirigées par le gouvernement, tel l'Opera nazionale dopolavoro – dont il sera question au chapitre 1 –, et d'obtenir une meilleure vue d'ensemble de la réappropriation des organismes déjà existants, comme les cinémas. Les deux autrices analysent avec une grande acuité l'utilisation des musiques classiques plus traditionnelles, des musiques modernes et de l'héritage musical sacré. À travers leur ouvrage, elles dispensent une meilleure compréhension de l'art promu par le régime, chez les compositeurs et les musiciens.

Plusieurs études ont par ailleurs été consacrées plus spécifiquement à Puccini et à *Turandot*. La musicologue britannique Alexandra Wilson a ainsi analysé le développement du statut national de Puccini dans son ouvrage *The Puccini Problem : Opera nationalism and modernity* (2007²⁴) , en retraçant l'évolution de la représentation du compositeur ainsi que la réception de ses œuvres. En

²¹ Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Florence, Discanto, 1984.

²² Sachs, *Music in Fascist Italy*.

²³ Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste : 1922-1943*.

²⁴ Alexandra Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, Cambridge/New York/Melbourne/Madrid/Cape Town/Singapore/São Paulo, Cambridge University Press, 2007.

ce qui a trait à *Turandot*, Wilson discute de la modernité dans l'opéra et du bris qu'il crée dans la longue tradition lyrique italienne, en n'analysant toutefois pas la musique à proprement parler et en n'abordant pas le contexte historique de la période fasciste, mais seulement en présentant les critiques publiées à la suite de la création de l'œuvre. Dans leur livre *Puccini's Turandot : The End of the Great Tradition* (1991), William Ashbrook et Harold Powers²⁵ effectuent quant à eux une analyse musicale approfondie de *Turandot*, dans laquelle ils abordent largement l'exotisme de l'opéra ainsi que les méthodes de composition utilisées par Puccini. Ils soulignent eux aussi la modernité amenée par le compositeur, tout en mettant en lumière les différents liens rattachant l'œuvre à la tradition lyrique italienne, le tout sans toutefois aborder un contexte historique autre que la tradition lyrique du pays. Ainsi, les analyses les plus approfondies de *Turandot* ne tiennent pas du tout compte du contexte politique dans lequel l'œuvre a été écrite, puis créée – lacune que nous proposons de combler dans le présent mémoire.

Seules quelques rares études s'attardent à la connotation politique des œuvres de Puccini et abordent les correspondances possibles entre *Turandot* et l'idéologie fasciste. Dans un essai de 1996 intitulé *Opera and the Culture of Fascism*, Jeremy Tambling²⁶ construit plusieurs comparaisons entre *Turandot* et le régime de Mussolini, sans toutefois se baser sur les écrits des critiques musicaux dans les périodiques de l'époque. En outre, l'auteur effectue cette comparaison – qui, par moments, semble plutôt relever d'une opinion personnelle – en négligeant le facteur temps : bien des aspects fascistes qu'il souligne n'auraient en effet jamais pu être révélés à l'époque même du régime, puisqu'ils auraient terni l'image que tentait de projeter le gouvernement. Les éléments observés dans cette source doivent donc être utilisés avec circonspection – nous y reviendrons au chapitre 4.

À plus petite échelle, dans l'ouvrage collectif de 2016 *Giacomo Puccini and his World*, dirigé par Arman Schwartz et Emanuele Senici²⁷, Ben Earle consacre un chapitre à la relation entre Puccini et le fascisme, intitulé « Puccini, Fascism, and the Case of *Turandot* ». Alors qu'il analyse *Turandot* comme une allégorie politique²⁸, Earle affirme que l'opéra, comme bien d'autres œuvres

²⁵ Ashbrook et Powers, *Puccini's Turandot : The End of the Great Tradition*.

²⁶ Jeremy Tambling, *Opera and the culture of fascism*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

²⁷ Arman Schwartz et Emanuele Senici (éd.), *Giacomo Puccini and his World*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2016.

²⁸ Ben Earle, « Puccini, Fascism, and the Case of *Turandot* », dans Schwartz et Senici (éd.), *Giacomo Puccini and his World*, p. 167.

du compositeur, a pu servir d'outil de propagande, puisqu'il a été présenté à quelques reprises durant le régime. Néanmoins, l'auteur ne discute pas des possibles caractéristiques fascistes de l'œuvre et n'évoque aucune analyse musicale qui permettrait de comparer la musique à une esthétique éventuellement préconisée par le régime. Il évoque cependant le penchant politique de Puccini pour le régime fasciste, un fait qui a été régulièrement minimisé depuis la mort du compositeur, puisque ce dernier n'a connu que le tout début de l'ère fasciste. Ainsi, personne n'a encore abordé la correspondance entre *Turandot* et l'idéologie fasciste en se basant sur les quotidiens, les revues et les publications du régime de l'époque, ce que nous proposons de faire dans ce mémoire.

Le fascisme associé au dernier opéra de Puccini est-il réellement présent, ou répond-il à une simple intention lancée par le compositeur, qui ne connaîtra le pouvoir de Mussolini que jusqu'en 1924? Cette étiquette fasciste est-elle plus aisément identifiable par le travail d'Alfano, qui a composé la scène finale de l'œuvre? Le présent mémoire propose de répondre à ces questions en s'appuyant sur la correspondance de Puccini, les publications du régime (parmi lesquelles les hommages prononcés lors de sessions législatives, les brochures distribuées au peuple et les discours retranscrits dans les quotidiens), ainsi que les critiques et articles musicaux parus dans les différents journaux et revues de l'époque, à la suite de la création de *Turandot* en 1926, puis tout au long de la période fasciste.

Le choix de Puccini pour représenter le nationalisme musical fasciste s'explique par le statut idéal qu'il représente pour le régime : le compositeur peut en effet être présenté comme un homme du peuple, tout en incarnant le prestige et la suprématie de la culture italienne tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays. La large diffusion de ses opéras aussi bien dans les théâtres que dans les festivals de la péninsule en témoigne d'ailleurs éloquemment. Ayant considérablement contribué à l'art musical italien, Puccini, qui est présenté comme un compositeur national successeur de Verdi, assure sa pérennité et celle de ses œuvres bien au-delà de sa propre mort²⁹. L'appréciation du compositeur par le public italien permet ainsi aux membres du PNF d'utiliser les œuvres de Puccini dans différentes manifestations culturelles.

Appuyée sur une lecture exhaustive de la littérature secondaire, l'analyse idéologique présentée dans ce mémoire repose essentiellement sur le dépouillement de quotidiens de l'époque (en

²⁹ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 22.

particulier le *Corriere della sera* et *La Stampa*), de revues culturelles (de manière plus spécifique, *L'Illustrazione italiana*, la *Rivista illustrata del popolo d'Italia*, le *Scenario : Rivista mensile delle arti della scena*, la *Rivista musicale italiana*, *Le Arti*, *La Lettura* ainsi que le périodique musical *Musica d'oggi*), ainsi que de périodiques dirigés par le Syndicat national fasciste des musiciens (Sindacato nazionale fascista musicisti) et consacrés aux artistes de l'époque (*Il Musicista*, *L'amico dei musicisti* et *L'amico del popolo italiano*). Différents documents d'archives³⁰ viennent compléter ces sources journalistiques, telle la correspondance de Puccini, définissant spécifiquement ses pensées et implications politiques ainsi que ses intentions dans la composition de *Turandot*. Une brochure consacrée à Puccini³¹, écrite et distribuée par des représentants du régime, a permis de mieux connaître les informations communiquées au peuple sur le compositeur, dans le but de mythifier davantage ce dernier. Une recension des lois, des règles et des concerts extérieurs instaurés par le régime ont complété le panorama culturel et politique déjà établi dans la littérature secondaire. Dans une autre optique, les différents textes et articles de la presse culturelle entourant la création de *Turandot* ont été analysés dans le but de documenter l'évènement. Enfin, une recension de la programmation de plusieurs théâtres entre 1922 et 1945 a été effectuée afin de mieux cerner l'importance accordée aux opéras de Puccini.

Ce mémoire est structuré en quatre parties. Le premier chapitre permet d'établir le contexte historique dans lequel s'est instauré le fascisme italien. Exposant tout d'abord les spécificités du gouvernement mussolinien face aux autres régimes totalitaires de l'époque, nous observerons par la suite l'importante place accordée à la culture dans la propagande nationale. Nous analyserons subséquemment ses différentes structures, notamment les politiques musicales, la création des divers organismes culturels, l'organisation des théâtres ainsi que l'implantation des Carri lirici, des théâtres ambulants dont la fonction était de disséminer la propagande culturelle fasciste.

³⁰ Des séjours dans différents fonds d'archives italiens ont permis d'obtenir de l'information de première main. Ainsi, la fréquentation de l'Istituto storico Ferruccio Parri per la storia e le memorie del '900 à Bologne a permis la consultation de la plupart des revues mentionnées ci-haut, documentant largement l'appropriation de la figure de Puccini par les médias fascistes. Les différents documents d'archives ont été trouvés au Museo Villa Puccini à Torre del Lago, à l'Archivio centrale dello Stato di Roma, aux archives du Teatro alla Scala de Milan ainsi qu'au Centro Studi Giacomo Puccini à Lucques.

³¹ Le régime fasciste a créé l'*Enciclopedia degli Uomini Illustri* afin d'encenser et d'immortaliser les figures nationales italiennes. Créé sous formes de plusieurs brochures, le gouvernement a ainsi pu les distribuer à la population, devenant ainsi un réel outil de propagande. La brochure de Giacomo Puccini se trouve dans la collection « *I Maestri della vita* ».

Le deuxième chapitre est consacré à la construction du personnage de Puccini en tant qu'héritier de Verdi comme compositeur national italien, de ses premiers succès à partir de 1884 jusqu'à sa mort en 1924. Pour aider à comprendre cette succession, une analyse comparative sera effectuée entre la mythification des deux compositeurs et la réception de leurs œuvres. Le statut de Puccini n'ayant pas toujours fait l'unanimité, nous observerons par ailleurs l'édification de la figure nationale et internationale de Puccini à travers les yeux de différents critiques, journalistes et musicologues de l'époque.

Le troisième chapitre se concentre sur la récupération culturelle de Puccini et de ses œuvres sous le fascisme. À travers la manipulation de sa figure artistique et politique, nous examinerons le développement du discours fasciste entourant la mythification du compositeur après sa mort. Nous étudierons les différentes formes qu'ont prises les manifestations entourant l'encensement de Puccini dans les différents périodiques culturels et la presse de l'époque.

Le dernier chapitre se penche plus particulièrement sur le cas de *Turandot* et vise à comprendre l'instrumentalisation de cette œuvre, qui a été utilisée à de multiples reprises dans différentes manifestations artistiques organisées par le régime fasciste ou l'un de ses organismes. Pour ce faire, l'apport d'Alfano dans la composition de l'opéra sera examiné. Nous analyserons ensuite la réception de l'œuvre, et observerons l'application de divers concepts tel l'exotisme. Traitant par la suite de la modernité, nous examinerons les différentes similarités entre *Turandot* et le discours propagé par le PNF – ou, du moins, les traits qui peuvent avoir été utilisés par le gouvernement afin de faire la promotion de l'opéra.

Dans son ensemble, cette recherche vise à mieux comprendre la conversion politique d'œuvres musicales en symboles culturels nationaux par un gouvernement totalitaire. À travers le cas de *Turandot*, ce mémoire vise à mieux saisir les effets de la politique sur la vie musicale dans une nation sous l'égide du totalitarisme en établissant une meilleure compréhension de ses influences sur un peuple. Il permet par ailleurs de mieux saisir la rhétorique et les mécanismes culturels du régime fasciste italien, lequel cherchait à établir sa supériorité artistique non seulement sur l'Europe, mais aussi sur le monde.

CHAPITRE 1

La propagande culturelle sous le fascisme

Si le fascisme est un régime qui encourage le nationalisme conservateur, le privilège de certaines classes au détriment d'autres ainsi qu'un contrôle politique et social absolu de l'État, c'est aussi un mouvement révolutionnaire qui s'oppose à l'État libéral, au socialisme, au syndicalisme, à l'idéologie économique du marxisme, à la religion et à la démocratie. En raison de ces positions politiques contradictoires et même paradoxales, il est difficile de formuler une définition claire et précise de ce qu'a été la doctrine fasciste au XX^e siècle. Ses caractères totalitaire et révolutionnaire sont cependant ce qui a permis au mouvement de se différencier des autres régimes politiques de type réactionnaire ou conservateur à la suite de la Première Guerre mondiale³².

Bien que le fascisme s'implante de manière plus définitive comme un régime politique autoritaire à partir de l'entre-deux-guerres, ses premières manifestations prennent racine à la fin du XIX^e siècle dans la foulée de l'essor du nationalisme. Ce courant s'accompagne d'une volonté d'établir la supériorité de la race – chaque pays européen tentant, à l'époque, d'instaurer son propre primat sur les autres nations. Les luttes de classe et la relation entre les peuples deviennent aussi des concepts sociaux importants au sein des politiques nationales à la suite des différents échecs socio-économiques engendrés par la bourgeoisie libérale et la monarchie constitutionnelle³³. Comme nous l'avons observé plus tôt, l'unification récente de l'Italie mène, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, à de graves conséquences économiques, ainsi qu'à l'ingérence politique des classes sociales plus nanties, notamment par la forte présence de la corruption³⁴. Le fascisme englobe alors tout un mouvement politique marginal européen qui se « fonde sur le refus des valeurs positivistes du XIX^e siècle, sur l'exaltation de la force, de l'instinct [et] de la volonté de puissance³⁵ ». En d'autres termes, alors que le fascisme de l'entre-deux-guerres est défini par son caractère démagogique, le courant se manifeste tout d'abord en tant que mouvement anarchiste qui promeut la primauté d'un peuple et sa force humaine dans l'ensemble de la création d'une société. Il met également en lumière les problématiques liées à une certaine déloyauté sociale de la part

³² Pierre Milza et Serge Berstein, *Le fascisme italien : 1919-1945*, Paris, Seuil, 1980, p. 6.

³³ *Ibid.*, p. 28-35.

³⁴ *Ibid.*, p. 13.

³⁵ *Ibid.*, p. 28.

des hautes classes et se présente comme opposition au système politique oligarchique alors en place.

L'idéologie fasciste basée sur un nationalisme conservateur et traditionaliste émerge à l'issue de la Première Guerre mondiale, après les horreurs vécues par la population ainsi que les soldats et lorsque le manque de vision des projets socialistes, qui étaient pourtant porteurs d'espoir pour le peuple, devient évident³⁶. À ses débuts en 1918, la doctrine fasciste se présente comme un courant politique moderne visant à encourager le primat nationaliste absolu d'un État qui dit valoriser l'égalité et vouloir établir un nouvel ordre dans une civilisation homogène et organisée de manière hiérarchique³⁷. Le mouvement se compose de divers groupes d'hommes idéalistes et insatisfaits des politiques de l'époque, tels des anarcho-syndicalistes, des républicains et des démocrates. Tous défendent une idéologie nationaliste très radicale – croyance alors initiée et soutenue par d'anciens combattants – et tendent vers un certain interventionnisme de gauche. Il devient ainsi possible de considérer le fascisme, à ses débuts, comme un mouvement politique opportuniste et un régime réactionnaire de masse³⁸.

Mussolini et le fascisme italien

Le fascisme italien se distingue toutefois par des caractéristiques qui lui sont propres : il valorise tout d'abord un retour aux valeurs mystiques d'un passé fortement idéalisé. Cette recherche d'un certain mysticisme se traduit par une connaissance dite « sans limite » d'un mouvement divin qui cherche la tradition idéale tout comme la rénovation du présent dans le but d'atteindre un avenir utopique, mais considéré comme réalisable³⁹. Cette idéologie fasciste exalte aussi la suprématie de la nation, ainsi que l'italianité (*italianità*), c'est-à-dire la promotion de l'esprit italien.

Le principe de l'*italianità* est créé à l'époque du Risorgimento afin de favoriser l'unification du peuple et de la nation italienne autour d'une identité commune – une importante nouveauté étant donné que jusqu'alors, la péninsule était une juxtaposition de divers royaumes, dont chacun parlait une langue différente. La définition de l'*italianità* n'est toutefois pas fixe : elle se reformule constamment selon les époques, les politiques et les individus qui déterminent son contexte

³⁶ Emilio Gentile, *Qu'est-ce que le fascisme? : Histoire et interprétation*, Paris, Gallimard, 2008, p. 16.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Milza et Berstein, *Le fascisme italien : 1919-1945*, p. 90.

³⁹ Enzo Golino, *Parole di Duce, Il linguaggio totalitario del fascismo*, Milan, Rizzoli, 1994, p. 40.

d'utilisation. Ce concept est donc ancré dans l'imaginaire, la culture ainsi que les croyances d'individus et de communautés qui partagent, entre autres, des origines et une langue communes. Il nécessite la mise en commun d'un langage, de monuments, de paysages, de folklore et même de héros nationaux afin d'alimenter la conscience ainsi que la fierté nationale, puis l'esprit italien. Cette idéologie permet par ailleurs d'encourager la glorification de l'héritage artistique du pays.

Le déploiement du processus entourant l'italianité a donc pour objectif de promouvoir la primauté de l'esprit italien, mythifié pour l'occasion. C'est pourquoi l'historien Emilio Gentile définit la doctrine fasciste « comme un phénomène italien, comme une révolte anti-prolétarienne et anticapitaliste de la petite bourgeoisie humaniste, imprégnée de nationalisme et de rhétorique romaniste⁴⁰ ». C'est donc dans cette vision de l'italianité que se forge la représentation mystique et subjective du caractère de la nation.

Dans les années 1920 et 1930, le gouvernement fasciste profite du fait qu'il n'existe pas de définition claire de ce qui est typiquement italien pour accroître l'hégémonie du Duce en créant ses propres associations et définitions du terme *italianità*. Comme le décrit la musicologue Justine Comtois, « le but ultime [du parti] est de rejoindre le plus possible d'Italiens, ultimement, de viser à l'universel⁴¹ ».

Une problématique s'impose toutefois alors que la langue florentine, qui est présente dans les productions artistiques depuis le XIV^e siècle, n'est toujours pas officiellement établie dans la péninsule dans les années 1920. Avec l'aide de linguistes, le gouvernement fasciste tente alors d'uniformiser les dialectes de la nation en imposant le florentin comme langue officielle afin de favoriser l'expression unifiée de l'identité italienne. Par ailleurs, le développement de la radio et des autres moyens de communication aide progressivement à instaurer la stabilisation de l'usage de cette langue partout dans le pays. Cette uniformisation de la langue permet aussi d'améliorer la propagation d'informations et le contrôle politique un peu partout dans la péninsule, notamment tout au long du régime fasciste.

Mussolini affirme que la réussite du fascisme est acquise par le principe selon lequel le régime ne représente pas la règle de la majorité, comme c'est le cas dans la démocratie, mais plutôt une

⁴⁰ Gentile, *Qu'est-ce que le fascisme? : Histoire et interprétation*, p. 70.

⁴¹ Comtois, *Nationalisme et cosmopolitisme chez Alfredo Casella (1883-1947)*, p. 69.

majorité réglée, contrôlée et fermement gouvernée par l'État⁴². Le pouvoir qui s'établit doit se référer, selon lui, à la qualité et à l'efficacité plutôt qu'à la quantité de gens qui l'appuient, laquelle constitue la base des principes de l'électorat démocratique. Dans un discours portant sur les conséquences de la Première Guerre mondiale, en 1918, il affirme même – dans une formule éminemment paradoxale – que « La quantité ne surpasse pas la qualité⁴³ ». Par ces mots, il tente de démontrer que la force du pouvoir ou d'une nation ne s'exprime pas en fonction d'un nombre, mais bien par la qualité de ses actions. Le philosophe et homme politique fasciste Giovanni Gentile (1875-1944) présente l'idéologie de la doctrine en ces termes :

L'État nationaliste était un État aristocratique, qui s'est construit des forces héritées de ses origines, qui ont été valorisées par les masses. L'État fasciste, d'un autre côté, est un État populaire et, en ce sens, un État démocratique par excellence. Chaque citoyen partage une relation avec l'État qui est si intime que l'État n'existe en fait que par la construction qu'en fait le citoyen. La formation de l'État est donc un produit des consciences de chacun, « formant » ainsi les masses, dans lesquelles se trouve le pouvoir de l'État⁴⁴.

En raison de la complexité des idéologies du régime, il semble toujours difficile d'établir les raisons pour lesquelles la population italienne a rapidement adhéré au mouvement fasciste et à ses différentes politiques nationales. Comment un gouvernement a-t-il pu rejoindre si facilement son peuple alors que les régimes précédents n'ont pas été en mesure d'avoir une incidence sur les populations en dehors des grandes villes? Il faut tout d'abord mentionner que les menaces et les actes de violence ont été utilisés par le gouvernement fasciste afin d'obtenir l'entière des contrôles politique, économique et social, mais aussi culturel⁴⁵. L'historien Emilio Gentile explique que c'est par l'organisation et l'utilisation de la culture, qui devient partie intégrante des politiques totalitaires, que l'État fasciste assure le maintien de son influence auprès des masses. Les artistes et les intellectuels se sentent dès lors interpellés, et s'impliquent dans le travail de la nation. Ils propagent alors abondamment les mythes ainsi que les idéologies du fascisme en plus d'exemplifier

⁴² Benito Mussolini, *Opera Omnia*, vol. 18, Florence, La Fenice, 1958, p. 71 cité dans Linda Ishay, *Fascism and the Masses, The Revolt against de Last Humans, 1948-1945*, New York, Routledge, 2018, p. 8.

⁴³ Benito Mussolini, *Mussolini as Revealed in His Political Speeches November 1914-August 1923*, London and New York: J. M. Dent & Sons, 1923, p. 40, cité dans Linda Ishay, *Fascism and the Masses, The Revolt against de Last Humans, 1948-1945*, p. 142.

⁴⁴ « *The nationalist state was aristocratic state, that constructed itself out of the force it inherited from its origin, that made it valued by the masses. The Fascist State, on the other hand, is a popular state, and, in that sense, a democratic State par excellence. Every citizen shares a relationship with the State that is so intimate that the State exists only in so far as it is made to exist by the citizen. Thus, its formation is a product of the consciousness of each individual, and thus of the masses, in which the power of the State consists.* » Giovanni Gentile, *Origins and Doctrine of Fascism: With Selections from Other Works*, A. James Gregor (éd.), New Brunswick (NJ), Transaction, 2007, p. 28, cité dans Linda, *Fascism and the Masses, The Revolt against de Last Humans, 1948-1945*, p. 13; notre traduction.

⁴⁵ Gentile, *Qu'est-ce que le fascisme? : Histoire et interprétation*, p. 52.

les succès du gouvernement et d'exalter la suprématie mussolinienne⁴⁶. C'est donc par une révolution à la fois politique et culturelle, notamment dans les écoles, que Mussolini influence les peuples et les villages les plus reclus de sa patrie. En atteignant une majorité d'individus, le Duce réussit ainsi à manipuler sa nation afin que cette dernière tourne lentement le dos aux valeurs démocratiques libérales et, par le fait même, aux droits humains⁴⁷.

Lors des célébrations du 10^e anniversaire de la révolution fasciste, en 1933, Mussolini présente son idéologie et sa vision du fascisme dans un discours tenu à l'Institut de la culture fasciste de Malte (Istituto di Cultura Fascista di Malta)⁴⁸ :

Le fascisme veut la rédemption et l'élévation du peuple italien, sans distinction de classes, considérant ici avec le même amour fraternel tous les citoyens, des premiers de la hiérarchie au plus humble ouvrier. La nation entière entre dans son cadre, et le jour où tous les Italiens seront sincèrement fascistes, le fascisme aura essentiellement exercé son devoir et n'existera plus en tant que fascisme, mais bien en tant que nation italienne, comme État de pleine maturité politique, dans laquelle tous les citoyens, tous égaux, participeront à la vie politique de l'État, comme une famille bien ordonnée⁴⁹.

Tout au long de son régime, Mussolini cherche à démontrer qu'il désire atteindre un idéal collectif suprême. Il définit cet idéal par une revalorisation des valeurs traditionnelles propres au PNF, c'est-à-dire la promotion de l'idéologie nationaliste et d'éléments nationaux en plus du maintien des classes et des rôles des genres dans la société (les fascistes, ainsi que plusieurs autres groupes sociaux et politiques de la droite radicale du début du XX^e siècle, entretiennent en effet une vision du monde assez machiste, voire même misogyne⁵⁰). Alors qu'il se décrit comme un homme du peuple, Mussolini délaisse toutefois la démocratie afin d'accorder une place particulièrement importante à l'aristocratie et aux petits bourgeois, qui, à cette époque, sont les classes dominantes du mouvement fasciste⁵¹.

⁴⁶ Gentile, *Qu'est-ce que le fascisme? : Histoire et interprétation*, p. 16.

⁴⁷ Zeev Sternhell, « The Birth of Fascism », *Haaretz*, 7 juillet 2016, cité dans Linda, *Fascism and the Masses, The Revolt against de Last Humans, 1948-1945*, p. 6.

⁴⁸ Monica Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 2011, p. 71.

⁴⁹ « *Il fascismo astrae essenzialmente dalla forma di governo. Esso vuole la redenzione e l'elevazione del popolo d'Italia, senza veruna distinzione di classe, considerando col medesimo amore fraterno tutti i cittadini, dai primi della gerarchia fino al più umile operaio. Nel suo quadro entra tutta la nazione; e il giorno che tutti gli Italiani saranno sinceramente fascisti, il fascismo avrà essenzialmente esaurito il suo compito e non esisterà più come fascismo, ma come Italia, come stato di piena maturità politica, nel quale tutti i cittadini, con una equilibrata distribuzione gerarchica, partecipino, come in una ben ordinata famiglia, alla vita dello stato.* » de Benito Mussolini cité dans Ettore Romagnoli, *Nel Decennale della Rivoluzione Fascista*, Bologna, Zanichelli, 1933, p. 11, cité dans Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, p. 71; notre traduction.

⁵⁰ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 125-154.

⁵¹ Milza et Berstein, *Le fascisme italien : 1919-1945*, p. 111.

De l'importance de la culture en politique

Si le Duce prend le pouvoir dès 1922, ce n'est qu'en 1925, après le meurtre du député socialiste Giacomo Matteotti (1885-1924), que le gouvernement devient un véritable régime dictatorial⁵². Une propagande politique est alors mise en œuvre afin de présenter Mussolini comme le sauveur de l'Italie d'après-guerre. Les musicologues Roberto Illiano et Massimiliano Sala exposent en ces termes l'objectif de Mussolini à travers ce travail politique :

En forgeant l'illusion paradoxale selon laquelle le Duce s'identifiait aux masses, Mussolini atteint ainsi son but qui est, dès le début, d'encourager les Italiens à s'identifier à sa personne, de leur faire sentir qu'il est des leurs, qu'il est un homme de confiance et l'image d'un mythe à poursuivre. Son message était clair : si je suis l'un des vôtres, vous êtes donc une part de moi, vous êtes des participants actifs de la vie politique, votre voix est importante dans les décisions fondamentales de la nation⁵³.

Plusieurs revues et quotidiens tels que *l'Illustrazione italiana*, la *Rivista illustrata del popolo d'Italia* et le *Corriere della sera* présentent les discours et les activités du dictateur. Une collection d'ouvrages intitulée « Mussolinia » est même créée pour présenter chaque aspect de la vie du Duce afin que le peuple puisse s'y identifier⁵⁴. On peut par exemple lire dans *Mussolini Musicista* (1927) les paroles suivantes, attribuées à Mussolini :

Aujourd'hui, où les conditions les plus désirées par les grands Italiens, et d'abord l'unité fondamentale, se sont réalisées, un grand art peut se développer dans notre terre qui comprend en soi et forme à son tour toutes les manifestations de la vie, un art qui doit être traditionnel et en même temps moderne, qui doit regarder vers le passé et en même temps vers l'avenir. Nous ne devons pas demeurer contemplatifs, nous ne devons pas exploiter le patrimoine du passé; nous devons créer un patrimoine nouveau à poser aux côtés du patrimoine antique, nous devons créer un art nouveau, un art de notre époque, un art fasciste⁵⁵.

Dès son arrivée au pouvoir, Mussolini accorde ainsi une grande importance à la culture et, plus particulièrement, aux arts considérés comme typiquement italiens. Cela lui permet d'appuyer l'idée selon laquelle le fascisme n'est pas une doctrine de violence et de domination, mais bien un régime

⁵² Earle, « Puccini, Fascism, and the Case of Turandot », p. 168-169.

⁵³ « *By fostering the illusion that the Duce identified himself with the masses, Mussolini attained his goal, which was precisely the reverse : to encourage Italians to identify with their leader, to get them to feel that he was one of them, a man to be trusted, a myth to be followed. Mussolini's message was clear: if I am one of you, then you are a part of me, you are active participants in political life, you have a say in the fundamental decisions of the nation.* » Illiano et Sala, « The Politic of Spectacle : Italian Music and Fascist Propaganda », p. 12; notre traduction.

⁵⁴ Sachs, *Music in Fascist Italy*, p. 11.

⁵⁵ « *Oggi in cui tutte le condizioni più auspicate dai grandi italiani, e prima e fondamentale la unità, si sono realizzate, può svilupparsi nella nostra terra una grande arte che comprenda in sé e a sua volta informi tutte le manifestazioni della vita, un'arte che dev'essere tradizionale, ed al tempo stesso moderna, che deve guardare al passato ed al tempo stesso all'avvenire. Noi non dobbiamo rimanere dei contemplativi, non dobbiamo sfruttare il patrimonio del passato; noi dobbiamo creare un nuovo patrimonio da porre accanto a quello antico, dobbiamo creare un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un'arte fascista.* » cité dans Raffaello De Rensis, *Mussolini Musicista*, Mantoue, Éditions Paladino, 1927, p. 33; notre traduction.

de culture et de sensibilité. C'est en mettant cette idée au service de son entreprise d'éducation du peuple que le Duce instaure la propagande culturelle qui promeut l'*italianità* par laquelle l'idéologie nationaliste est soutenue⁵⁶. Ce travail s'inscrit dans une certaine continuité des projets des gouvernements précédents : en 1909, le ministre de l'instruction publique Luigi Rava (1860-1938) avait en effet tenté de réglementer le domaine culturel. Selon Rava, bien que la langue commune puisse unir une nation, seuls l'art, la mémoire et les légendes partagés ont le pouvoir de former une réelle conscience nationale, une culture commune ainsi que le souhait d'une identité propre⁵⁷. Ainsi, Rava et Mussolini ont tous deux essayé, à leur époque et par leurs moyens respectifs, de valoriser les œuvres créées par des artistes italiens et d'apporter un soutien au développement de l'utilisation de la langue de Dante afin de contrer la montée de l'internationalisme⁵⁸.

Qualifié par le musicologue Raffaello De Rensis (1879-1970) de mélomane aguerri et même de véritable musicien « d'instinct » dans l'ouvrage de propagande *Mussolini Musicista*, le Duce est ainsi présenté comme une figure alliée de la nation artistique italienne⁵⁹. Conscient de la longue tradition musicale du pays, il est particulièrement sensible au rôle que peut jouer la musique dans sa propagande. Il va même jusqu'à qualifier la pratique du violon d'activité bénéfique qui a comblé et consolé ses moments de solitude⁶⁰. Il offre ainsi une généreuse tribune à la musique savante dans les journaux et revues – tous contrôlés par le parti –, tels le *Corriere della sera*, la *Rivista illustrata del popolo d'Italia*, la *Stampa*, la *Lettura*, la *Rivista musicale italiana*, le *Bolletino di vita e cultura musicale* et le *Scenario*. Il exige par ailleurs la création de revues culturelles comme *Vedetta fascista*, *Primato* et *Quadrivio*, et assiste régulièrement à des représentations musicales⁶¹.

C'est donc en poursuivant l'idéal d'un culte de beauté et afin d'assouvir leur soif de pouvoir que Mussolini et le PNF tentent d'obtenir l'unification du peuple en instrumentalisant les arts et la culture au service d'un discours purement nationaliste déployé dans le cadre d'un vaste programme de propagande culturelle. Le gouvernement fasciste affirme ainsi rechercher des traits nationaux dans l'art, notamment dans l'opéra, et émet alors plusieurs contraintes artistiques qui visent les

⁵⁶ Gentile, *Qu'est-ce que le fascisme? : Histoire et interprétation*, p. 70.

⁵⁷ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 12.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁹ De Rensis, *Mussolini Musicista*, p. 17-21.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 21-22.

⁶¹ Illiano et Sala, « The Politics of Spectacle : Italian Music and Fascist Propaganda », p. 11-15.

écoles, les conservatoires, les théâtres ainsi que les festivals musicaux⁶². L'utilisation des différentes idées nationalistes, de la revendication de l'identité et de la suprématie italienne ainsi que le traditionalisme, mais aussi le modernisme ont inscrit la promotion de la culture nationale dans un processus de manipulation et d'influence du peuple⁶³.

La propagande culturelle : les politiques musicales

Bien que plusieurs règles directement rattachées à la mise en place et au maintien de la propagande ainsi qu'à la diffusion culturelle soient instaurées dès les années 1920, ce n'est qu'en 1932 qu'une réelle organisation au sein du gouvernement est créée afin de poursuivre ces objectifs culturels. Cet organe culturel est ensuite placé sous le contrôle du sous-secrétaire d'État à la Presse et à la Propagande (*Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda*), transformé en 1935 en ministère de la Presse et de la Propagande (*Ministero per la Stampa e la Propaganda*). C'est à partir de ce changement d'organisation que des postes tels qu'inspecteur du théâtre et de la musique (*Ispettorato generale per il teatro e la musica*) et Directeur général du spectacle (*Direttore generale per lo spettacolo*) sont créés. Cela permet notamment de placer la gestion des médias et des manifestations culturelles sous l'égide du parti et de faciliter la centralisation de la culture⁶⁴. En 1937, l'organisation politique devient le ministère de la Culture populaire (*Ministero della Cultura Popolare*), communément appelé le MinCulPop. Cette dernière instance établit le plus grand contrôle, la coordination et la manipulation de l'ensemble des activités culturelles du régime⁶⁵. Les multiples actions produites par les différents organes du régime montrent cependant que la propagande fasciste n'était pas aussi unifiée qu'elle en avait l'air.

Organismes culturels politiques

C'est dans un premier exercice de contrôle de l'État que Mussolini et le PNF créent dès leur arrivée au pouvoir plusieurs organisations culturelles, renforçant ainsi l'impression que le régime s'occupe vraiment du peuple. Ces organismes du PNF encouragent alors le peuple à se distraire et

⁶² Sachs, *Music in Fascist Italy*, p. 44-47.

⁶³ Illiano et Sala, « The Politics of Spectacle : Italian Music and Fascist Propaganda », p. 11-15.

⁶⁴ Lada Duraković, « Musica e propaganda politica : il ruolo e la retorica della stampa quotidiana nella vita musicale di Pola e dell'Istria nel periodo tra le due guerre mondiali (1926-1943) », dans Massimiliano Sala (éd.), *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Lucques, Brepols, 2014, p. 137.

⁶⁵ Fiamma Nicolodi, *Novecento in musica – Protagonisti, correnti, opere : I primi cinquant'anni*, Milan, Il Saggiatore, 2018, p. 112.

à s'adonner à des activités culturelles afin d'obtenir une meilleure qualité de vie – c'est du moins ainsi que Mussolini présente l'idée. Toutefois, ces organisations ne sont en fait qu'une facette de la propagande du parti visant à exercer un contrôle sur les activités de la population⁶⁶. C'est ainsi qu'est mis sur pied, en 1925, l'organisme culturel de masse le plus important du régime : l'Opera nazionale dopolavoro (OND), dont la fonction était d'organiser des activités pour les travailleurs afin de réguler leurs loisirs. Encourageant, entre autres, le plus grand art national, c'est-à-dire l'opéra, soit par sa pratique amatrice ou par son écoute, l'OND offre de nombreuses activités, des sorties et des séjours pour les travailleurs un peu partout au pays⁶⁷.

Le PNF offre à l'OND le titre d'*ente autonomo* – établissement public profitant d'une certaine autonomie de gestion⁶⁸ – afin de contrer le contrôle des syndicats sur le peuple, mais aussi de donner la fausse impression que les classes ouvrières ont une pleine capacité d'autogestion et d'auto-organisation sous la direction du fascisme. En offrant des activités récréatives, l'OND procède alors à la fascisation des masses de manière passive et dissimule ainsi le fait que le gouvernement mussolinien est un régime totalitaire. Comme l'illustre l'historien anglais Paul Corner, les activités de l'OND ont permis de réduire l'écart entre les classes (notamment par l'accès créé à la culture pour les masses), d'augmenter le contrôle social exercé sur la bourgeoisie et de dissoudre les associations populaires, dès lors intégrées au sein de l'organisme et du parti⁶⁹. Corner soulève aussi le fait que l'OND est souvent cité à l'étranger comme un exemple de la grande inventivité du régime fasciste italien⁷⁰. Les objectifs et le fonctionnement de l'organisation sont d'ailleurs réutilisés ailleurs, notamment en Allemagne avec la création de Kraft durch Freude en 1934⁷¹.

C'est ainsi que l'organe culturel du gouvernement réussit à mieux s'immiscer dans la population. Mussolini impose rapidement une grande délimitation du projet entre les rapports administratifs et politiques, afin d'assurer la crédibilité de l'organisme aux yeux de tous. En effet, la population semble d'abord croire que l'OND est une organisation créée par le parti pour le bien

⁶⁶ Fiamma Nicolodi, «Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista», dans Illiano (éd.), *Italian Music During the Fascist Period*, p. 98-99.

⁶⁷ Domenico Sacco, « Fascismo e tempo libero : l'Opera nazionale dopolavoro », *Eunemia. Rivista semestrale di Storia e Politica internazionali*, vol. 6, n° 1, 2017, p. 164.

⁶⁸ Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 170.

⁶⁹ Paul Corner, *Italia fascista. Politica e opinione popolare sottola dittatura*, cité dans Sacco, « Fascismo e tempo libero : l'Opera nazionale dopolavoro », p. 164-166.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 166.

⁷¹ Sacco, « Fascismo e tempo libero : l'Opera nazionale dopolavoro », p. 166.

du peuple, sans l'interventionnisme de l'État. Cependant, plus les années du régime s'écoulent, plus l'OND perd sa capacité à maintenir sa pleine autonomie, son aspect bureaucratique-ministériel étant trop proche de son approche politico-militante. Le PNF reprend donc rapidement la direction et le contrôle de l'organisme en plaçant à sa direction Achille Starace (1889-1945), un homme politique et un dirigeant sportif, en tant que commissaire extraordinaire. Également nommé secrétaire du PNF le 7 décembre 1931, Starace redéveloppe la structure de l'OND et le redéfinit comme organe dépendant du parti⁷².

L'OND a grandement modernisé la vie du peuple italien en établissant le principe des vacances organisées, des cinémas extérieurs, du théâtre et des opéras de rue, en plus d'offrir des initiatives visant à créer des communautés culturelles dans les plus petits villages⁷³. D'ailleurs, c'est grâce au travail effectué dans les régions par l'OND que le régime fasciste a pu prendre de l'expansion et consolider son travail de propagande; au contraire de la plupart des régimes politiques, le fascisme, grâce à ses collaborations avec diverses associations, a réussi à pénétrer les régions les plus éloignées des grandes cités italiennes, obtenant ainsi le contrôle tant recherché. Ce n'est d'ailleurs qu'en 1978, bien après la chute du régime fasciste, que l'OND cesse toutes ses activités culturelles, sportives et vacancières⁷⁴. Plusieurs autres organismes de moins grande envergure voient le jour pendant la période fasciste, tel le Bureau national pour l'emploi (Ufficio Nazionale di collocamento) en 1928, dont le but est, entre autres, de contrer le chômage dans les milieux artistiques⁷⁵. Ces organismes ne survivront toutefois pas au déclenchement de la Seconde Guerre mondiale.

L'éducation musicale du peuple italien

Dès 1926, Mussolini charge le ministère de l'Éducation (*Ministero dell'Istruzione*) d'organiser des comités d'inspection afin d'effectuer un suivi du bon fonctionnement des programmes d'enseignement du chant choral instaurés un peu plus tôt⁷⁶. Cette demande est effectuée afin d'atteindre un objectif caché qui est, encore une fois, d'obtenir un plus large contrôle sur la

⁷² Sacco, « Fascismo e tempo libero : l'Opera nazionale dopolavoro », p. 166-170.

⁷³ *Ibid.*, p. 173.

⁷⁴ Alberto De Bernardi, *Una dittatura moderna. Il fascismo come problema storico*, Milan, Bruno Mondadori, 2006, p. 161-198, cité dans Sacco, « Fascismo e tempo libero : l'Opera nazionale dopolavoro », p. 165.

⁷⁵ Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste : 1922-1943*, p. 131.

⁷⁶ Sachs ne précise pas la date exacte de l'instauration des programmes de chant choral par le gouvernement mussolinien.

population⁷⁷. Au cours de l'année, des évaluations menées par le pédagogue Achille Schinelli (1882-1969) et le compositeur italien Domenico Alaleona (1881-1928) démontrent qu'une restructuration des programmes est requise, puisque les jeunes ont de la difficulté à assister à des classes de musique, car ils n'ont aucune connaissance musicale. Par ailleurs, les enseignants et enseignantes n'ont pas de réel programme établi; ils ne présentent pas un répertoire à connotation nationaliste et n'enseignent donc pas la supériorité italienne à leurs élèves. Ce résultat amène le Duce à imposer de nouvelles contraintes artistiques visant à présenter des cours d'éveil musical et former des chœurs afin que les jeunes Italiens soient soumis à l'apprentissage des chants et des hymnes nationaux, et ce, dès l'école élémentaire. Le ministère, aidé de Schinelli et Alaleona, produit alors des manuels d'apprentissage de la musique et des brochures présentant des chants religieux, politiques ou fascistes destinés aux professeurs, qui sont obligés de les intégrer à leur enseignement⁷⁸.

Dans le même ordre d'idées, Mussolini réclame en 1927 l'organisation de concerts consacrés au grand répertoire classique, mais surtout à la musique de compositeurs italiens des années 1500 à 1800, permettant ainsi de sortir de l'unique et traditionnel cadre musical de l'*Ottocento*. Le Duce encourage le développement des connaissances musicales chez les plus jeunes en affirmant son souhait d'assurer « la bonne moralité du peuple italien⁷⁹ ». Le musicologue Gino Roncaglia (1883-1968), le critique musical Guido M. Gatti (1892-1973) et le compositeur Ildebrando Pizzetti (1880-1968) insistent tout de même à plusieurs reprises sur le caractère nationaliste de ses décisions et activités dans la *Rassegna Musicale* entre 1929 et 1936⁸⁰. Par le biais de l'éducation et des écrits sur le patriotisme, le ministère assure la création d'une fierté et d'une identité nationales basées sur les accomplissements des artistes du passé.

En 1935, le gouvernement annonce même l'ouverture d'une académie musicale fasciste, dont l'accès et la gratuité sont strictement réservés aux membres des groupes de jeunes fascistes Balilla et Avanguardisti⁸¹. Puis, en 1936, pour assurer un meilleur contrôle sur l'éducation musicale, le ministre de l'Éducation nationale, Cesare Maria De Vecchi (1884-1959), instaure une commission

⁷⁷ Sachs, *Music in Fascist Italy*, p. 43-46.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 43-44.

⁸⁰ Ildebrando Pizzetti, « Lettera Aperta di un musicista Italiano del 1936 », dans Guido M. Gatti, *La Rassegna Musicale*, n° 1, janvier 1936, p. 1-17.

⁸¹ Sachs, *Music in Fascist Italy*, p. 43.

pour que seuls les professeurs « qualifiés » – ou plutôt, seuls les professeurs ayant des allégeances fascistes – aient le droit d’obtenir des postes dans les différents conservatoires du pays. Les qualités musicales et pédagogiques ne sont évaluées que dans un second temps. Dans l’inspection des divers conservatoires, De Vecchi s’assure aussi que seule la musique de compositeurs italiens soit présentée.

Si plusieurs institutions du pays exigent la détention d’une carte du PNF afin d’offrir et de garantir un emploi, les institutions artistiques sont tout d’abord épargnées. Toutefois, à la fin de la décennie 1930, les écoles et les conservatoires subissent à leur tour la coercition de la carte du gouvernement afin d’obtenir ou même de conserver un emploi. Le PNF atteint ainsi l’un de ses objectifs principaux : la carte de membre du parti devient obligatoire pour l’obtention de conditions de vie raisonnables⁸².

Création des concours de composition

Dans un autre exercice de manipulation de l’État, Mussolini et le PNF organisent plusieurs concours d’ordre culturel. Ils créent ainsi des concours de composition, où les gagnants se voient octroyer des bourses et où la diffusion de leurs œuvres se fait à travers la nation. Il est à noter que l’un des principaux critères de ces concours est l’obligation de vanter la patrie dans les œuvres créées. Cela encourage les jeunes artistes à côtoyer le régime pour éventuellement s’engager à faire la promotion des valeurs fascistes⁸³.

Afin de suivre l’engouement pour le PNF et ainsi se valoriser auprès du régime, plusieurs groupes politiques, artistiques et universitaires créent à leur tour des concours de bourses, de compositions et de performances pour encourager la culture « purement » italienne. Ainsi, en 1928, le journal fasciste *L’Arte fascista*, situé à Palerme, lance une compétition de poèmes symphoniques ayant pour sujet la Marche sur Rome de 1922. Le prix : la représentation de l’œuvre dans un grand théâtre italien et une publication dans le périodique mensuel. Il faut bien sûr préciser que la participation au concours n’est offerte qu’aux membres de groupes artistiques fascistes. La même année, le groupe politique des artistes du *Fascio* de Milan offre une bourse substantielle de 40 000 lires à un compositeur pour écrire un opéra; l’organisme n’exige toutefois pas de propos politique

⁸² Sachs, *Music in Fascist Italy*, p. 40-41.

⁸³ *Ibid.*, p. 43.

dans l'œuvre⁸⁴. En 1934, le groupe fasciste de l'Université de Milan organise un concours de critique musicale dans le cadre duquel il demande aux participants de décrire comment les musiciens fascistes ont de meilleures conditions de travail et de vie par rapport aux artistes de la génération précédente. En 1936, l'Association récréative fasciste de Naples⁸⁵ présente un concours de composition de marches militaires⁸⁶. Ce ne sont là que quelques exemples tirés d'un nombre beaucoup plus grand de cas de propagande politique fasciste dans les milieux académiques et culturels.

Les festivals musicaux

Afin de faire compétition aux différents lieux de concerts et d'opéra déjà connus en Europe, comme Bayreuth, le gouvernement mussolinien encourage la création ou le renouvellement de plusieurs festivals musicaux un peu partout à travers le pays, axant surtout les présentations sur la musique de chambre et la musique symphonique. C'est ainsi qu'est créé en 1930 le Festival musicale di Venezia, qui se rattache alors à la déjà très célèbre Biennale d'Arte di Venezia, comprenant des manifestations d'arts visuels, de danse contemporaine et de cinéma⁸⁷. Bien que l'un des axes de l'idéologie prônée par le régime national soit l'importance du traditionalisme, le PNF invite le festival à présenter de la musique savante relativement actuelle, ainsi que des créations. De plus, pour montrer une certaine ouverture, le gouvernement incite tout d'abord l'organisation à programmer de la musique de compositeurs étrangers. Le public italien obtient alors l'accès à des œuvres de compositeurs de différents pays européens, tels Manuel de Falla (1876-1946), Ernest Bloch (1880-1959) ou Béla Bartók (1881-1945)⁸⁸. Les raisons pour lesquelles les pièces de ces compositeurs sont alors sélectionnées ne sont pas connues. Toutefois, il est probable que ces artistes aient été choisis parce qu'ils représentent eux-mêmes des figures nationalistes fortes dans leur propre pays. La musique du compositeur juif Darius Milhaud (1892-

⁸⁴ Sachs, *Music in Fascist Italy*, p. 97. Les notes de références données par Sachs sont incomplètes et ne permettent pas de retracer de manière exacte la source initiale de cette information, qui provient d'un des numéros de *Musica d'oggi* datant de 1928.

⁸⁵ Les noms des divers groupes cités ont été traduits en français puisqu'ils provenaient déjà d'une source anglophone, *Music in Fascist Italy*, traduite de l'italien. Les noms originaux ne sont pas fournis dans cet ouvrage.

⁸⁶ Sachs, *Music in Fascist Italy*, p. 96-97.

⁸⁷ A. L., « Mussolini e I Festival di musica veneziani », *Musica d'Oggi : Rassegna di vita e di coltura musicale*, vol. 16, 1934, p. 295-297.

⁸⁸ Mario Pilati, « Il festival musicale internazionale di Venezia », *Musica d'Oggi : Rassegna di vita e di coltura musicale*, vol. 14, 1932, p. 333-343.

1974) est cependant aussi présentée lors de ces festivals⁸⁹. Le président du Festival et compositeur Adriano Lualdi (1885-1971) rappelle toutefois dans le programme que « [m]algré son caractère international, l'évènement est indéniablement italien et fasciste⁹⁰ ». Ce message permet d'évoquer l'ouverture d'esprit de Mussolini sur l'international, mais aussi de rappeler l'influence de celui-ci et de son gouvernement sur les différentes activités culturelles du pays.

En 1933, le deuxième festival culturel d'importance de l'ère fasciste, Il Maggio musicale fiorentino, est inauguré – ce festival demeurant aujourd'hui encore, avec le Festival musicale di Venezia, un évènement de grande portée au sein de la culture musicale italienne. La mission du festival florentin est toutefois bien différente de celle du festival de Venise, puisqu'il offre une grande visibilité à l'opéra, aux œuvres symphoniques et aux œuvres théâtrales du *Seicento* au *Novecento*. L'entreprise est d'ailleurs reconnue pour la tribune qu'elle offre à la culture italienne pendant les années 1930⁹¹, mais aussi pour attirer un public exclusivement issu des hautes sphères de la société⁹². Dans la revue *Il Musicista*, créée par le Sindacato nazionale fascista musicisti, le compositeur Ennio Porrino (1910-1959) reproche même à l'institution une vision trop limitée de la musique, réduisant ainsi, selon lui, la signification et la réelle portée des évènements présentés dans son cadre⁹³.

Plusieurs autres activités et institutions culturelles voient le jour à l'époque fasciste, telles que la Sagra musicale umbra et le Teatro delle Novità di Bergamo en 1937, qui se consacrent respectivement aux œuvres à caractère religieux et à la représentation d'opéras et ballets de compositeurs toujours en vie, ainsi que la Settimana musicale senese presso l'Accademia Chigiana (1939), réservée à la redécouverte d'artistes italiens oubliés. Si toutes ces entreprises ne sont pas directement créées par le PNF, elles obtiennent toutefois l'appui de Mussolini, qui espère, par leur entremise, projeter à la fois une image plus cosmopolite de l'Italie à l'intention de la gent bourgeoise et des touristes européens, et une idéologie rassembleuse des masses du côté des classes

⁸⁹ Mario Pilati, « Il festival musicale internazionale di Venezia », p. 333-343.

⁹⁰ « *Despite its international character, [...the event] is an unadulteratedly Italian and unadulteratedly fascist institution* », de Adriano Lualdi, *programme du Festival musicale di Venezia*, 1930, cité dans Fiamma Nicolodi, « Su alcuni aspetti dei festival tra le due guerre », dans *Musica italiana del primo novecento – « la generazione dell'ottanta » – Atti del convegno – Firenze 9-10-11 maggio 1980*, Florence, Olschki, 1981, p. 142, cité dans Sachs, *Music in Fascist Italy*, p. 89; notre traduction. La citation en italien n'est pas donnée par Sachs.

⁹¹ Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 145.

⁹² Nicolodi, *Novecento in musica – Protagonisti, correnti, opere : I primi cinquant'anni*, p. 148.

⁹³ Ennio Porrino, « Il Problema Della musica Dotta e della musica popolare », *Il Musicista – organo ufficiale del Sindacato nazionale fascista musicisti*, n° 4-5, Janvier-février 1938.

populaires⁹⁴. La plupart de ces événements ne connaîtront qu'une seule édition ou, du moins, ne dépasseront pas la fin de la Seconde Guerre mondiale⁹⁵.

Le financement des diverses activités culturelles par le ministère des Finances (*Ministero delle Finanze*) est aussi entièrement contrôlé par Mussolini. Ce dernier va même jusqu'à subventionner personnellement quelques projets musicaux et s'immiscer dans l'organisation de plusieurs événements afin de consolider son contrôle sur les organismes culturels⁹⁶. Tel est notamment le cas des manifestations de la Société internationale de musique contemporaine (*Società internazionale di musica contemporanea*), un festival de musique dont chaque nouvelle édition se déroulait traditionnellement dans différentes villes d'Europe, mais que Mussolini a réussi à obtenir à trois reprises en Italie (Venise 1925, Sienne 1928, Florence 1934), à l'aide du travail dévoué de Dallapiccola⁹⁷.

À partir de 1936, à la demande du Duce, la musique extra-italienne n'est plus autorisée – mis à part les œuvres allemandes, en raison de l'établissement de l'Axe germano-italien. L'art musical germanique est même grandement encouragé⁹⁸. Le PNF peut ainsi assurer le contrôle du répertoire choisi en veillant à ce que seuls les artistes italiens s'affirmant fascistes ou ayant des idées politiques qui y sont favorables puissent obtenir des représentations de leurs pièces⁹⁹. Le gouvernement dit toutefois vouloir continuer à promouvoir la musique moderne afin de favoriser l'émergence des jeunes talents du pays. Le contrôle musical est alors tellement fort que certains théâtres se voient obligés de modifier leur programmation afin d'obtenir un financement du gouvernement, et de ce fait, assurer la survie de leur institution¹⁰⁰.

Les politiques fascistes chez les musiciens

Bien au-delà de l'aspect pécuniaire, Mussolini peut décider du développement de la carrière d'un artiste, d'un groupe ou d'un théâtre en s'appuyant sur le seul critère de l'orientation politique des individus. Le Duce encourage toutefois les jeunes à prendre la voie des arts et à développer

⁹⁴ Sachs, *Music in Fascist Italy*, p. 89.

⁹⁵ Nicolodi, *Novecento in musica – Protagonisti, correnti, opere : I primi cinquant'anni*, p. 148.

⁹⁶ Nicolodi, «Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista», p. 120.

⁹⁷ Nicolodi, *Novecento in musica – Protagonisti, correnti, opere : I primi cinquant'anni*, p. 148-149.

⁹⁸ Carlo Gatti, « Musica italiana e musica tedesca », *L'illustrazione italiana*, Année XV, n° 33, 19 septembre 1937, p. 1135 à 1137.

⁹⁹ Sachs, *Music in Fascist Italy*, p. 87-91.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 73.

leurs talents dans la stricte mesure où ils respectent la tradition musicale et font preuve d'allégeances fascistes¹⁰¹. Giuseppe Bottai (1895-1959), alors député du PNF, insiste même en émettant l'idée selon laquelle les hommes de culture doivent se fondre au sein de la « fascisation » du pays. Il explicite le tout en affirmant que les artistes italiens se doivent « d'être acteurs et non pas spectateurs, protagonistes et non pas chœur dans l'intrigue¹⁰² » de la propagande.

Plusieurs regroupements de musiciens sont donc créés durant les deux décennies fascistes pour permettre aux artistes partageant les idéaux totalitaires de faire valoir leurs efforts pour la patrie, et ainsi, offrir une meilleure visibilité à leurs travaux dans divers contextes artistiques et musicaux¹⁰³. Ces groupes, tel l'Unione fascista dei musicisti (1921), facilitent également l'obtention d'un emploi pour les artistes. En 1933, les compositeurs et musiciens Alfano, Pizzetti, Arrigo Serato (1877-1948) et Lualdi créent tout d'abord le Sindacato nazionale fascista musicisti (qui devient par la suite Dirrettorio Nazionale dei Sindicati Musicisti)¹⁰⁴, et la revue *Musicista – Organo ufficiale del Sindacato nazionale fascista dei musicisti* afin d'offrir des emplois et d'encourager les artistes à s'exprimer sur l'actualité musicale. En plus de publier les textes et les discours de Mussolini, la revue offre une tribune aux artistes qui soutiennent la doctrine fasciste¹⁰⁵.

Dans une décision présentée par les médias italiens comme un consensus, mais résultant en réalité d'une stratégie imposée par l'Allemagne, le régime italien prend un virage antisémite et émet des contraintes artistiques à tous les musiciens et compositeurs juifs italiens dans un communiqué intitulé « Mesures de défense de la race italienne » (« *La difesa della razza* »), publié le 17 novembre 1938¹⁰⁶. Ainsi, les œuvres des compositeurs juifs sont interdites, les professeurs sémites ne peuvent plus pratiquer leur métier et les étudiants juifs se voient bannis du système d'éducation et des conservatoires¹⁰⁷. Il en est de même pour les Italiens qui ont épousé des femmes juives. Plusieurs musiciens se retrouvant dans cette situation, dont Dallapiccola, se sentent alors floués par le régime : beaucoup d'entre eux avaient soutenu les idéaux de Mussolini et occupaient

¹⁰¹ Mila De Santis, «Casella nel ventennio Fascista», dans Illiano (éd.), *Italian Music During the Fascist Period*, p. 374-375.

¹⁰² Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 128. Le passage en italien n'est pas offert par les autrices.

¹⁰³ Sachs, *Music in Fascist Italy*, p. 61 et 96.

¹⁰⁴ Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 129-131.

¹⁰⁵ Benito Mussolini, « Dottrina del fascismo », *Il Musicista – Organo ufficiale del Sindacato nazionale fascista musicisti*, n° 11-12, août-septembre 1938, p. 1-7.

¹⁰⁶ Illiano et Sala, «The Politic of Spectacle : Italian Music and Fascist Propaganda», p. 21.

¹⁰⁷ Sachs, *Music in Fascist Italy*, p. 47.

des fonctions au sein du régime. Bien des années plus tard, Dallapiccola cherchera à excuser les artistes de son époque afin d'expliquer l'engouement qu'ils ont pu éprouver pour le régime fasciste :

Ma génération est coupable : aucune justification n'est possible... Le fascisme a utilisé une nouvelle arme... une arme plus puissante que les armes magnétiques : en comparaison, même la bombe atomique semble insignifiante... Il a fallu des années pour réaliser et découvrir son secret. Le premier à l'avoir utilisé de manière systématique et sur une grande échelle, en Occident, c'est Benito Mussolini. Cette arme, on l'appelle la propagande. Avec l'étouffement de la presse, son dérivé, un mensonge peut ainsi être transformé en une vérité¹⁰⁸.

Dans leur ouvrage *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, les musicologues Charlotte Ginot-Slacik et Michela Niccolai exposent l'idée selon laquelle le choix de plusieurs compositeurs de l'époque de soutenir le PNF était empreint de naïveté. Elles soutiennent cette affirmation à l'aide d'une lettre écrite par Laura Dallapiccola (1911-1995), l'épouse du compositeur :

« Ceux qui faisaient de la politique étaient au courant, mais les musiciens, les poètes vivaient comme on vit maintenant, sans s'occuper de ces choses-là, ils menaient une vie tranquille¹⁰⁹. » Là encore, de telles phrases sont révélatrices de l'ampleur du manque de formation – et parfois de conscience – politique des compositeurs italiens¹¹⁰.

La question du fascisme chez les artistes, musiciens et compositeurs reste donc toujours difficile à cerner. Pourtant, certains compositeurs ont affirmé être en accord avec ces politiques, tels qu'Alfano, Alfredo Casella (1883-1947) ou Giovacchino Forzano (1883-1970). Si plusieurs compositeurs ont adhéré au mouvement totalitaire – certains par conviction, d'autres par opportunisme ou dans le but de continuer à travailler –, plusieurs n'ont fait que passer sous silence leurs idéaux politiques par peur de répression¹¹¹. Comme mentionné plus haut, tous devaient, se soumettre à l'obtention de la carte du parti s'ils voulaient être en mesure de continuer une vie normale et sans tracas, du moins financier. Établir qui étaient les vrais fascistes parmi les artistes

¹⁰⁸ « *My generation is guilty through and through: no justification is possible... Fascism had used a new weapon... a weapon much mightier than the magnetic mine in comparison, even the atomic bomb begins to look trifling... It took years to realize this and to discover its secret. The first to use it systematically and on a vast scale in the West was Benito Mussolini. This weapon is called Propaganda. With it and with the stifling of the press, its derivative, a lie can be turned into truth.* » Luigi Dallapiccola, « Prime composizioni corali (1961), *Postscriptum*, 29 janvier 1962 », dans Fiamma Nicolodi (éd.), *Parole e musica*, Milan, Il Saggiatore, 1980, p. 381-382, cité dans Illiano et Sala, « The Politic of Spectacle : Italian Music and Fascist Propaganda », p. 13; notre traduction. La citation en italien n'est pas donnée par les auteurs.

¹⁰⁹ Lettre de Laura Dallapiccola, cité dans Pierre Michel, *Luigi Dallapiccola*, Genève, Contrechamps, 1996, p. 29, dans Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 28. La note de référence trouvé dans l'ouvrage de Ginot-Slacik et Niccolai, ne permet pas de savoir à qui s'adressait cette lettre, à quel moment elle a été écrite, ni l'endroit où est conservée cette lettre. Le texte original en italien n'est pas fourni.

¹¹⁰ Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 23-28.

¹¹¹ Sachs, *Music in Fascist Italy*, p. 10.

demeure donc à ce jour difficile, puisque plusieurs ont adhéré au parti pour ne pas être taxés d'antifascistes plutôt que par réelle conviction politique. Cette adhésion leur permettait en outre de continuer à travailler en intégrant les recommandations et les demandes de la classe politique¹¹².

L'Opéra et ses grandes maisons

À l'aube des années 1930, un nouvel aspect de la propagande culturelle est développé : l'opéra. Si Mussolini considère que l'utilisation politique de la musique est pertinente, puisqu'elle fait partie des activités sociales et culturelles des différentes classes, il voit en l'opéra l'exaltation du génie italien. Alors que la musique lyrique est souvent considérée comme le point culminant de la difficulté compositionnelle, les thèmes qui y sont abordés restent toujours accessibles à la masse populaire¹¹³. De plus, sa pratique relève d'une tradition nationale vieille de plus de 300 ans. Historiquement nationaliste, cette forme d'art s'insère, selon le Duce, dans l'identité commune de la patrie¹¹⁴. C'est donc dans la continuité de son discours politique « Aller vers le peuple » (« *Andare verso il popolo* ») que Mussolini encourage l'exposition et les manifestations de l'art lyrique italien¹¹⁵.

Comme l'explique à l'époque Respighi, la pratique de cet art devient alors l'occasion d'obtenir une réelle reconnaissance en tant qu'artiste :

Aucun musicien en Italie ne peut imaginer trouver un aussi large crédit et l'immensité de la faveur populaire s'il ne passe pas triomphalement par la scène lyrique. Chez nous, c'est seulement l'opéra qui, de façon probante et durable, est fait pour dispenser la gloire¹¹⁶.

Outre les critères relatifs au contexte social, en quoi l'opéra correspond-il à la culture nationaliste que tente d'instaurer le PNF? À première vue, très peu d'opéras semblent promouvoir les idéaux du régime. Quels sont donc les critères qui définissent le nationalisme italien que fait prévaloir le gouvernement mussolinien dans son choix d'œuvres pour la propagande? Dans son ouvrage *Opera and the Culture of Fascism*, Tambling tente d'illustrer certains liens entre cette

¹¹² Illiano et Sala, «The Politic of Spectacle : Italian Music and Fascist Propaganda», p. 14.

¹¹³ Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 172.

¹¹⁴ Sachs, *Music in Fascist Italy*, p. 55-60.

¹¹⁵ Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, p. 150.

¹¹⁶ « *Nessun musicista in Italia può pensare di trovar largo credito e la vastità del favore popolare se non passa trionfalmente per le scene liriche. Da noi è soltanto l'opera in music anche si fa, se non giusta, certo probante e duratura dispensiera di gloria.* » A. Toni, *Respighi visto oggi*, in « *Comoedia* », 1934, n° 4, p. 9, cité *Ibid.*; notre traduction.

forme d'art et la politique¹¹⁷. Il émet entre autres l'idée selon laquelle l'opéra italien de l'époque doit présenter une certaine virilité afin de représenter l'importance de l'homme au sein de la société fasciste¹¹⁸. Cette idée est d'ailleurs partagée par la musicologue Zoey M. Cochran, qui indique dans son article « Virile *Condottieri* On-screen and Emasculated Heroes on the Operatic Stage. Protraying Male Protagonists in Fascist Italy (1931-1937) » que la masculinité présentée dans les opéras et les films de l'époque devait servir à donner une image forte de Mussolini. Les hommes qui y étaient dépeints devaient donc être présentés comme étant forts, disciplinés, en bonne santé physique, dominants et agressifs afin de bien traduire l'idéal masculin souhaité par le parti¹¹⁹.

Tambling relève ensuite la nostalgie que peut susciter l'écoute d'une œuvre (l'opéra étant connu pour sa glorification du passé), laquelle détient la capacité d'inciter le peuple à vouloir revivre des expériences relevant de la tradition plutôt que de rechercher la nouveauté. L'utilisation du genre lyrique à des fins de campagnes populaires est donc, selon lui, pleinement pertinente pour le régime fasciste¹²⁰. Il est à tout le moins difficile d'évaluer la véracité de cette affirmation – même si elle semble plausible –, puisque comme démontré plus haut, la propagande s'est établie à la fois sur l'idéologie de la glorification des œuvres du passé et sur l'approbation des jeunes talents italiens. Il serait plus approprié d'affirmer que la glorification et la mythification du passé ont été utilisées dans l'unique but de démontrer la supériorité du peuple italien. En effet, Mussolini a grandement encouragé les représentations d'opéras de l'*Ottocento* et du début du *Novecento*, puisque ces derniers ont toujours représenté la culture nationale populaire par excellence. Afin de prolonger l'engouement pour cet art et de valoriser l'histoire du peuple, le Duce encourage d'ailleurs la création d'opéras dont la trame dramatique se situe à l'époque de l'Empire romain, afin de rappeler l'hégémonie italienne sur le monde et sa supériorité historique¹²¹. Toutefois, très peu d'œuvres lyriques sont créées à l'époque fasciste.

C'est, entre autres, à travers l'utilisation de l'opéra au sein de la propagande fasciste que l'on observe une radicalisation des pratiques culturelles. Alors que la première partie du *ventennio* vise à propulser l'Italie fasciste vers l'internationalisme, les années 1930 démontrent une réelle

¹¹⁷ Tambling, *Opera and the Culture of Fascism*, p. 112.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Zoey M. Cochran, « Virile *Condottieri* On-screen and Emasculated Heroes on the Operatic Stage. Protraying Male Protagonists in Fascist Italy (1931-1937) », *Revue musicale OICRM*, vol. 5, n° 1, <http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol5-n1/vol5-n1-virile-condottieri/>, février 2018.

¹²⁰ Tambling, *Opera and the Culture of Fascism*, p. 5.

¹²¹ Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 172.

dissociation envers toute forme d'expérimentation musicale; nous y reviendrons. Le répertoire canonique de l'opéra italien devient donc ici une valeur sûre de la culture italienne. Sa pratique et son écoute permettent ainsi d'assurer et de vanter les principes musicaux de l'italianité : la mélodie, le mélodrame et la choralité.

Alors que les maisons d'opéra sont considérées comme des centres de fierté nationale, elles vivent toutefois une crise de désertion au moment de l'arrivée au pouvoir de Mussolini. Ce phénomène s'explique notamment du point de vue de la répartition par classes sociales des pratiques culturelles – les représentations d'opéra ne sont accessibles qu'aux petits-bourgeois et à l'aristocratie – et par l'avènement du cinéma. Alors que les théâtres sont gérés par des impresarios et considérés comme des entreprises privées tout au long du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, leur gestion passe rapidement aux mains du PNF dans les années 1930¹²². En avril 1935, Nicola De Pirro (1898-1979), fraîchement nommé inspecteur de théâtre (*Ispettorato del Teatro*), explique cette nouvelle politique de gestion et de direction :

Lorsque Mussolini dit « faire du théâtre pour le peuple », il veut signifier en fait améliorer les possibilités des masses d'aller au théâtre. [...] La musique est l'une des principales sources de richesse de l'Italie. Si l'on pense à la suprématie exercée par le répertoire lyrique italien dans tous les théâtres du monde, au prestige de nos artistes dans les théâtres étrangers, à l'intérêt toujours porté à l'art italien du *bel canto* et à la grande importance de la production contemporaine italienne (concertante et théâtrale) – tous comprendront donc qu'il est naturel que l'État garde sous surveillance ce vaste monde. [...] Il peut être affirmé en quelques mots qu'il est absolument nécessaire de fasciser les théâtres lyriques, de créer leur niveau d'importance qu'ils ont perdu sous l'impact du *mediatorato* [une agence privée de placement servant à offrir aux travailleurs divers postes professionnels], afin de le ramener au contact d'un public ou plutôt du public considéré comme un tout¹²³.

C'est pourquoi les règles que le régime tente d'appliquer aux institutions lyriques ont une particularité bien précise et donnent lieu à un programme de propagande à caractère bilatéral qui permet non seulement au gouvernement, mais aussi aux maisons d'opéras d'en tirer profit. Du côté du régime, on promeut les concerts de différents théâtres à travers le pays, en affirmant que l'opéra

¹²² Sachs, *Music in Fascist Italy*, p. 55-85.

¹²³ « When Mussolini says “make theater for the people” he actually means increasing the opportunities of the masses to go to the theatre. [...] Music is one of the main attributes of Italy. If one thinks of the supremacy of Italian lyrical repertoire in all the theatres of the world, of the prestige of our artists amongst foreign theatres, of appeal that the italian art of *bel canto* still has, and, the great importance of contemporary Italian output (concert and theatrical), everyone will understand how natural it is that the government keeps a watch over vast world [...]. It can be said in a word that it is necessary to let the lyric theatre be fascist, to return it to the level of importance from which it had fallen under the impact of the *mediatorato*, so as to bring it into contact with the public, or rather the public as a whole. » Nicola De Pirro, « L'Ispettorato del teatro », Scenari 4, 1935, p. 403-404, dans Illiano et Sala, « The Politic of Spectacle : Italian Music and Fascist Propaganda », p. 15-16; notre traduction. La version originale en italien n'est pas donnée par les auteurs.

est l'art italien le plus distingué et en encourageant de ce fait le peuple à aller se délecter de cette merveille artistique. Les maisons d'opéra sont alors obligées de ne présenter que du répertoire national qui possède déjà une certaine notoriété; aucune œuvre du *Novecento*¹²⁴ n'est donc admissible. Elles demandent à leur tour un financement du gouvernement fasciste afin de rénover les salles qui, dans plusieurs cas, sont devenues désuètes. La présence de Mussolini est aussi réclamée à plusieurs représentations, permettant de publiciser les différentes représentations des sociétés de concerts, mais aussi de perpétuer l'image du Duce comme homme du peuple et de la culture.

Les Carri lirici

Si le gouvernement multiplie les efforts et les moyens pour rejoindre le peuple à l'aide de la culture en obligeant les salles de concert et de théâtre à présenter le répertoire fortement suggéré par le régime, tous n'ont cependant pas les moyens d'y accéder. Les manifestations musicales offertes par les maisons d'opéra, tel que la Scala de Milan, sont souvent considérées comme élitistes; seule une mince partie de la société y a accès¹²⁵. De plus, à l'époque, plus de 350 villes italiennes n'ont pas de salle où présenter des opéras ou même des œuvres symphoniques. Cela rend donc la propagande culturelle beaucoup plus difficile et ralentit du même coup le processus d'influence et d'unification du peuple visé par le gouvernement mussolinien¹²⁶.

Le gouvernement cherche alors un moyen pour offrir des spectacles gratuitement afin que plus de gens y assistent. L'OND ainsi que l'Ufficio nazionale di collocamento travaillent de concert afin de trouver un moyen économique, tant pour le peuple que pour l'État, de produire et de consommer de la culture, particulièrement la musique instrumentale, symphonique et lyrique¹²⁷. On observe donc, en 1925, la création de théâtres ambulants : les Carri di Tespi di Prosa, qui présentent des pièces théâtrales dans les rues¹²⁸. Voyant l'engouement engendré par ces activités, l'OND et son architecte Antonio Valente (1894-1975) travaillent ensuite à la construction des Carri

¹²⁴ Bien que le *Novecento* représente les années 1900, les œuvres qui y sont rattachées ne correspondent pas nécessairement aux dates de composition de ces dernières, mais plutôt au style musical auquel elles correspondent (voir note 10 pour plus de détails).

¹²⁵ Nicolodi, «Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista», p. 103.

¹²⁶ Sachs, *Music in Fascist Italy*, p. 87.

¹²⁷ Nicolodi, «Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista», p. 98-99.

¹²⁸ Giovannella Pacini, «Antonio Valente e la realizzazione del Carro di Tespi di Prosa», dans Illiano (éd.), *Italian Music During the Fascist Period*, p. 253-254.

di Tespi Lirici, dans le but de présenter les opéras nationaux. Il faut cependant plusieurs années pour construire ces théâtres ambulants qui voyageront un peu partout à travers le pays. Le premier Carro lirico ne voit donc le jour que le 24 août 1930¹²⁹ à Torre del Lago, avec une présentation de *La bohème* de Puccini, sous la direction artistique de Forzano, l'administrateur culturel du régime¹³⁰. Dans l'année qui suit, ce Carro lirico effectue 382 représentations de 12 productions d'opéra dans 408 villes et villages en Italie, mais aussi à Liège et à Anvers. Deux autres théâtres du même genre sont ensuite construits afin de perpétuer la propagation de la culture¹³¹. Par la suite, les représentations des Carri lirici n'auront lieu qu'en Italie jusqu'en 1943¹³²; un dernier exemple de la vitalité d'un des théâtres ambulants est alors donné à Spalato en Croatie – alors annexée à l'Italie¹³³. Il est possible de voir à travers ces représentations à l'étranger un effort suprême pour démontrer la supériorité de l'art lyrique italien.

Ces théâtres sont mis sur pied dans le but de transformer l'opéra en culture de masse, et ainsi faire changer l'opinion publique¹³⁴. C'est dans cet esprit que le PNF les nomme Carri lirici, dans l'objectif qu'ils soient aussi présentés comme des « théâtres du peuple ». Ce discours s'inscrit encore une fois dans l'objectif de Mussolini de faire croire à la masse populaire que le régime s'occupe réellement du bien-être des individus¹³⁵ et ainsi d'influencer le souhait d'une identité nationale telle que définie par le régime¹³⁶. Dino Alfieri (1886-1966), alors à la tête du MinCulPop, explique ce choix par le fait que seules les œuvres lyriques déjà bien insérées dans la culture

¹²⁹ Tous les ouvrages consultés ne donnent pas la même information concernant la date d'inauguration des Carri di tespi lirico. Le 24 août 1930 est la date choisie ici parce qu'une majorité d'auteurs ont indiqué cette date pour l'évènement. Par ailleurs, des informations tirées de l'article « Gli eroi della “Bohème” alla casa del loro cantore » de la revue *Illustrazione italiana* du 31 août 1930 font état du concert présenté dans le cadre de l'inauguration. L'autre date donnée est le 6 juillet 1929, soit un an plus tôt. Le 24 août 1930 est utilisée par Ginot-Slacik/Niccolai dans *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 157, Roberto Volpini dans « Carro di Tespi » dans *l'Enciclopedia dello spettacolo* (p. 117), et comme compte rendu d'antant du 31 août 1930 de Marico Corsi dans *Illustrazione italiana* (p. 311-312). Il n'y a que Giovannella Pacini, dans « Antonio Valente e la realizzazione del Carro di Tespi di Prosa » (p. 253-254), qui utilise la date du 6 juillet 1929.

¹³⁰ Pacini, « Antonio Valente e la realizzazione del Carro di Tespi di Prosa », p. 256-264.

¹³¹ Mario Corsi, « Il teatro per il popolo : Giro Artistico dei Carri di Tespi », *L'Illustrazione italiana*, n° 26, juin 1936.

¹³² Patricia Gaborick, « Gli itinerari del Carro di Tespi lirico (1930-1935) », dans Simonetta Falasca Zamponi (éd.), *Lo spettacolo del fascismo*, Turin Einaudi, III, p. 589-613.

¹³³ Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 161.

¹³⁴ S. A. Luciani, « Gli spettacoli all'aperto e la musica », *Scenario*, n° 7, juillet 1935, p. 362.

¹³⁵ Michela Niccolai, « 'La Scala sotto la tenda'. *La bohème* inaugura il Carro di Tespi Lirico », dans Roberto Illiano (éd.), *Italian Music During the Fascist Period*, p. 267-269.

¹³⁶ Nicolodi, « Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista », p. 104.

italienne peuvent atteindre le double objectif de rassembler le plus de citoyens possible tout en respectant la qualité artistique nécessaire à leur exécution¹³⁷.

Dans le but de perpétuer la propagande imposée par le régime, les différents grands théâtres tels que la Scala de Milan et le Teatro del Popolo de Rome offrent, après les représentations des Carri lirici, plusieurs billets de concerts à des prix plus qu'abordables¹³⁸ — une entente établie sous le patronage du Consorzio italiano dell'opera lirica, créé en 1931 pour gérer toutes les maisons d'opéra et les Carri¹³⁹. Par la suite, les journaux fascistes publicisent largement les représentations afin d'encourager la population à assister aux différents concerts. Enfin, les journalistes vantent les qualités de chaque œuvre et des compositeurs, et racontent l'engouement des spectateurs devant ces prestations¹⁴⁰.

Enfin, la doctrine artistique du Duce semble n'avoir été que d'atteindre le plus grand nombre de citoyens afin d'accroître l'efficacité de la manipulation du peuple. Les différentes actions qui ont régi la propagande ont affecté aussi bien la culture italienne traditionnelle que l'avant-garde musicale à travers des politiques culturelles éclectiques, incohérentes et ambiguës¹⁴¹. Comme mentionné plus haut, l'idéologie artistique du fascisme a toutefois connu d'importants changements entre les années 1920 et 1930. La musicologue Fiamma Nicolodi divise en effet la propagande fasciste en deux périodes, la première se situant de la Marche sur Rome (1922) jusqu'au début des années 1930 avec la présentation d'un régime ouvert à la modernité qui encourage le développement de l'avant-garde tout comme la restauration d'un vieux, mais très riche patrimoine musical¹⁴². Ce discours artistique présenté dans la première décennie semble encourager les échanges avec les compositeurs étrangers et laisser place à la modernité. La seconde période, qui débute aux environs de la fin de 1931 et connaît un resserrement en 1938 jusqu'à l'occupation de l'Italie par l'Allemagne en 1943 (l'intensité culminera au moment de l'entrée en guerre de l'Italie aux côtés du Reich en 1940), est plutôt caractérisée par le durcissement autarcique, notamment avec les politiques raciales, la démagogie et le conformisme traditionaliste. Tel que mentionné plus tôt, ce resserrement trace de nouveau les différentes politiques musicales

¹³⁷ Dino Alfieri, «Teatro italiano : Discorso del Ministro della cultura popolare alla camera dei fasci e delle corporazioni», *Scenario*, n° 6, 1939, p. 247.

¹³⁸ Sachs, *Music in Fascist Italy*, p. 88.

¹³⁹ Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, Paris, Fayard, p. 170.

¹⁴⁰ Nicolodi, «Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista», p. 108.

¹⁴¹ Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 21.

¹⁴² Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, p. 25

du régime, obligeant ainsi plusieurs institutions à revoir leur programme de concerts et d'éducation pour ne présenter que des œuvres de compositeurs italiens¹⁴³. La liberté d'expression connaît dès lors une censure sans précédent, qui se manifeste par une très grande exploitation de l'art lyrique et l'exaltation des grands maîtres nationaux. Cette dernière étape de la propagande culturelle s'inscrit dans le but d'instaurer un « art fasciste » tant réclamé par le régime mussolinien¹⁴⁴.

La réappropriation ainsi que l'instrumentalisation des œuvres et du discours entourant de grands compositeurs italiens ont aussi été effectuées à plusieurs reprises par le régime dans les différents mécanismes de manipulation du peuple. Les compositeurs nationaux ont ainsi été élevés à titre de héros patriotiques afin que leur art soit facilement valorisé. Il faut cependant noter que les artistes choisis afin de rayonner sur la patrie jouissaient déjà d'une grande notoriété nationale, voire même internationale, et ce, bien avant l'arrivée de Mussolini au pouvoir. C'est notamment le cas de Puccini, dont le statut de compositeur national s'est établi dès ses débuts dans le domaine lyrique, à la fin du XIX^e siècle.

¹⁴³ Nicolodi, « Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista », p. 97.

¹⁴⁴ Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, p. 55.

CHAPITRE 2

Giacomo Puccini : l'homme avant le fascisme

Le mythe dont fait l'objet Puccini s'est construit bien avant le début du régime fasciste : il s'est établi dès les premiers succès du compositeur, au milieu de la décennie 1880 et au début des années 1890. Élevé au statut de compositeur – voire même de héros – national, Puccini est rapidement comparé à Verdi, dont il est même désigné comme le successeur. La comparaison des deux compositeurs devient si importante que chacun d'eux se voit attribuer bien malgré lui des conceptions genrées. Toutefois, comme nous le verrons, si Puccini est acclamé comme un héros par et pour la nation italienne, son parcours n'en est pas moins parsemé de critiques virulentes de la part d'artistes et de musicologues; lesquelles ont eu pour effet de porter atteinte à sa réputation et à sa reconnaissance. Au cours de la carrière de Puccini, son statut national ne fait ainsi presque jamais l'unanimité.

La construction d'un compositeur national

Dès un très jeune âge, Puccini est initié à la musique. Issu d'une famille relativement aisée, il vient d'une lignée de cinq générations de musiciens. À l'époque, le plus célèbre est son arrière-arrière-grand-père, aussi appelé Giacomo Puccini (1712-1781), un organiste et compositeur de musique sacrée, très connu dans la ville de Lucques (Lucca). Son père Michele Puccini (1813-1864) est quant à lui maître de chœur à la Cathédrale Saint-Martin de Lucca – poste occupé depuis plusieurs dizaines d'années par la famille Puccini¹⁴⁵. À la mort de ce dernier, la famille du compositeur, alors âgé de cinq ans, s'appauvrit rapidement. Le petit Puccini est alors envoyé chez un oncle où il apprend le clavier et le chant choral. Puis, à l'âge de 10 ans, il intègre le chœur de la cathédrale de Lucca et découvre petit à petit l'orgue.

Après des études au Conservatoire régional de Pise dans les années 1870, Puccini est admis au Conservatoire de Milan, en 1880, où il est élève d'Antonio Bazzini (1818-1897) et d'Amilcare Ponchielli (1834-1886) en composition¹⁴⁶. Lors d'un concours d'écriture d'un acte d'opéra lancé par la maison d'édition musicale Sonzogno en 1882, Puccini entame l'écriture de sa première

¹⁴⁵ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 26.

¹⁴⁶ Julian Budden, *Puccini : His Life and Works*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 17-24.

œuvre lyrique : *Le Villi*. Bien qu'il n'en sorte pas gagnant – malgré l'acclamation du public –, il poursuit l'écriture de cette œuvre et la présente en 1884 au Teatro dal Verme de Milan, avec l'aide de ses professeurs¹⁴⁷. Le jeune compositeur réussit alors à attirer l'attention de la Casa Ricordi, l'éditeur de Verdi; ce dernier se faisant vieillissant, la maison d'édition a besoin d'un nouveau compositeur de renom. Cet exploit marque un point tournant dans la carrière de Puccini. En effet, Ricordi s'engage alors à mettre en place un engrenage de publicisation de grande ampleur afin de vanter les mérites de Puccini et ainsi l'héroïser pour le sacrer nouveau compositeur national. En outre, plusieurs autres journaux de l'époque s'engagent dans la promotion du travail de Puccini. Ainsi, les collaborateurs de Ricordi travaillent à faire connaître le nom de leur nouveau protégé un peu partout au pays. Les critiques de *Le Villi* ne manquent donc pas de mots pour acclamer le jeune compositeur. Marco Sala, critique pour le journal *L'Italia*, affirme que « l'opéra de Puccini est – selon nous – un petit, mais riche chef-d'œuvre du début à la fin. [...] C'est un grand succès; un grand compositeur émerge¹⁴⁸ ». Dans le *Corriere della Sera*, le critique Antonio Gramola écrit :

Les valeurs trouvées dans cet opéra *Le Villi* révèlent l'imagination musicale de Puccini, qui s'accroche nettement à la mélodie. Dans la musique du jeune maestro de Lucca, il y a une imagination fraîche et des phrases qui touchent droit au cœur parce qu'elles proviennent de son cœur. Et il y a là une technique des plus élégantes, qui de temps en temps semble nous faire oublier qu'un jeune compositeur se tient devant nous¹⁴⁹.

Un critique¹⁵⁰ du journal *La Lombardia* ajoute même que « finalement, il semble que nous [la nation italienne] ayons trouvé le maestro dont l'art italien a tellement besoin.¹⁵¹ »

¹⁴⁷ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 22.

¹⁴⁸ « *Puccini's Opera is – in our opinion – a small but rich masterpiece, from beginning to end. [...] A great success; a great composer emerges.* » Marco Sala, cité dans Ildebrando Pizzetti, *Musicisti contemporanei : saggi critici*, Milan, Treves, 1914, p. 66, cité dans Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 22; notre traduction. Il est à noter que le titre de l'article ainsi que le passage original en italien n'est pas présenté dans l'ouvrage de Wilson.

¹⁴⁹ « *The values found in this opera [Le Villi] reveal Puccini's musical imagination, which leans markedly toward melody. In the music of the young Maestro from Lucca there is freshness of imagination, phrases that touch the heart because they came from his heart. And there is a most elegant technique, so that from time to time it seems that we don't have a young composer standing before us.* » Antonio Gramola, *Corriere della Sera*, cité dans Mary Jane Phillips-Matz, *Puccini : A biography*, Boston, Northeastern University Press, 2002, p. 45; notre traduction. Il est à noter que le titre de l'article ainsi que le passage original en italien n'est pas présenté dans l'ouvrage de Phillips-Matz.

¹⁵⁰ Le nom du critique du journal *La Lombardia* n'est jamais précisé par Wilson ni par l'auteur qu'elle cite, Arnaldo Marchetti.

¹⁵¹ « *Finally we seem to have found the maestro that Italian art needs so badly.* » auteur inconnu, *La Lombardia*, cité dans Arnaldo Marchetti (ed.), *Puccini com'era*, Milan, Edizioni Curci, 1973, p. 67, cité dans Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 22; notre traduction. Il est à noter que le titre de l'article ainsi que le passage original en italien n'est pas donné dans l'ouvrage de Wilson.

Il est important de souligner ici que les premiers succès nationaux de Puccini, tels que la présentation de son opéra-ballet *Le Villi*, ont lieu au moment où l'Italie traverse une crise à la fois politique et culturelle. La fin du XIX^e siècle est marquée par la montée en popularité des musiques extra-italiennes, particulièrement des œuvres de compositeurs allemands tels que Richard Wagner (1813-1883), substituant quelque peu la musique savante du pays qui occupe depuis des siècles une grande place dans l'identité du peuple italien. Dans l'introduction du premier numéro de la *Cronaca musicale*, en 1896, le musicologue italien Tancredi Mantovani déclare même :

Notre art musical, tout le monde sera probablement d'accord, est dans une période de transition – d'où nous espérons tous bientôt nous échapper – depuis plus de quelques années. [...] En termes de productions artistiques, notre ère est presque prolifique, mais moins claire dans ses objectifs : les artistes produisent beaucoup, ils travaillent à haute vitesse dans un furieux désir d'atteindre leur but rapidement, et en général, ils produisent des travaux qui manquent en assurance et conception artistique claire¹⁵².

Par ailleurs, la propagation de l'engouement pour la musique et la culture d'autres pays coïncident, de manière surprenante, avec la montée du nationalisme ainsi que l'anxiété politique fortement ressentie non seulement par l'Italie, mais aussi par plusieurs autres pays européens¹⁵³.

Dans un même ordre d'idées, le premier succès de Puccini survient, tel que mentionné plus haut, au moment où les grands opéras de Verdi, qui est alors considéré comme le compositeur national de l'Italie, ne sont plus nouveaux et où l'homme commence à se faire vieux. Le besoin de créer un renouveau artistique afin de promouvoir une identité nationale saine est donc bien présent. De ce fait, l'Italie a besoin de réitérer sa suprématie musicale, qui se traduit notamment par une longue tradition lyrique. Sur le plan politique, la nation ressent la nécessité de redonner une culture commune à son peuple – une culture antidotique à la décadence italienne et à l'envahissement des styles étrangers¹⁵⁴. C'est pourquoi les groupes politiques et les artistes souhaitent désigner un successeur musical à Verdi, afin de continuer à démontrer la suprématie de l'art italien. Cependant,

¹⁵² « *Our musical art, everybody will propably agree, has been in a period of transition – from which we all hope it will soon escape – for more than a few years. [...] In terms of artistic output, our era is almost prolific, but it is less happy and clear in its aim artists produce a lot, they work at high speed through a mad desire to reach their goal quickly, and in general they produce work that is lacking in assurance of method and clarity of artistic conception.* » Tancredi Mantovani (préssumé), *La Cronaca musicale*, n° 1, 18 février 1896, p. 1, cité dans Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 21; notre traduction. Le texte dans sa langue originale n'est pas donné par Wilson dans son ouvrage.

¹⁵³ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 20-22.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 20-22.

aucune caractéristique musicale n'est clairement énoncée ou décrite dans ces nombreux appels à réitérer la supériorité lyrique du pays.

Il est toutefois intéressant de noter qu'au moment où la nation italienne commence à acclamer Puccini afin d'assurer la pérennité de la tradition lyrique, plusieurs compositeurs, dont Verdi lui-même, ainsi qu'un des professeurs de Puccini, Ponchielli, restent sceptiques face au nouvel engouement pour le jeune compositeur. En fait, ceux-ci voient chez Puccini une grande influence des musiques allemande et française, et déplorent de ce fait son manque de nationalisme musical¹⁵⁵.

À la suite du succès remporté par *Le Villi*, Ricordi commande au jeune Puccini un nouvel opéra. Ce dernier se lance alors dans l'écriture d'*Edgar*, qu'il présente en 1889 à la Scala¹⁵⁶. Les critiques de l'œuvre sont cependant très mitigées. En effet, si la *Gazzetta musicale* di Milano, commanditée par la maison Ricordi, vante le travail de génie du compositeur au lendemain de la première, le journal *La Lombardia* présente l'opéra de Puccini comme un péché contre l'art, et indique que le compositeur manque sérieusement de convictions artistiques et d'idéaux musicaux bien définis¹⁵⁷.

Néanmoins, plusieurs autres rédacteurs ainsi que la maison d'édition Ricordi travaillent à mousser la réputation de Puccini. Alfredo Soffredini (1854-1923) déclare dans la *Gazzetta musicale di Milano* que l'opéra *Edgar* est une œuvre de génie, la qualifiant de « fondamentalement mélodique et italienne »¹⁵⁸ – aucune précision n'est cependant donnée sur ces éléments « profondément italiens ». Verdi, qui devait assister à la première – aucune documentation ne permet de confirmer s'il était vraiment présent –, affirme quelques années plus tard qu'*Edgar* a tout de même permis de mesurer la grande intuition théâtrale du jeune Puccini¹⁵⁹.

D'autres sont alarmés par l'engouement que créent Puccini et ses œuvres. En 1889, le compositeur Alfredo Catalani (1854-1893) déclare « [j]e suis terrifié à l'idée de ce que pourrait être mon avenir, maintenant qu'il n'y a qu'un seul éditeur et que celui-ci ne veut rien entendre

¹⁵⁵ Lettre d'Amilcare Ponchielli à Teresa Brambilla Ponchielli, [avril 1885], Abbiati, p. 261, cité dans Phillips-Matz, *Puccini : A biography*, p. 53-54.

¹⁵⁶ Phillips-Matz, *Puccini : A Biography*, p. 54-56.

¹⁵⁷ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 24. L'autrice ne donne pas la notice bibliographique exacte du texte auquel elle fait référence.

¹⁵⁸ Alfredo Soffredini, « Edgar. Drama lirico in 4 atti di Ferdinando Fontana, musica di Giacomo Puccini », *Gazzetta musicale di Milano*, 1889, cité dans Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 24.

¹⁵⁹ Lettre de Pericle Pieri à Franceschini, [18 avril 1889], cité dans Arnaldo Marchetti (ed.), *Puccini com'era*, p. 134-136, cité dans Phillips-Matz, *Puccini : A biography*, p. 61-62.

d'autre que Puccini... Maintenant, il y a des "dynasties", même en art, et je sais que Puccini "doit" être le successeur de Verdi¹⁶⁰. »

La marchandisation de l'œuvre de Puccini et sa publicisation par la maison Ricordi permettent en effet au compositeur de prendre les devants dans la course à la succession de Verdi. Plusieurs autres compositeurs, tels que Pietro Mascagni (1863-1945) ou Ruggero Leoncavallo (1857-1919), qui ont des carrières lyriques déjà bien établies, auraient tout aussi bien pu mériter ou prendre cette place. Toutefois, la puissante machine publicitaire initiée par la maison Ricordi autour de Puccini lui permet davantage de faire briller ses travaux¹⁶¹. Son statut de compositeur national n'est pourtant pas encore gagné.

Le 1^{er} février 1893, l'opéra *Manon Lescaut* est créé. Basé sur l'œuvre littéraire éponyme de l'Abbé Prévost (1697-1763), parue en 1731, l'opéra expose diverses injustices, par la démonstration tant des disparités sur le plan social et économique que de l'idée de la femme opprimée dans son indépendance et sa sexualité¹⁶². Pourtant, à l'époque de la création, peu de gens semblent comprendre cette dénonciation lancée par le compositeur. En effet, même Giulio Ricordi, l'éditeur de Puccini, lui écrit pour lui signifier son désarroi face au baiser de Des Grieux, un chevalier, et Manon, une pauvre et simple courtisane, devant la prison : « En ce qui me concerne, dans la finale du Havre je ne suis pas enchanté de cette étreinte!! Ça ne représente pas la vraie vie. Comment permettre à un jeune homme d'embrasser une femme condamnée, devant un commandant, des soldats et toute une population? Cela offense le bon sens¹⁶³. »

L'opéra *Manon Lescaut* devient pourtant le premier grand succès de Puccini, même s'il reçoit tout de même plusieurs critiques : si certains trouvent que les personnages de Des Grieux et Manon manquent de complexité¹⁶⁴, d'autres trouvent l'orchestre beaucoup trop discret et sans présence

¹⁶⁰ « *I am terrified of the idea of what might be my future, now that there's only one publisher and that publisher doesn't want to hear of anyone but Puccini... Now there are "dynasties", even in art, and I know that Puccini "must" be Verdi's successor.* » Lettre d'Alfredo Catalani à Giuseppe Depanis [20 août 1889], cité dans Richard M. Berrong (éd.), *The politics of Opera in Turn-of-the-Century Italy, As Seen through the Letters of Alfredo Catalani*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1992, p. 65. Le texte en langue originale n'est pas fourni dans le texte.

¹⁶¹ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 22-24.

¹⁶² Julian Budden, *The Operas of Verdi*, vol. 3 : *From Don Carlos to Falstaff*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 58.

¹⁶³ « *As far as I am concerned, in the finale of Havre I am little pleased with that embrace!! It doesn't ring true life. How can one permit a young man to kiss a condemned woman, and in front of the commander, the soldiers, and the entire populace? This offends common sense.* » Lettre de Giulio Ricordi à Puccini, dans Deborah Burton, *Recondite Harmony : Essays on Puccini's Operas*, Hillsdale, Pendragon Press, 2012, p. 132; notre traduction. L'autrice ne donne pas le texte original en italien.

¹⁶⁴ Burton, *Recondite Harmony : Essays on Puccini's Operas*, p. 35.

poignante¹⁶⁵. C'est aussi l'écriture syllabique qui domine l'œuvre; le côté non mélismatique des chants et l'histoire d'amour des personnages valent au compositeur plusieurs comparaisons négatives à Wagner et à *Tristan und Isolde* (1865). C'est à partir de la création de *Manon* que certains critiques commencent à dire que Puccini rejette son côté italien¹⁶⁶; nous y reviendrons. Si les personnages semblent simples, le sens du drame dans le déroulement de l'histoire est pourtant fortement développé. En utilisant cette histoire, le compositeur a réussi à construire une œuvre originale à travers un mélange entre le réalisme et l'amour presque mythique des personnages, ce qui, bien sûr, a beaucoup plu au public¹⁶⁷.

Manon Lescaut a par ailleurs été créé à quelques jours d'intervalle de la dernière œuvre de Verdi, *Falstaff*; les deux opéras sont souvent présentés ensemble par la suite¹⁶⁸. Les œuvres sont également liées sur le plan politique, car elles véhiculent toutes deux, à leur manière, des critiques de la société italienne des années 1890 : comme mentionné dans le chapitre 1, l'Italie se caractérise alors par une instabilité constante, en raison de virulents jeux de pouvoir¹⁶⁹.

Attestant ainsi de « l'alliance » de Puccini et Verdi, certains journaux tels que la *Gazetta musicale di Milano* annoncent que « [Puccini] est le maestro qui ramène l'honneur à la nation » et « qu'il est le plus fort des jeunes compositeurs »¹⁷⁰. La construction du statut de Puccini est très importante dans sa nationalisation. À cet effet, plusieurs articles sont publiés notamment dans le *Corriere della sera* et contiennent de grandes déclarations quant au talent incommensurable du compositeur, permettant de renforcer une idée de mythe autour de son image¹⁷¹. Cette même subjectivité se retrouve dans les déclarations soulignant l'italianité du compositeur¹⁷². Puccini

¹⁶⁵ Burton, *Recondite Harmony : Essays on Puccini's Operas*, p. 39.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 42.

¹⁶⁷ Di Gaetani, *Puccini the Thinker, The Composer's Intellectual and Dramatic Development*, p. 60.

¹⁶⁸ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 25.

¹⁶⁹ Tambling, *Opera and the Culture of Fascism*, p. 95.

¹⁷⁰ « [A] maestro who brings honour to his nation » et « one of the strongest, if not the strongest of the young Italian composers » Anonyme, *Gazetta musicale*, cité dans *Gazzetta musicale di Milano*, vol. 48, n° 6, 5 février 1893, p. 86, cité dans Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 24. Les passages ne sont pas donnés en italien par Wilson.

¹⁷¹ Le *Corriere della sera* offre rapidement de nombreux qualificatifs à l'endroit de Puccini tel « le grand compositeur », « le compositeur national », « l'artiste si talentueux », le « successeur de Verdi ». Ces qualificatifs sont observables dans plusieurs articles tels « La Manon Lescaut del M. Puccini al Nazionale di Roma », 9 novembre 1893, p. 3; « Il pranzo al Maestro Puccini », 22 février 1894, p. 3; « La Famiglia artistica al Maestro Puccini », 24 février 1894, p. 2.

¹⁷² « Il pranzo al Maestro Puccini », *Corriere della sera*, 22 février 1894, p. 3; « La Famiglia artistica al Maestro Puccini », *Corriere della sera*, 24 février 1894, p. 2; Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 25-26.

acquiert ainsi rapidement une bonne réputation publique qui lui permet alors de confirmer son statut de successeur de Verdi à titre de compositeur national¹⁷³.

De manière à renforcer la popularité de Puccini, des journalistes de la *Gazzetta di Milano*, tels qu'Eugenio Checchi (1838-1932), travaillent aussi à publiciser la vie privée du compositeur. Ainsi, l'enfance du jeune Puccini est racontée dans le but de rappeler qu'il vient d'une longue lignée de musiciens, en ajoutant qu'il a vécu dans la pauvreté. Comme nous le verrons au chapitre 3, cet élément permet d'humaniser le compositeur, et d'amener le peuple à se sentir proche de cette nouvelle vedette; on dessine ainsi au compositeur une destinée à accomplir¹⁷⁴.

Il faut rappeler ici que la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle sont marqués par une importante croissance du vedettariat dans les pays occidentaux, puisque le développement de la technologie permet une proximité plus grande entre les personnages publics et leurs admirateurs et admiratrices. La vie de Puccini est ainsi publicisée à coup de nombreux tirages photographiques. La maison Ricordi encourage d'ailleurs ce type de publicisation et envoie des photographes auprès du compositeur afin de pouvoir offrir aux journalistes de nombreux clichés de sa vie quotidienne. Puccini est ainsi l'une des premières célébrités à connaître l'engouement de paparazzis et à voir sa vie privée étalée devant public¹⁷⁵. Ce processus accélère grandement sa popularité en tant que compositeur national auprès de sa patrie et du monde entier.

Le besoin de prouver la supériorité italienne est ainsi omniprésent dans la création de l'image de Puccini¹⁷⁶. Cette idée montre bien l'importance du nationalisme, et ce, bien avant l'arrivée au pouvoir du PNF. En outre, alors que le développement de la carrière de Puccini a lieu à la fin du XIX^e siècle, certains journalistes et écrivains, tels Edmondo de Amicis (1846-1908), tentent dès lors de démontrer le pouvoir que détient ce dernier dans le maintien des grandes traditions

¹⁷³ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 22.

¹⁷⁴ Eugenio Checchi, « Giacomo Puccini : le sue village, le sue folaghem le sue opera, *La Tosca* », *La Gazzetta musicale*, janvier 1900, n° 11-12, p. 11 cité dans Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 30-31.

¹⁷⁵ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 34-35.

¹⁷⁶ Checchi, « Giacomo Puccini : le sue village, le sue folaghem le sue opera, *La Tosca* », cité dans Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 30-31.

italiennes, mais aussi dans la fraîcheur et la modernité amenées par son travail¹⁷⁷. Toutefois, aucun argument concret n'est réellement déployé dans ces écrits¹⁷⁸.

Au cours de sa longue carrière, Puccini est longtemps considéré « compositeur national de l'Italie ». Ce statut l'amène à devoir remplir certaines fonctions politico-sociales afin de faire valoir son statut aux yeux de tous.

De l'importance du rôle politique pour un compositeur national

À quelques reprises, Puccini est appelé à composer des œuvres pour des événements à caractère politique. L'*Inno a Roma* (hymne à Rome) composé en 1919 pour les commémorations de la victoire de la Première Guerre mondiale en est un bon exemple. L'œuvre est d'ailleurs commandée par le maire de Rome et ami de Puccini, le Prince Prospero Colonna (1858-1937)¹⁷⁹. Le compositeur refuse tout d'abord de contribuer à ce type d'événements, puisqu'il considère que créer des œuvres à des fins publicitaires ou politiques est nuisible pour sa réputation¹⁸⁰. Il est intéressant de noter que plusieurs artistes tels que Verdi, qui a vécu un échec en lien avec l'écriture d'un hymne en 1848, partagent cette crainte vis-à-vis la musique d'occasion¹⁸¹. Toutefois, Puccini accepte finalement de composer une œuvre pour la commémoration de la guerre.

Dans une lettre adressée à sa femme, Elvira Puccini (1860-1930), le 26 mars 1919, Puccini raconte cependant qu'il déteste travailler sur ce type d'œuvre. Il qualifie même l'hymne de « belle connerie » (*bella porcheria*)¹⁸². Le compositeur n'a à ce moment aucun intérêt pour la politique : il déteste cela¹⁸³. Il déclare par la suite qu'il tient à ce que l'*Inno a Roma* ne soit pas associé à lui et demande ainsi à rester anonyme.

¹⁷⁷ Edmondo de Amicis, « I nostri operisti : Giacomo Puccini », *La prensa/L'illustrazione popolare*, mai 1900, cité dans Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 32-33.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 32-35.

¹⁷⁹ William Ashbrook, *The Operas of Puccini* [1968], Ithaca (États-Unis), Londres, Cornell University Press, 1985, p. 194-195.

¹⁸⁰ Adami, « L'*Inno a Roma* di Puccini : Storia di un orologio senza dedica », p. 490.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Lettre de Giacomo Puccini à Elvira Puccini, [26 mars 1919], Istituto di studi Pucciniani, Lettre 751, cité dans Mosco Carner, *Puccini : A critical biography* [1974], traduit de l'anglais par Catherine Ludet, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1983, p. 278-279.

¹⁸³ Guido Marotti, *Giacomo Puccini intimo*, p. 171, cité dans Sachs, *Music in Fascist Italy*, p. 102; Arman Schwartz, « Mechanism and Tradition in Puccini's *Turandot* », *The Opera Quarterly*, vol. 25, n° 1 et 2, 2009, p. 33-35.

L'*Inno a Roma* est composé sur des paroles de Fausto Salvatori, basées sur l'hymne religieuse *Carmen Saeculare* (17 avant J.-C.) d'Horace (65-8 avant J.-C.), commandée par l'Empereur Auguste (63 avant J.-C – 14 après J.-C.) dans le but d'être un hymne de propagande¹⁸⁴. Présentée pour la première fois au Stadium de Rome en juin 1920, l'œuvre pour Rome est dédiée à la princesse Iolanda de Savoie (1901-1986). Lorsque l'hymne est acclamé et devient incroyablement populaire, Puccini décide finalement d'annoncer qu'il en est le créateur¹⁸⁵. La portée de l'*Inno a Roma* est telle qu'il sera réutilisé dans plusieurs moments clés de la propagande fasciste de Mussolini dès 1923, comme nous le verrons au chapitre 3.

Le statut de compositeur national que porte Puccini ne vient pas sans règles pour maintenir une image de la force musicale du pays. S'il est acclamé comme le successeur de Verdi, Puccini est aussi souvent comparé à son prédécesseur et à d'autres compositeurs italiens, tels Gioachino Rossini (1792-1868) et Donizetti, ce qui génère d'importantes critiques de son travail. Néanmoins, si Puccini n'a jamais ressenti le besoin de se comparer ou de se confronter aux travaux de Leoncavallo, Rossini ou Jules Massenet (1842-1912) – pour l'écriture de *Manon Lescaut* – par exemple, il a toujours fait attention d'éviter l'écoute des œuvres de Verdi, pour ne pas en être influencé, de peur d'être accusé de plagiat ou de n'être qu'une pâle copie de son illustre prédécesseur¹⁸⁶.

Puccini féminisé

Plusieurs associations sont rapidement créées entre Verdi et Puccini, lorsque le second apparaît comme le successeur du premier. Certains critiques disent que Verdi a un caractère musical bourgeois¹⁸⁷; d'autres, tels Eugenio Checchi, considèrent que Puccini écrit davantage pour le peuple que pour la science de la musique¹⁸⁸.

¹⁸⁴ Ben Earle, *Luigi Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p.194, cité dans Earle, « Puccini, Fascism, and the Case of Turandot », p. 169.

¹⁸⁵ Adami, « L'*Inno a Roma* di Puccini : Storia di un orologio senza dedica », p. 490.

¹⁸⁶ Michele Girardi, « L'Eredità di Verdi : Puccini e i veristi », dans Jürgen Maehder (éd.), *Libretti di Puccini e letteratura del suo tempo*, Francfort/Bern, Peter Lang, 1993, cité dans Helen M. Greenwald, « Verdi's Patriarch and Puccini's Matriarch: "Through the Looking-Glass and What Puccini Found There" », *19th-Century Music*, vol. 17, n° 3, Printemps 1994, p. 236.

¹⁸⁷ Budden, *The Operas of Verdi*, vol. 3 : *From Don Carlos to Falstaff*, p. 440.

¹⁸⁸ Eugenio Checchi, *La fanfulla*, 4 février 1896, cité dans la *Gazzetta musicale di Milano*, vol. 51, n° 6, 6 février 1896, p. 81-82 cité dans Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 64.

Par ailleurs, bien que de nombreux artistes, journalistes et politiciens voient en Puccini un maintien de la longue tradition musicale italienne, d'autres constatent une importante évolution vers la modernité dans son œuvre¹⁸⁹. Toutefois, cette caractéristique ne plaît pas à tous. En effet, certains réduisent le travail de Puccini, et n'y voient que la décadence musicale italienne ainsi qu'un commercialisme cynique¹⁹⁰. C'est plus particulièrement le cas de Fausto Torrefranca (1883-1955), dont l'ouvrage *Giacomo Puccini e l'Opera internazionale*¹⁹¹ (1912) représente le paroxysme de la diatribe à l'endroit de Puccini. Bien des critiques émises à l'égard du compositeur sont d'ailleurs reprises du musicologue italien. Cependant, si plusieurs rédacteurs et critiques réservent ce type de commentaire acerbe sur Puccini à leur correspondance privée, Torrefranca dénigre publiquement le compositeur. Il avance même une conception genrée – en l'occurrence féminine – de la musique de Puccini, afin de le calomnier davantage.

Bien sûr, l'association de caractéristiques musicales à des genres (féminin et masculin) n'est pas unique : au contraire, elle est relativement fréquente dans les différents courants de pensée philosophiques et politiques du début du XX^e siècle en Europe. C'est notamment le cas des futuristes, qui rejettent la tradition esthétique et exaltent la modernité ainsi que le monde des machines, qui se séparent du sentimentalisme vraisemblablement féminin¹⁹². Ainsi, ce même courant promeut une vision très misogyne : la femme, un être d'émotions, se retrouve en opposition au genre supérieur, la morale masculine.

C'est à travers ces idées sur le statut de la femme que le futurisme rejoint la pensée de Torrefranca. Ce dernier associe le concept de *demi-monde*, souvent employé dans la littérature française du milieu du XIX^e siècle pour désigner les femmes entretenues, au domaine de la culture. Il indique que ce *demi-monde* culturel est celui où la femme s'ingère dans l'art pour consommer ou produire de l'art-minute, c'est-à-dire de l'art sans grande ingéniosité et sans grande nouveauté.

La femme abaisse indubitablement le niveau littéraire et artistique, pour une série de raisons qu'il est inutile d'énumérer outre ceci : que l'activité féminine n'est encore rien de plus qu'une « traduction » d'éléments d'art et de pensée déjà élaborés par les cerveaux masculins. Ce parasite est né et se

¹⁸⁹ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 32-35.

¹⁹⁰ Fausto Torrefranca, *Giacomo Puccini e l'Opera internazionale*, Turin, Editori Fratelli Bocca, 1912, p. VII.

¹⁹¹ Torrefranca, *Giacomo Puccini e l'Opera internazionale*.

¹⁹² Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 130-151. Wilson cite quelques-uns des ouvrages fondamentaux de l'époque à la base du mouvement futuriste et de la philosophie métaphysique, de l'antisémitisme, ainsi que de la misogynie, tels que F. T. Marinetti, *Fondazione e manifesto del Futurismo* (1909), réimprimé dans F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Milan, Mandadori, 1968 et Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter : Eine prinzipielle Untersuchung*, Vienne/Leipzig, W. Braumüller, 1903.

développe sur un tronc de culture millénaire qui s'est surtout nourri, par sélection naturelle, de ce qui avait un caractère de mollesse et de légèreté¹⁹³.

Il déclare même que la trop grande influence de la femme – qu'il observe surtout dans la popularité de Puccini auprès de son public – provoque un affaiblissement de l'homme, qui y perd son ingéniosité ainsi que sa créativité :

Maintenant, si la culture féminine – ou du moins autant que nous l'avons vu jusqu'à présent – est une culture parasitaire, elle ne peut manquer de déprimer le tonus vital et la richesse de la sève, du moins des dernières branches dont elle suggère l'existence. Et c'est ce qui se passe effectivement : la culture masculine sous-alimentée ne trouve rien de mieux que de commencer également à vivre du parasitisme, devenant féminine en raison du besoin de lieux et de climat.

Maintenant, ces hommes féminins de l'art sont ceux qui ne savent pas s'orienter à l'époque à laquelle ils vivent, mais subissent plutôt toutes les influences. Et aussi dans leur caractère de passivité organique qui, pour se sentir dans la totalité de la vie, a besoin d'un engrais; la tendance féminine de leur énergie créatrice se révèle¹⁹⁴.

C'est par cette idée que Torre Franca développe l'idée que les femmes du milieu artistique ont un besoin criant d'un héros pour leur culture faible, et que la personne toute désignée pour jouer ce rôle est, sans aucun doute possible, Puccini¹⁹⁵.

Puccini est selon Torre Franca un être passif sur le plan artistique et médiocre sur le plan intellectuel¹⁹⁶. Il n'est pas un vrai musicien, simplement un « *operista* », c'est-à-dire un simple créateur d'opéra – un genre faible et facile qui, pour Torre Franca, représente le « féminin » du vrai compositeur de musique. Il voit en cet artiste le besoin d'être possédé par un créateur plus important – en l'occurrence le librettiste. De l'avis du musicologue, Puccini est donc comme la femme qui ne fait que recevoir l'embryon d'un homme et par le fait même, sa conscience et son esprit¹⁹⁷. Ainsi, Torre Franca insiste et déclare qu'un compositeur d'opéra est incapable de produire de la musique qui se régite d'elle-même : il est donc la représentation pure et simple d'un musicien

¹⁹³ « *La donna abbassa indubbiamente la media del livello letterario e artistico, per una serie di ragioni che qui è inutile enumerare e, prima di ogni altra, questa : che l'attività femminile è ancora poco più di una « traduzione » di elementi d'arte e di pensiero già elaborati da cervelli maschili. Nasce e cresce parassita su di un tronco di cultura millenaria che si è nutrito, per selezione naturale, più di tutto ciò che aveva carattere di mollezza e di leggerezza.* » Torre Franca, *Giacomo Puccini e l'Opera internazionale*, p. 4; notre traduction.

¹⁹⁴ « *Ora se la cultura femminile – o almeno quel tanto che se ne vede sinora – è una cultura parassita, essa non può non deprimere il tono vitale e la ricchezza di linfa, almeno degli ultimi rami dai quali sugge l'esistenza. E così avviene difatti, e la denutrita cultura maschile non trova di meglio che cominciare anch'essa a vivere di parassitismo, facendosi femminile per necessità di luoghi e di clima. Ora questi uomini femminili dell'arte sono quelli che non sanno improntare di sé l'epoca nella quale vivono ma che ne subiscono invece tutte le influenze. E anche in questo loro carattere di passività organica che, per sentirsi nell'interesse della vita, ha bisogno di un fecondatore, si rivela la tendenza femminile della loro energia creatrice.* » *Ibid.*, p. 4-5; notre traduction.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 3-5.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 5-7.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 5-21.

manqué¹⁹⁸. C'est ce qui rend l'opéra si accessible aux masses. La musique pure, quant à elle, brille de son état éternel et par son inaccessibilité¹⁹⁹. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le musicologue n'inclut pas l'opéra dans l'histoire de la musique italienne, puisqu'elle entache cette suprématie artistique. L'art lyrique du XIX^e siècle n'est pour lui que du sentimentalisme, particulièrement l'art italien : c'est un genre sans réflexion et avec trop d'impulsivité²⁰⁰.

Verdi patriarche, Puccini matriarche

Il est toutefois intéressant de noter que Torre Franca ne semble pas détester Verdi avec autant de véhémence qu'il s'oppose à Puccini – malgré le fait que Verdi, comme Puccini, soit connu comme compositeur d'opéra. Pourquoi donc cette différence de jugement entre les deux hommes? Si Torre Franca ne semble pas apprécier le travail des compositeurs d'opéra en général, il relate à quelques reprises que Verdi est tout de même influencé par l'incommensurable héritage musical italien. En outre, Verdi est un être patriotique impliqué dans la politique de l'époque, qui a joué un rôle central dans le Risorgimento, ce qui, selon Torre Franca, force davantage le respect. Torre Franca émet par la suite l'idée selon laquelle Puccini n'est qu'une pâle copie de Verdi, réitérant de nouveau cette idée de la féminité dans sa musique²⁰¹ (en l'appuyant sur le fait que Puccini utilise toujours les idéaux de la musique lyrique italienne de l'*Ottocento*, ce qui, de l'avis de Torre Franca, démontre son incapacité à développer son génie). Néanmoins, il est facile d'observer une contradiction dans le discours de Torre Franca; ce dernier relate sans cesse le manque de créativité de Puccini, mais critique par ailleurs tous les éléments modernes observables dans ses œuvres.

En quoi les opéras de Verdi et de Puccini seraient-ils différents au point où l'on pourrait y associer des conceptions genrées bien précises? Le musicologue Paul Robinson mentionne que les opéras de Verdi sont un produit du Risorgimento. Certains de ses opéras, tel *Don Carlos* (1867-1884), présentent des idéaux de justice, d'action et de patriotisme. De plus, le nombre de rôles masculins dans les œuvres de Verdi dépasse largement celui des rôles féminins²⁰². Cette dernière

¹⁹⁸ Torre Franca, *Giacomo Puccini e l'Opera internazionale*, p. 6.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁰⁰ Guido Pannain, « L'opera italiana dell'Ottocento », *Il pianoforte*, vol. 8 n° 5-6, mai/juin 1927, p. 166, cité dans Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 196.

²⁰¹ Torre Franca, *Giacomo Puccini e l'Opera internazionale*, p. 15-24.

²⁰² Paul Robinson, *Opera & Idea From Mozart to Strauss*, New York, Ithaca, 1985, p. 169, cité dans Greenwald, « Verdi's Patriarch and Puccini's Matriarch: "Through the Looking-Glass and What Puccini Found There" », p. 221-222.

donnée n'a rien d'étonnant selon la musicologue Helen M. Greenwald, qui indique que la littérature du XIX^e siècle, associée au romantisme, particulièrement les livrets ainsi que les romans italiens et britanniques, présente beaucoup cette caractéristique²⁰³. Elle ajoute par ailleurs que les femmes dépeintes dans les œuvres de Verdi ou même dans la littérature de Charles Dickens (1812-1870), par exemple, se résument très souvent à des êtres passifs, alors qu'elles sont généralement aux côtés d'hommes politisés, dominants et riches héritiers²⁰⁴. Les principaux sujets des opéras de Verdi sont donc généralement reliés à la politique, ce qui est cohérent avec les activités du compositeur lui-même.

La situation est tout à fait différente chez Puccini, dont les opéras se situent à la fin du XIX^e siècle – une époque connue pour sa décadence politique, nationale, mais aussi littéraire, ainsi que par la place grandissante occupée par l'érotisme²⁰⁵. Puccini est le premier compositeur à créer plus de rôles majeurs pour les femmes. Greenwald ajoute par ailleurs que les éléments centraux des opéras de Puccini se tournent davantage vers le pouvoir sexuel des femmes, en plus de dépeindre à plusieurs reprises la souffrance et la mort de ces dernières, comme c'est le cas avec les personnages de Tosca et Manon. La politique n'est souvent qu'accessoire dans ses œuvres. Il faut ajouter à cela que les intrigues des opéras de Puccini se déroulent souvent en partie à l'intérieur de maisons, lieu fortement associé aux femmes et à la vie domestique de l'époque; c'est le cas, entre autres, dans *La bohème* et *La fanciulla del West* (1910). Ces représentations diffèrent de la norme des opéras du XIX^e siècle, dont les récits se déroulent plus généralement dans des châteaux et des endroits religieux²⁰⁶.

Afin d'effectuer la comparaison entre Verdi et Puccini et de les placer sous des étiquettes de genre, Torre Franca décrit la musique du premier comme massive et franche, alors qu'il considère celle du second comme de la musique de surface, trop remplie d'ornements et d'artifices. Cette idée permet de laisser entendre que Puccini ne peut créer un art véritable, qu'il est trop matérialiste et qu'il cache son art dans des fioritures afin d'être apprécié²⁰⁷. Cette idée est d'ailleurs partagée

²⁰³ Greenwald, « Verdi's Patriarch and Puccini's Matriarch: "Through the Looking-Glass and What Puccini Found There" », p. 222.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Carner, *Puccini : A critical Biography*, cité dans *Ibid.*, p. 222.

²⁰⁶ Greenwald, « Verdi's Patriarch and Puccini's Matriarch: "Through the Looking-Glass and What Puccini Found There" », p. 222.

²⁰⁷ Torre Franca, *Giacomo Puccini e l'Opera internazionale*, p. 5-31, cité dans Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 135-137.

par le critique Vincenzo Davico (1889-1969), qui voit dans la superficialité de la musique puccinienne un manque de sincérité musical et émotionnel²⁰⁸.

Tout cela soulève la question de la réception des œuvres des deux compositeurs. Rappelons ici que Torre Franca mentionne à plusieurs reprises que l'art, le vrai, est inaccessible et incompréhensible pour un public « normal », c'est-à-dire un public non bourgeois et/ou n'ayant aucune connaissance musicale. L'art musical représente l'élite du savoir et de la pensée²⁰⁹. Cette idéologie trace avec beaucoup de précision les raisons pour lesquelles Torre Franca déteste les œuvres de Puccini face à celles de Verdi. Si ce dernier a reçu des critiques négatives pour certains de ces opéras, c'est parce qu'il réussit à présenter un art véritable. Par cette force, son art est automatiquement masculin, car novateur. Torre Franca poursuit cette logique en réitérant que les œuvres de Puccini sont de simples récipients pour la réception; il conçoit ainsi l'opéra puccinien comme le point culminant de la passivité artistique. En d'autres termes, il considère que la valeur des opéras de Puccini n'atteint le statut de chef-d'œuvre que par la réception du public. Du point de vue de l'œuvre elle-même, l'art puccinien n'est tout simplement pas valable²¹⁰.

Torre Franca effectue cette critique en réitérant aussi l'idée que si les œuvres de Puccini sont si facilement reçues par le public, c'est parce qu'elles sont trop matérialistes, commerciales, accessibles à tous; elles deviennent donc trop internationales. Il considère que si Puccini plaît autant à l'étranger, c'est parce qu'il a perdu l'essence de la suprématie italienne, et par le fait même de l'élite musicale. Torre Franca accuse donc le compositeur d'avoir perdu le sens de sa nationalité. Le discours du musicologue ne prend réellement place qu'au cours de la décennie de 1910. Point de vue isolé et allant largement à l'encontre de la propagande entretenue par le régime mussolinien, les écrits de Torre Franca n'ont aucune portée durant le *ventennio*. La question de l'internationalisme demeure cependant centrale tout au long de la carrière de Puccini.

Puccini et l'internationalisme

Alors que Puccini est acclamé à l'extérieur de l'Italie à la fin des années 1890 et qu'il effectue des tournées dans plusieurs villes de l'Occident au début du XX^e siècle, certains rédacteurs

²⁰⁸ Vincenzo Davico, « *La rondine* di Giacomo Puccini : impressioni critiche », *Musica*, vol. II, n° 6, 30 mars 1917, p. 1, cité dans Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 177.

²⁰⁹ Torre Franca, *Giacomo Puccini e l'Opera internazionale*, p. 15-24.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 4- 31.

travaillent à maintenir l'italianité du compositeur. Quelques journaux, tels que *La prensa*, qui sont vendus à l'étranger dans les communautés italiennes (notamment à Buenos Aires), incluent des textes qui affirment la supériorité musicale et artistique de l'Italie à l'international, notamment grâce à Puccini. Ce projet réalisé à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle par les journaux, le gouvernement italien et des organisations culturelles comme la Società Dante Alighieri a pour objectif de perpétuer le sens du patriotisme et de l'italianité chez les émigrés²¹¹. Le portrait de Puccini est alors peint et repeint afin de promouvoir son visage de héros de la nation italienne. Les journalistes continuent à s'émerveiller devant sa personnalité et rappellent la gloire musicale de sa lignée familiale, ses problèmes liés à sa pauvreté dans sa prime jeunesse ainsi que son talent artistique infini²¹². Puccini est donc reconnu un peu partout dans le monde pour ses qualités musicales sincères, humanistes et pleines de sentiments²¹³. Pour ses supporteurs, la présence du compositeur sur la scène internationale est un moyen d'exposer la supériorité de la culture italienne. Cette idée est par exemple largement promue par le psychologue Scipio Sighele (1868-1913), un activiste de l'Association nationaliste italienne²¹⁴ (Associazione Nazionalista Italiana)²¹⁵.

Ces qualités ne plaisent cependant pas à certains Italiens qui, comme Torre Franca, voient chez le compositeur un simple profiteur sans talent qui ne reconnaît à l'art que ses moyens commercialisables, sans valeur pour atteindre un statut de compositeur international. La conception de l'internationalisme fait donc ici référence au cosmopolitisme, faisant appel à l'universalité de la musique de Puccini. Toutefois, en tant que compositeur national, Puccini se doit, selon Torre Franca, de jouer un rôle important dans la conception de l'unicité de la population italienne²¹⁶. Il ne peut donc représenter un caractère universel et doit valoriser la culture de sa patrie. Pourtant, Puccini crée plusieurs de ses œuvres à l'étranger. C'est notamment le cas des opéras *La fanciulla del West* (1910) et *Il trittico* (1918), qui sont créés au Metropolitan Opera de New York, ainsi que *La rondine* (1917), dont la première a lieu à l'Opéra Monte-Carlo de Monaco. Il est à noter que le compositeur

²¹¹ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 32.

²¹² *Ibid.*, p. 26.

²¹³ *Ibid.*, p. 197.

²¹⁴ Créé en 1910, l'Associazione Nazionalista Italiana (ANI) est le premier parti politique nationaliste italien. Ce parti précède la création du PNF. L'ANI participe à la marche sur Rome en 1922, puis est dissoute en 1923 afin d'être fusionnée au parti de Mussolini.

²¹⁵ Scipio Sighele, *Il nazionalismo e I partiti politici*, Milan, Treves, 1911, p. 98, cité dans Wilson, *The Puccini Problem : Opera, Nationalism and Modernity*, p. 157.

²¹⁶ Torre Franca, *Giacomo Puccini e l'Opera internazionale*, p. 24.

en fait lui-même le choix, après trop de critiques sur son manque de supériorité musicale italienne²¹⁷.

Dans le cas de *La fanciulla del West*, plusieurs journalistes musicaux italiens accuseront aussi le compositeur de choisir des sujets trop faibles en faisant référence au fait que l'intrigue de cet opéra prend place dans le Far West américain²¹⁸. Il est important de rappeler ici que les commentaires véhéments de plusieurs artistes et critiques s'inscrivent dans un contexte plus large où l'impérialisme et la royauté européenne sont de plus en plus menacés, où le nationalisme est à son comble à l'aube de la Grande Guerre, et où les conséquences du Risorgimento permettent de constater l'échec de l'unification patriotique de l'Italie.

Dans ce contexte, le succès international de Puccini a forcément quelque chose de suspect. Pour plusieurs critiques, comme l'a mentionné Torre Franca, la réception favorable dont jouit Puccini dans le monde vient du fait que son art n'est pas assez italien. Certains artistes de l'époque, tels Giosuè Carducci (1835-1907), Gabriele D'Annunzio (1863-1938) et Luigi Capuana (1839-1915) affirment même que Puccini est trop français, trop américain, trop anglais et trop germanique²¹⁹.

Puccini ne se cache pourtant jamais d'être influencé par d'autres compositeurs : il aime bien la musique de George Bizet (1838-1875) et Massenet, et prend plaisir à étudier les écrits et les œuvres de Wagner²²⁰. Comme nous le verrons dans le dernier chapitre, Puccini utilise d'ailleurs à plusieurs reprises dans sa composition le principe du leitmotiv, propre à Wagner – aspect musical pour lequel Torre Franca ne tarde pas par ailleurs à critiquer Puccini, tant pour son manque de créativité que pour sa trop grande mollesse et sa trop grande capacité à se laisser influencer par les compositeurs étrangers²²¹. Toutes les utilisations de traits musicaux venant de l'extérieur de l'Italie deviennent automatiquement un aspect négatif de l'art musical chez Puccini²²². Le leitmotiv est par ailleurs

²¹⁷ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 172-184.

²¹⁸ Leporello, « La Fanciulla del West al Costanzi di Roma », *L'illustrazione italiana*, vol. 38, 18 juin 1911, p. 610, cité dans Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 162.

²¹⁹ Torre Franca, *Giacomo Puccini e l'Opera internazionale*, p. 11-13; Pizzetti, *Musicisti contemporanei : saggi critici*, p. 105 cité dans Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 167; Richard Drake, *Byzantium for Rome : The Politics of Nostalgia in Umbertian Italy, 1878-1900*, Chapel Hill (NC), University of North Carolina Press, 1980, p. 21, cité dans Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 17.

²²⁰ Plusieurs ouvrages relatent ces informations.

²²¹ Torre Franca, *Giacomo Puccini e l'Opera internazionale*, p. 13-15.

²²² Anonyme, « La Fanciulla del West al Costanzi », *L'idea nazionale*, 20 février 1915, cité dans Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 163. Bien que l'article n'ait pas été signé, le texte a rapidement été attribué à la plume de Torre Franca.

considéré comme un trait moderniste, ce qui, aux yeux de Torre Franca, est impardonnable pour un homme qui se « targue » d'être un compositeur national²²³.

Bien des concepts se mélangent dans les critiques adressées à Puccini. C'est ainsi que le modernisme, l'antiféminisme et même la misogynie, le commercialisme évoqué par la popularité trop facilement acquise par le compositeur, le matérialisme et le manque de nationalisme sont largement exploités par les musicologues et journalistes de l'époque. L'utilisation à outrance de ces termes mène au final à la critique de l'internationalisme chez le compositeur italien. Plusieurs des discours présentés sur Puccini dans le présent chapitre seront manipulés, réutilisés et réappropriés par le régime fasciste de Mussolini dans le but de réadapter le compositeur au statut national souhaité par le PNF. Si le compositeur a rayonné sur la scène internationale au cours des 25 dernières années de sa vie, il était important que sa célébrité soit maintenue, mais que sa nationalité soit rappelée encore et encore afin de faire prévaloir la suprématie de l'italianité non seulement dans son art, mais aussi dans son esprit.

²²³ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 164.

CHAPITRE 3

Puccini au sein de la propagande culturelle fasciste

La popularité de Puccini à l'international, si vivement critiquée du vivant du compositeur, devient un élément central de la récupération de ses œuvres par le régime fasciste après son décès. Alors que le genre lyrique a longtemps été considéré comme un art bourgeois, auquel seules les classes favorisées pouvaient avoir accès, les opéras créés par Puccini ont permis de développer un nouvel engouement auprès d'un public plus large, touchant de ce fait une part plus importante de la population de la péninsule. S'ajoute bien sûr à cela la proximité créée entre Puccini et le peuple italien tout au long de sa vie par les médias, notamment par le développement des technologies et du vedettariat – comme mentionné plus tôt, le compositeur est l'une des premières personnes connues en Italie, et dans le monde, à avoir été la cible de paparazzis²²⁴. Homme bourgeois et conservateur, Puccini est pourtant présenté dans la presse et les revues culturelles comme un homme du peuple, et même une figure nationale²²⁵ – une mise en valeur qui répond à la nécessité, pour les tabloïds comme pour l'État, de valoriser son statut. Toutes ces caractéristiques déjà mises en place au cours de la vie de Puccini font du compositeur une figure de choix pour le régime mussolinien. Son statut national est donc récupéré par le gouvernement fasciste afin d'évoquer un rapprochement entre l'art, la politique et la nation²²⁶.

Comme nous l'avons observé au dernier chapitre, Puccini n'a cependant jamais eu de fortes convictions politiques, bien qu'il ait composé de nombreuses œuvres pour des événements civiques et commémoratifs. Au contraire, il a longtemps exprimé un certain dégoût face aux différents régimes italiens. Son ami, le peintre Ferruccio Pagni (1866-1935), a même déclaré que « [n]on seulement [Puccini] ne s'intéressait pas à la politique, mais il affirmait avec une souveraine complaisance qu'il ne la comprenait pas et ne comprenait pas les hommes "bienfaiteurs" [noter ici

²²⁴ Wilson, *The Puccini Problem : Opera, Nationalism and Modernity*, p. 35-39.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, p. 36.

le sarcasme] qui y consacraient leur vie²²⁷ ». En effet, Puccini a souvent dit que les politiciens étaient des fous et des êtres profondément corrompus²²⁸.

Ce manque d'intérêt pour la politique semble toutefois changer avec la prise de pouvoir par Mussolini. Puccini est d'ailleurs le seul de tous les compositeurs italiens à envoyer une carte de félicitations au nouveau chef d'État en 1922²²⁹. L'année suivante, Puccini rencontre le Duce pour discuter de l'état des théâtres nationaux et de projets culturels. Cette réunion sera cependant un fâcheux échec pour le compositeur, qui fait alors face à un homme qu'il qualifie de droit et d'inflexible²³⁰. C'est d'ailleurs l'unique évènement qui rassemblera les deux interlocuteurs. À la suite de cette rencontre, Puccini écrit tout de même à son ami et librettiste Giuseppe Adami (1878-1946) que l'Italie a finalement trouvé l'homme qui lui permettra de prospérer sur les plans politique, économique et social. Il affirme même que « Mussolini est certainement l'homme envoyé par Dieu pour sauver l'Italie²³¹ »; cette information sera d'ailleurs relayée à de nombreuses reprises tout au long du régime, notamment par Adami lui-même dans ses articles pour *L'Illustrazione Italiana*²³². Après sa rencontre avec le Duce, Puccini se déclare fasciste et énonce que ce régime est un modèle basé sur des principes antiguerre qui amèneront le bien en Italie²³³. Il importe ici de rappeler que Puccini est décédé en 1924 : il n'a donc pas été en mesure d'observer les horreurs commises par les groupes politiques fascistes européens au cours des années 1930 et 1940. Dès lors, considérer aujourd'hui que Puccini était fasciste est, à notre avis, quelque peu réducteur.

Puccini a obtenu sa carte de membre du PNF quelques mois avant sa mort. Toutefois, le compositeur n'a pas demandé à adhérer au parti : la carte lui est offerte *ad honorem* par la mairie de Viareggio²³⁴. Puccini hésite d'ailleurs quelque temps avant de l'accepter. Il reçoit toutefois

²²⁷ « Non solo [Puccini] non se ne interessava, ma affermava, con sovrana compiacenza, di non capirla, nè tanto meno di capire come mai ci siano degli uomini – che chiama i “Benemeriti”, come se si trattasse dell’Arma dei RR. Carabinieri – degli appassionati che ci dedicano la vita. » Guido Marotti et Ferruccio Pagni, *Giuseppe Puccini intimo*, Florence, Vallecchi, 1926, p. 169; notre traduction.

²²⁸ *Ibid.*, p. 169-171.

²²⁹ Nicolodi, *Musica e musicisti*, cité dans Earle, « Puccini, Fascism, and the case of Turandot », p. 173.

²³⁰ Marotti et Pagni, *Giuseppe Puccini intimo*, p. 172-173.

²³¹ « Mussolini è certo l'uomo mandato da Dio per salvare l'Italia », dans Giuseppe Adami, « L'Inno a Roma di Puccini : Storia di un orologio senza dedica », *L'Illustrazione Italiana*, Anno XIV, 22 mars 1936, p. 490; notre traduction.

²³² *Ibid.*

²³³ Marotti et Pagni, *Giuseppe Puccini intimo*, p. 172-173.

²³⁴ Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 36-37.

l'encouragement de plusieurs politiciens ainsi que de directeurs de revues et de journaux à consentir à son adhésion. En effet, en 1923 et 1924, Puccini reçoit plusieurs lettres lui offrant des abonnements et de bonnes critiques s'il accepte la carte. C'est notamment le cas de Walfredo Baldi, directeur de la revue fasciste *Diana – Rivista di caccia-sport-agricoltura-scienza-arte*, qui offre au compositeur le dernier numéro de sa revue et un abonnement s'il devient membre du PNF. Baldi insiste même en déclarant avoir déjà indiqué à ses lecteurs que Puccini, « le prince de la mélodie » (« *il principe della melodia* »), fervent disciple du PNF, était aussi abonné de la revue²³⁵.

Puccini reçoit par ailleurs plusieurs demandes farfelues afin d'encourager la propagande nationaliste fasciste de Mussolini. Parmi de nombreux cas, il y a celui d'une lettre envoyée par le directeur de la Leonardo Da Vinci Art School, située à New York, qui tient à publier un éditorial unique sur les bienfaits de la propagande artistique italienne et qui souhaite obtenir un texte d'opinion de la part de Puccini sur le sujet, avec un autographe. Cette demande, datée du 14 novembre 1924, ne reçoit jamais de réponse de la part du compositeur, qui est décédé avant de la recevoir²³⁶. Il est intéressant de constater que la propagande mussolinienne a rapidement pu jouer un rôle auprès des émigrés italiens un peu partout en Occident.

Par ailleurs, le 18 septembre 1924, Puccini se voit offrir un titre de sénateur au sein du gouvernement²³⁷, pour ses mérites remarquables pour l'art et la patrie²³⁸. Il conçoit tout d'abord ce titre comme une drôle de bouffonnerie et envisage même de refuser cette nomination. Toutefois, sa femme ainsi qu'Adami, insistent pour qu'il l'accepte afin d'obtenir une certaine notoriété supplémentaire pour la nation italienne, déclarant qu'une telle offre ne peut être refusée. Puccini accepte alors; il se moque toutefois à plusieurs reprises de son nouveau titre dans sa correspondance avec plusieurs collaborateurs, collègues et amis²³⁹. Ces événements politiques s'inscrivent dans la démarche de Mussolini pour récupérer la figure de Puccini en tant que compositeur national.

²³⁵ Lettre de Walfredo Baldi à Giacomo Puccini, [5 septembre 1924], Museo Villa Puccini, Fascicolo 164.

²³⁶ Lettre du directeur de la Leonardo Da Vinci Art School de New York à Giacomo Puccini [14 novembre 1924], Museo Villa Puccini, Fascicolo 164.

²³⁷ Nicolodi, *Musica e musicisti*, p. 38.

²³⁸ Lettre de Tommaso Tittoni (président du Sénat du royaume) à la famille de Giacomo Puccini (*Lettera di condoglianze alla spettabile famiglia del defunto Senatore Maestro Giacomo Puccini*), [6 décembre 1924], Villa Museo Puccini, Enveloppe de la correspondance de la famille de Puccini, [DLN], n° 1-591, p. 144.

²³⁹ C'est au Museo Villa Puccini à Torre de Lago que nous avons pu observer à plusieurs reprises des commentaires de Puccini lui-même sur son nouveau titre de sénateur dans des correspondances avec Giuseppe Adami, Arturo Toscanini et Giovacchino Forzano. Il était toutefois impossible de reproduire ces informations, étant donné l'interdiction de copie pratiquée par l'institution.

La récupération des opéras de Puccini dans les institutions musicales

Pendant toute la période fasciste, les représentations d'opéras de Puccini se multiplient dans les différentes institutions musicales du pays. Elles permettent de jeter un regard sur l'importance du compositeur au sein de la vie culturelle de l'Italie entre 1925 et la fin de la Seconde Guerre mondiale en mai 1945²⁴⁰.

Une première observation de la scène lyrique italienne sous le fascisme a été effectuée par Fiamma Nicolodi dans son ouvrage *Musica e musicisti nel ventennio fascista*. La musicologue retrace les représentations des opéras et des ballets de compositeurs italiens dans les *enti autonomi* des saisons 1935-1936 à 1942-1943²⁴¹. Le tableau 1 ci-dessous rassemble les statistiques de Nicolodi concernant les compositeurs déjà décédés au cours de cette période, dont Puccini. Les productions dénombrées incluent celles des festivals musicaux tels Il Maggio musicale fiorentino et il Ciclo di opere contemporanee²⁴² di Roma e Milano, mais n'incluent pas les événements à caractère populaire (entre autres les Carri lirici) ni les représentations dans les théâtres. Il est facile d'observer que Verdi demeure à la tête des compositeurs italiens les plus joués dans des contextes de festivals de musique bien établis et destinés à un public mélomane. Par ailleurs, la deuxième place occupée par Puccini illustre bien le rôle de successeur de Verdi qui lui est souvent attribué.

²⁴⁰ Nous choisissons d'élargir l'étude de la vie culturelle entourant la figure de Puccini au-delà de la fin du régime fasciste, puisqu'un changement dans le discours culturel général est plus observable à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Rappelons que bien que le PNF ait été dissous en 1943, Mussolini est resté au pouvoir jusqu'en avril 1945.

²⁴¹ Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, p. 22-30.

²⁴² Le Ciclo di opere contemporanee est un festival de musique lyrique qui se démarque par l'excentricité des décors des opéras qui y sont présentés. Le Ciclo offre donc des prestations d'œuvres contemporaines ou de l'*Ottocento* dans un décor moderne.

| Compositeurs | 1935-36 | 1936-37 | 1937-38 | 1938-39 | 1939-40 | 1940-41 | 1941-42 | 1942-43 | Total |
|--------------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|-------|
| Verdi | 12 | 13 | 14 | 14 | 13 | 15 | 12 | 12 | 105 |
| Puccini | 10 | 10 | 11 | 13 | 14 | 12 | 12 | 5 | 87 |
| Donizetti | 6 | 5 | 5 | 3 | 6 | 4 | 3 | 2 | 34 |
| Rossini | 3 | 5 | 5 | 2 | 4 | 2 | 5 | - | 27 |
| Bellini | - | - | - | 2 | 1 | 2 | 4 | 3 | 12 |
| Boito | 2 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | - | 9 |
| Catalani | 1 | - | 1 | 1 | 3 | - | - | 1 | 7 |
| Leoncavallo | - | - | - | 1 | 1 | - | 3 | 1 | 6 |
| Monteverdi | - | 2 | - | - | 1 | - | 1 | 2 | 6 |
| Ponchielli | 3 | - | 1 | - | - | - | 1 | 1 | 6 |
| Cimarosa | 2 | 1 | 1 | 1 | - | - | - | - | 5 |
| Busoni | - | - | - | - | 2 | - | 2 | - | 4 |
| Paisiello | - | - | - | 1 | 1 | - | - | - | 2 |
| Vecchi | - | - | 1 | 1 | - | - | - | - | 2 |
| Cherubini | - | - | - | - | - | - | 1 | - | 1 |
| Piccini | - | - | - | - | - | - | 1 | - | 1 |
| Spontini | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 1 |

Tableau 1 : Manifestations lyriques de compositeurs récupérés dans les *enti autonomi* du régime fasciste
Source : Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Florence, Éditions Discanto, 1984, p. 25.

Bien que les manifestations lyriques observées par Nicolodi portent à croire que Verdi a été le compositeur le plus présenté au cours de la dernière décennie du fascisme italien, l'étude des programmations de plus de 33 théâtres un peu partout dans le pays, de 1925 à la fin de la Seconde Guerre mondiale²⁴³, tend plutôt à démontrer une égalité dans les représentations des deux compositeurs et même à exposer une plus grande place offerte aux œuvres de Puccini dans ces institutions²⁴⁴. Ainsi, treize²⁴⁵ de ces théâtres représentent plus fréquemment des œuvres de Puccini que de Verdi au cours de la période fasciste²⁴⁶. À l'inverse, seulement quatre²⁴⁷ théâtres présentent

²⁴³ Les programmations lyriques de plus de 33 théâtres, Carri lirici ou activités de municipalités italiennes un peu partout à travers la péninsule ont été analysées : le Teatro Carlo Felice, le Teatro Apollo de Lugano, le Teatro Mastroieni, le Teatro Savoia, Teatro San Carlo de Naples, le Teatro Massimo de Palerme, le Teatro musicale a Noto, le Teatro Politeama Garibaldi, le Teatro Biondo, le Teatro nazionale, le Teatro Finocchiaro, le Teatro dei diecimila della piazza Vittoria, le Teatro Civico de Cagliari, le Teatro Regio de Parme, le Teatro comunale Bonifazio Asioli, le Teatro comunale de Bologne, le Teatro Donizetti, le Teatro Petrarca, le Teatro municipale di Reggio Emilia, le Teatro Alighieri de Ravenne, le Teatro Pistoia, le Teatro Verdi, le Teatro Umberto, le Teatro municipale Piacenza, le Teatro Reale, le Teatro Regio de Turin, le Teatro La Fenice, le Teatro della Pusterla, le Teatro alla Scala, l'ensemble des théâtres de Modène, l'ensemble des théâtres de Pise incluant le Politeano di Pisa, le Carro di Tespi des Jardins Francesco Crispi de Varèse ainsi que les activités lyriques de la région de Livourne.

²⁴⁴ C'est l'étude des différentes programmations citées ci-haut qui a permis d'en arriver à cette conclusion.

²⁴⁵ Le Teatro Civico de Cagliari; le Teatro Regio de Parme; le Teatro comunale Bonifazio Asioli; le Teatro comunale de Bologne; le Teatro Donizetti; le Teatro Alighieri de Ravenne; le Teatro Pistoia; le Teatro Verdi; le Teatro La Fenice; le Teatro della Pusterla; le Teatro Carlo Felice; l'ensemble des théâtres de Modène; les activités lyriques de la région de Livourne.

²⁴⁶ Il est à noter que certains catalogues analysés ne couvraient pas toute la période considérée ici. Quelques théâtres ont fermé par manque de financement à la fin des années 1920 ou au début des années 1930. D'autres ont cessé leurs activités au cours de la Seconde Guerre mondiale.

²⁴⁷ Le Politeano di Pisa; le Teatro Regio de Turin; le Teatro Politeama Garibaldi; le Teatro Biondo.

plus souvent les œuvres de Verdi²⁴⁸. Alors que les politiques visant la consommation de culture lyrique sont mises de l'avant au début des années 1930, comme nous l'avons observé dans le chapitre 1, un accroissement de la récupération des œuvres de Puccini et Verdi devient donc observable dans les différents théâtres de la péninsule, plus particulièrement dans les théâtres de région ou de villes secondaires. Cette augmentation est davantage observable à partir de 1935 alors qu'un resserrement des règles s'effectue dans les maisons d'opéras vis-à-vis la nationalité des compositeurs présentés²⁴⁹.

Étonnamment, le théâtre de la ville natale de Verdi, Parme, ne présente pas nettement plus d'œuvres de son compositeur local, contrairement aux théâtres de Lucca et des institutions environnant Torre del Lago et Viareggio, qui présentent davantage les œuvres de Puccini, natif de leur région. En effet, le catalogue du Théâtre de Parme²⁵⁰ démontre que davantage d'œuvres de Puccini ont été présentées tout au long du régime fasciste (plus précisément à partir de 1928, puisque les données n'existent pas avant cette date). Globalement, Puccini est représenté à 21 reprises au Teatro Regio di Parma entre 1928 et 1945, contre 15 fois pour Verdi (voir le Tableau 2 de l'ANNEXE 1)²⁵¹. Comme dans bien d'autres théâtres, *La bohème* est l'œuvre de Puccini la plus fréquemment produite pendant le régime²⁵².

L'étude des programmations de théâtres lyriques plus au sud de la péninsule permet de constater que la diversité des productions y est moindre qu'au nord. En effet, les œuvres de Verdi et Puccini s'accaparent tour à tour les différents théâtres du sud de l'Italie, les productions d'autres compositeurs se faisant beaucoup plus rares. Le Teatro Massimo di Palermo en fournit un exemple éclatant, comme le montre le tableau 3 (ANNEXE 2). Ainsi, entre 1925 et 1944, les œuvres de Verdi sont représentées 33 fois, et celles de Puccini 30 fois²⁵³. Le troisième compositeur présenté le plus souvent dans ce théâtre, à la même époque, est Mascagni; ses œuvres lyriques n'ont cependant été produites que dix fois. Il est suivi de près par Donizetti et Wagner, dont les œuvres ont

²⁴⁸ Des quinze autres catalogues étudiés, dix montrent des représentations équivalentes pour les deux compositeurs. Il est à noter que les théâtres catégorisés comme ayant exposé les deux compositeurs de manière équivalente sont ceux dont la différence de productions entre Verdi et Puccini ne dépasse pas deux représentations au cours de la période étudiée. Les cinq derniers catalogues n'ont pas permis de tirer des conclusions assez complètes.

²⁴⁹ Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, p. 26-27.

²⁵⁰ Archivio storico e museo della città di Parma, *Teatro Regio città di Parma : Cronologia degli spettacoli lirici*, Parma, Grafiche step cooperativa editrice, 1979.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 21-85.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Guido Leone et Sergio Leone, *100 anni di musica al Teatro Massimo di Palermo 1897-1996*, Palermo, Publicicula Editrice, 1997, p. 33-53.

respectivement été présentées neuf et cinq fois²⁵⁴. Ces données s'apparentent à celles de plusieurs théâtres de villes secondaires en Italie, telles que le Teatro Politeama Garibaldi qui présente 21 productions de Verdi et 14 de Puccini entre 1925 et 1934²⁵⁵. Le troisième compositeur qui y est le plus représenté est Mascagni avec neuf représentations, suivi par Leoncavallo et Rossini dont les opéras sont produits respectivement à sept et six reprises²⁵⁶. Il est par ailleurs intéressant de noter que ces théâtres représentent presque exclusivement des opéras italiens, et ce, même avant la politique nationaliste de 1935. Ainsi, parmi les 82 représentations offertes par le Teatro Politeama Garibaldi entre 1925 et 1934, seulement sept sont des œuvres de compositeurs étrangers – dans ce cas-ci, tous français²⁵⁷. Pour cette même période, le Teatro Biondo présente 39 productions lyriques. De celles-ci, seulement quatre opéras sont de compositeurs étrangers (Bizet avec deux représentations, ainsi que Gounod et Wagner)²⁵⁸.

Si les grands théâtres prestigieux du pays représentent une plus grande diversité de compositeurs et d'œuvres, il n'en demeure pas moins que Puccini et Verdi dominent les programmations lyriques. Le successeur de Verdi est toutefois légèrement plus représenté que ce dernier. En effet, alors que le théâtre La Fenice présente à dix-huit reprises les œuvres de Puccini entre 1925 et avril 1945, elle ne le fait que douze fois pour Verdi pendant cette même période²⁵⁹. Du côté de la Scala, ce sont 67 représentations qui auront lieu pour Puccini contre 66 pour Verdi, entre 1925 et janvier 1945. Toutefois, il faut noter que le Teatro alla Scala présente un mois complet de représentations des opéras de Puccini pour célébrer le vingtième anniversaire du décès de ce dernier en décembre 1944, ce qui se traduit par onze productions²⁶⁰.

En 1936, lorsque le gouvernement mussolinien impose des règles nationalistes vis-à-vis les représentations des œuvres de compositeurs étrangers (tel que mentionné dans le chapitre 1), il s'assure que l'Italie prime dans les programmations des maisons d'opéra²⁶¹. Ainsi, plusieurs

²⁵⁴ Leone et Leone, *100 anni di musica al Teatro Massimo di Palermo 1897-1996*, Palerme, p. 33-53.

²⁵⁵ Guido Leone, *L'opera a Palermo dal 1653 al 1987, volume 1 : dal 1653 a 1977 (escluso il Teatro Massimo)*, Palerme, Publicicula editrice, 1988, p. 277-292.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 308-321.

²⁵⁹ Michele Girardi, *Il Teatro La Fenice, cronologia degli spettacoli 1792-1956*, Venise, Albrizzi editore, 1989, p. 346-387 et Michele Girardi, *Il Teatro La Fenice, cronologia degli spettacoli 1938-1991*, Venise, Albrizzi editore, 1992, p. 7-52.

²⁶⁰ Giampiero Tintori, *Cronologia : opera-balletti-concerti 1778-1977*, Grafica Gutenberg Editrice, Rome, 1979, p. 94-96.

²⁶¹ Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, p. 28-29.

productions d'artistes étrangers sont annulées et remplacées par des œuvres italiennes, comme *Manon* (1884) de Massenet qui est substitué par *Manon Lescaut* de Puccini au Teatro Reale de Rome²⁶².

Lorsque l'Italie est occupée par les Allemands en 1943, plusieurs théâtres tombent sous l'égide nazie. C'est notamment le cas du Teatro Reale dell'opera. Ainsi, la plupart des œuvres planifiées dans la programmation de la saison 1943-1944 sont annulées et remplacées par des opéras allemands. Il est toutefois intéressant de noter que les opéras de Verdi et de Puccini résistent à ce changement et demeurent inclus dans la programmation des directions allemandes²⁶³.

Si certains théâtres présentent tout de même plus souvent Verdi que Puccini, c'est ce dernier qui demeure le plus populaire auprès du peuple, puisque ses drames sont plus accessibles. Ses œuvres deviennent donc un important vecteur de propagande dans les concerts à caractère populaire²⁶⁴. Les représentations d'opéras de Puccini destinées au peuple n'étant mentionnées que dans des sources parcellaires comme les annonces parues ponctuellement dans les journaux, il est difficile d'en obtenir une vision d'ensemble; l'étude présentée ici se base sur une recension de la presse de l'époque, et ne prétend pas du tout à l'exhaustivité. Il est toutefois possible de mettre en lumière quelques exemples qui permettent de percevoir l'impact qu'ont pu avoir les représentations des opéras de Puccini au sein des différents organismes culturels du pays. Il est à noter que ce recensement porte sur tous les opéras du compositeur à l'exception de *Turandot*, composé et créé après le début du régime. Si cet opéra est inclus dans les tableaux présentés dans les annexes 1 et 2, il sera traité de façon plus spécifique dans le dernier chapitre du présent mémoire.

Ainsi, en 1939, alors qu'une soirée en l'honneur de Mussolini est organisée au Teatro del Castello et qu'un large public est invité à y assister, Alfieri, alors ministre de la culture populaire, demande à ce que *Tosca* y soit produit; cette œuvre représente selon lui un hommage affectueux rempli de dévotion pour le Duce²⁶⁵. Cette même année, l'un des rédacteurs du *Corriere della sera* rapporte que les membres de l'organisation des différentes représentations lyriques à l'arène de Vérone ont permis à Mussolini d'effectuer deux choix d'œuvres pour la programmation estivale.

²⁶² Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, p. 26-27.

²⁶³ Vittorio Frajese, *Dal Costanzi all'opera : Cronache recensioni e documenti in 4 volumi*, Rome, edizioni Capitolium, 1977, p. 175-178; Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, p. 24.

²⁶⁴ Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, p. 32-33.

²⁶⁵ « Devoto omaggio del popolo a Mussolini – L'inno "Nove Maggio" – la "Tosca" », *Corriere della sera : Corriere milanese*, 9 juillet 1939, p. 6.

Le Duce a ainsi choisi *Rigoletto* (1851) de Verdi et *Tosca* de Puccini, en expliquant que ces deux chefs-d'œuvre représentaient bien le succès de la résonance populaire au sein du peuple italien²⁶⁶. En 1941, l'OND dévoile par ailleurs que l'œuvre la plus produite depuis la création de l'organisation en 1925 est *Manon Lescaut*²⁶⁷.

Cette même difficulté à établir une vision complète des différentes manifestations lyriques consacrées à Puccini sous le fascisme se retrouve également dans la programmation des Carri lirici. Les quelques sources présentant des programmes de ces organismes portent cependant à croire qu'une importante place était accordée aux œuvres de Puccini; l'historienne Emanuela Scarpellini indique même dans son ouvrage *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista* (2004) que les opéras de Puccini y occupaient une place prépondérante²⁶⁸.

En octobre 1930, afin de célébrer les 40 ans de *Cavalleria rusticana* (1890) de Mascagni, l'organisation des Carri di Tespi lirici se déplace dans la ville de Livourne et offre une représentation de *La bohème* au Teatro municipale San Marco, sous la baguette de Mascagni lui-même²⁶⁹. Un théâtre ambulant retourne dans cette ville en 1934 et offre une prestation de *Tosca*²⁷⁰. Puis, en 1941 et 1942, un Carro di Tespi lirico se rend au Giardino Francesco Crispi (Jardin Francesco Crispi) dans la région de Palerme, et présente des représentations de *La bohème* et *Tosca*²⁷¹. Rappelons également que l'inauguration du premier Carro di Tespi lirico, qui a eu lieu le 24 août 1930, a été effectuée avec une représentation de *La bohème* (voir le chapitre 1). Cet évènement, qui semblait de prime abord souligner la naissance d'un nouvel organisme propagandiste, a par ailleurs donné lieu à l'inauguration d'une autre entité musicale : le Festival Puccini²⁷².

²⁶⁶ « L'estate lirica all'Arena di Verona, inaugurata col "Rigoletto" », *Corriere della sera*, 24 juillet 1939, p. 2.

²⁶⁷ « La stagione lirica dell'O.N.D. Inaugurata co "Manon Lescaut" », *Corriere della sera*, 29 juillet 1941, p. 2.

²⁶⁸ Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Milan, LED, 2004, p. 360, cité dans Earle, « Puccini, Fascism, and the Case of Turandot », p. 171.

²⁶⁹ Fulvio Venturi, *L'opera lirica a Livorno 1847-1999 : dall'inaugurazione del Teatro Leopoldo al nuovo millenio*, Livourne, Debate editore, 2000, p. 118-119.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 120.

²⁷¹ Guido Leone, *L'opera a Palermo dal 1653 al 1987, volume 1 : dal 1653 a 1977 (escluso il Teatro Massimo)*, p. 327.

²⁷² Venturi, *L'opera lirica a Livorno 1847-1999 : dall'inaugurazione del Teatro Leopoldo al nuovo millenio*, p. 119.

Le Festival Puccini

Le Festival Puccini est sans doute l'un des aspects les moins bien connus de la propagande culturelle fasciste entourant la figure du compositeur. Créé à l'initiative de Forzano, alors directeur des Carri di Tespi lirici, et de Mascagni, le festival doit tout d'abord voir le jour en 1929 afin de souligner le cinquième anniversaire du décès de Puccini²⁷³. Des problèmes financiers entourant la construction du théâtre en plein air (*teatro all'aperto*) les obligent toutefois à reporter l'évènement à l'année suivante²⁷⁴.

L'inauguration des Carri et du festival en 1930 regroupe ainsi plusieurs personnalités des milieux politiques et culturels, telles qu'Augusto Turati (1888-1955), à l'époque le secrétaire du parti fasciste, et plusieurs dirigeants des différentes sections de l'OND. L'évènement permet par ailleurs de gagner des adhésions au PNF et aux différentes activités du Dopolavoro²⁷⁵. Le festival a lieu de nouveau en 1931 avec une production de *Madame Butterfly* (1904)²⁷⁶; au cours de la même année, une deuxième représentation est offerte, encore une fois avec *La bohème*²⁷⁷.

Si l'on en croit les informations données par le Centro Studi Giacomo Puccini, la première vague du festival aurait pris fin en 1966, alors que le théâtre extérieur nécessitait un énorme travail de reconstruction²⁷⁸. Le même Festival Puccini est redevenu actif en 1990²⁷⁹; il représente aujourd'hui un important atout touristique pour la région environnant Torre del Lago.

Il est toutefois difficile de déterminer combien d'éditions du festival ont eu lieu pendant le régime fasciste. Les différents périodiques étudiés ne présentent qu'une seule autre édition ayant eu lieu pendant la période fasciste après 1930 et 1931, soit en 1937. Contrairement aux autres

²⁷³ « Gran teatro all'aperto Giacomo Puccini », *Centro Studi Giacomo Puccini*, <http://www.puccini.it/index.php?id=492>, consulté le 5 mai 2019.

²⁷⁴ C'est pourquoi, comme nous l'avons vu au chapitre 1, deux dates différentes sont mentionnées dans la création des Carri lirici. Ainsi, le 6 juillet 1929 représente la date à laquelle devait initialement avoir lieu l'inauguration des Carri lirici; la première représentation a finalement lieu le 24 août 1930. Pour plus de détails, voir la note 129 dans le chapitre 1.

²⁷⁵ « Gli intervenuti e le adesioni », *Corriere della sera*, 25 août 1930, p. 3.

²⁷⁶ Lorenzo Viani, « "Madama Butterfly" a Torre del Lago », *Corriere della sera*, 23 août 1931, p. 3.

²⁷⁷ « Gran teatro all'aperto Giacomo Puccini », *Centro Studi Giacomo Puccini*, <http://www.puccini.it/index.php?id=492>, consulté le 6 avril 2020.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

représentations qui ont été créées et parrainées par Forzano, certes directeur des Carri, mais aussi proche ami de Puccini²⁸⁰, cette dernière édition du Festival est entièrement organisée par l'OND.

Les sources entourant les différentes représentations du Festival Puccini demeurent très limitées. En effet, un seul ouvrage existe sur le sujet : *Festival Puccini 1930-1998* (1998) par Lisa Domenici²⁸¹. Toutefois, bien qu'il soit identifiable de manière théorique, ce livre s'avère physiquement introuvable. Retracer la création du Festival Puccini en plein régime totalitaire demeure ainsi, encore aujourd'hui, problématique²⁸².

L'importance des œuvres de Puccini au sein de la vie culturelle italienne pendant le régime fasciste est donc indéniable. Bien des œuvres de compositeurs italiens, tels Donizetti ou Rossini, ont également servi à rappeler l'incommensurable talent des Italiens et leur supériorité artistique dans la propagande interne du pays; toutefois, seuls certains compositeurs se sont vu apposer une étiquette politique dans le but d'utiliser leur figure comme statut national fasciste dans les différents discours du gouvernement, comme c'est le cas de Puccini.

La récupération de la figure de Puccini dans la propagande culturelle fasciste

Honorables collègues!

J'ai la profonde tristesse d'annoncer une pénible nouvelle à la Chambre.

Dans une clinique de Bruxelles, où il est allé alors que la maladie qui l'affectait a suivi un cours inexorable, Giacomo Puccini est mort aujourd'hui.

Je suis certain que la tristesse qui nous submerge en ce moment est profondément partagée par la population italienne tout entière, et, on peut dire, par le monde entier. Chacun d'entre nous a vécu des moments de la musique de Puccini, chacun d'entre nous a été ému devant les protagonistes inoubliables que Puccini a amenés sur scène, qu'il a menés à la vie avec la force de sa musique.

Ce n'est pas le moment de discuter de ses qualités et de la noblesse de ses créations. Il est certain que dans l'histoire de la musique italienne et dans l'histoire de l'esprit italien, Giacomo Puccini occupe la position la plus éminente. Je ne veux pas non plus m'attarder sur le fait qu'il y a quelques mois, cet illustre musicien a demandé à obtenir sa carte du Parti national fasciste. Il voulait ainsi adhérer à un mouvement controversé, qui fait l'objet de polémiques, mais qui est aussi la seule chose vivante aujourd'hui en Italie.

Ayant rappelé cela, nous voulons, sans penser aux affiliations et aux adhésions, honorer en Giacomo Puccini le musicien, le chef d'orchestre et le créateur. Sa musique a ému plusieurs générations, incluant la nôtre; elle ne peut pas mourir, car elle représente un moment fort dans l'esprit italien.

²⁸⁰ Lettre de Giacomo Puccini à Giovacchino Forzano, [3 juillet 1917], Museo Villa Puccini, Fascicule 548, [n.l.c], p. 131.

²⁸¹ Lisa Domenici, *Festival Puccini 1930-1998*, Viareggio, Nocetti editore, 1998.

²⁸² De façon générale, discuter de Puccini et de politique, particulièrement de fascisme, est encore aujourd'hui un tabou. Une visite aux archives du Museo Villa Puccini m'a permis de constater la difficulté d'aborder ce délicat sujet.

Laissons tout le monde se rassembler en ce moment. Je crois que la Chambre devrait se faire l'interprète de l'entière de la population italienne et rendre un hommage d'admiration, de dévotion et de chagrin à la mémoire du plus noble des esprits²⁸³.

Ces mots sont prononcés le jour de la mort de Puccini par Mussolini lui-même, devant la chambre des députés. Ce discours illustre éloquemment l'importante propagande qui a été construite autour du compositeur de notoriété mondiale à l'époque du régime fasciste italien, notamment par le besoin de Mussolini de rappeler que le compositeur avait obtenu sa carte du Parti quelques mois plus tôt. Ainsi, le Duce s'assure de démontrer que les personnes de la haute société du pays choisissent elles aussi le fascisme – une affirmation qui permet de mieux légitimer le régime mussolinien aux yeux du peuple italien. Il ne faut donc pas attendre bien longtemps après la mort de Puccini pour que le PNF prenne possession de l'image du compositeur.

Dans les heures suivant le décès de Puccini à Bruxelles, où il se trouvait pour tenter de guérir son cancer, quelque 80 000 personnes se rassemblent pour lui rendre un dernier hommage alors que son cercueil circule dans les rues de la ville²⁸⁴. L'évènement est d'ailleurs nommé le « Passage du héros triomphant » (« *Il passaggio di un eroe trionfante* »)²⁸⁵. Parmi l'amoncellement de fleurs déposées sur son cercueil, un immense bouquet de lys et de chrysanthèmes se détache des autres. Celui-ci porte le nom de Mussolini. Alors que ce geste pourrait sembler simplement patriotique, il est important de mentionner que le roi de l'époque, Victor Emmanuel III (1869-1947), a lui aussi

²⁸³ « *Onorevoli colleghi!*

Ho la profonda tristezza di comunicare alla Camera una luttuosa notizia.

In una clinica di Bruxelles, dove si era recato quando il male che lo affliggeva aveva assunto un corso inesorabile, è morto oggi il maestro Giacomo Puccini.

Sono sicuro che la melanconia che ci invade in questo momento, è profondamente condivisa da tutto il popolo italiano e, si può dire, da tutto il mondo civile. Ognuno di noi ha vissuto dei momenti della musica pucciniana, ognuno di noi si è commosso innanzi ai protagonisti indimenticabili che Puccini recava sulle scene, che animava con l'impeto della sua musica.

Non è questa l'ora di discutere i pregi e la nobiltà delle sue creazioni. Certo è che nella storia della musica italiana e nella storia dello spirito italiano, Giacomo Puccini occupa un posto eminentissimo. Né voglio ricordare in questo momento che alcuni mesi or sono questo insigne musicista chiese la tessera del Partito Nazionale Fascista. Volle compiere questo gesto di adesione ad un movimento che è discusso, discutibile, ma che è anche l'unica cosa viva che ci sia oggi in Italia.

Ciò ricordato, al di sopra di tutte le adesioni, noi vogliamo onorare in Giacomo Puccini il musicista, il maestro, il creatore. La sua musica ha commosso molte generazioni, compresa la nostra; non può morire, perché essa rappresenta un momento dello spirito italiano.

Tutto il popolo si raccoglie in quest'ora. Io credo che la Camera si faccia interprete di tutto il popolo italiano, elevando un tributo di ammirazione, di devozione e di rimpianto alla memoria di questo spirito nobilissimo. » discours donné par Mussolini à la Chambre des députés le 29 novembre 1924 en commémoration à Giacomo Puccini, *Atti del Parlamento italiano, Camera dei deputati, Sessione cit. Legislatura. Discussione*, vol. 1, p. 995; notre traduction.

²⁸⁴ *Musica d'oggi*, n° 7, vol. 3, mars 1925, p. 10, cité dans Wilson, *The Puccini Problem : Opera, Nationalism and Modernity*, p. 185. L'autrice ne donne pas la référence complète de l'article.

²⁸⁵ *Ibid.* L'autrice présente cette information mais ne donne pas ses références.

offre un présent : une couronne d'orchidées d'une taille bien moins imposante que le bouquet offert par le Duce²⁸⁶. Mussolini prend ainsi sur la tombe de Puccini une importance plus grande que celle du monarque régnant à l'époque sur l'Italie. Il faut toutefois mentionner que le rôle politique du roi dans la péninsule ne permet pas à ce dernier de dominer le gouvernement : il ne fait plus office que de figure emblématique.

Alors que ces gestes ne sont que symboliques, une certaine lutte de pouvoir et d'apparences peut être ressentie dans un tel contexte. Cela permet notamment à Mussolini d'exposer la proximité entre Puccini et le gouvernement. De façon plus pernicieuse, ce geste a pour objectif de marquer l'appartenance du compositeur au parti, assurant dès lors le contrôle du régime sur le discours entourant la figure de Puccini auprès de la population italienne, mais aussi à l'étranger.

Quelques jours après le décès de Puccini, soit le 2 décembre 1924, le représentant de la présidence à la Chambre du Sénat du Royaume, Tommaso Tittoni²⁸⁷ (1855-1931), du PNF, prononce un discours commémoratif pour le compositeur lors d'une session de législature du Sénat du Royaume :

Honorables collègues,

L'incommensurablement triste nouvelle de la mort de notre nouveau et illustre collègue Giacomo Puccini nous est arrivée juste au moment où tout nous donnait pourtant espoir d'un possible rétablissement. [...]

La cruelle destinée n'a pas voulu accorder à Giacomo Puccini la joie de revoir la patrie, de revenir parmi nous, qui l'attendions avec impatience. Elle a plutôt choisi de l'enlever à son activité créatrice vigoureuse, à l'Italie, à l'art, à sa ville et à sa famille, à qui nous adressons nos plus sincères condoléances.

Nous n'avons pas eu la chance de réellement voir Puccini parmi nous : il ne nous reste que la tâche mélancolique d'honorer sa mémoire. Il appartient à ce groupe « d'élus » qui a su propager la domination du génie italien dans le monde, non moins digne d'éloges pour la patrie que ceux qui en ont étendu ses frontières jusqu'à ce que résonne notre douce langue.

Je pense qu'il est superflu d'exposer de nouveau la biographie de Giacomo Puccini ou même de présenter ses œuvres. Nous connaissons déjà tous ses exploits, et nous ne sommes pas les seuls. Tous les pays où les œuvres de Puccini étaient des plus populaires sont tout aussi conscients de la perte de l'Italie. [...]

²⁸⁶ *Musica d'oggi*, n° 7, vol. 3, mars 1925, p. 12, cité dans Wilson, *The Puccini Problem : Opera, Nationalism and Modernity*, p. 185.

²⁸⁷ Tommaso Tittoni est un homme politique italien et un diplomate. Il est ambassadeur, ministre des affaires étrangères puis président du conseil des ministres de l'Italie. Tittoni devient par la suite Président de l'Accademia d'Italia, la plus haute institution culturelle de l'Italie sous l'égide fasciste, après avoir apporté son soutien à Mussolini suite à la Marche sur Rome.

Dans [une représentation de *Tosca* à l'Opéra Comique de Paris], l'intelligent directeur Gheusi²⁸⁸ a voulu me dire que, bien que *Tosca* soit depuis longtemps dans son répertoire, il l'utilise toujours quand il veut voir son théâtre vraiment bondé. [...]

Dans sa vie trop courte, Puccini a expérimenté la douceur de l'art divin qu'il a ensuite transmis en cette sublime manifestation extérieure, qu'il a su trouver pour les battements cardiaques silencieux de l'âme; l'extase, là où les mots ont souvent failli à cet objectif²⁸⁹.

Son collègue sénateur Alessandro Casati²⁹⁰ (1881-1955), ministre de l'Éducation publique de l'époque, poursuit le discours de Tittoni en ajoutant quelques phrases pour le moins patriotiques :

Le gouvernement renouvelle l'expression de ses plus sincères et profondes condoléances pour la mort de Giacomo Puccini qui aurait dû être, après Giuseppe Verdi et Arrigo Boito [1842-1918], le représentant du plus universel des arts au Sénat.

Contrairement à ces grands prédécesseurs, il [Puccini] a exprimé une humeur à la fois idyllique et voluptueuse face à ce poste, qui répond pleinement à la nature de notre peuple²⁹¹.

²⁸⁸ Pierre-Barthélemy Gheusi (1865-1943), également connu sous son pseudonyme Norbert Lorédan, est un journaliste, écrivain, critique et librettiste français. Il travaille par ailleurs au sein de la direction de l'Opéra Comique de Paris de 1906 à 1914, date où il obtient le poste de directeur, qu'il occupe jusqu'en 1918.

²⁸⁹ « *Onorevoli Colleghi, La tristissima notizia della morte del nostro nuovo illustre collega Giacomo Puccini ci è giunta proprio quando tutto faceva sperare nella sua guarigione. [...]*

Ma il fato crudele non ha voluto concedere a Giacomo Puccini la gioia di rivedere la Patria, di venire tra noi che trepidanti lo attendevamo, e lo ha rapito, ancora nel vigore dell'attività creatrice, all'Italia, all'arte, alla sua città ed alla famiglia alla quale inviamo le nostre vive condoglianze.

Non abbiamo avuto la ventura di vedere Puccini tra noi : ci rimane soltanto il compito melanconico di onorarne la memoria. Egli appartiene a quella eletta schiera che ha propagato nel mondo il dominio del genio italiano, non meno benemerita della patria di quella che ne ha esteso i confini fin dove il nostro dolce idioma risuona.

Credo superfluo tessere la biografia di Giacomo Puccini o dissertare intorno alle sue opere. Esse sono troppo conosciute e non tra noi soltanto, ma in tutti i paesi dove sono popolarissime non meno che in Italia. [...]

[In una rappresentazione di Tosca all'Opéra Comique di Parigi, l'intelligente direttore Gheusi ebbe a dirmi che sebbene la Tosca fosse da molto tempo nel suo repertorio, ad essa ricorreva sempre quando voleva vedere il teatro veramente gremito. [...]

Nella sua troppo breve vita ha provato senza altre mescolanze le dolcezze dell'arte divina la quale ha trovato per i palpiti silenziosi dell'anima, quella sublime manifestazione esteriore che la parola inutilmente aveva tentato di raggiungere. » Legislatura XXVII, sessione 1 del Senato del Regno, 18° resoconto sommario, martedì 2 décembre 1924. (p. 1-2), 2 décembre 1924, Museo Villa Puccini, Fascicule 164; notre traduction. La commémoration complète de Puccini se trouve en ANNEXE 3.

²⁹⁰ Alessandro Casati est un homme politique italien affilié au Parti libéral italien. Alors qu'il pratique la politique avant la transformation dictatoriale du gouvernement de Mussolini en 1925, Casati doit attendre la dissolution du parti fasciste (1943) avant d'être en mesure de faire un retour en politique en 1944. Il occupe par la suite le poste de ministre de la guerre jusqu'en 1945, puis est nommé représentant de l'Assemblée parlementaire du Conseil d'Europe de 1949 à 1953.

²⁹¹ « *Il Governo rinnova l'espressione del suo sentimento di profondo cordoglio per la morte di Giacomo Puccini che sarebbe dovuto essere, dopo Giuseppe Verdi e Arrigo Boito, il rappresentante in Senato della più universale delle arti.*

Diversamente da quei grandi predecessori, egli espresso uno stato d'animo tra idillico e voluttuoso, che però risponde pienamente all'indole del popolo nostro. » Legislatura XXVII, sessione 1 del Senato del Regno, 18° resoconto sommario, martedì 2 décembre 1924. (p. 1-2), 2 décembre 1924, Museo Villa Puccini, Fascicule 164; notre traduction. La commémoration complète de Puccini se trouve en ANNEXE 3.

En d'autres termes, les politiciens ont tenté de souligner l'amour que Puccini portait à sa patrie, émettant ainsi l'idée que le compositeur souhaitait plus que ses prédécesseurs (Verdi et Boito) travailler pour l'Italie. Le rapprochement entre le compositeur et le peuple italien permet sans aucun doute d'idéaliser Puccini comme homme de la nation.

Bien que Casati n'ait jamais été affilié au PNF (contrairement à Tittoni), son discours laisse percevoir une fierté patriotique suscitée par la personne qu'était Puccini, son statut et son art pour le gouvernement, ainsi que pour le peuple italien. Cette notoriété imposante et cette conception de la position qu'occupait le compositeur devant la nation ont ainsi facilité la récupération de son statut par le gouvernement de Mussolini.

De grandioses funérailles pour Puccini sont tout d'abord organisées par la Casa Ricordi et la Scala. Pour souligner la popularité du compositeur, les obsèques se déroulent à la Cathédrale de la Nativité-de-la-Sainte-Vierge de Milan (Duomo di Milano), le 3 décembre 1924²⁹². Le gouvernement – qui, notons-le, n'est pas encore une dictature à cette époque – s'ingère en quelque sorte au nom de Mussolini dans les funérailles du compositeur, en assumant tout d'abord tous les honoraires de la cérémonie²⁹³. Le Duce commande également une surveillance accrue au préfet de Milan dans le but de connaître le public ayant assisté à ce grand hommage et d'en apprendre davantage sur le déroulement de la cérémonie, puisqu'il ne peut lui-même y assister²⁹⁴. Les raisons de son absence demeurent toutefois inconnues. Ensuite, le gouvernement organise et assume de nouveau tous les coûts reliés à une dernière cérémonie commémorative pour Puccini, qui se tient à Rome le 19 janvier 1925²⁹⁵. Cette commémoration, qui a lieu au Teatro del popolo, est d'ailleurs mise en place pour les classes sociales plus modestes, afin que le peuple puisse, lui aussi, rendre un dernier hommage au compositeur²⁹⁶. Cette pratique peu commune permet d'entrevoir le souhait du gouvernement de créer une proximité entre le peuple et le héros musical national.

Alors que plusieurs théâtres annulent leur programmation de décembre 1924 pour présenter des œuvres de Puccini et que bien des établissements – tels la Scala, le Teatro Carlo Felice de Gênes

²⁹² « Milano : Le grandiose onoranze funebri a Giacomo Puccini – 3 dicembre 1924 », *L'illustrazione italiana*, 7 décembre 1924, p. 735.

²⁹³ Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, p. 39.

²⁹⁴ Télégramme de Boltraffio, préfet de Milan, à Benito Mussolini, 3 décembre 1924, Archivio centrale dello stato, [PCM], (1925), 18.9.3088, cité dans Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, p. 39.

²⁹⁵ « Commemorazioni di Puccini a Roma : La "messa di requiem" di Perosi », *Corriere della sera*, 20 janvier 1925, p. 5.

²⁹⁶ Carlo Gatti, « La commemorazione di Giacomo Puccini », *L'illustrazione italiana*, 11 janvier 1925, p. 29.

et le Teatro Carlo-Goldoni de Livourne²⁹⁷ – orientent leurs saisons lyriques de 1925 de manière à pouvoir offrir un hommage à Puccini, il faut attendre le premier anniversaire de décès du compositeur pour voir apparaître de nouveaux discours commémoratifs à son égard.

Bien après la mort de Puccini, le gouvernement fasciste continue d’assurer la continuité de sa figure politique²⁹⁸. Le premier objectif est de maintenir un engouement autour du compositeur en vue de la création de son dernier opéra, *Turandot*, en 1926. À la suite de cet évènement, la figure de Puccini continue à être utilisée à de nombreuses reprises par le gouvernement dans le cadre de la propagande culturelle. L’association entre Puccini et la doctrine fasciste est ainsi maintenue.

Pour perpétuer l’enthousiasme autour du compositeur, Mussolini dévoile ses artistes préférés dans un communiqué adressé au *Corriere della sera*, en 1928. Il y déclare que bien qu’il écoute la musique de tous les compositeurs italiens et qu’il aime la musique de Verdi, il est amoureux des œuvres de Puccini²⁹⁹.

De manière plus flagrante, en 1937, lors d’une tournée à Berlin visant à rapprocher les nations italienne et allemande (particulièrement sur le plan culturel), les troupes et l’orchestre de la Scala – qui sont, rappelons-le, dirigés par le PNF à l’époque – présentent *La bohème* de Puccini. Adolf Hitler (1889-1945) était aux premières loges de cette représentation³⁰⁰.

L’association entre Puccini et la politique se poursuit aussi, entre autres avec l’utilisation de son œuvre *Inno a Roma* (dont il a déjà été question au chapitre 2); le nom du compositeur est largement mentionné lors de l’utilisation de l’hymne dans les différentes manifestations culturelles et politiques du régime³⁰¹. L’œuvre, qui devient l’un des chants officiels du fascisme, est même élevée à titre d’hymne national.

Lorsque des festivités entourant la journée de Noël sont organisées en 1930 pour les membres du PNF, Mussolini exige que l’*Inno a Roma* soit joué³⁰². Puis, lors des différentes manifestations

²⁹⁷ Tintori, *Cronologia : opera-balletti-concerti 1778-1977*, p. 94-96; G. B. Vallebona, *Il Teatro Carlo Felice : Cronistoria di un secolo 1828-1928 con aggiunta sino alla Stagione 1934-35*, Turin, Coop. Fascista dei Poligrafici, 1935, p. 310-334; Venturi, *L’opera lirica a Livorno 1847-1999 : dall’inaugurazione del Teatro Leopoldo al nuovo millennio*, p. 206-223. La consultation de plusieurs catalogues de programmations de théâtres a été effectuée afin d’en tirer cette information.

²⁹⁸ Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, p. 39.

²⁹⁹ « Il liberalismo artistico di Mussolini », *Corriere della sera*, 16 février 1928, p. 3.

³⁰⁰ M. M., « La Scala in Germania », *La Rivista illustrata del « Popolo d’Italia »*, anno XV, juillet 1937, p. 54-55.

³⁰¹ Adami, « L’inno a Roma di Puccini : Storia di un orologio senza dedica », p. 490.

³⁰² « La preparazione nel Natale di Roma : Le ceremonie alla capitale », *Corriere della Sera*, 17 avril 1930, p. 1.

entourant le dixième anniversaire de l'OND en 1935, plusieurs œuvres de compositeurs italiens sont présentées; l'*Inno a Roma* est la seule œuvre à caractère politique interprétée dans le cadre de ces événements³⁰³.

Comme nous l'avons observé au chapitre 1, lorsque Mussolini fait de sa propagande culturelle un pilier de son régime, le mythe romain est grandement encouragé. Ainsi, des commémorations de l'Empereur Auguste sont organisées dans le cadre du 2000^e anniversaire de naissance de ce dernier, en 1935. L'*Inno a Roma* – qui, tel que vu au chapitre 2, est justement basé sur un texte commandé par Auguste – y est entendu à plus d'une reprise³⁰⁴. Le critique Renato Mariani écrit même :

Cette mélodie au souffle long est chantée à voix haute aujourd'hui par le peuple, avec les autres hymnes nationaux [*Giovinezza* (l'hymne du Parti fasciste) et *Marcia reale* (l'hymne national)], lorsqu'il y a des rassemblements, des rites, des cérémonies et des événements significatifs, de sorte que de cette manière, la figure de Giacomo Puccini devrait toujours être présente dans notre esprit à nous, les Italiens, qui, célébrant et chantant les grands événements de l'Italie fasciste, célébrons implicitement ainsi la gloire de notre artiste inoubliable³⁰⁵.

L'hymne est aussi utilisé à l'ouverture saisonnière des concerts des théâtres ambulants à Rome en août 1937³⁰⁶. Comme le souligne Ben Earle reprenant les mots d'Alexandra Wilson, le cas de l'*Inno a Roma* est un parfait exemple de réappropriation de la musique par le régime fasciste dans le but de l'utiliser pour ses propres visées politiques³⁰⁷.

Le 27 octobre 1942, des célébrations allemandes soulignant les 20 ans du régime fasciste italien ont lieu au ministère de l'Aviation du Reich à Berlin. Pour l'occasion, plusieurs hymnes allemands sont présentés. Du côté italien, la seule œuvre interprétée est l'*Inno a Roma*³⁰⁸. La musique de Puccini marque ainsi également le territoire allemand.

³⁰³ « Imponenti manifestazioni al Duce al concerto per il decennale del Dopolavoro », *Corriere della Sera*, 27 avril 1935, p. 5.

³⁰⁴ Earle, *Luigi Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy*, cité dans Earle, « Puccini, Fascism, and the Case of Turandot », p. 169.

³⁰⁵ « This long-breathed page of melody is loudly sung today by the people, together with the other national hymns, when there are rallies, rites, ceremonies and significant that, in this way, the figure of Giacomo Puccini should always be present in the spirit of us Italians, who, celebrating and hymning the great events of fascist Italy, thus implicitly celebrate the glory of our unforgettable artist. » Renato Mariani, *Giacomo Puccini*, Turin, Arione, 1938, p. 28, cité dans Ben Earle, « Puccini, Fascism, and the Case of Turandot », p. 169; notre traduction.

³⁰⁶ Ben Earle, « Puccini, Fascism, and the Case of Turandot », p. 170.

³⁰⁷ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 221, cité dans *Ibid*, p. 169.

³⁰⁸ « Imponente manifestazione di cameratismo italo-tedesco », *Corriere della sera*, 28 octobre 1942, p. 5.

L'*Inno a Roma* de Puccini est joué dans tous les événements politiques dans lesquels se trouve Mussolini, que ceux-ci soient en Italie ou à l'étranger³⁰⁹. L'usage de l'hymne est à la fois patriotique et colonialiste, permettant d'assurer la présence musicale du compositeur un peu partout dans la nation et à l'étranger.

Figure importante dans l'espace musical et politique du régime fasciste, Puccini n'est toutefois pas utilisé comme vecteur de propagande à titre militaire, comme c'est notamment le cas pour son prédécesseur, Verdi, qui a été transformé en une figure de combattant dans la propagande du régime³¹⁰. Au contraire, Puccini est présenté comme un homme du peuple, un produit de l'italianité et un compositeur universel.

Puccini : homme du peuple

Si l'on observe dans la presse fasciste d'importants efforts pour mythifier Puccini, un grand nombre de journalistes n'en travaillent pas moins à mettre en valeur son caractère d'homme du peuple. Une telle rhétorique apparaît notamment dans la revue *Cronache musicali, settimanale illustrato d'arte e di teatro*, un périodique associé au courant fasciste³¹¹ qui, à l'occasion du premier anniversaire de décès de Puccini en 1925, publie plusieurs textes commémoratifs sur le compositeur. L'un de ces textes, « Il Poeta delle "piccole cose" », dont l'auteur demeure inconnu, évoque la simplicité du compositeur et de ses œuvres, ajoutant que c'est cette qualité et les sentiments que transmet sa musique qui rendent son art si vrai. Le texte affirme par ailleurs que la musique « féminine » de Puccini permet une meilleure proximité avec les émotions de la réalité, réfutant ainsi les arguments avancés par Torre Franca une quinzaine d'années plus tôt³¹².

Une fois Puccini a écrit – ou a fait écrire : « [...] Je ne suis pas un musicien de grandes choses, moi; je ressens de petites choses et je n'aime que les petites choses. »

Voici l'homme et voici l'artiste; le poète exquis, tendre et humain des *petites choses*. Et ce n'est peut-être pas l'âme féminine, l'âme bourgeoise médiocre; une petite chose, si exquise?

³⁰⁹ « Il Duce passa in rassegna i reparti alla presenza delle missioni straniere », *Corriere della sera*, 19 octobre 1937, p. 1 et « Imponente rassegna della giovinezza fascista » *Corriere della sera*, 18 mai 1936, p. 2.

³¹⁰ Voir Gabrielle Prud'homme, *Commémorer Verdi sous le fascisme : les célébrations de 1941*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2018, p. 86.

³¹¹ « L'Arte fascista », *L'Italia che scrive, Rassegna per colore che leggono : supplemento mensile a tutti i periodici*, anno ottavo, vol. 8-9, 1925, p. 187.

³¹² « Il Poeta delle "piccole cose" », *Cronache musicali, settimanale illustrato d'arte e di teatro*, n° 3, 28 novembre 1925, p. 1-2.

Puccini est « le vrai musicien féminin ». [...] L'art de Puccini, simple comme vous le souhaitez, est clair et sincère comme l'eau de roche : son premier objectif est la concentration psychologique de l'émotion sentimentale.

[...]

L'art bourgeois a été défini comme étant l'art de Puccini. Erreur. Au lieu de cela, sa poésie s'est épanouie dans une collision entre la vie sentimentale et la réalité³¹³.

Comme l'avait fait la Casa Ricordi avec certains journalistes au début de la carrière de Puccini, le gouvernement mussolinien publicise la vie du compositeur afin de démontrer qu'il appartient au peuple italien. C'est ainsi que le ministère de la Culture populaire (*Ministero della cultura popolare*) lance l'*Encyclopédie des hommes illustres* (*Enciclopedia degli Uomini illustri*) à la fin des années 1930. Plusieurs des textes constituant les différents volumes de cet ouvrage sont distribués sous forme de brochures un peu partout au pays, et même à l'étranger. C'est notamment le cas de la collection « Les maestros de la vie » (« I Maestri della vita »), dont l'un des volumes porte sur la vie de Puccini³¹⁴. Le texte de ce petit ouvrage est très orienté sur la vie du compositeur en tant qu'Italien plutôt qu'en tant qu'artiste. Bien que ses succès professionnels y soient évoqués, ce sont plutôt les différents aspects de sa vie personnelle qui y occupent le premier plan. Ainsi, l'enfance de Puccini est décrite dans un élan visant à démontrer les difficultés de sa famille dans la petite ville de Lucca en Toscane³¹⁵.

Le sentiment de redevance du citoyen italien envers sa patrie est par ailleurs évoqué par le critique et musicologue Carlo Gatti (1876-1965) dans le texte « Giacomo Puccini (nel decennale della morte) » visant à souligner le dixième anniversaire du décès de Puccini. Dans ce texte particulièrement empathique, Gatti écrit :

Qui ne se souvient pas combien Puccini a souffert, devenu célèbre, des accusations injustes portées contre son amour-propre en tant qu'artiste? Et comment s'est-il consolé de la défense spontanée,

³¹³ « Una volta Puccini scrisse – o fece scrivere : “ [...] Non sono un musicista di cose grandi, io; sento le cose piccole e non amo tutt'altro che le cose piccole.”

Ecco l'uomo e ecco l'artista; il poeta squisito, tenero, umano delle cose piccole. E non è, forse, l'anima femminile, la mediocre anima borghese; una piccola cosa, sebbene squisita?

Puccini sia “il vero musicista femminile”. [...] L'arte di Puccini, semplice fin che si voglia, è limpida e sincera come acqua di fonte : primo suo fine è la concentrazione psicologica dell'emotività sentimentale.

[...]

Arte borghese – è stata definita quella del Puccini. Errore. E' invece Poesia sbocciata nell'urto tra la vita sentimentale e la realtà. » « Il Poeta delle “piccole cose” » p. 1-2; notre traduction.

³¹⁴ Stanis la Bauna (Ministero della cultura popolare), « I Maestri della vita : Giacomo Puccini », *Enciclopedia degli Uomini Illustri*, Dispenza n° 3, Archivio centrale dello stato di Roma, Ufficio NUPIE-Nuclei per la propaganda in Italia e all'estero (Bureau NUPIE-Noyaux de la propagande en Italie et à l'étranger), Enveloppe n° 24. La date précise du document est inconnue.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 2-3.

assumée en son nom par quelqu'un de bien plus obscur que lui, qui l'a élevé à ses propres yeux, lui redonnant sa foi en lui-même et la conviction de mériter sérieusement la réputation acquise par le travail, le dévouement infini à la tâche assumée pour le devoir capital de la vie? Son devoir envers sa petite terre natale, Lucca, qui l'a engagé afin de continuer de perpétuer la gloire pour laquelle il était reconnu dans le monde; la renommée que lui ont donnée ses autres illustres fils en musique, de Luigi Boccherini à Alfredo Catalani. Devoir envers sa plus grande patrie, l'Italie, qui lui a confié la tâche de préserver la primauté laïque de la musique de théâtre [...]»³¹⁶?

Gatti ajoute ensuite un commentaire permettant d'entrevoir que selon lui, c'est la simplicité de la musique de Puccini qui lui permet de gagner le cœur du peuple italien :

Cette musique, villageoise, paysanne, et si vous voulez nationale, est donc précisément universelle. Comme la musique de Verdi, la musique de Puccini est demandée et redemandée de Milan à Rome, de Paris jusqu'à New York, puis de Calcutta et Melbourne, jusqu'en Afrique. [...] [A]ucune œuvre, si elle était la plus appréciée par les critiques solennels, ne réussira à s'imposer à l'amour du public, si elle ne communique pas rapidement et profondément avec l'âme populaire³¹⁷.

L'article est complété par de nombreuses photographies montrant Puccini dans ses activités quotidiennes, notamment au volant de sa voiture, fumant un cigare avec son librettiste Luigi Illica (1857-1919), et même sur son canoë³¹⁸ (Image 1). Ce type de texte, dans lequel on tente d'humaniser Puccini et de maximiser la « normalité » de sa vie, est fréquent dans les quotidiens de l'époque. À l'approche du Festival Puccini, en 1937, un texte intitulé « Puccini in famiglia » est ainsi publié dans le *Corriere della sera* afin de démontrer que le compositeur venait d'une famille typiquement normale et italienne³¹⁹, notamment dans le but d'attester que tous les



Image 1 : Puccini sur son bateau sur le lac Massaciuccoli à Torre del Lago, en 1910.

Source : Carlo Gatti, « Giacomo Puccini (nel decennale della morte) », *L'illustrazione italiana*, 25 novembre 1934, p. 831.

³¹⁶ « Chi non ricorda quanto soffersse il Puccini, giunto alla celebrità, delle ingiuste accuse mosse al suo amor proprio d'artista? E come si consolasse della difesa spontanea, assunta in nome proprio da qualcuno tanto più oscuro di lui, che lo rievocava ai suoi stessi occhi, ridandogli la fede in sé e la convinzione di meritare sul serio la reputazione conquistata a furia di lavoro, di devozione infinita al compito assunto per dovere capitale della vita? Dovere verso la sua piccola terra natale, Lucca, che gli commetteva di continuare la fama per cui andava chiara nel mondo; la fama datale da altri suoi figli illustri nella musica, da Luigi Boccherini ad Alfredo Catalani. Dovere verso la sua più grande patria, l'Italia, che gli affidava l'impresa di conservarle il primato secolare della musica di teatro [...]? » Carlo Gatti, « Giacomo Puccini (nel decennale della morte) », *L'illustrazione italiana*, 25 novembre 1934, p. 831; notre traduction.

³¹⁷ « Questa musicchetta, casalinga, paesana, e se si vuole nazionale, è appunto perciò universale. Questa musicchetta dappertutto si chiede e si richiede si sentire, come la musicchetta di Verdi, da Milano a Roma e Parigi e Nuova York e Calcutta e Melbourne, sino in fondo all'Africa. [...] [C]osì nessun'opera, fosse la più valutata dai critici solenni, riuscirà ad imporsi all'amore del pubblico, se non comunicherà rapidamente e profondamente con l'anima popolare. » *Ibid.*, p. 832; notre traduction

³¹⁸ *Ibid.*, p. 830-832.

³¹⁹ « Puccini in famiglia », *Corriere della sera*, 20 mai 1937, p. 3.

Italiens sont capables de génie – permettant donc au peuple de mieux s’identifier à son héros musical national.

Lors de cette dernière édition du Festival Puccini durant le régime fasciste, un discours aux allures propagandistes précède la tenue du premier concert. Prononcée par Adami, cette allocution a pour but de rappeler la vie à la fois simple et rurale de Puccini³²⁰. Aucun compte rendu dans la presse ne permet de vérifier le détail de ses paroles; quoi qu’il en soit, il est clair que décrire Puccini comme un homme simple permettait de le rendre beaucoup plus accessible.

Puccini, figure universelle

Si certains des auteurs qui écrivent sur Puccini entre 1925 et 1945 expriment surtout une reconnaissance envers le travail de l’artiste et une tristesse de sa perte, d’autres en profitent pour retravailler l’image du compositeur afin de l’universaliser. Utilisée dès la mort de Puccini, cette stratégie rhétorique permet d’en faire un personnage plus grand que nature. On commente ainsi dans les quotidiens italiens les différents hommages donnés en l’honneur du compositeur un peu partout dans le monde. Quelques jours après le décès de l’artiste, un texte intitulé « La vaste influence de Puccini sur les publics et les compositeurs » (« La vasta influenza di Puccini sui pubblici e sui compositori ») réunit ainsi quelques textes commémoratifs sur le compositeur, parus dans différents pays. Parmi ceux-ci, on peut lire un hommage du critique musical autrichien Julius Korngold (1860-1945), publié dans la *Neue freie Presse* viennoise. Korngold y écrit « qu’outre l’Italie, aucune nation ne peut se targuer d’avoir une production musicale aussi vaste que celle de Puccini³²¹. » Il ajoute même que le compositeur italien a exercé une très grande influence sur tous les compositeurs germaniques, et qu’ainsi, l’Allemagne et l’Autriche pleurent son décès³²². Un

³²⁰ « Concerti a Torre del Lago in onore di Giacomo Puccini », *Corriere della sera*, 20 août 1937, p. 2.

³²¹ « Nessuna nazione dopo l’Italia può oggi vantare una produzione pari a quella pucciniana. » Julius Korngold, *Neue freie Presse*, cité dans « La vasta influenza di Puccini sui pubblici e sui compositori », *Corriere della sera*, 4 décembre 1924, p. 7. Le texte en allemand n’est pas fourni dans le quotidien.

³²² *Ibid.*

autre journal allemand, la *Vossische Zeitung*, déclare aussi que « grâce à ses mélodies tendres et douces, Puccini a réussi, au cours de sa vie, à gagner les cœurs de tous les pays.³²³ »

Plusieurs publications rappellent ainsi la douceur, les émotions et le sentimentalisme transmis dans les œuvres de Puccini, notamment dans les grandes scènes d’amour, mais aussi dans les drames évoqués par la mort de ses héroïnes. Quoi de plus universalisant que l’amour et la mort? Ces caractéristiques, qui n’échappent pas à la Casa Ricordi, ont aussi été exploitées dans la publicisation de la figure puccinienne durant les années 1930, à laquelle participe également la maison d’édition. La population a ainsi droit à des textes au titre tape-à-l’œil, tels que « Le musicien de l’amour et de la mort » (« Il musicista dell’amore e della morte »)³²⁴, présentant de nouvelles représentations des œuvres du compositeur ou l’inauguration de théâtres en sa mémoire. Les quotidiens de l’époque tels que le *Corriere della sera* publient des articles présentant les œuvres lyriques du compositeur de manière à les rendre plus accessibles afin de créer un meilleur sentiment d’appartenance auprès du peuple.

Carlo Clausetti (1869-1943), qui fait partie de la direction de la Casa Ricordi, l’éditeur de Puccini, travaille lui aussi à maintenir un engouement autour des œuvres du compositeur en développant un propos universalisant similaire à ceux présentés plus haut³²⁵. Si son article « Nel primo anniversario della morte di Giacomo Puccini l’Italia rimpiange il più armonioso dei suoi Maestri Cantori », paru à l’occasion du premier anniversaire de décès du compositeur, ne parle en rien de politique et n’établit aucun lien entre le compositeur et le fascisme, il n’en traduit pas moins la musique et la personnalité de Puccini vers une sphère universalisante, permettant par ailleurs d’exalter le statut de l’artiste à l’extérieur de l’Italie, notamment en France :

Puccini et sa musique étaient unis et confondus dans le jugement inconscient et infallible des foules, comme une expression inséparable d’une sympathie aimable, d’une simplicité souriante et d’une bonne humeur, comme la réalisation lyrique parfaite de la sentimentalité petite-bourgeoise répandue, en bref, de l’état de l’âme musicale italienne et presque universelle de l’après-Wagner. [...]

Après la mort de Puccini, sa figure d’artiste a été immédiatement vue par tous sous son vrai jour. Une sanction plus rapide ne peut être imaginée : c’est presque comme si l’histoire voulait rendre justice à l’artiste avec plus d’inquiétude que d’habitude, comme pour le dédommager de tous les torts qu’il a subis dans sa vie. En Italie, et dans le monde entier, où ils étaient coupables, tout le monde voulait

³²³ « La Vossische Zeitung ricorda come Puccini sia riuscito a guadagnarsi i cuori di tutti i paesi con le sue melodie tenere e dolci. » « Il compianto in tutta Europa », *Corriere della sera*, 1 décembre 1924, p. 4; notre traduction. Le texte original en allemand n’est pas fourni.

³²⁴ Renato Simoni, « Il musicista dell’amore e della morte », *Corriere della sera*, 23 décembre 1930, p. 3.

³²⁵ Carlo Clausetti, « Nel primo anniversario della morte di Giacomo Puccini l’Italia rimpiange il più armonioso dei suoi Maestri Cantori », *Cronache musicali, settimanale illustrato d’arte e di teatro*, n° 3, 28 novembre 1925, p. 1.

expier. Le regret a été unanime. Sa glorification est unanime. [...] On a pu lire dans l'un des journaux français les plus lus, *Le Journal*, que les œuvres [de Puccini] sont applaudies dans le monde entier. Le public français aime les mélodies de Puccini, auxquelles l'Opéra Comique doit ses succès les plus durables et les plus fructueux³²⁶.

Le discours utilisé démontre également une certaine mythification du personnage, ce qui, comme on l'a vu plus haut, correspond parfaitement à l'une des stratégies du gouvernement fasciste. Cette image de Puccini sera par ailleurs appelée à se développer tout au long du régime mussolinien, particulièrement au moment de la création de *Turandot*. Pour appuyer davantage cette idée du mythe entourant la figure de Puccini, Clausetti ajoute une propension divine à l'art puccinien, plaçant ainsi le compositeur au-dessus des mortels : « Les dons divins ne sont pas louables. Il en est de même pour la force primordiale que Giacomo Puccini possédait : son inspiration. Il était également, par son origine, semblable à d'autres cadeaux, et comme ceux-ci, il était et demeure immortel³²⁷. »

Bien que ce texte ait l'air d'une simple ode à l'artiste qu'était Puccini, il est publié dans les *Cronache musicali, settimanale illustrato d'arte e di teatro* qui, rappelons-le, est un périodique associé au mouvement fasciste. Par ailleurs, ce texte de Clausetti est un exemple parmi des dizaines d'autres³²⁸ qui accordent à Puccini un statut relevant presque de l'immortalité.

³²⁶ « Puccini e la sua musica erano uniti e confusi nel giudizio inconscio e infallibile delle folle come un inscindibile espressione d'amabile simpatia e di sorridente e bonaria semplicità, come la perfetta realizzazione lirica della diffusa sentimentalità piccolo borghese, come sintesi, insomma, dello stato d'animo musicale italiano e pressochè universale del dopo Wagner. [...] »

Dopo la morte di Puccini, la sua figura di artista, è stata immediatamente collocata da tutti nella sua vera luce. Non si può immaginare una più rapida sanzione : si direbbe quasi che la storia abbia voluto render giustizia all'artista con una sollecitudine maggiore della consueta, come per compensarlo di tutti i torti da lui sofferti in vita. In Italia, e nel mondo intero dove erano colpevoli, tutti han voluto espriare. Unanime è stato il rimpianto. Unanime la glorificazione. ... Uno dei più autorevoli quotidiani francesi, *Le Journal*, ha scritto : *Le opere del quale [Puccini] sono applaudite da tutto il mondo. Il pubblico francese adora le melodie di Puccini, alle quali l'Opéra comique deve I suoi più durevoli e più fruttuosi successi.* » Clausetti, *Cronache musicali, settimanale illustrato d'arte e di teatro*, p. 1; notre traduction.

³²⁷ « Non si lodano i doni divini. E non si loda perciò la forza primordiale che Giacomo Puccini possedeva, la forza inventiva : l'ispirazione. Era anch'essa, per la sua origine, simile agli altri doni, ed è anch'essa come quelli, immortale. » *Ibid.*; notre traduction.

³²⁸ La plupart des textes présentés dans Puccini : homme du peuple, Puccini, figure universelle ainsi que Nationalisme et italianité chez Puccini, discutent sensiblement des mêmes éléments, entre autres de l'immortalité du personnage de Puccini : C. Gatti, « Giacomo Puccini (nel decennale della morte) », p. 830-832; Bauna (Ministero della cultura popolare), « I Maestri della vita : Giacomo Puccini »; C. Gatti, « La commemorazione di Giacomo Puccini », p. 29; « Commemorazioni di Puccini a Roma : La "messa di requiem" di Perosi », p. 5.

Nationalisme et italianité chez Puccini

Dans de nombreux textes, l'universalisation et l'internationalisation du statut de Puccini ont *de facto* pour effet de mieux le nationaliser, faisant de lui une icône idéale de la propagande fasciste. On peut l'observer à travers les nombreux grands titres qui insistent sur le succès des manifestations musicales commémorant Puccini à l'extérieur du pays.

De fait, lorsque Rome crée une station radiophonique à destination des États-Unis, c'est *La bohème* de Puccini qui est choisie pour l'inauguration³²⁹. L'évènement est publicisé non seulement dans le but d'exposer le rôle politique du compositeur, mais aussi pour encourager le peuple italien à se joindre à la manifestation musicale radiophonique, diffusée de manière à ce que la population y ait accès³³⁰.

Peu avant le début de la Seconde Guerre mondiale, la presse commente en outre l'édification d'un monument à Puccini dans la ville de Nagasaki en soulignant les liens qu'entretiennent les Japonais et les Italiens, notamment dans le domaine de la culture musicale³³¹ – une annonce qui anticipe le fait qu'en 1940, le Japon se joindra à l'alliance militaire (nommée l'Axe) qu'ont créée l'Allemagne et l'Italie en 1936. La publicisation de ces évènements et de l'exposition de Puccini un peu partout sur le globe vise à renforcer la fierté italienne pour le compositeur.

Si l'universalisation de la figure de Puccini est utilisée afin de mieux le transformer en icône nationale, les principes de l'*italianità* sont eux aussi instrumentalisés afin d'italianiser davantage le compositeur. Comme observé dans le chapitre 1, la manipulation de la rhétorique entourant l'*italianità* émane de la volonté d'universaliser le peuple italien; cette utilisation politique du terme tend ainsi vers les objectifs expansionnistes du gouvernement mussolinien.

La reconfiguration d'une figure typiquement italienne chez Puccini permet donc d'exalter ce mythe de l'*italianità* en promouvant la suprématie de l'esprit national – dans ce cas-ci, par sa culture. Comme le mentionne Benedict Anderson dans son ouvrage *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1991), ce type de nationalisme s'exprime dans la résonance d'un même imaginaire collectif, dans lequel une construction sociale est créée

³²⁹ « Radio-programmi su onde corte da Roma : destini agli Stati Uniti d'America », *Corriere della sera*, 28 octobre 1934, p. 6.

³³⁰ « Radio-programmi su onde corte da Roma : destini agli Stati Uniti d'America », p. 6.

³³¹ « Onoranze nipponiche a Puccini : Un monumento a Nagasaki », *Corriere della sera*, 2 avril 1938, p. 3.

afin de partager une nationalité et une identité communes³³². La civilisation italienne se base ainsi sur cette affirmation fondamentale de l'appartenance à sa patrie pour édifier l'idée sous-jacente à l'esprit italien, son nationalisme.

L'italianité attribuée à Puccini est ainsi exploitée par l'évocation des paysages et de la nature du pays. Lorsque des rédacteurs vantent le talent de Puccini, ils évoquent souvent les paysages italiens comme source d'inspiration dans la composition de ses œuvres³³³. C'est notamment le cas de l'écrivain italien Fabio Tombari (1899-1989), qui vante la mise en musique de la beauté de la nature italienne dans l'œuvre de Puccini³³⁴.

Lors de la première édition du Festival Puccini, en 1930, plusieurs participants déclarent que le théâtre a été construit dans le but de mettre en évidence la beauté des paysages naturels entourant la villa du défunt compositeur. Forzano et Mascagni assurent même avoir créé la mise en scène de la production de *La bohème* dans l'optique de mettre en valeur la magnifique nature italienne³³⁵. Le ciné-journal *Giornale Luce*, qui appartient à l'Institut LUCE (Istituto LUCE) l'Istituto LUCE, filme cette inauguration et la diffuse par la suite en la remplaçant dans le cadre naturel du lac de Massaciuccoli, qui borde la villa de Puccini. Ce film, comme bien d'autres, est utilisé à des fins de propagande par le régime mussolinien³³⁶.

Quelques années plus tard, en 1938, l'Istituto LUCE réalise un autre film, *Armonie pucciniane*, dans le but d'exposer les nombreux accomplissements de Puccini, mais aussi de décrire l'inspiration de la nature de Torre del Lago dans la composition de son dernier opéra, *Turandot*. Ce film est projeté à de nombreuses reprises dans des manifestations populaires, en Italie, mais aussi dans ses colonies, et ce, jusqu'à la fin du régime³³⁷. Ce film documentaire relève d'une manipulation du gouvernement, puisque comme le rappelle le rédacteur Filippo Sacchi dans le

³³² Benedict Anderson, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1991, p. 54.

³³³ A. F., « La Salma di Giacomo Puccini tumulata nella sua casa a Torre del Lago », *Corriere della sera*, 30 novembre 1926, p. 3; G. Cenzato, « Itinerari provinciali : Soste romantiche per l'Appennino », *Corriere della sera*, 23 septembre 1930, p. 5; Adriano Lualdi, « Quadri e musiche », *Corriere della sera*, 19 août 1935, p. 3; « Una Mostra del paesaggio a Viareggio », *Corriere della sera*, 6 août 1941, p. 3.

³³⁴ Fabio Tombari, « La caccia in Italia », *Corriere della sera*, 28 septembre 1935, p. 3.

³³⁵ Roberto Volpini, « Carro di Tespi », dans Silvio D'Amico (éd.), *Enciclopedia dello spettacolo*, Rome, Le Maschere, 1952-1964, p. 117; « Il trionfale battesimo del Carro di Tespi lirico. L'immortalità del cigno lucchese e dell'arte italiana esaltate nella terra ove sbocciarono le armonie di *Bohème* », *Il Popolo toscano*, 25 août 1930, cités dans Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 158-159.

³³⁶ *Giornale Luce* A0646, cité dans Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 159.

³³⁷ Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 161.

Corriere della sera en novembre 1937, une grande partie de ce dernier opéra a été écrit alors que Puccini ne se trouvait pas à Torre del Lago, mais bien à Bruxelles³³⁸.

Le besoin du PNF d'unifier l'entièreté de la population italienne ainsi que la fine ligne délimitant ses deux lignes directrices « faire du théâtre pour le peuple » et « manipuler le peuple par la culture commune » sont aujourd'hui remis en question par Scarpellini :

Le sens le plus profond d'une initiative comme celle du Carro di Tespi ne doit pas être recherché, ou du moins pas seulement, dans la propagande en faveur du parti ou du régime, mais dans sa signification d'intégration nationale. Représenter la même œuvre [...] devant les travailleurs de tout le pays, vouloir presque effacer les différences régionales et impliquer dans une seule expérience significative les masses marginalisées constitue un symbole dont le poids s'impose avec évidence³³⁹.

Scarpellini démontre ainsi son scepticisme face au travail d'unification effectué par le régime mussolinien dans le but d'uniformiser l'entièreté du peuple italien. Il est possible de conclure que bien que le symbole puccinien ait été décliné en plusieurs cas de figure, la réponse de la population italienne à cette manipulation politique a certainement pu manquer d'unanimité face au manque criant de représentation des régions, puisque seule la beauté toscane est constamment soulignée dans l'édification du statut national de Puccini.

De la tradition à la modernité

Si, au cours de sa vie, Puccini est abondamment critiqué pour son traditionalisme musical – comme cela a été observé au chapitre 2 –, sa mort entraîne un discours bien différent. D'une part, on souligne son travail dans la longue lignée de la tradition lyrique italienne; et d'autre part, on célèbre le génie de sa modernité et son grand apport dans le développement de la musique du pays au XX^e siècle. Cette dichotomie est largement observable dans les différents hommages offerts à la mémoire du compositeur. Ainsi, le 1^{er} décembre 1924, alors que le *Corriere della sera* cite tout d'abord un article du journal anglais *Sunday Times* qui écrit « que la mort de Puccini signifie une grande perte pour l'opéra moderne, puisque très peu de compositeurs contemporains savent offrir une vraie mélodie³⁴⁰ », le journal italien mentionne aussi un hommage du périodique *The Observer*,

³³⁸ Filippo Sacchi, « Armonie Pucciniane », *Corriere della sera*, 27 novembre 1938, p. 3.

³³⁹ Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, p. 120, cité dans Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 162-163.

³⁴⁰ « *Il Sunday Times scrive che la morte di Puccini significa una grande perdita per l'opera moderne perchè pochi compositori sanno oggi darci una vera melodia.* » « Il compianto in tutta Europa », *Corriere della sera*, 1 décembre 1924, p. 4; notre traduction. Le texte original en anglais n'a pas été donné.

qui, pour sa part, affirme que « Puccini est le plus fameux successeur de Verdi dans la continuité des grandes traditions de l'opéra italien³⁴¹. »

Au cours de la période fasciste, plusieurs textes sont publiés de manière à réaffirmer le grand talent de Puccini. Toutefois, comme on peut le constater en lisant l'article de Clausetti paru dans la revue culturelle *Cronache musicali, settimanale illustrato d'arte e di teatro* à l'occasion du premier anniversaire du décès de Puccini, la représentation traditionnelle du compositeur se place aux côtés de sa figure d'homme moderne, ce qui provoque un certain manque de cohérence entre les différentes commémorations.

Dans le Puccini [d'Edgar] – et plus tard avec *Manon Lescaut*, qui fut l'affirmation définitive de son art –, nous observons de mesure en mesure un désir irrésistible pour les formes de beauté qui, bien qu'elles s'éloignent progressivement de la stricte convention de l'opéra, restent décidément dans l'expression et dans l'idée italienne.

De la première mesure de *Le Villi* au dernier accord de *Gianni Schicchi*, il n'y a pas une seule triple croche qui justifie la part de l'héritage mélodramatique attribué à Puccini, s'il doit être compris comme une descendance directe de tel ou tel autre célèbre compositeur qui l'a précédé. Puccini est créateur, d'un genre ou d'une manière qu'avant lui, personne n'avait vu ni réalisé.

Quel est donc ce nouvel élément du langage musical puccinien, si ce n'est simplement l'invention mélodique toujours fraîche, toujours limpide, qui coule toujours entre les rives de nos terres, qui ne mouille jamais les fermes des autres, qui écume, qui s'insinue, qui reflète le bleu si le ciel est bleu et qui devient nuageux si le ciel s'épaissit? Et qui est notre compositeur qui peut aujourd'hui recueillir un précieux héritage laissé à l'Italie par Giacomo Puccini?

[...]

La bohème, qui est l'opéra le plus populaire, car il est le plus dramatique, est, à mon avis, le plus franc et clair de ce compositeur fécond³⁴².

³⁴¹ « L'Observer chiama Puccini il più famoso successore di Verdi è il continuatore delle grandi tradizioni dell'opera italiana. » Ibid.; notre traduction. Le texte original en anglais n'a pas été donné.

³⁴² « In essa Puccini [di Edgar] – e più tardi in « Manon » che fu la sua definitiva affermazione – lascia scorgere tra battuta e battuta un grande nobile irresistibile anelito verso forme di bellezza che pur scostandosi gradualmente dalla frustra convenzione operistica rimanevano nell'espressione e nell'idea decisamente italiane.

Dalla prima battuta delle « Villi » all'ultimo accordo dello « Schicchi » non c'è una sola biscoma che giustifichi la tara d'ereditarietà melodrammatica attribuita al Puccini, massime se essa va intesa come una discendenza diretta da questo o da quell'altro famoso compositore d'opere che la precedette. Puccini a Puccini, creatore, se si vuole, d'un genere o d'una maniera ma che, prima di lui, nessuno aveva visto e realizzato.

Qual'è, dunque, questo nuovo elemento del linguaggio pucciniano se non l'invenzione melodica sempre fresca, sempre limpida, che scorre sempre fra le rive delle nostre terre, che non bagna mai i poderi altrui che spumeggia, che s'insinua, che riflette l'azzurro se è azzurro il cielo e che s'intorbida se s'addensa il nembo? E qual'è questo nostro compositore che può oggi raccogliere un siffatto prezioso retaggio lasciato all'Italia da Giacomo Puccini?

[...]

La « Bohème » che è la più popolare perchè la più patetica e, a mio avviso, la più schietta creatura del fecondo compositore. » Clausetti, « Nel primo anniversario della morte di Giacomo Puccini l'Italia rimpiange il più armonioso dei suoi Maestri Cantori », p. 1; notre traduction.

Le texte met en lumière d'importantes tensions entre traditionalisme et modernité qui sont associées au développement du langage musical de Puccini. Il reflète par ailleurs quelques manifestations des figures rhétoriques associées au compositeur présentées plus haut dans ce mémoire, plus particulièrement l'italianité observée par la beauté de la nature du pays, mais aussi le côté mythique du compositeur, appuyé par son immortalité. Clausetti ajoute que Puccini est le compositeur qui s'est le plus développé au cours de sa carrière; il émet par ailleurs l'idée que le paysage musical aurait beaucoup changé depuis sa mort, démontrant ainsi que Puccini ne peut être égalé³⁴³.

Dans un article intitulé « L'Ultimo Puccini », paru en 1936, Mariani expose également cette dichotomie dans le discours entourant la figure de Puccini :

On a toujours dit – et cela se poursuit – que le vrai Puccini, le meilleur Puccini, l'authentique Puccini ne s'est pleinement exprimé qu'à travers *Manon*, *La bohème* et *Madama Butterfly*. On a d'ailleurs dit que les œuvres qui ont suivi [...] n'étaient rien d'autre que l'épuisement, d'une part, de ses meilleures possibilités expressives, et l'accès, d'autre part, aux sensibilités musicales étrangères déployées dans un vain effort – dans l'évolution du temps – sous des formes nouvelles et renouvelées. Toutefois, soutenir cette affirmation, c'est précisément nier chez Puccini cette qualité qui en lui, homme et artiste, est la plus évidente et la plus agréable : il a toujours suivi la vie musicale de son temps avec intérêt et conviction.

[...]

Gianni Schicchi est sans aucun doute l'expression la plus moderne de Puccini. Sa comédie ne s'inspire pas du tout de notre tradition du XVIII^e siècle : elle dérive de *Falstaff* comme une satire et comme une blague, mais avec plus d'intellectualisme, de raisonnement, et de froideur³⁴⁴.

La réaffirmation du développement du génie de Puccini semble être le résultat d'un malaise face aux critiques adressées au compositeur de son vivant. L'accent mis sur la glorification de Puccini démontre ainsi une certaine culpabilité à l'endroit de l'homme au statut désormais national.

³⁴³ Clausetti, « Nel primo anniversario della morte di Giacomo Puccini l'Italia rimpiange il più armonioso dei suoi Maestri Cantori », p. 1

³⁴⁴ « Si è sempre affermato e si seguita tuttora ad affermare che il vero Puccini, il miglior[e] Puccini, l'autentico Puccini si è espresso compiutamente solo in *Manon*, in *Bohème* e in *Butterfly*. Si è detto, di più, che l'opera successiva – quella che ora noi considereremo – altro non è stato che l'esaurirsi, da un lato, delle sue migliori possibilità espressive, l'accedere, dall'altro a sensibilità musicali a lui per natura estranee e il vano sforzo di esplicitarsi – nell'evoluzione del tempo – in forme nuove e rinnovate. Or bene, sostenere questo asserto significa proprio negare a Puccini quella qualità che in lui, uomo ed artista, è la più evidente e la più simpatica, ossia l'aver[e] sempre egli seguito con interesse e con convinzione tutta indistintamente la vita musicale dei suoi tempi. [...]

Il *Gianni Schicchi*, è indubbiamente la più moderna espressione di Puccini : la comicità non attinge per nulla alla tradizione settecentesca nostrana : deriva dal *Falstaff* in quanto satira e in quanto burla, ma vi è più intellettualismo, maggior[e] ragionatezza, maggior[e] freddezza. » Renato Mariani, « L'Ultimo Puccini », *La Rassegna musicale (Il piano forte)*, n° 4, avril 1936, p. 134-137; notre traduction.

Cette dichotomie entre tradition et modernité associée à la figure de Puccini fait du compositeur un porte-étendard idéal dans l'édification de la propagande culturelle fasciste, en ce qu'elle correspond pleinement aux contradictions internes du régime. Si certaines de ses œuvres concordent avec l'opéra typique de l'*Ottocento*, d'autres explorent un langage musical davantage associé à la modernité, créant une tension entre passé et avant-garde. L'opéra inachevé de Puccini, *Turandot*, en représente le paroxysme.

CHAPITRE 4

Le cas *Turandot*

Si *La bohème* est l'œuvre de Puccini la plus présentée tout au long du régime fasciste, il n'en demeure pas moins que *Turandot* y occupe une place bien particulière; c'est le seul opéra que Puccini compose alors que Mussolini est au pouvoir. Pour comprendre les enjeux que soulève cet opéra dans son instrumentalisation politique, il est nécessaire de le présenter depuis sa genèse jusqu'aux critiques qu'il a suscitées – sans oublier d'observer la marque qu'a laissée sur l'œuvre Alfano, qui a complété *Turandot* après le décès de Puccini. S'ajoutent à cela l'analyse du contenu musical et des différentes caractéristiques exotiques, mais aussi modernes de l'opéra, qui deviennent des prémisses essentielles à la compréhension de l'instrumentalisation de l'œuvre par le régime mussolinien.

À l'automne 1920, alors qu'il a déjà entamé quelques esquisses pour *Turandot*, Puccini présente l'une de ses œuvres phares³⁴⁵ au Staatsoper de Vienne. Ayant appris quelques mois plus tôt qu'Arnold Schönberg (1874-1951) admirait son travail, Puccini demande à le rencontrer. À son grand désarroi, le compositeur autrichien n'est pas à Vienne lors de sa venue. Quelques jours plus tard, Schönberg invite toutefois Puccini à assister à un concert de sa société de performances musicales privée, le Verein für musikalische Privataufführungen. Cette organisation regroupe plusieurs artistes tels que Richard Strauss (1864-1949) et Alban Berg (1885-1935). Après la prestation, ces derniers se moquent de Puccini en insinuant qu'il possède un style plutôt stéréotypé, très peu innovateur et trop prévisible³⁴⁶. Le compositeur italien réplique alors qu'il est lui aussi en mesure de dépasser les normes musicales actuelles de l'écriture musicale. À son retour en Italie, Puccini reprend l'écriture de *Turandot* dans l'intention de révolutionner le monde de l'opéra³⁴⁷.

³⁴⁵ Josef Rufer, « Hommage à Schoenberg », dans Egbert M. Ennulat (éd.), *Arnold Schoenberg Correspondence : A Collection of Translated and Annotated Letters Exchanged with Guido Adler, Pablo Casals, Emanuel Feuermann and Olin Downes*, Londres, The Scarecrow Press, 1991, p. 17. Le passage en question ne précise pas le titre de l'œuvre de Puccini présentée à Vienne.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 17-18.

³⁴⁷ Lettre de Giacomo Puccini à Giuseppe Adami, [automne 1920], Museo Villa Puccini, Dossier des lettres de Bruxelles, [01.1900], p. 17.

Lorsque le musicologue Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) séjourne chez Puccini en juillet 1924, le compositeur lui confie éprouver un profond besoin de changement pour sa toute dernière œuvre lyrique :

Je suis las maintenant d'écrire ces opéras, dans lesquels trois actes de bavardage sont nécessaires afin d'atteindre la catastrophe, pour le meilleur ou pour le pire. [...] J'aimerais quelque chose qui me fournirait des possibilités lyriques sans nécessiter trop de paroles; peut-être des scènes séparées, connectées par la musique seule : des scènes tragiques, des scènes comiques, des danses. Cependant, je ne trouve personne qui me donne ce que je veux³⁴⁸!

Pourtant, Puccini détient déjà depuis quelques années le synopsis de *Turandot*. Il obtient le livret presque final de la part de ses librettistes Adami et Renato Simoni (1875-1952)³⁴⁹, en août 1920.

Inspiré de la pièce de théâtre éponyme de Carlo Gozzi (1720-1806), créée en 1762 et qui s'inscrit dans la filiation de la *commedia dell'arte*, *Turandot* est un opéra en trois actes. L'œuvre, qui se déroule à Pékin, raconte l'histoire de Turandot, princesse chinoise qui se trouve dans l'obligation de choisir un époux. Elle impose alors une condition à son mariage : ses prétendants devront préalablement se soumettre à trois énigmes, faisant face à l'exécution dans le cas d'un échec. Arrivé au moment de la décapitation du prince de Perse, qui n'a pas réussi à résoudre les énigmes, le prince Calaf tombe éperdument amoureux devant la beauté de la princesse et décide de solliciter sa main. Son succès face aux trois énigmes plonge Turandot, déconfite, dans un désespoir agité. Calaf lui propose alors à son tour une énigme : si elle découvre son nom avant l'aube, il acceptera de mourir; autrement, elle sera à lui. Déterminée à obtenir son nom, la princesse ordonne à sa garde et à ses ministres Ping, Pang et Pong de trouver Timur, le père de Calaf, ainsi que l'esclave de ce dernier, Liù, afin de les torturer pour obtenir l'identité du prince. Liù, qui affirme être la seule à connaître le nom du prince, se sacrifie de peur de parler et de trahir Calaf. Au moment où la dépouille de Liù est emportée, Calaf arrache un baiser à Turandot. Soudainement séduite par le prince, Turandot se montre alors au peuple à ses côtés et proclame son nom : Amour.

³⁴⁸ « *I'm tired now, of writing these operas, in which three acts of chatter are needed in order to get to the catastrophe, for better or for worse. [...] I would like something that would provide me with lyrical possibilities, without requiring so much talk; perhaps some separate scenes, connected only through the music: tragic episodes, comic episodes, dances. But I can't find anyone to give me what I want!* » propos de Giacomo Puccini rapportés dans Mario Castelnuovo-Tedesco, « From a Lifetime of Music : Puccini, Schoenberg, Stravinsky & Others », traduit de l'italien à l'anglais par Harvey Sachs, *Grand Street*, vol. 9, n° 1, automne 1989, p. 153; notre traduction. Le propos original en italien n'est pas fourni par Sachs.

³⁴⁹ Julian Budden, « *Turandot* », *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo9781561592630-e-5000905166>, consulté le 18 janvier 2020.

Alors que l'état de santé de Puccini se détériore au cours de l'année 1924, le compositeur raconte dans des lettres adressées à Elvira Puccini qu'il est déterminé à terminer *Turandot* avant de mourir. Toutefois, tel qu'il l'indique dans sa correspondance, il est de plus en plus conscient que son souhait de compléter l'œuvre ne pourra pas se réaliser³⁵⁰.

Lorsque Puccini s'éteint, des suites d'un cancer en novembre 1924, les deux dernières scènes de *Turandot*, « Che è mai di me? » et « Del primo pianto, si... la mia gloria », sont inachevées. Le compositeur laisse cependant plus de trente pages d'esquisses et de brouillons de contenu musical en lien avec ces passages. La Casa Ricordi, qui avait grandement publicisé la création de l'œuvre décide donc de trouver un compositeur pour retravailler ces matériaux et terminer l'opéra. Plusieurs compositeurs italiens, tels que Franco Vittadini (1884-1948), Vincenzo Tommasini (1878-1950) et Riccardo Zandonai (1883-1935), se proposent pour succéder à Puccini. Toutefois, dans une lettre adressée à Forzano en 1924, Puccini avait déjà écrit qu'advenant l'éventualité où il ne pourrait pas terminer son œuvre, il serait heureux que le jeune Franco Alfano puisse le faire³⁵¹. C'est toutefois le chef d'orchestre Arturo Toscanini (1867-1957), désigné à titre de chef d'orchestre par Puccini lui-même, quelques mois avant sa mort³⁵², qui propose définitivement le nom d'Alfano à la Casa Ricordi pour terminer *Turandot*³⁵³, et ce, même s'il éprouve une certaine aversion pour les idées politiques du jeune compositeur³⁵⁴. Le choix de la maison d'édition s'arrête donc sur Alfano, qui est alors reconnu auprès de la communauté musicale italienne comme un talentueux compositeur lyrique³⁵⁵.

³⁵⁰ Lettres de Giacomo Puccini à Elvira Puccini [11/5/1924 et 13/5/1924], Museo Villa Puccini, Dossier des lettres des correspondances et des hommages à Puccini – Fascicules 163-164.

³⁵¹ Lettre de Giacomo Puccini à Giovacchino Forzano, Septembre 1924, Museo Villa Puccini, Dossier 204.

³⁵² Lettre de Giacomo Puccini à Arturo Toscanini, 4 août 1924, Museo Villa Puccini, Dossier 204.

³⁵³ Lettre d'Arturo Toscanini à la Casa Ricordi, *Copialettere : anno 1924/1925*, vol. 1 p. 1, cité dans Jürgen Maehder, « La trasformazione interrotta della principessa. Studi sul contributo di Franco Alfano alla partitura di "Turandot" » dans Jürgen Maehder (dir.), *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, Atti del I Convegno Internazionale sull'opera di Giacomo Puccini a Torre del Lago, Festival Pucciniano (1983)*, Pise, Giardini Editori e Stampatori, 1985, p. 150.

³⁵⁴ Considéré comme l'un des plus grands chefs d'orchestre de l'époque, Toscanini éprouve une réelle aversion pour Mussolini, le PNF ainsi que les nazis. Il quitte d'ailleurs l'Italie, puis Bayreuth et Salzbourg pour protester contre les politiques raciales de ces gouvernements.

³⁵⁵ Sciannameo, « *Turandot*, Mussolini, and the Second String Quartet : Aspects of Alfano », *The Musical Times*, vol. 143, n° 1881, 2002, p. 28.

Franco Alfano, compositeur de *Turandot*

Alfano est un compositeur très impliqué sur les scènes musicale et politique italiennes de la première moitié du XX^e siècle. C'est en 1921, lorsqu'il crée son opéra *La Leggenda di Sakùntala* à Bologne, que le compositeur acquiert sa notoriété. Il s'inscrit ainsi dans le groupe dominant de compositeurs actifs à l'époque du fascisme, surnommé la *Generazione dell'Ottanta*, constitué entre autres, de Pizzetti, Casella, Malipiero et Respighi. S'il a beaucoup travaillé sur le développement de festivals musicaux ainsi qu'à la création du *Sindacato nazionale fascista musicisti*, et qu'il est nommé commissaire de théâtre pour le *Ministero della cultura popolare* en 1935 (fonction qu'il occupera jusqu'en 1943³⁵⁶), Alfano est connu, à l'époque, pour son activité compositionnelle prolifique. Par ailleurs, il est le compositeur vivant le plus joué dans la programmation des *enti autonomi* de la saison 1935-1936 à Rome et à Milan³⁵⁷.

Alfano produit deux finales pour *Turandot* : une version longue chargée d'accords, de répétitions et très peu d'ornementations, ce qui crée ainsi une certaine discordance par rapport au reste de l'opéra, ainsi qu'une autre très écourtée, respectant davantage les premières esquisses de Puccini³⁵⁸. Toscanini, détient toutefois un droit de regard sur le produit final de l'œuvre. Peu convaincu par le travail effectué par Alfano, Toscanini somme le compositeur de réduire le plus possible sa version courte avant d'accepter la présentation de l'opéra, puis effectue lui-même des coupures dans la partition. Ironiquement, les dernières suppressions réalisées par Toscanini ont pour effet de retrancher de l'œuvre l'*aria* « Del primo pianto », un air important qui avait pourtant été planifié par Puccini lui-même afin d'introduire les premiers signes de *Turandot* se laissant conquérir par l'amour de Calaf³⁵⁹. Sans cet air, l'amour de la princesse arrive par surprise dans l'œuvre.

Il faut plus de 55 ans après la création de l'œuvre avant d'entendre la complétion originale – en version longue – d'Alfano. Celle-ci sera présentée par le directeur musical Owain Hugues, les imprésarios Alan Sievewright et Denny Davies, ainsi que le chef d'orchestre Christopher Keene au New York City Opera, le 22 septembre 1983³⁶⁰.

³⁵⁶ Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, p. 20.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 22.

³⁵⁸ Sciannameo, « *Turandot*, Mussolini, and the Second String Quartet : Aspects of Alfano », p. 27-28.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 28.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 29.

En acceptant ce contrat, Alfano est loin de se douter que bien des décennies plus tard, il sera surtout connu pour son travail d'achèvement de *Turandot*³⁶¹. Cette composition n'est pas la seule puisqu'aujourd'hui, plus d'une finale existe pour l'œuvre : le compositeur italien Luciano Berio (1925-2003) a notamment écrit une nouvelle fin pour l'opéra, qui a été présentée à l'Opéra de Los Angeles en 2002, sous la direction de Kent Nagano.

***Turandot* : Une création très attendue**

Afin de préparer la première représentation de *Turandot*, Adami, l'un des librettistes, publie le 1^{er} avril 1926 un texte dans lequel il présente un synopsis de l'œuvre. Il saisit cette occasion pour glorifier Puccini en le décrivant comme un « génie d'émotions éternel »³⁶², et va même jusqu'à établir un parallèle entre le compositeur et ses personnages. Ainsi, l'image mythique de Puccini est préservée, voire même moussée afin de faire valoir son statut de héros artistique national. L'engouement pour l'œuvre posthume de Puccini atteint alors son comble.

Dans une veine similaire, le jour de la première de *Turandot*, le *Corriere della sera* publie un texte indiquant la présence de Mussolini à l'évènement. Le texte insiste par ailleurs, dans un élan de propagande, sur l'admiration que le Duce porte à Puccini :

Le président du conseil [Mussolini], qui s'est lié d'une grande amitié à Giacomo Puccini, a exprimé son désir de participer à cette soirée, qui a une signification commémorative particulière à la mémoire du grand disparu. L'honorable Mussolini avait déjà eu l'occasion d'exprimer son sentiment d'admiration et de tristesse pour Giacomo Puccini, en organisant personnellement les célébrations entourant l'enterrement du compositeur à sa villa de Torre del Lago et en réalisant ainsi rapidement les souhaits de sa famille et de ses amis. La présence du chef du gouvernement, ce soir, dans une atmosphère de fortes émotions, donne à l'évènement une valeur plus élevée encore d'une austérité solennelle³⁶³.

Si le quotidien évoque une grande amitié entre Puccini et Mussolini, il faut rappeler que les deux hommes ne se sont en fait rencontrés qu'une seule fois.

³⁶¹ Sciannameo, « *Turandot*, Mussolini, and the Second String Quartet : Aspects of Alfano », p. 27-28.

³⁶² Giuseppe Adami, « Puccini e *Turandot* », *La Lettura : Rivista Mensile del Corriere della Sera*, n° 4, 1^{er} avril 1926, p. 241-250.

³⁶³ « Il Presidente del Consiglio, che a Giacomo Puccini era legato da affettuosa amicizia, ha espresso il desiderio di presenziare a questa serata, che ha un particolare significato di reverente omaggio alla memoria del Grande Scampato. Già l'onorabile Mussolini aveva avuto occasione di esprimere il suo sentimento di ammirazione e di compianto per Giacomo Puccini, disponendo personalmente che fossero sollecitate le pratiche per l'inumazione nella casa di Torre del Lago, prontamente accedendo al desiderio dei familiari e degli amici. La presenza del Capo del Governo, questa sera, in un'atmosfera di raccolta commozione, conferisce all'avvenimento un più alto valore di solenne austerità. » «La prima di "Turandot" alla Scala », *Corriere della sera*, 25 avril 1926, p. 5; notre traduction.

C'est le 25 avril 1926, soit presque dix-sept mois après la mort de Puccini, qu'a lieu la création de *Turandot* à la Scala de Milan, dans une mise en scène de Forzano³⁶⁴, sous la direction de Toscanini³⁶⁵. Mussolini doit assister à la première de *Turandot*, sous l'invitation du directeur de la Scala. Le Duce réclame cependant que Toscanini ouvre la soirée avec l'hymne du PNF, *Giovinezza* (1924). Le chef d'orchestre s'y oppose farouchement, déclarant même que si Mussolini est présent, il ne dirigera pas. Le Duce décide alors de ne pas assister à la première, déclarant qu'il préfère que l'attention du public soit entièrement dirigée vers Puccini et son dernier opéra³⁶⁶. Entre le premier et le deuxième acte, Mussolini envoie toutefois un énorme hommage floral à la Scala, avec une carte sur laquelle on peut lire « Mussolini à Puccini »³⁶⁷. Il assiste ensuite incognito à une représentation dans les jours suivants la première³⁶⁸.

Lors de cette création très médiatisée, Toscanini décide d'interrompre l'œuvre à la dernière mesure complétée par Puccini et énonce « Ici, à ce moment précis, Giacomo Puccini a interrompu son travail. La mort, à cette occasion, a été plus forte que l'art », avant de reprendre la direction³⁶⁹. Cette partie de la soirée est d'ailleurs mentionnée par plusieurs critiques au lendemain de la prestation.

Réception

À la suite de la création de *Turandot*, les journaux, entièrement contrôlés par l'État, encensent unanimement le génie absolu de Puccini. Dans l'*Illustrazione italiana*, Carlo Gatti vante ainsi les qualités italiennes de l'œuvre :

Giacomo Puccini a écrit un opéra noble avec *Turandot* : italien dans ses modes, italien dans ses formes. Parmi tant d'incursions effectuées dans les champs d'autrui pour apprendre à cultiver le sien, il n'a retenu que les avantages de l'art de l'Italie. [...] L'intuition de sa pensée mélodique est singulière. Quel compositeur aujourd'hui sait tracer et construire un acte d'une respiration ample et profonde comme c'est le cas dans le premier acte de *Turandot*? Très peu d'autres compositeurs savent se faire valoir comme Puccini dans leur utilisation des masses chorales et instrumentales. Nous nous

³⁶⁴ Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 155.

³⁶⁵ Sciannameo, « *Turandot*, Mussolini, and the Second String Quartet : Aspects of Alfano », p. 27-28.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 28-29. Cette information est aussi relayé dans Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, p. 40 ainsi que Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 3. Toutefois, Nicolodi indique qu'aucun document ne rapporte réellement cette partie de l'évènement. Il relèverait peut-être donc davantage du mythe.

³⁶⁷ Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, p. 40.

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ « *Here, at this point, Giacomo Puccini broke off his work. Death on this occasion was stronger than art.* » propos d'Arturo Toscanini rapportés dans Carner, *Puccini : a critical biography*, p. 264, cité dans Sciannameo, « *Turandot*, Mussolini, and the Second String Quartet : Aspects of Alfano », p. 28; notre traduction. La phrase originale en italien n'est pas donnée dans l'article de Sciannameo.

taisons donc sur sa capacité de créer des personnages vivants et dynamiques puisqu'ils figurent dans toutes ses œuvres, également dans *Turandot*. [...] La représentation de *Turandot* a été l'un des succès les plus sensationnels du Teatro alla Scala³⁷⁰.

Il ajoute à cela qu'en ce qui concerne le libretto et les paroles, Puccini aurait même su dépasser Verdi quant à la qualité de ses textes en lien avec l'émotion et la musique³⁷¹, passant commodément sous silence que ce travail a été effectué par Simoni et Adami.

Dans sa critique pour *Il Secolo*, Lualdi souligne le contraste entre *Turandot* et le travail précédent de Puccini pour démontrer l'évolution constante de son génie :

Aucun autre opéra de Puccini ne présente l'inspiration et la motivation pour la nouveauté de manière aussi émouvante et constamment évidente que dans cette œuvre posthume [...]. Le compositeur, qui a gagné la fortune et la célébrité mondiale avec son verisme, a abandonné ici sa vieille plateforme et a abordé le théâtre de l'imagination. À l'âge où les autres pensent à la retraite, le sensible peintre des scènes intimes et des petits effets a confronté les grandioses scènes et s'est imprégné de vastes horizons³⁷².

Quelques commentateurs oscillent cependant un peu dans leurs opinions sur l'œuvre. C'est notamment le cas de l'avocat et homme politique Innocenzo Cappa (1875-1954), qui écrit une recension pour la *Rivista illustrata del « Popolo d'Italia »*. Discutant tout d'abord du génie incommensurable de Puccini, il laisse néanmoins paraître une certaine critique de l'œuvre, qu'il camoufle tant bien que mal dans un texte où seul le manque de clarté est réellement visible :

Qu'est-ce que *Turandot*? L'opéra a triomphé. Tant à la Scala, qu'au Costanzi de Rome. Mais il a triomphé – artistiquement – pour ses mérites, ou alors, un peu mince dans son inspiration mélodique, un peu artificiel dans ses couleurs, un peu trop tonitruant parfois dans les sonorités aux intentions décoratives, le test aurait été plus difficile, s'il ne nous avait pas forcés à ne pas discuter de cette

³⁷⁰ « Giacomo Puccini ha scritto con *Turandot* una nobile opera : italiana nei modi, italiana nelle forme. Di tante e tante incursioni fatte nel campo altrui, per imparare a coltivare il proprio, egli non serbò che vantaggi al l'arte d'Italia. [...] La perspicuità del suo pensiero melodico è singolare. Quale compositore oggi, sa delineare e costruire un atto di ampio e profondo respiro come il primo di *Turandot*? E pochi altri sanno valersi come Giacomo Puccini delle masse corali e strumentali. Taciamo, poi, della capacità di creare figure vive e vibranti, ch'è in tutte le opere del Puccini, e si ritrova sicura anche in *Turandot*. [...] L'esecuzione di *Turandot* fu uno dei più clamorosi successi del Teatro alla Scala. » Carlo Gatti, « “Turandot” di Giacomo Puccini alla Scala – 25 aprile », dans *L'Illustrazione Italiana*, 2 mai 1926, p. 470; notre traduction.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 466.

³⁷² « [...] in no other of the recent operas of Puccini more than in this posthumous *Turandot* is the inspiration and the drive toward the new so moving and constantly evident... The composer who had won worldwide fame and fortune with his verismo abandons his old platform and approaches in his sixties the theater of the imagination. At the age when others think of retirement, the sensitive painter of intimate scenes and little effect has confronted grandiose scenes and intoxicated himself with vast horizons. » Adriano Lualdi, dans *Il Secolo*, cité dans Ashbrook et Powers, *Puccini's Turandot, The End of the Great Opera*, p. 156; notre traduction. Ashbrook et Powers ne donnent pas le texte original de leur traduction, ni la date et le titre de l'article de Lualdi.

atmosphère sombre, pour laquelle nous nous sentions tous prisonniers des sentiments d'un culte sans réserve³⁷³.

Le flou et l'ambivalence de cette critique peuvent notamment s'expliquer par le fait que la revue est publiée sous l'égide fasciste; la *Rivista illustrata del « Popolo d'Italia »* a été créée par Mussolini lui-même en 1914. Quand la revue devient un organe du PNF en 1922, sa direction est confiée à Arnaldo Mussolini (1885-1931), le frère du Duce, qui la conserve jusqu'à sa mort en 1931; Vito Mussolini (1912-1963) – le neveu du Duce – lui succède alors et garde le poste jusqu'à l'arrêt des publications, en 1943. Dans ce contexte, il est important de se plier à la ligne directrice du journal; il est possible que le manque de clarté du texte de Cappa soit attribuable à son souhait de divulguer sa déception de *Turandot* tout en tentant de répondre à l'obligation de suivre l'opinion globale du journal qui vise à encenser Puccini. Cela pourrait expliquer pourquoi l'auteur termine ainsi son texte en qualifiant Puccini de génie triomphant :

Oui, les Italiens... nous avons vécu ensemble des heures où beauté et douleur, vérité et rêve, vie et mort se sont amalgamés. Giacomo Puccini a remporté sa dernière bataille pour tous nous faire souffrir, spectateurs et interprètes, comme pour nous toucher et faire battre nos cœurs avec cette divine annonce : « Le génie est immortel dans les œuvres qui créent et conquièrent la mort des générations, mais n'est vaincu que par les individus ». Tragique vérité qui fait pleurer!

Gloire à Giacomo Puccini³⁷⁴.

Dans *La Stampa*, le musicologue et critique Andrea Della Corta (1883-1968) voit dans l'œuvre une certaine laideur. Il utilise cependant cette idée afin de souligner le talent de Puccini à évoquer une réalité poignante :

Pour la première fois, Puccini a réussi à présenter une situation cruelle et violente sans artifice, mais uniquement avec un art vrai, dans la scène des énigmes. [...] Le bref thème de « La Volontà di Turandot », avec ses intervalles durs, ses modulations étranges, avec lesquelles débute l'opéra de manière stridente³⁷⁵, dont les échos résonnent dans les accords tragiques, ne laisse aucun doute sur

³⁷³ « *Che cos'è Turandot? L'opera ha trionfato. Tanto alla Scala, quanto poi al Costanzi di Roma. Ma ha trionfato – artisticamente – per i suoi pregi, o così, un poco scarna di ispirazione melodica, un po' artificiosa nei colori, un po' troppo fragorosa talvolta nelle sonorità dei suoi intenti decorativi, avrebbe avuta più dura la prova, se non ci avesse costretti a non discutere quell'atmosfera di morte, per cui ci sentimmo tutti sentimentalmente prigionieri di un culto senza riserva?* » Innocenzo Cappa, « "Turandot" alla Scala », *La Rivista illustrata del « Popolo d'Italia »*, Année IV, n° 5, Mai 1926, p. 59; notre traduction.

³⁷⁴ « *Sì, o italiani... abbiamo vissuto insieme ore che furono commiste di bellezza e di dolore, di verità e di sogno, di vita e di morte. Giacomo Puccini ha vinto la sua ultima battaglia fino ad ottenere di farci soffrire tutti, spettatori ed interpreti, come se ci sentissimo sfiorare il volto e percuotere il cuore da quel divino annuncio : "Il genio è immortale nelle opere che crea e vince la morte nelle generazioni, ma ne è sconfitto negli individui". Tragica verità, che farebbe piangere!...*

Sia Gloria a Giacomo Puccini. » Cappa, « "Turandot" alla Scala », p. 61; notre traduction.

³⁷⁵ Ce passage musical sera présenté et analysé un peu plus loin dans ce chapitre (Exemple musical 4; p. 112).

l'essence dramatique que le compositeur reconnaît comme fondamentale dans le personnage de Turandot³⁷⁶.

D'autres critiques reprochent à l'œuvre son côté trop innovant et pas assez « puccinien ». C'est notamment le cas du musicologue Gaetano Cesari (1870-1934) qui, dans sa critique pour le *Corriere della sera*, affirme que la musique de *Turandot* présente selon lui trop de dissonances et ne communique que très peu le drame, démontrant ainsi la trop faible inspiration du compositeur³⁷⁷. Pour le musicologue Raffaello De Rensis, *Turandot* ne représente pas le vrai calibre de Puccini, et ne convient pas à son tempérament ni à ses qualités³⁷⁸. Ainsi, plusieurs critiques profitent de la création de *Turandot* pour célébrer la vie et le génie de Puccini plutôt que de discuter explicitement de l'opéra, ce qui témoigne peut-être de leur perplexité face à l'œuvre.

Turandot est pourtant rapidement présenté dans les grands théâtres occidentaux. En effet, l'œuvre est produite à Dresde en juillet 1926, puis à Vienne trois mois plus tard. Le 16 novembre de la même année, l'opéra est présenté en première nord-américaine au Metropolitan Opera de New York. Il est ensuite produit le 7 juin 1927 à Covent Garden à Londres. Si les critiques sur l'œuvre sont tout d'abord mitigées, notamment à cause de son caractère « extra-occidental », toutes acclament le génie de Puccini. Le succès de *Turandot* en Angleterre est tel que des extraits de l'œuvre sont même présentés dans le cadre du couronnement du roi George VI (1895-1952) en 1937³⁷⁹.

Le concept d'exotisme et son application dans *Turandot*

Le résumé du livret présenté plus haut suffit pour observer l'importance des thématiques exotiques dans *Turandot*. Cet exotisme va cependant bien au-delà de la seule trame narrative; pour bien saisir cet aspect, il importe de l'explicitier dans l'opéra. Plusieurs auteurs tels que Ralph P. Locke, Carl Dahlhaus, Lorenzo Bianconi et Edward Said offrent une définition de notions voisines

³⁷⁶ « For the first time Puccini has succeeded in presenting a cruel, violent situation, without artifice but with true art, in the scene of the enigmas. [...] The brief theme of "La volontà di Turandot", with its harsh intervals and strange modulations, that stridently begins the opera, and whose dark echo seems to go on resonating in tragic chords, leaves no doubt about the dramatic essence that the composer recognized as fundamental to *Turandot* herself. » Andrea Della Corte, *La stampa*, dans Ashbrook et Powers, *Puccini's Turandot, The End of the Great Opera*, p. 154; notre traduction. Ashbrook et Powers ne donnent pas le texte original de leur traduction, ni le titre de l'article de Lualdi.

³⁷⁷ Gaetano Cesari, *Il Corriere della sera*, cité dans Ashbrook et Powers, *Puccini's Turandot, The End of the Great Opera*, p. 155. Aucune information supplémentaire sur la date de parution de l'article n'est donnée.

³⁷⁸ Raffaello de Rensis, « La prima rappresentazione di *Turandot* di Puccini alla Scala », *Il Giornale d'Italia*, 27 aprile 1926, cité dans Wilson, « Modernism and The Machine Woman in Puccini's "Turandot" », p. 436.

³⁷⁹ Ashbrook, *The Operas of Puccini*, p. 210-211.

comme l'exotisme, la couleur locale ou l'orientalisme. Ces termes ne fournissent cependant pas tous les outils nécessaires pour analyser *Turandot* : la notion de « couleur locale » exprime en effet une idée assez fermée – et passablement dépassée – du concept d'exotisme³⁸⁰, et l'orientalisme fait référence à l'exotique par l'unique perception de l'autre par rapport à soi. Dans le cas de *Turandot*, il devient donc plus pertinent de s'appuyer sur la définition de l'exotisme offerte par Locke.

Dans son ouvrage *Musical Exoticism : Images and Reflections* (2009), Locke donne une vision à la fois très large et très précise de l'exotisme en musique. Il affirme qu'avant d'apposer l'étiquette « exotique », il est nécessaire d'effectuer une analyse de la musique en soi, mais aussi de la réception d'une œuvre³⁸¹. La reconnaissance de l'exotisme se divise ainsi selon lui en cinq aspects indispensables, aussi bien du point de vue de la composition que de celui de la réception.

Locke énonce tout d'abord que l'exotisme peut être exprimé dans la musique, véhiculé par celle-ci ou être exposé par des éléments extra-musicaux. Le compositeur peut ainsi présenter l'exotisme en faisant référence à un lieu, un milieu social ou des personnes qui ne sont pas nécessairement imaginaires, mais profondément différentes d'une culture donnée, soit par leur attitude, leur morale ou leurs vêtements. Plus précisément, c'est d'abord parce qu'il y a une évocation de ces lieux, différents de la culture occidentale ou de celle du compositeur, que s'amorce le processus de perception d'une culture étrangère.

Locke ajoute cependant qu'un « lieu lointain » peut souvent présenter des ressemblances avec le milieu de référence du compositeur ou de l'auditeur. Ces similarités visibles d'une image ou d'un paysage pourtant étranger représentent pour Locke le deuxième aspect nécessaire à l'observation complète du phénomène de l'exotisme. En d'autres termes, ce qui est présenté comme différent d'une personne ou d'une société donnée est pourtant généralement similaire, voire même presque identique à cette dernière dans sa charge psychologique et émotionnelle.

³⁸⁰ Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana* [1988], traduit de l'allemand par Lorenzo Bianconi, Turin, EDT, 2005, p. 49-50. Dahlhaus présente la définition de la couleur locale, terme qu'il préfère à l'exotisme, uniquement par l'idée de la hauteur. Il ajoute que seule la présence de répétitions musicales ainsi que de rythmiques excessives et dansantes peuvent évoquer automatiquement chez l'auditeur l'idée d'un pays, d'une terre ou d'une nation extérieure à la sienne. Ces principes, selon Dahlhaus, sont des styles exotiques qui vont à l'encontre du style musical normatif de l'art européen. Les principes de l'exotisme présentés par Locke sont beaucoup plus détaillés et dépassent largement la seule idée de la hauteur et des répétitions qui, dans le discours de Dahlhaus, démontrent une idée quelque peu dépassée de la représentation de l'autre.

³⁸¹ Ralph P. Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Cambridge University Press, 2009, p. 44-46.

La réaction déclenchée chez le compositeur et l'auditeur par la diversité ainsi que par le rapprochement possible entre le « ici » et le « là-bas » constitue le troisième aspect de la définition de l'exotisme selon Locke, ce qui démontre que les deux premiers aspects nommés plus haut sont intrinsèquement liés. L'utilisation des traits musicaux dits exotiques n'est pas faite dans un but réel de décrire l'autre, mais plutôt dans un objectif de se saisir soi-même à travers une distanciation très souvent fictive par rapport à l'autre.

Locke aborde son quatrième aspect en scindant nettement l'œuvre créée par le compositeur et celle perçue par l'auditeur. Alors que les différences et les ressemblances entre le « ici » et le « là-bas » sont formulées par le compositeur, ces mêmes idées peuvent être décelées de manière consciente ou inconsciente de la part des auditeurs. Locke mentionne l'inconscient en indiquant que certaines associations que fait le récepteur/auditeur ne viennent que de lui; il peut s'agir d'éléments qui ne sont pas exprimés par le compositeur, et qui ne sont mentionnés dans aucune critique. Le fait que l'individu perçoive cet aspect comme étant différent ou similaire à son milieu n'est pas moins valide parce qu'il est le seul à l'observer. Ces caractéristiques, perçues par l'écoute d'un seul individu, sont appelées à s'approfondir, à se transformer ou à s'effacer lorsqu'elles sont évaluées dans le contexte d'une écoute sociale. En d'autres termes, le constat d'un individu ne définit pas celui de l'entièreté de l'auditoire.

La perception d'une œuvre peut aussi être appelée à changer entre deux écoutes, pouvant ainsi effacer ou, au contraire, accentuer l'impression d'exotisme. Ce possible changement s'explique notamment par la différence entre l'écoute individuelle et l'écoute sociale, ainsi que par la charge émotionnelle dégagée dans l'esprit de chaque individu. Cette évolution de la perception et de la réception d'une œuvre constitue ainsi le cinquième et dernier aspect de la définition de l'exotisme formulée par Locke. Il est important de souligner que ce changement peut prendre plusieurs formes, puisque les écoutes individuelle et sociale sont, elles aussi, appelées à évoluer au fil du temps, entre autres en raison de la multiplicité des représentations et des critiques³⁸². Il devient donc nécessaire, selon Locke, de rappeler le concept de création et la signification des matériaux choisis par le compositeur afin de permettre une meilleure compréhension de la perception des publics et des critiques au fil des ans³⁸³.

³⁸² Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, p. 46-47.

³⁸³ *Ibid.*, p. 46.

Les notions présentées jusqu'ici peuvent s'appliquer à plusieurs genres artistiques. Comment cette définition de l'exotisme correspond-elle toutefois à un contexte musical spécifique? Locke déconstruit sa définition en deux paradigmes distincts. Il nomme son premier modèle « *Exotic Style Only* », en français « stylistique musicale exotique », dans laquelle les éléments exotiques ne seraient observables ou perceptibles que dans les signes musicaux. Il insère entre autres dans cette définition les paramètres des modes (gammes pentatonique, chromatique, etc.), des altérations constantes de notes sans changement fixe de tonalité, d'atonalité, de phrases asymétriques, de l'utilisation d'une harmonie statique en ajoutant des accords enharmoniques, des ornements dissonants, des instruments étrangers, de techniques vocales non occidentales, de motifs rythmiques, de textures musicales, d'utilisation de musique folklorique ainsi que des ostinatos rythmiques qui peuvent rappeler la musique d'autres nations³⁸⁴.

Dans un second temps, Locke affirme que des éléments « exotiques » peuvent aussi être observables dans des caractéristiques extra-musicales, ce qui nécessite une définition plus large. Ce paradigme, qu'il appelle le « *All the Music in Full Context* » (« toute la musique dans son contexte global »), se rattache à l'opéra dans la mesure où c'est souvent par la présentation des personnages, leur caractère, leurs costumes, les décors ou par la description de la trame narrative que l'exotisme y est exposé, ou du moins ressenti³⁸⁵. Ce paradigme présente les caractéristiques les plus évidentes de l'exotisme.

Les deux paradigmes présentés par Locke sont perceptibles dans la construction de *Turandot*. Cet opéra n'est certes pas la première œuvre lyrique italienne à présenter des thèmes à caractère exotique : Rossini et Verdi l'avaient fait précédemment dans des œuvres telles que *Semiramide* (1823) et *Aïda*. Notons toutefois que dans *Turandot*, comme dans *Madama Butterfly* (1904), l'évocation exotique d'une autre culture est le résultat d'un réel travail de recherche effectué par Puccini – nous y reviendrons.

³⁸⁴ Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, p. 48-58.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 59-64.

Plusieurs aspects de *Turandot* peuvent correspondre à la bannière de « la musique dans son contexte global » formulée par Locke. L’affiche diffusée par la Casa Ricordi afin de publiciser la création de l’opéra en 1926 est un bon exemple d’élément exotique extra-musical (Image 2). La présence de dragons n’est pas sans évoquer la culture chinoise présentée dans l’œuvre. On peut ajouter à cela que le choix de créer un opéra dont l’action se déroule à Pékin démontre certainement le souhait du compositeur d’évoquer une culture étrangère. Les décors, les costumes et les couleurs présentés dans les didascalies révèlent également son exotisme. Ces éléments exotiques extra-musicaux ne sont cependant pas neutres, puisque leur utilisation se rapproche quelquefois de la caricature. On peut penser par exemple aux interventions comiques des ministres Ping, Pang et Pong, dont les noms présentent une fausse proximité à la culture chinoise.

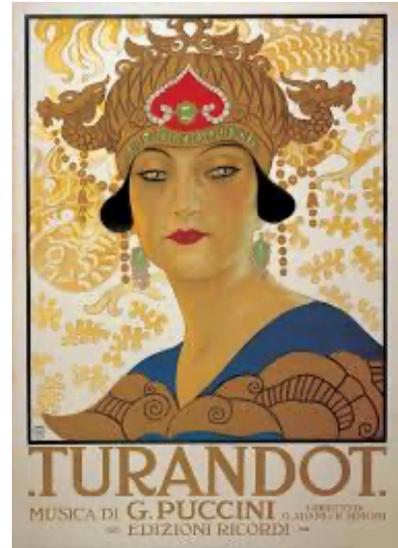


Image 2 : Affiche de présentation de *Turandot* à la Scala.

Source : Archives du Teatro alla Scala de Milan

Un autre exemple du paradigme de « la musique dans son contexte global » est illustré dans la critique publiée par Carlo Gatti dans *L'Illustrazione italiana* le 2 mai 1926, peu après la création de l’opéra. Il y présente quelques images des costumes et des décors (Images 3 à 6).



Images 3 à 6 : Rosa Raisa (1893-1963), Michele Fleta (1897-1938), Maria Zamboni (1895-1976) et Giacomo Rimini (1887-1952) dans les rôles de Turandot, Calaf, Liù et Ping.

Source : Carlo Gatti, « “Turandot” di Giacomo Puccini alla Scala – 25 aprile », *L'illustrazione italiana*, n° 18, 2 mai 1926, p. 465-470, trouvé à l’Istituto storico Ferruccio Parri per la storia e le memorie del’900 à Bologne.

*Turandot*³⁸⁹. Selon les deux musicologues, plusieurs juxtapositions de tonalités sont observables dans l'opéra : l'utilisation simultanée des tonalités de *sol* majeur et *si* bémol mineur, ainsi que l'amalgame de *si* bémol majeur et *la* majeur n'en sont que quelques exemples dans les airs « Perduta la battaglia » et « Figlio che fai? ». Le passage illustré ci-dessous (Exemple 2) présente une superposition des accords de *do* dièse majeur et de *ré* mineur dans les mesures 4 à 6 de l'opéra. Il est tiré de la cellule motivique de l'exécution, notamment exposée lors de la présentation de la tête décapitée du prince perse. L'effet créé par l'intervalle d'un demi-ton entre les toniques de ces deux accords apporte une importante dissonance.



Exemple 2 : Mesures 4 à 6, « Popolo di Pekino », Acte 1
Source : *Turandot* de Giacomo Puccini, © Copyright 1926 by G. Ricordi & C. Editori, [1977].

Un motif aux couleurs pentatoniques est associé au personnage de Turandot (Exemple 3). La cellule musicale est tout d'abord chantée par un groupe de jeunes pour évoquer la princesse et louer son règne; elle revient ensuite à plusieurs reprises dans les mélodies de la soprano.



Exemple 3 : Chiffre de répétition 19, mesures 1 à 4, « Là, sui monti dell'est! », Acte 1
Source : *Turandot* de Giacomo Puccini, © Copyright 1926 by G. Ricordi & C. Editori, [1977].

Ashbrook appelle ce motif « Mo-hi-Lua », car il reprend la mélodie d'un chant folklorique chinois éponyme très connu, datant de la dynastie des Qianlong³⁹⁰ (1711-1799). Dans la composition de *Turandot*, Puccini utilise d'autres mélodies folkloriques chinoises, tels l'*Hymne à Confucius* (551-479 av. J.-C.), l'hymne national chinois, ainsi que d'autres chants populaires. Cet aspect ne doit pas être sous-estimé, puisqu'il démontre une réelle intention musicale de mise en valeur de l'altérité. Le compositeur fait par ailleurs référence à ces mélodies à des moments forts de l'œuvre, pendant lesquels tout le chœur est mis à contribution. Ces hymnes musicaux sont chantés par le peuple dans « Diecimila anni al nostro Imperatore » et « Ai tuoi piedi ci prostriam »

³⁸⁹ Ashbrook et Powers, *Puccini's Turandot : The End of the Great Tradition*, p. 16.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 15.

dans le deuxième tableau de l'acte II³⁹¹, au moment où Calaf se soumet aux énigmes de Turandot, et lorsqu'il lui impose à son tour une énigme. Il est à noter que la plupart des scènes où le peuple pékinois chante contiennent des airs folkloriques³⁹².

Dans *Puccini's Turandot, The End of the Great Tradition*, Ashbrook et Powers poursuivent l'analyse de l'opéra et observent le motif associé au thème des énigmes (Exemple 4), tout d'abord entendu dans l'air « Straniere, ascolta », comme une représentation claire de l'impérialité de Turandot, qui se traduit, selon eux, par la dissonance du passage musical³⁹³. Le motif en question est constitué de plusieurs secondes et de tritons.

Exemple 4 : Chiffre de répétition 50, mesures 14 à 18, « Straniere, ascolta », Acte 2
Source : *Turandot* de Giacomo Puccini, © Copyright 1926 by G. Ricordi & C. Editori, [1977].

Cependant, bien que les motifs dissonants entourant le personnage de Turandot soient récurrents dans une majeure partie de l'œuvre, ses mélodies deviennent diatoniques lorsqu'elle tombe finalement amoureuse de Calaf. Carlo Gatti affirme même dans plusieurs critiques de l'époque que la musique de la princesse devient « belle » lorsqu'elle s'amourache de Calaf³⁹⁴, dont le langage musical est exclusivement romantico-diatonique.

La place de l'exotisme est donc indéniable dans *Turandot* : les éléments cités ci-dessus n'en sont que quelques preuves parmi d'autres. Ils expliquent aussi en bonne partie l'utilisation de l'opéra par le gouvernement fasciste, qui tente de mettre en valeur l'italianité en donnant une image faussement cosmopolite de l'opéra. Mais quelle conclusion peut-on tirer du changement musical observé chez Turandot? Quel est le discours présenté dans l'œuvre?

³⁹¹ Ashbrook, *The Operas of Puccini*, p. 223.

³⁹² Ivanka Stoianova, « Remarques sur l'actualité de "Turandot" », dans Maehder (éd.), *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, Atti del I Convegno Internazionale sull'opera di Giacomo Puccini a Torre del Lago, Festival Pucciniano (1983)*, p. 202.

³⁹³ Ashbrook et Powers, *Puccini's Turandot, The End of the Great Tradition*, p. 29 et 30.

³⁹⁴ C. Gatti, « "Turandot" di Puccini alla Scala – 25 aprile », *L'Illustrazione italiana*, Anno LIII, 2 mai 1926, p. 466-470 et « "Turandot" di Puccini nel Castello Sforzeco », *L'Illustrazione italiana*, Anno LXIV, 11 juillet 1937, p. 777.

La misogynie : un concept exotique redéfini par les fascistes?

Alors que l'exotisme est employé à plusieurs effets dans *Turandot*, il dresse aussi une limite genrée entre les personnages. Par exemple, un motif exotique accompagne aussi le personnage de Liù. Sa première occurrence a lieu dès l'entrée en scène de l'esclave dans l'air « Signore ascolta » de l'acte I (Exemple 5). Avec le motif « Mo-hi-Lua », exposé plus haut, cette cellule musicale est l'unique autre matériau mélodico-rythmique basé sur la gamme pentatonique.



Exemple 5 : Chiffre de répétition 42, mesures 12 à 16, « Signore ascolta », Acte 1
Source : *Turandot* de Giacomo Puccini, © Copyright 1926 by G. Ricordi & C. Editori, [1977].

Dans le même ordre d'idées, la plupart des airs chantés par Liù sont basés sur le mode pentatonique. Présenté comme étranger ou exotique par le musicologue Mosco Carner dans le collectif *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini* (1985), cet usage ne se manifeste que pour les femmes dans l'œuvre (outre les passages strictement instrumentaux)³⁹⁵. Remarquons au passage qu'il n'est pas du tout innocent que ce soient les femmes qui chantent des musiques exotiques alors que les hommes ne chantent que des mélodies diatoniques; nous y reviendrons plus loin.

Le motif ci-dessous (Exemple 6), qui présente une mélodie presque entièrement composée de secondes majeures et de tierces mineures, est tout d'abord chanté par Liù dans l'*aria* « Perduta la battaglia » du premier acte³⁹⁶. Ce passage est ensuite repris dans l'acte suivant par Ping, Pang et Pong, dans le trio « Addio, amore! »³⁹⁷. Il s'agit certes de personnages masculins, mais leur rôle sur la scène est réduit et se rattache exclusivement au travail qu'ils effectuent pour la princesse. Étant donné leur caractère subalterne à *Turandot*, il apparaît tout à fait envisageable de ne pas inclure Ping, Pang et Pong dans la catégorie des personnages masculins, qui ne sert ici qu'aux personnages principaux. Les musiques de Calaf et Timur ne présentent quant à elles aucune caractéristique exotique.

³⁹⁵ Mosco Carner, « Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini », dans Maehder (éd.), *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, Atti del I Convegno Internazionale sull'opera di Giacomo Puccini a Torre del Lago, Festival Pucciniano (1983)*, p. 25.

³⁹⁶ Ashbrook et Powers, *Puccini's Turandot, The End of the Great Tradition*, p. 98.

³⁹⁷ *Ibid.*



Exemple 6 : Chiffre de répétition 8, mesures 1 à 3, « Perduta la battaglia », Acte 1
 Source : *Turandot* de Giacomo Puccini, © Copyright 1926 by G. Ricordi & C. Editori, [1977].

D'autre part, la « femme de pouvoir » que représente Turandot contraste fortement avec les représentations féminines soumises qu'on retrouve fréquemment dans le répertoire de l'*Ottocento*. Turandot, froide, voire frigide, va ainsi considérablement à l'encontre des valeurs du gouvernement fasciste – qui encourage à l'époque l'importance de la fécondité et de la maternité dans le rôle des femmes pour la nation³⁹⁸. Le PNF le souligne entre autres en déclarant l'importance de la place de l'homme au sein de la société et en réclamant le maintien des rôles genrés traditionnels³⁹⁹. Le fascisme est donc associé à une vision du monde traditionaliste et misogyne.

L'image que projette Turandot a notamment pu profiter aux journaux musico-fascistes, et par le fait même au gouvernement, qui peuvent alors la dépeindre comme un être dégénéré et insinuer que la femme de pouvoir représenterait un danger pour la société⁴⁰⁰. En effet, plusieurs critiques de l'époque tels Cappa⁴⁰¹ et Mariani⁴⁰² lancent des messages de peur et de prévention au reste du peuple italien quant à la place qu'occupe Turandot dans l'opéra, en plus de valoriser le personnage de Liù qui accepte le sacrifice à la fois amoureux, mais aussi politique en tant que femme raisonnable. Dans une critique intitulée « L'ennemie de l'homme », Ferdinando Neri discute ainsi du caractère dangereux de la princesse en tant que femme forte face aux hommes⁴⁰³. Lualdi, le bureaucrate musical fasciste par excellence, dénigre même le personnage de Turandot en affirmant que les femmes qui ont son caractère n'ont aucune raison d'être. Il ajoute que pour bien agir, Calaf

³⁹⁸ Presque chaque numéro de *L'Illustrazione italiana*, de 1922 à 1943, contenait une section réservée aux femmes, expliquant comment être une bonne épouse et une bonne mère, leur indiquant les bonnes manières, et ce, jusqu'à la musique qu'elles devaient écouter. Ces différents articles expliquaient comment les femmes pouvaient ainsi jouer un rôle important pour le peuple italien; et Marga Cottino-Jones, *Women, Desire, and Power in Italian Cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 23-25.

³⁹⁹ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 125-154.

⁴⁰⁰ Mariani, « L'Ultimo Puccini », p. 134; Vittorio Gui, « Le due Turandot », *Batutte d'aspetto : meditazioni di un musicista militante*, Florence, Casa editrice Monsalvato, 1944, p. 156, (L'article cité a été écrit entre 1940 et 1944, mais la date exacte n'est pas connue), cité dans Wilson, « Modernism and The Machine Woman in Puccini's "Turandot" », p. 444.

⁴⁰¹ Cappa, « "Turandot" alla Scala », p. 58-61.

⁴⁰² Mariani, « L'Ultimo Puccini », p. 134.

⁴⁰³ Ferdinando Neri, « La nemica dell'uomo », *L'illustrazione italiana*, année XI, 29 janvier 1933, p. 162.

aurait dû la gifler et la battre. Ces propos d'une extrême violence apparaissent dans son ouvrage *Serate musicali*, paru en 1928⁴⁰⁴.

Ainsi, le désir de vengeance envers les hommes qu'éprouve Turandot représente donc, du point de vue fasciste, un matriarcat archaïque redoutable qui, par opposition, permet d'en appeler à un désir de contrôle absolu par les têtes dirigeantes de la société, alors toutes masculines⁴⁰⁵. Le fait que Turandot « se plie » finalement aux désirs de Calaf pourrait ainsi démontrer la défaite de l'émancipation de la femme⁴⁰⁶.

Turandot et le discours futuriste

Le manque d'émotion de la princesse en appelle aussi à une certaine comparaison avec la mécanique et les robots. Plusieurs auteurs – notamment Franco Salerno dans son ouvrage *Le donne pucciniane* (1928)⁴⁰⁷ – décrivent la princesse comme la moins humaine des héroïnes d'opéra de l'*Ottocento*. Le personnage principal de *Turandot* suscite de ce fait une certaine peur, car l'œuvre est, entre autres, créée au moment où le courant futuriste est en plein développement.

Les critiques que s'attire *Turandot*, notamment celles d'Antonio Capri⁴⁰⁸ et Cesari⁴⁰⁹, présentent dès lors des points communs avec le futurisme, tel qu'entrevu par Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Les critiques de l'opéra incitent ainsi les hommes à reprendre leur « supériorité »⁴¹⁰. La vision du monde très sombre véhiculée par les adeptes du futurisme est elle aussi nettement misogyne, puisqu'elle présente la femme « normale » – qui a des émotions –

⁴⁰⁴ Adriano Lualdi, *Serate musicali*, Milan, Fratelli Treves Editori, 1928, p. 248, cité dans Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 215.

⁴⁰⁵ Catherine Clément, « La déploration de la mère », *Avant-Scène/Opéra*, n° 33, 1981, p. 14-17, cité dans Stoïanova, « Remarques sur l'actualité de "Turandot" », p. 210.

⁴⁰⁶ Catherine Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1979, p. 185-196, cité dans Stoïanova, « Remarques sur l'actualité de "Turandot" », p. 210.

⁴⁰⁷ Franco Salerno, *Le donne pucciniane*, Palerme, Trimarchi, 1928, p.18 cité dans Wilson, « Modernism and The Machine Woman in Puccini's "Turandot" », p. 436.

⁴⁰⁸ Antonio Capri, *Musica e musicisti d'Europa dal 1800 al 1930*, Milan, Ulrico Hoepli Editore, 1931, p. 54.

⁴⁰⁹ Gaetano Cesari, « La prima della Turandot di Puccini alla Scala », *Corriere della sera*, 27 avril 1926, cité dans Wilson, « Modernism and The Machine Woman in Puccini's "Turandot" », p. 433.

⁴¹⁰ Wilson, « Modernism and The Machine Woman in Puccini's "Turandot" », p. 433 et *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 208-209.

comme un danger pour la société. Le courant promeut ainsi l'idéal d'une purge des femmes et de tout ce qui est relié aux émotions.

Les adeptes du courant futuriste, qui sont nombreux dans l'État fasciste, voient donc en Turandot une icône dans le souhait de cette purge du sentimentalisme⁴¹¹. Cette idée paraît toute désignée pour donner lieu à une métaphore entre le contrôle que tente d'obtenir Calaf sur Turandot en l'embrassant de force et celui qu'impose le dictateur à la nation italienne. Le tout n'est d'ailleurs pas sans rappeler les critiques formulées par Torre Franca à l'encontre de Puccini une quinzaine d'années plus tôt (voir le chapitre 2). Ces idées font par ailleurs ressortir les propos de Gino Raconglia (1883-1968) dans *Il Pianoforte*, en 1923, qui écrivait que « le sentimentalisme est la dégénérescence des sentiments⁴¹² ». Il y mentionnait en outre que Puccini aurait eu raison de ne pas s'emporter dans des sentiments lyriques dans ses mélodies comme il avait l'habitude de le faire⁴¹³. Cette suspicion vis-à-vis des débordements émotifs s'insère par ailleurs très bien dans le développement de la modernité en Italie, mais aussi partout en Europe à la suite de la Première Guerre mondiale.

Turandot au croisement entre tradition et modernité

Turandot peut-il être présenté comme un opéra moderne, ou reprend-il des composantes associées à des opéras plus traditionnels? L'œuvre est généralement considérée comme marquant la fin d'une ère importante dans l'histoire de l'opéra italien, puisqu'elle est la dernière à correspondre au courant musical de l'*Ottocento*, qui se traduit par une musique lyrique et tonale. Pourtant, l'opéra présente déjà des éléments qui se distancient des cadres traditionnels de ce genre musical; en fait, il est constitué d'éléments issus aussi bien des paradigmes traditionnels que de ceux de la modernité.

Aux premiers abords, *Turandot* se distingue de l'ordinaire triangle amoureux, omniprésent dans les opéras de l'*Ottocento*⁴¹⁴. Ce principe regroupe deux protagonistes – toujours un ténor et une

⁴¹¹ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 205 à 212.

⁴¹² « *Il sentimentalismo è la degenerazione del sentimento.* » Gino Raconglia, « Il problema dell'arte dal punto di vista musicale », *Il pianoforte*, vol. 4, n° 7-8, juillet-août 1923, p. 171, cité dans Wilson, « Modernism and The Machine Woman in Puccini's "Turandot" », p. 448; notre traduction.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 448.

⁴¹⁴ « Constellation des personnages : Se basant au rythme d'un critique (1852) [le nom du critique n'est pas donné], la constellation [italienne] de base est un mélodrame italien de l'*Ottocento*, souvent au cadre stéréotypé "d'un ténor qui aime une soprano de qui le baryton est jaloux". La constellation des personnages doit s'harmoniser avec "l'ossature

soprano, amoureux l'un de l'autre – et un antagoniste, le baryton, qui tente d'empêcher le bonheur des deux premiers par méchanceté, amour ou jalousie. Dans le cas qui nous occupe, il est facile d'identifier le prince Calaf comme l'un des protagonistes. Mais qui joue le rôle féminin? Turandot, femme principale de l'opéra, détient certainement un rôle d'antagoniste. De Rensis observe même un certain antagonisme sur sa propre vie, puisque tout au long de l'œuvre, Turandot n'a pas les mêmes désirs et souhaits que les autres femmes en général⁴¹⁵.

Liù, amoureuse du prince, n'empêche cependant pas ce dernier de vivre son amour pour la princesse; elle ne cherche qu'à le protéger d'une mort quasi certaine. La garde royale rapprochée de la princesse joue un rôle sensiblement similaire dans l'histoire. Ces hommes sont toutefois obligés d'obéir aux ordres de Turandot, sous peine d'exécution. Ce n'est qu'à la mort de Liù que Turandot prend un rôle véritablement protagoniste. Les personnages de l'œuvre ne se limitent donc pas aux rôles figés qui permettraient de clairement les catégoriser; de ce fait, l'opéra ne correspond pas à la constellation stéréotypée des personnages de l'*Ottocento*. Cet aspect a d'ailleurs été largement souligné dans les critiques de l'époque. En outre, certains tel De Rensis, voient Liù comme la « seule vraie femme » de l'œuvre⁴¹⁶.

Cette polarisation entre les deux personnages féminins a pu permettre d'illustrer le malaise vécu par les Italiens et Italiennes face au modernisme des années 1920; du moins, c'est ainsi que le critique Guido Pannain (1891-1977) ainsi que Lualdi le présentent au lendemain de la première de *Turandot*, en abordant la qualité du sentimentalisme italien vis-à-vis le scepticisme vécu face à la musique moderne, souvent décrite comme trop intellectuelle⁴¹⁷. Cette idée est d'ailleurs corroborée par Wilson⁴¹⁸, qui souligne largement l'image et le malaise que transmet Turandot pour plusieurs critiques de l'époque.

dramatique” de l'œuvre et avec la répartition des numéros musicaux. » traduction de « *Costellazione dei personaggi. Stando alla battuta di un critico (1852), la costellazione di base in un melodramma italiano dell'Ottocento prevede che “il tenore ami un soprano di cui il baritono è geloso”. A sua volta la costellazione dei personaggi va armonizzata con “l'ossatura drammatica” e la distribuzione dei numeri musicali.* » Lorenzo Bianconi et Giorgio Pagannone, « Piccolo glossario di drammaturgia musicale », *Insegnare il melodramma, Saperi essenziali, proposte didattiche*, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010, p. 217; notre traduction.

⁴¹⁵ De Rensis, « La prima rappresentazione di *Turandot* di Puccini alla Scala », *Il giornale d'Italia*, 27 avril 1926, cité dans « Modernism and The Machine Woman in Puccini's “Turandot” », p. 433.

⁴¹⁶ De Rensis, « La prima rappresentazione di *Turandot* di Puccini alla Scala », cité dans « Modernism and The Machine Woman in Puccini's “Turandot” », p. 433.

⁴¹⁷ Pannain, « L'opera italiana dell'Ottocento », p. 166 et Lualdi, *Serate musicali*, p. 51, cités en notes 46 et 48 du chapitre « A suitable ending? » dans Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 196-197.

⁴¹⁸ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 196-197.

Si Puccini est souvent considéré comme vériste, il est aussi quelquefois associé à Wagner pour son utilisation du principe du leitmotiv. Puccini crée son propre système de réminiscence d'éléments mélodico-rythmiques, appelé « *Motivs parallelism* » dans l'analyse d'Ashbrook et Powers⁴¹⁹. Alors que ce type de composition appartient à un langage musical déjà connu à l'époque, il n'en demeure pas moins que l'utilisation qu'en fait Puccini dans ses œuvres est une nouveauté dans la musique italienne. Cet élément peut certainement être associé à un certain aspect de la modernité.

Ashbrook dénombre six motifs utilisés de manière récurrente, avec ou sans variation, dans *Turandot*. En réalité, il y en aurait toutefois plus de huit : le musicologue identifie – sans pourtant les inclure dans sa liste – certains passages qui sont également révélateurs de l'importante réminiscence d'éléments mélodico-rythmiques chez Puccini.

Dans son œuvre lyrique, Puccini reprend aussi régulièrement des motifs mélodico-rythmiques issus de certains de ses opéras antérieurs – il se fait d'ailleurs accuser d'autoplégat au début de sa carrière, dans les années 1890⁴²⁰. Dans *Turandot*, le compositeur utilise non seulement des passages de *La fanciulla del West* et *La rondine*; il emprunte aussi le thème de la « Danse des nounous » dans *Petrouchka* (1911) d'Igor Stravinski (1882-1971)⁴²¹. Cette mélodie se fait entendre à quelques reprises au début du deuxième acte, dans l'air « Addio, amore », lors de l'introduction de Ping, Pang et Pong (Exemple 7).



Exemple 7: Chiffre de répétition 21, mesures 2 à 6, « Addio, amore », Acte 2

Source : *Turandot* de Giacomo Puccini, © Copyright 1926 by G. Ricordi & C. Editori, [1977].

Sur le plan formel, l'opéra ne correspond pas à la structure fixe imposée dans la composition de la dramaturgie musicale italienne. Par exemple, aucun prélude n'est présenté dans *Turandot* : comme il a été mentionné, seules trois mesures font office d'introduction. Les personnages apparaissent ensuite très rapidement sur scène. De ce détail qui semble banal en soi se dégage une première altération à la structure de la *solita forma*, nommée ainsi par le musicologue italien

⁴¹⁹ Ashbrook et Powers, *Puccini's Turandot, The End of the Great Tradition*, p. 12-14.

⁴²⁰ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 108-113.

⁴²¹ Ashbrook et Powers, *Puccini's Turandot, The End of the Great Tradition*, p. 25.

Abramo Basevi (1818-1885)⁴²². Il s'agit d'un archétype formel central de l'*Ottocento*, qui s'établit dans les grands duos, les *arie* et les *cavatine*, ainsi que dans les finales intermédiaires (c'est-à-dire tous les finales d'acte sauf le dernier)⁴²³. Ces grandes sections des opéras se recoupent en cinq parties. Il y a tout d'abord la *scena* (scène initiale), qui est utilisée pour présenter l'arrivée d'un *recitativo* ou d'un *duetto*. Le mot *scena* fait d'ailleurs souvent référence à la présence d'un *recitativo semplice* et se définit par la présence d'une musique non mesurée faisant appel à la virtuosité, caractéristique d'un récitatif. Par la suite, il y a le *tempo d'attacco*, qui est une section cinématique et dynamique où le rythme narratif de l'œuvre est rapide, puisque beaucoup d'actions s'y déroulent. Cette section sert notamment de préparation à la fois musicale et dramatique au prochain « mouvement » de la *solita forma*, l'*adagio cantabile*⁴²⁴. Cette troisième partie est beaucoup plus lente et offre un déroulement scénique très statique. Elle permet d'amplifier les moments dramatiques vécus dans l'œuvre. Son temps narratif est ainsi dilaté afin de permettre de présenter et commenter les réactions face à l'action. Ensuite, le *tempo di mezzo*⁴²⁵ est une section similaire au *tempo d'attacco*. Il se veut ainsi allant, mais il demeure légèrement plus calme que la première section cinématique, puisqu'il apporte un moment de réflexion (sous forme de dialogue ou de monologue). Ce passage est un élément préparatoire au drame de la *Cabaletta*. Cette dernière section, aussi nommée *stretta*⁴²⁶ ou *finale*, est une *aria* qui extrapole un texte plus fluide dans l'opéra. Souvent écrite en strophes rimées, ce passage est un monologue très virtuose où un personnage raconte sa propre histoire ou fait état de ses exploits. Une coupure est toutefois communément observable entre le *tempo di mezzo* et la *cabaletta*. Ces parties⁴²⁷ présentent un certain nombre d'airs, de récitatifs, de moments scéniques plus cinématiques et d'autres, plus statiques, dans le déroulement des scènes d'un opéra (pour un schéma résumant le tout, voir

⁴²² Steven Huebner, *Les opéras de Verdi, Éléments d'un langage musico-dramatique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2017, p. 237.

⁴²³ Harold Powers, « "La Solita Forma" and "The Uses of Convention" », *Acta musicologica*, n° 59, vol. 1, 1987, p. 69.

⁴²⁴ Cette section peut aussi être nommée *Largo concertato*.

⁴²⁵ L'appellation *tempo di mezzo* fait uniquement référence au fait que cette section se trouve au milieu de la *solita forma*.

⁴²⁶ La *stretta* est présentée lors d'un finale d'acte. C'est une section statique qui permet à tous les personnages présents sur scène d'exprimer tour à tour leur opinion ou leur réaction face à l'évènement dramatique en cours.

⁴²⁷ Les définitions des différentes sections de la *solita forma* sont inspirées de celles données dans Huebner, *Les opéras de Verdi, Éléments d'un langage musico-dramatique*, p. 240 à 244; Powers, « La solita forma » et « The Uses of Convention », p. 69, ainsi que des définitions données par Nicola Badolato dans le séminaire *Drammaturgia musicale* (28503), donné au trimestre d'hiver 2019 à l'Université de Bologne.

ANNEXE 4). Bien qu'elle ne soit pas fixe, cette conception de l'œuvre lyrique est présente dans la quasi-totalité des opéras italiens de l'époque romantique.

Le non-respect de cette typologie dans la construction de *Turandot* mène Dahlhaus à conclure que l'opéra sort des cadres de l'*Ottocento*, car il y manque certaines caractéristiques propres à cet archétype, telle l'utilisation exclusive de la tonalité – l'opéra parfois atonal, pentatonique ou modal ne correspond pas à la *solita forma* selon le musicologue⁴²⁸. *Turandot* ne présente par ailleurs jamais les sections du modèle musical dans l'ordre prescrit. Cependant, certains musicologues dont Ashbrook voient bel et bien la *solita forma* dans plusieurs scènes du dernier opéra de Puccini, dans un ordre différent et malgré l'utilisation de tonalités atypiques; ils l'observent notamment dans la première scène du deuxième acte, réservée aux ministres Ping, Pang et Pong, ainsi que dans l'*aria* finale de Liù dans l'acte III.

Si Puccini est souvent considéré comme un compositeur traditionaliste, le pôle opposé est représenté par Malipiero, un musicologue et compositeur perçu comme l'avant-gardiste de la musique italienne du XX^e siècle. Castelnuovo-Tedesco tend pourtant à percevoir une similarité entre les deux compositeurs. Dans ses écrits décrivant entre autres son amitié et sa correspondance avec Puccini, Castelnuovo-Tedesco écrit qu'il est surpris de réaliser que « Puccini, qui avait toujours essentiellement été un représentant de l'opéra traditionnel, est arrivé, à la fin de sa glorieuse carrière, à un concept de théâtre très similaire à ce que Malipiero a toujours tenté d'atteindre⁴²⁹. »

Dans son article « L'Ultimo Puccini », Mariani affirme même que la modernité de Puccini est irréfutable :

Nier ce Puccini, nier dans *Turandot* les valeurs positives de sa vie saine et de sa modernité, de la contemporanéité absolue incontestable, signifie ne pas connaître le meilleur de son art, méconnaître sa signification authentique. Cela signifie en même temps, nier le problème esthétique du théâtre et de l'opéra moderne déjà pleinement en place et résolu dans le dernier Puccini, réaffirmé avec joie et plus d'une fois par les autres compositeurs lyriques italiens importants qui vivent et travaillent encore aujourd'hui⁴³⁰.

⁴²⁸ Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, p. 103-108.

⁴²⁹ « *I was profoundly struck and surprised to realize that Puccini, who always been essentially an exponent of "traditional" opera, has, at the end of his glorious career, arrived at a concept of the theater that was very similar to the one Malipiero attempted to achieve.* » dans Castelnuovo-Tedesco, « From a Lifetime of Music: Puccini, Schoenberg, Stravinsky & Others », p. 153; notre traduction.

⁴³⁰ « *Negare questo Puccini, negare di Turandot i valori positivi di sana viva modernità, di assoluta indiscutibile contemporaneità vuol dire misconoscere il meglio dell'arte sua, fraintenderne l'autentico significato; vuol dire, al tempo stesso, negare il problema estetico del teatro moderno e dell'operistica dei nostri tempi già pienamente in atto*

Dans son ambiguïté entre tradition et modernité, *Turandot* représente en fait le statut de Puccini lui-même face à la nation musicale italienne. Comme le rappelle Wilson, les différentes critiques ont en effet toujours placé le compositeur à la frontière entre le développement de la musique savante moderne et l'importance de maintenir la supériorité historique de l'art italien⁴³¹.

***Turandot*, opéra fasciste?**

Malgré les nombreuses caractéristiques qui semblent distinguer *Turandot* du modèle musical traditionnel favorisé par Mussolini et le PNF, l'opéra a tout de même été utilisé à plusieurs reprises par le régime. Comment l'œuvre, qui diffère aussi franchement de la tradition lyrique jusqu'alors présentée, s'insère-t-elle dans la propagande mussolinienne? Quels éléments de *Turandot* peuvent donc se rattacher au fascisme et à ses idéologies?

Calaf : une représentation de Mussolini?

Un premier rapprochement est effectué entre l'œuvre et le régime par Cappa⁴³² et Lualdi⁴³³ dans des critiques de *Turandot* rédigées peu après la création de l'opéra. Selon ces auteurs, le protagoniste Calaf représente la virilité recherchée chez les hommes par le gouvernement mussolinien. Ce type d'idée est aussi présenté de manière implicite à travers différents textes de la *Rivista illustrata del « Popolo d'Italia »* et *L'Illustrazione italiana*. Il est fréquent d'y lire des critiques de *Turandot* qui portent sur la grandeur, la résistance et la force de Calaf, puis de trouver dans la même édition de la revue un texte louangeant ces mêmes qualités chez Mussolini. Ces caractéristiques font d'ailleurs référence au concept de l'« homme nouveau », qui est souvent élaboré et idéalisé par les régimes totalitaires du XX^e siècle dans la modélisation des individus et des masses⁴³⁴. L'idée de la virilité de Calaf comme élément de similarité avec Mussolini est soulignée bien des années plus tard par certains auteurs comme Anselm Gerhard et Zoey M. Cochran, qui exposent l'importance de cette qualité chez les hommes dans les représentations

e risolto nell'ultimo Puccini, riaffermato, felicemente e più di una volta, dagli altri significativi operisti nostrani tuttora viventi e operanti. » Mariani, « L'Ultimo Puccini » p. 140; notre traduction.

⁴³¹ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 37.

⁴³² Cappa, « "Turandot" alla Scala », p. 58-61.

⁴³³ Lualdi, *Serate musicali*, p. 240-250.

⁴³⁴ Emilio Gentile, « Fascisme, totalitarisme et religion politique : Définitions et réflexions critiques sur les critiques d'une interprétation », *Raisons politiques*, vol. 2, n° 22, mai 2006, p. 121 et 135.

lyriques et cinématographiques à l'époque du régime (tel que mentionné dans le chapitre 1)⁴³⁵. Cochran relève par ailleurs la résistance et le caractère séducteur de Calaf comme un important exemple du protagoniste mâle viril⁴³⁶.

Les nombreuses acclamations du prince par le peuple chinois semblent également traduire, selon Lualdi et Cappa, un élément de confiance envers le souverain. Cela serait susceptible d'illustrer le souhait de laisser croire au peuple que l'homme à la tête du gouvernement est un être bon et plein de convictions altruistes⁴³⁷. Ainsi, le propos présent dans la trame narrative de l'œuvre de Puccini peut facilement être utilisé par le gouvernement fasciste dans le but de manipuler la nation.

En outre, plusieurs critiques soulignent les expressions figées des personnages de Turandot et de ses trois ministres Ping, Pang et Pong. Guido Gatti dans la *Rassegna musicale* et Saverio Procida dans la *Nuova Antologia* affirment que l'aspect pétrifié de l'état psychologique de ces personnages reflète le caractère grotesque que Puccini a voulu leur insuffler⁴³⁸. De tels arguments comportent toutefois certaines limites, puisque comme mentionné plus tôt, *Turandot* est inspiré des principes de la *commedia dell'arte*; or, l'utilisation des masques et l'incarnation des expressions figées sont constitutives de ce genre artistique.

L'image de glace tombe toutefois chez Turandot lorsqu'elle développe un amour profond – bien que soudain – pour Calaf. Cet élément est souligné par certains critiques, tel Neri, qui y voit une réelle assimilation de Turandot à la culture « supérieure » de Calaf⁴³⁹. Cette caractéristique appuie par ailleurs l'idée selon laquelle Calaf pourrait être un substitut de Mussolini.

Bien des années plus tard, les analystes observent dans *Turandot* plusieurs éléments susceptibles d'avoir été instrumentalisés par le régime fasciste. Dans son essai *Opera and the Culture of Fascism*, Tambling compare d'abord le sacrifice de Liù pour sauver le prince Calaf à l'idée que le peuple doit se battre pour l'image et le pouvoir de Mussolini. L'image du Duce s'en trouverait tellement valorisée que le peuple pourrait ressentir le besoin de le protéger et, par le fait même, de protéger la patrie. Tambling ajoute à cela que la violence de cet acte fait référence à celle du régime

⁴³⁵ Zoey M. Cochran, « Virile *Condottieri* On-screen and Emasculated Heroes on the Operatic Stage. Portraying Male Protagonists in Fascist Italy (1931-1937) », *Revue musicale OICRM*, vol. 5, n° 1, février 2018, <https://revuemusicaleoicrm.org/%20rmo-vol5-n1/vol5-n1-virile-condottieri/>, consulté le 11 février 2020.

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ Cappa, « “Turandot” alla Scala », p. 58-61; Lualdi, *Serate musicali*, p. 240-250.

⁴³⁸ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 211-212.

⁴³⁹ Neri, « La nemica dell'uomo », p. 162.

fasciste⁴⁴⁰. Toutefois, il faut rappeler que bien des opéras du XIX^e siècle ont présenté de la violence sans que cela soit nécessairement associé à un régime politique autoritaire. Il est par ailleurs évident que ce dernier argument n'a pu être créé qu'*a posteriori*, puisque le PNF n'aurait pu l'utiliser comme élément de propagande auprès du peuple. D'autre part, rappelons ici que la violence du régime n'a été déployée, ou du moins renforcée qu'après la composition de *Turandot*. En somme, l'argument avancé par Tambling est difficilement conciliable avec la chronologie des événements du régime, tels qu'ils se sont déroulés avant la création de l'opéra *Turandot*.

La présence du mythe dans *Turandot*

Le fait que Puccini soit décédé avant la fin de la composition de son opéra a nettement contribué à la mythification du personnage voulue par Mussolini⁴⁴¹. En effet, plusieurs critiques de l'époque ont tenté d'expliquer le décès du compositeur en évoquant l'idée qu'il aurait succombé parce qu'il n'arrivait pas à écrire la scène d'amour finale entre Calaf et Turandot, ou parce qu'il était atterré par la mort du personnage de Liù⁴⁴². Cette idée a largement nourri le mythe de grandeur entourant le compositeur et son statut en tant que héros national. De ce fait, *Turandot*, utilisé à plusieurs moments clés de la période fasciste, a ainsi pu devenir un objet symboliquement unique au sein de la propagande fasciste⁴⁴³.

Plusieurs critiques de l'époque, tel Salerno, voient aussi en *Turandot* un moyen de démontrer la grande sincérité italienne de Puccini⁴⁴⁴. En outre, l'idée selon laquelle Puccini aurait voulu écrire cette dernière œuvre pour le peuple et contre les classes bourgeoises a également été véhiculée dans la propagande mussolinienne. À l'inverse, selon le journaliste Ugo Ojetti (1871-1946), l'absence d'émotions dans les fables chinoises présente dans l'esthétique de l'œuvre aurait ainsi réellement permis de remplacer le drame exacerbé par un discours plus sincère (et proche du peuple) en laissant place à une musique moderne, moins lyrique et axée sur des personnages relativement vraisemblables, permettant ainsi de s'y identifier⁴⁴⁵. Rappelons qu'un nouveau regard sur l'esthétique artistique était souhaité par certains artistes après la Première Guerre mondiale. Créées

⁴⁴⁰ Tambling, *Opera and the Culture of Fascism*, p. 146-148.

⁴⁴¹ Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 37

⁴⁴² Adami, « Puccini e Turandot », p. 250.

⁴⁴³ Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 37.

⁴⁴⁴ Salerno, *Le donne pucciniane*, p. 17, cité dans Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 216.

⁴⁴⁵ Wilson, « Modernism and The Machine Woman in Puccini's "Turandot" », p. 440.

dans le but de mythifier davantage le compositeur, ces qualités ont d'ailleurs été admirées chez Puccini par plusieurs critiques de l'époque⁴⁴⁶. À travers l'observation de ces écrits, Wilson affirme que l'utilisation des masques a pu servir de prétexte à une réévaluation des perceptions traditionnelles des émotions, ou plutôt du sentimentalisme instauré par les classes bourgeoises⁴⁴⁷. *Turandot* devient donc l'image symbolique de la relation ambivalente que l'Italie est en train de développer avec l'arrivée de cette nouvelle ère découlant des courants associés à la modernité et au futurisme.

Par ailleurs, l'instrumentalisation des fables chinoises, plus particulièrement par l'utilisation des expressions figées des trois ministres, semble également avoir été un moyen privilégié pour mousser *Turandot* auprès du peuple italien dans la propagande fasciste. À cet effet, dans son article « Remarques sur l'actualité de *Turandot* » paru dans l'ouvrage collectif *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, la musicologue Ivanka Stoïanova souligne l'importance des expressions figées de ces figures dans l'opéra. Selon elle, la récupération du manque d'émotions des fables chinoises dans la mythification italienne s'effectue de manière d'autant plus efficace lorsque des idées fortement marquées, telles que l'insensibilité des femmes, sont présentées⁴⁴⁸.

Turandot a ainsi joué un rôle emblématique pour le gouvernement fasciste, puisque les différentes facettes de l'œuvre ont permis au parti de se situer à la limite de la tradition et du modernisme. Favoriser un art à la fois révolutionnaire et conservateur était sans aucun doute le plus grand fondement original et artistique de la doctrine fasciste⁴⁴⁹. Cependant, aucun critère objectif ne permettait de définir hors de tout doute ce qui était considéré comme traditionaliste ou moderne – ce dernier terme demeurant encore aujourd'hui difficile à cerner.

Les arguments cités ci-dessus démontrent ainsi une certaine flexibilité d'opinion de la part des critiques et des journaux de l'époque pour associer *Turandot* à l'idéologie fasciste. D'autre part, il devient aussi peut-être plus facile, bien des années après la fin des grands régimes fascistes du XX^e siècle, d'établir des liens entre ces derniers et l'œuvre de Puccini – liens qui ne correspondent pas forcément au discours offert par Mussolini à son peuple, comme c'est le cas avec l'argument de la violence relevé plus haut.

⁴⁴⁶ Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, p. 196.

⁴⁴⁷ Wilson, « Modernism and The Machine Woman in Puccini's "Turandot" », p. 439-440.

⁴⁴⁸ Stoïanova, « Remarques sur l'actualité de *Turandot* », p. 209.

⁴⁴⁹ Ginot-Slacik et Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 192.

Instrumentalisation de l'œuvre

Lorsque vient le temps de promouvoir la supériorité de l'esprit italien à l'étranger, le gouvernement fasciste assure la présentation de *Turandot* – entre autres opéras – dans les différentes campagnes politiques internationales. Des productions de l'œuvre sont donc présentées dans des pays ayant d'importantes communautés italiennes, tel qu'en Argentine en 1926 et en 1928⁴⁵⁰.

À la fin des années 1920 et pendant les années 1930, *Turandot* est joué à plusieurs reprises dans de nombreux festivals de musique, tels les Vagabondaggi d'estate présentés à l'Arène de Vérone en 1928⁴⁵¹ et l'Estate milanese en 1937⁴⁵². Par ailleurs, l'édition de 1937 du Festival Puccini de Torre del Lago présente aussi cette œuvre dans un hommage fastueux au célèbre compositeur⁴⁵³.

En octobre 1943, la dernière tournée internationale des Carri lirici présente *Turandot*. Le concert, qui a lieu dans la ville de Spalato dans l'actuelle Croatie – tel que mentionné dans le chapitre 1 –, est précédé par une projection du mini-documentaire *Armonie pucciniane*, réalisé par la LUCE, qui insiste sur les qualités musicales de Puccini (voir à ce sujet le chapitre 3)⁴⁵⁴. Les représentations sont d'ailleurs très appréciées par le public, si l'on en croit le secrétaire général de l'OND⁴⁵⁵.

Plusieurs articles, plus élogieux les uns que les autres⁴⁵⁶, paraissent tout au long du *ventennio* dans le *Corriere della sera* pour vanter les grands succès de *Turandot*. Ainsi, le peuple italien croit à la popularité de l'opéra pendant toute la durée du régime.

En définitive, l'opéra *Turandot* présente-t-il une coupure indéniable avec l'art lyrique italien qui l'a précédé? L'œuvre posthume de Puccini ne laisse personne indifférent à l'époque, puisqu'elle représente une innovation presque inusitée de la part du compositeur. Les cadres de l'*italianità* auraient pu sembler être un enjeu de taille vis-à-vis la mise en place de l'intrigue et la construction

⁴⁵⁰ Ashbrook, *The Operas of Puccini*, p. 210.

⁴⁵¹ Eugenio Gara, « Verdi e Puccini all'arena di Verona », *L'Illustrazione italiana*, Anno LV, 26 août 1928, p. 138.

⁴⁵² Carlo Gatti, « “Turandot” di Puccini nel Castello Sforzesco », *L'Illustrazione italiana*, Anno LXIV, 11 juillet 1937, p. 777.

⁴⁵³ Affiche de concert : *Teatro all'aperto a Torre del Lago per il Festival pucciniano*, 24 août 1937, Museo Villa Puccini.

⁴⁵⁴ Ginot-Slacik et Nicolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, p. 161.

⁴⁵⁵ « Il successo del Carro di Tespi in Dalmazia e Croazia », *Corriere della sera*, 4 octobre 1941, p. 2.

⁴⁵⁶ Au cours du régime et plus particulièrement pendant les années 1930, le *Corriere della sera* vante *Turandot* à coup de grands titres tels « La strapopolare [sic] di “Turandot” », paru le 18 juillet 1937, « “Turandot” in veste nuova » paru le 29 janvier 1939 et « NUOVO successo di “Turandot” con Giuseppe Luogo », paru le 30 août 1939.

musicale de *Turandot*. L'œuvre a pourtant permis de perpétuer une certaine sanctification du compositeur, comme l'indique notamment le critique Mariani :

Dans *Turandot*, le meilleur de Puccini se révèle enfin d'une manière ingénieuse : ici le chef-d'œuvre musical apparaît complet et d'autant plus remarquable qu'il faut le considérer comme l'utilisation de moyens théâtraux nouveaux pour l'auteur qui deviennent assurément instinctifs et intuitifs. [...] L'esthétique de Puccini – la nouvelle esthétique, donc, que nous avons essayé de valoriser depuis ses premières œuvres – atteint sa phase définitive et définie dans *Turandot*, son expression sans équivoque. Le passage du drame intime, mais restreint et privé de résonance à la grande représentation humaine collective et chorale se fait victorieusement; c'est à la fois une transaction d'un type musical à un autre et une réalisation. Et cette choralité [...] donne au compositeur une vision plus humaine, plus intense et plus résonante. [...] De cette élaboration minutieuse et continue, de cette participation vivante aux besoins d'une évolution artistique continue, ses œuvres sont nées et, comme nous voulions le démontrer, représentent dans le dernier Puccini, le vrai et le meilleur Puccini⁴⁵⁷.

Le cas de l'opéra *Turandot* permet d'observer le manque de critères artistiques et musicaux établis par le régime fasciste. Les particularités musicales que soulignent les critiques ainsi que les discours entourant les représentations de *Turandot* démontrent d'autant plus la problématique d'un gouvernement totalitaire aux politiques diffuses cherchant paradoxalement le contrôle absolu des activités culturelles et sociales de sa population. Bien que plusieurs opéras de Puccini – comme *La bohème* – aient été utilisés à des fins politiques, son dernier opéra offre une meilleure compréhension de la pertinence du statut national de Puccini pour le régime. Le cas de *Turandot* ne fait que mettre en lumière le manque d'unité esthétique dans le discours mussolinien, ainsi que l'ambivalence de l'État entre la culture traditionnelle et la modernité. En d'autres termes, « l'art fasciste » n'est créé que par la récupération d'œuvres déjà existantes, dont les raisons de leur utilisation par le régime ne sont jamais véritablement expliquées.

⁴⁵⁷ « In *Turandot*, finalmente, le doti del miglior Puccini si rivelano in modo geniale : qui il capolavoro musicale appare compiuto e tanto più notevole deve ciò considerarsi poichè l'impiego di mezzi teatrali nuovi all'autore [...] qui diviene sicur[i] intuitiv[i] istintiv[i]. [...] L'estetica pucciniana – la nuova estetica, dunque, che abbiamo cercato di valorizzare fine dalla sua prima comparsa – ha in *Turandot* la sua fase definita, la sua espressione inequivocabile. Il passaggio dal dramma intimo ma ristretto e privo di risuonanza alla grande rappresentazione umana collettiva e corale si attua vittoriosamente; è transazione e conseguimento al tempo stesso. E questa coralità [...] serve l'autore, da una visione più umana, più intensa, più risuonante appunto. [...] Da questa attenta e continua elaborazione, da questa viva partecipazione alle necessità di una continua evoluzione artistica, sono provenute quelle opere che, come si voleva dimostrare, rappresentano, nell'ultimo Puccini, il vero ed il migliore Puccini. » Mariani, « L'Ultimo Puccini », p. 137-140; notre traduction.

CONCLUSION

L'étude du cas de Giacomo Puccini, et plus spécifiquement de son dernier opéra *Turandot*, illustre bien les contradictions inhérentes à la propagande culturelle du régime fasciste italien. Plus précisément, ce cas de figure illustre le fait que l'art « typiquement fasciste », que le gouvernement mussolinien aurait tenté de mettre en place, n'a jamais réellement existé.

Manipulant le souhait d'unification qu'entretenait la population de la péninsule depuis le Risorgimento, Mussolini et son parti promeuvent l'exaltation du sentiment national en élaborant la doctrine fasciste qu'ils instaurent par le biais de politiques d'oppression visant à réaffirmer la supériorité de l'Italie. C'est en réinterprétant tout d'abord le concept de l'italianité, élaboré durant le Risorgimento, que le régime de Mussolini travaille à homogénéiser les masses dans l'objectif de consolider une identité commune, en proposant des symboles nationaux et en glorifiant un passé commun.

Comme nous l'avons observé au chapitre 1, la mobilisation de la culture à des fins politiques est un puissant outil de promotion des idées d'un régime autoritaire ou totalitaire. Dans la construction d'une culture commune, le gouvernement mussolinien diffuse largement la musique savante, plus particulièrement l'opéra qui occupe un rôle de premier plan dans sa propagande. Le Duce profite d'ailleurs de l'abondant héritage de la musique lyrique italienne, vu comme une manifestation de la supériorité artistique et intellectuelle de la nation, pour en faire un important vecteur de promotion identitaire à travers toute la péninsule.

Parmi les divers mécanismes de manipulation mis en place pour attirer la population vers l'art lyrique, le PNF mise tout particulièrement sur les opéras d'artistes comme Malipiero ou Mascagni. C'est également le cas de Puccini, dont le gouvernement mussolinien instrumentalise la figure et les œuvres afin de revaloriser la longue tradition lyrique rattachée à l'opéra de l'*Ottocento*.

Les premiers succès nationaux de Puccini, au cours des années 1880 et au début des années 1890, arrivent au moment où l'Italie vit une crise identitaire à la fois politique et culturelle, et où Verdi, qui est considéré comme le compositeur national, est à la fin de sa carrière; un besoin de plus en plus criant se dessine à l'effet de lui trouver un successeur. Une importante couverture médiatique se développe donc autour du jeune Puccini, notamment grâce à la Casa Ricordi et aux journalistes culturels milanais, permettant de rapidement le transformer en compositeur national,

successeur de Verdi. De ce fait, la mythification de Puccini se développe autour des similarités et des complémentarités qu'il offre en comparaison avec son prédécesseur, entre autres avec ses œuvres qui maintiennent dans une certaine mesure la tradition lyrique, mais aussi par leur côté plus sentimental et moins patriotique. Puccini devient ainsi la première figure du vedettariat musical italien. Ses opéras suscitent aussi rapidement l'engouement dans les pays occidentaux.

Réel talent, coup de chance ou stratégie de la maison d'édition? Certains critiques et musicologues de l'époque, tel Torre Franca, semblent penser que l'admiration entourant Puccini a été trop rapide, et que plusieurs autres compositeurs l'auraient davantage méritée, notamment les artistes du groupe de la *Generazione dell'Ottanta* comme Respighi ou Pizzetti.

Torre Franca accuse ainsi Puccini de ne créer que de la musique internationalement commercialisable, dépourvue d'innovation et du sens esthétique qui témoigne de la supériorité musicale italienne. Ce caractère international de la musique de Puccini, si fortement décrié par Torre Franca, n'en est pas moins transformé en sphère universalisante par la Casa Ricordi, puis par le PNF, devenant l'un des principaux vecteurs de promotion entourant la figure du compositeur dans la propagande fasciste.

Après le décès de Puccini, le régime mussolinien et la presse réhabilitent en effet son succès international dans un discours universalisant, permettant ainsi de maintenir un engouement autour de la figure du compositeur auprès du peuple – l'argumentation sous-jacente étant que si Puccini est apprécié dans tout le monde occidental, c'est parce qu'il représente la supériorité artistique de l'Italie. En outre, le manque d'innovation perçu chez le compositeur de son vivant est manipulé de manière à démontrer à la fois sa préservation du traditionalisme lyrique, mais aussi son apport à la modernité. C'est d'ailleurs cette dichotomie qui exemplifie avec le plus d'évidence les contradictions inhérentes à la propagande culturelle du PNF. À la suite du décès de Puccini, plusieurs de ses opéras sont produits, d'abord en sa commémoration, avant d'être réutilisés à de nombreuses reprises tout au long du régime dans les maisons d'opéra et par les carri lirici à travers la péninsule.

Il n'est pas si simple de situer Puccini dans la propagande fasciste. En effet, une partie de ses écrits a vraisemblablement pu permettre au PNF de s'approprier la figure du compositeur : Puccini – qui, rappelons-le, n'a connu le régime fasciste que dans ses toutes premières années – a en effet exprimé une certaine admiration pour le Duce, mentionnant notamment à Adami que Mussolini était droit, et qu'il avait l'étoffe d'un homme pouvant diriger le pays et le mener à bien. Cependant,

tel qu'abordé dans les chapitres 2 et 3, ce discours somme toute anodin a largement été manipulé par le gouvernement fasciste afin de magnifier et nationaliser la figure du compositeur. Pensons entre autres au moment où le PNF offre à Puccini sa carte de membre, pour ensuite affirmer, à l'annonce de son décès, qu'il aurait lui-même demandé à rejoindre le parti.

Personnage mythifié, homme du peuple, compositeur national, mais aussi universel : les *topoi* utilisés pour promouvoir la figure de Puccini à travers l'Italie mettent également en lumière les dichotomies plurielles de la propagande fasciste. Ainsi, si les différents mécanismes discursifs constitués par le régime élèvent tout d'abord Puccini au rang de héros national, ils permettent aussi de le décrire comme un citoyen idéal pour la nation italienne, lui attribuant des qualités d'homme de famille, de travail et de nature. Les divers statuts qui lui sont associés facilitent ainsi l'enracinement du compositeur dans la masse populaire, assurant une meilleure diffusion de la propagande fasciste pour l'État et ses différents organes. En effet, selon les représentants du gouvernement mussolinien, s'identifier à une figure patriotique forte permet un meilleur consensus populaire.

Dans l'héritage musical laissé par Puccini et exploité par le régime totalitaire italien, c'est l'opéra *Turandot* qui illustre le plus clairement les contradictions présentes dans la propagande culturelle. Laissé inachevé à la mort de Puccini (qui concevait son dernier opéra comme un hommage au Duce) et complété par Alfano, un sympathisant fasciste, *Turandot* est rapidement devenu un opéra de choix pour le gouvernement mussolinien.

En outre, la presse, entièrement contrôlée par l'État et représentant un important vecteur de diffusion durant le *ventennio*, permet de documenter les célébrations entourant la création de *Turandot*, en Italie, mais aussi partout dans le monde, devenant ainsi un outil de propagande fort pour la popularisation de l'œuvre auprès des masses. La création de l'opéra devient de ce fait un événement politique, et sacre définitivement le compositeur en tant que figure nationale.

Promu pour son art typiquement « puccinien », l'opéra *Turandot* présente pourtant des caractéristiques qui se distinguent largement de la tradition lyrique romantique mise en évidence par les compositeurs de l'*Ottocento*, notamment par de nombreux traits exotiques présentés à travers l'utilisation de mélodies folkloriques chinoises. Plusieurs thématiques semblables aux idéaux fascistes sont par ailleurs observables dans l'analyse de cet opéra, tels le modernisme relayé par le courant futuriste, la misogynie relevée dans les critiques de l'œuvre ainsi que la confrontation

entre la modernité et la tradition évoquée dans une comparaison des personnages de Turandot et Liù.

Toutefois, quel est le réel rapport entre *Turandot* et le régime mussolinien? Si les membres du parti n'ont jamais clairement associé le dernier opéra de Puccini à l'idéologie fasciste, de nombreux critiques relèvent des caractéristiques analogues aux deux entités. C'est notamment le cas de Lualdi et de Cappa qui, dans leurs articles entourant la création de *Turandot*, observent chez le personnage masculin principal, Calaf, une ténacité et une virilité – deux qualités fortement encouragées par le régime – dignes de Mussolini. Par ailleurs, le mythe entrevu dans l'œuvre, notamment par la représentation figée des émotions qui fait référence à la *commedia dell'arte*, permet aussi de rapprocher l'œuvre aux différents critères du régime dans la propagande. Ces caractéristiques ont permis d'assurer la pérennité et la consolidation du mythe entourant Puccini dans la propagande fasciste – un mythe encore renforcé par le fait que l'œuvre est demeurée inachevée : le décès de Puccini alors qu'il composait la dernière scène de *Turandot* a en effet donné lieu à de nombreuses spéculations qui ont largement contribué à son statut légendaire.

Après la Seconde Guerre mondiale, les Italiens vivent un certain déni face au *ventennio*. Alors que l'hégémonie fasciste disparaît rapidement, l'image de « nullité historique » l'entourant émerge très vite, évoquant ainsi la fragilité et le manque de réflexion derrière ce système politique⁴⁵⁸. Emilio Gentile note que cette manipulation politique indique qu'un régime totalitaire ne pouvait pas avoir de bases assez solides pour survivre et donner un réel héritage à la patrie. Ce déni du fascisme permet ainsi au peuple de rapidement se détacher de la culpabilité vécue face à l'horreur du totalitarisme⁴⁵⁹. En d'autres termes, démontrer que les politiques du régime de Mussolini n'ont créé aucun consensus populaire et n'ont été maintenues que par le travail d'une oligarchie permet à l'État ainsi qu'au peuple de se distancier plus facilement du *ventennio*. Plusieurs fascistes se déclarent même antifascistes rapidement après la fin de la guerre⁴⁶⁰. Certains politiciens et journalistes, tels que l'ancien intellectuel fasciste Indro Montanelli (1909-2001), affirment même

⁴⁵⁸ Emilio Gentile, « L'héritage fasciste entre mémoire et historiographie : Les origines du refoulement du totalitarisme dans l'analyse du fascisme », *Vingtième Siècle : Revue d'histoire*, vol. 4, n° 100, 2008, p. 52.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 52-54.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 51.

que le PNF n'a jamais obtenu le consensus populaire, prétendant aussi que Mussolini était un simple trouble-fête⁴⁶¹.

Il est intéressant de constater que les qualificatifs associés à Puccini pendant le régime fasciste demeurent présents dans le paysage discursif de l'après-guerre : l'artiste est toujours vanté pour sa mise en musique de la nature de la nation, sa propagation de la beauté des paysages italiens et son italianité si riche aux yeux du peuple⁴⁶². Ces idéaux sont largement promus dans le cadre des célébrations entourant le 25^e anniversaire du décès de Puccini en 1949.

À cette occasion, plusieurs manifestations culturelles ont lieu un peu partout dans les théâtres de la péninsule afin de commémorer le compositeur national. Par exemple, la Scala diffuse une saison lyrique dédiée à Puccini dans le cadre de laquelle elle présente ses plus grands succès, dont *La bohème*⁴⁶³. En outre, pour honorer l'image de Puccini, la Scala offre à la commune de Torre del Lago un monument à l'effigie du compositeur⁴⁶⁴. Une semaine de représentations lyriques a par ailleurs lieu aux côtés de la villa de Puccini à Torre del Lago, puis dans les théâtres des villes environnantes de Lucca et Viareggio, où sont entre autres présentés *La bohème* et *Madama Butterfly*⁴⁶⁵. L'article invitait le peuple à assister à ces célébrations lyriques en profite pour rappeler l'essence traditionaliste que Puccini représente en affirmant qu'il est le plus grand compositeur de l'*Ottocento*⁴⁶⁶.

La presse continue par ailleurs à recenser les différents hommages de Puccini à l'extérieur du pays, conservant ainsi l'image internationale du compositeur. Ainsi peut-on lire dans le *Corriere della sera* la traduction d'un article d'August Kruhm publié dans le journal allemand *Frankfurter Rundschau* en 1948, dans lequel l'auteur expose la popularité indéniable de Puccini, malgré les polémiques qui l'ont entouré avant et après sa mort. Kruhm conclut en affirmant son universalité⁴⁶⁷. Bequadro, qui introduit l'article de Kruhm dans le *Corriere della sera*, note également que l'Opéra

⁴⁶¹ Renata Broggin, *Passaggio in Svizzera : l'anno nascosto di Indro Montanelli*, Milan, Feltrinelli, 2007, cité dans Sandro Gerbi et Roberto Liucci, *Lo stregone : la prima vita di Indro Montanelli*, Turin, Einaudi, 2006, p. 200, cité dans Gentile, « L'héritage fasciste entre mémoire et historiographie : Les origines du refoulement du totalitarisme dans l'analyse du fascisme », p. 52.

⁴⁶² Voir par exemple Bequadro, « Da Bellini a Puccini », *Corriere della sera*, 24 décembre 1949, p. 6.

⁴⁶³ « Nel ricordo di Giacomo Puccini aperta la grande stagione alla Scala », *Corriere della sera*, 27 décembre 1949, p. 2.

⁴⁶⁴ « Il monumento donato dalla Scala », *Corriere della sera*, 5 octobre 1949, p. 2.

⁴⁶⁵ « Onoranze viareggine a Giacomo Puccini », *Corriere della sera*, 3 septembre 1949, p. 2.

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ August Kruhm, *Frankfurter Rundschau*, cité dans Bequadro, « Puccini e la panna montata », *Corriere della sera*, 30-31 juillet 1948, p. 4.

Comique s'est vanté d'avoir présenté *Tosca* pour la 1000^e fois en 1946. L'auteur ajoute que l'art puccinien a été en mesure de traverser les deux guerres, renforçant ainsi l'idée de l'universalité du compositeur⁴⁶⁸.

Il est toutefois surprenant de distinguer dans les articles cités ci-dessus qu'une forme de victimisation se construit autour de l'image de Puccini. Le compositeur et son art deviennent ainsi des suppliciés des deux guerres et des différentes polémiques politiques⁴⁶⁹. Ces affirmations s'inscrivent dans une forme de contre-propagande instaurée par le gouvernement de la nouvelle République italienne qui vise à reconstruire la vie politique et culturelle du pays. Gentile se penche d'ailleurs sur cette rhétorique de victimisation et démontre que bien qu'une reprise des mécanismes fascistes soit effective au sein de la société d'après-guerre, comme on l'observe avec les éléments discursifs entourant la figure de Puccini, ces manipulations politiques sont désormais conçues pour assurer la défascisation du peuple italien⁴⁷⁰.

Gentile souligne que la diffusion de la culture dans l'après-guerre s'inscrit dans ce même courant de refus historique et politique. Il note d'ailleurs que plusieurs historiens italiens ont rejeté la problématique de l'usage de la culture au sein du totalitarisme, permettant ainsi de la réutiliser sans question éthique dans la construction de la République⁴⁷¹. Bien des années après la fin du régime mussolinien, le philosophe Norberto Bobbio affirme même « qu'aucune culture fasciste n'a existé ⁴⁷²», enlevant ainsi toute crédibilité à l'idée qu'une propagande culturelle ait pu être mise en place par le PNF – alors même que pour Bobbio, la culture est à la base de toute construction de régime politique⁴⁷³.

Comme le souligne l'écrivaine française Danièle Sallenave, le devoir de mémoire d'un peuple est pourtant nécessaire à la construction de son histoire, ainsi que dans l'usage de ses différentes célébrations et de ses commémorations nationales. Sallenave indique en effet que les mémoires collectives forgent à la fois les mémoires individuelles et la mémoire politique; ce devoir citoyen

⁴⁶⁸ Bequadro, « Puccini e la panna montata », p. 4.

⁴⁶⁹ Kruhm, *Frankfurter Rundschau*, cité dans Bequadro, « Puccini e la panna montata », p. 4; Bequadro, « Da Bellini a Puccini », p. 6.

⁴⁷⁰ Gentile, « L'héritage fasciste entre mémoire et historiographie : Les origines du refoulement du totalitarisme dans l'analyse du fascisme », p. 52-53.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁷² Norberto Bobbio, « La cultura e il fascismo », *Fascismo e società italiana*, Turin, Einaudi, 1973, p. 211, cité dans *Ibid.*, p. 53.

⁴⁷³ *Ibid.*

est à la base même de la consolidation de l'identité d'un peuple ou d'une nation⁴⁷⁴. Cette pensée est analogue à l'explication des pratiques commémoratives proposée par l'historien Sudhir Hazareesingh, qui affirme que l'actualité politique, et l'histoire qu'elle offre, caractérisent la mémoire collective et l'histoire culturelle d'un peuple. En d'autres termes, ce sont les politiques qui dessinent le visage des sociétés et créent ainsi l'histoire des nations⁴⁷⁵. Hazareesingh affirme toutefois que bien que la politique influence considérablement l'histoire culturelle, c'est cette dernière qui occupe une place prépondérante au sein de la mémoire collective⁴⁷⁶. Est-ce pour cela qu'un certain déni est effectué dans la mémoire collective italienne face à son histoire politique, afin de permettre une meilleure récupération de sa culture?

Étudier l'évolution des mécanismes discursifs entourant le mythe puccinien durant la vie du compositeur, pendant la période fasciste et à l'époque de l'après-guerre permet de mieux comprendre la légitimation de son usage dans la construction d'un consensus social. Une étude plus approfondie permettrait de dégager une meilleure compréhension de la contribution spécifique des politiques d'après-guerre dans le maintien du mythe entourant Puccini. Globalement, cette analyse permettrait d'évaluer les effets du discours entourant le compositeur tout au long du régime sur la réception de ses œuvres à la suite du *ventennio*.

La représentation de Puccini, telle qu'on la connaît aujourd'hui, est le résultat de multiples figures façonnées par divers acteurs politiques et culturels à travers le temps. En cela, son image correspond à la définition donnée par Hazareesingh, qui indique que l'histoire culturelle d'un peuple est définie par son histoire politique. Diffuser Puccini à travers ces différentes figures, c'est parfois endosser certaines prises de position politique du passé dans la configuration du paysage culturel actuel. Toutefois, poser un regard politique sur Puccini demeure encore aujourd'hui délicat, puisque l'universalité de son statut national est toujours largement diffusée au sein de la péninsule. Le déni politique évoqué par Gentile semble en effet avoir pris place dans l'esprit national italien. C'est en prenant conscience de cette force politique dans la construction d'une mémoire collective qu'il devient possible de saisir la multiplicité des récupérations artistiques et idéologiques dont a fait l'objet Puccini.

⁴⁷⁴ Danièle Sallenave, « Commémoration : mémoire collective, mémoire individuelle », *La Gazette des archives*, n° 236, 2014, p. 11-12.

⁴⁷⁵ Sudhir Hazareesingh, « L'histoire politique face à l'histoire culturelle : état des lieux et perspectives », *Revue Historique*, T. 309, Fascicule 2, avril 2007, p. 355-357.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 357-358.

BIBLIOGRAPHIE

Archives

Archivio centrale dello Stato, Roma
Centro Studi Giacomo Puccini, Lucca
Istituto storico Ferruccio Parri per la storia e le memorie del '900, Bologna
Museo Villa Puccini, Torre del Lago (Lucca)
Teatro alla Scala, Milano

Périodiques consultés

Corriere della Sera
Corriere Emiliano
Cronache musicali : settimanale illustrato d'arte e di teatro
Diana
Gazzetta di Milano
Il Musicista : Organo ufficiale del Sindacato nazionale fascista dei musicisti
Il popolo d'Italia
Il Regime fascista
Il Telegrafo
Il Tevere
Il Tirreno
La Lettura
L'amico dei musicisti
L'amico del popolo italiano
La nazione
La nuova musica
La sera-Il secolo
La Stampa
L'Avvenire d'Italia
Lavoro fascista
Le Arti : Rassegna bimestrale dell'arte antica e moderna a cura della direzione generale della arti
Le realizzazioni del fascismo
L'Illustrazione italiana
Musica d'Oggi
Nuova Antologia
Polesine fascista
Primato
Quadrivio
Rassegna Dorica
Rassegna musicale
Repubblica
Rivista illustrata del popolo d'Italia
Rivista mensile delle arti della scena
Rivista musicale italiana

Santa Milizia
Scenario
The Music Quaterly

Ressources en ligne

Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti, http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Italiana
Enciclopedie on line, http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedie_on_line
Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com>

Sources imprimées

- Bauna, Stanis la, (Ministero della cultura popolare), « I Maestri della vita : Giacomo Puccini », *Enciclopedia degli Uomini Illustri*, Dispensa n° 3, Archivio centrale dello stato di Roma, Bureau NUPIE-Nuclei per la propaganda in Italia e all'estero, date inconnue.
- De Rensis, Raffaello, *Mussolini musicista*, Mantova, Edizioni Paladino, 1927.
- Ferrara, Patrizia, *Censura teatrale e fascismo (1931-1944) : La storia, l'archivio, l'inventario*, Rome, Ministero per i beni e le attività culturali direzione generale per gli archivi, Archivio centrale dello Stato, 2004.
- « L'Arte fascista », *L'Italia che scrive, Rassegna per coloro che leggono : supplemento mensile a tutti i peridiodici*, anno ottavo, vol. 8-9, 1925.
- Lualdi, Adriano, *Serate musicali*, Milan, Fratelli Treves Editori, 1928.
- Manifesto : Teatro all'aperto a Torre del Lago per il Festival pucciniano*, 24 août 1937.
- Mariani, Renato, « L'Ultimo Puccini », *La Rassegna musicale (Il piano forte)*, n° 4, avril 1936, p. 133-140.
- Mussolini, Arnaldo, *Coscienza e Dovere : Discorso ai giovani per l'inaugurazione del terzo anno della Scuola di Mistica Fascista « Sandro Mussolini » a Milano – 29 novembre – Anno X*, Gioventù Fascista, Rome, Istituto Poligrafico dello Stato, Décembre 1932 (année XI).
- Mussolini, Benito, Discours à la Chambre des députés, commémoration de Giacomo Puccini. *Atti del Parlamento italiano. Camera dei deputati. Sessione cit. Legislatura. Discussione*, vol. 1, 29 novembre 1924, p. 995.
- Pannain, Guido, « L'opera italiana dell'Ottocento », *Il Pianoforte*, vol. 8, n° 5-6, 15 mai-15 juin 1927, p. 166-174.
- Sapori, Francesco, *L'arte e Il Duce*, Milan, Mondadori, 1932.
- Tittoni, Tommaso (présidence) et Alessandro Casati, *Discorso al Senato del Regno : Commemorazione di Giacomo Puccini*, Législature XXVII, session 1, 18^e rapport sommaire, 2 décembre 1924.
- Torre Franca, Fausto, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Turin, Torino Fratelli Bocca, 1912.

Catalogues de théâtres

- Archivio storico e museo della città di Parma, *Teatro Regio città di Parma : Cronologia degli spettacoli lirici*, Parma, Grafiche step cooperativa editrice, 1979.
- Agliati, Mario, *Il Teatro Apollo di Lugano*, Lugano, Istituto Editoriale Ticinese, 1967.
- Appolonia, Giorgio, *Duecento anni di opera a Lugano : Ricerche Musicali nella Svizzera italiana*, Locarno, Armando Dadò editore, 1996.
- Carluccio, Luigi et al., *Il Teatro Regio di Torino*, Turin, AEDA, 1970.
- Comuzio, Ermanno, *Il Teatro Donizetti : Cronologia degli spettacoli 1786-1989*, Bergamo, Lucchetti editore, 1990.
- De Filippis, F. et R. Arnese, *Cronache del Teatro di S. Carlo (1737-1960)*, vol. 1, Naples, Edizione Politica Popolare, 1961.
- Degani, Giannino et Mara Grotti, *Teatro Municipale di Reggio Emilia : Opere in musica 1857-1976*, Emilia, Reggio Emilia Editore, 1976.
- Dell'Ira, Gino, *I Teatri di Pisa (1773-1986)*, Pise, Giardini editori e Stampatori, 1987.
- Forlani, Maria Giovanna, *Il Teatro Municipale di Piacenza (1804-1984)*, Piacenza, Cassa di Risparmio di Piacenza, 1985.
- Frajese, Vittorio, *Dal Costanzi all'opera : Cronache recensioni e documenti in 4 volumi*, Rome, edizioni Capitolium, 1977.
- Gherpelli, Giuseppe, *L'opera nei teatri di Modena : Vicende di quattro secoli dal ducato di Cesare d'Este alle soglie del duemila*, Modena, Artioli Editore, 1988.
- Ghidini, Alberto, *Storia di un Teatro di Provincia : Dalla Sala di Corte al Teatro Comunale « Bonifazio Asioli »*, Correggio, Cromotipografica, 2002.
- Girardi, Michele, *Il Teatro La Fenice, cronologia degli spettacoli 1792-1956*, Venise, Albrizzi editore, 1989.
- Girardi, Michele, *Il Teatro La Fenice, cronologia degli spettacoli 1938-1991*, Venise, Albrizzi editore, 1992.
- Grundy Fanelli, Jean, *A Chronology of Operas, Oratorios, Operettas, Cantatas and Miscellaneous Stage Works with Music Performed in Pistoia 1606-1943*, Bologne, Pendragon, 1998.
- Leone, Guido, *L'opera a Palermo dal 1653 al 1987, volume 1 : dal 1653 a 1977 (escluso il Teatro Massimo)*, Palerme, Publicicula editrice, 1988.
- Leone, Guido et Sergio Leone, *100 anni di musica al Teatro Massimo di Palermo 1897-1996*, Palerme, Publicicula Editrice, 1997.
- Loreto, Alessandro, *Il teatro musicale a Noto, 1836-1945*, Siracuse, Lombardi editori, 2009.
- Padoan, Alessandro, *Il teatro della Pusterla*, Vicenza, Edizioni Nuovo Progetto, 1993.
- Ravaldini, Gaetano, *Spettacoli nei Teatri e in altri Luoghi di Ravenna 1555-1977*, Bologne, Edizioni Santerno, 1978.
- Ruggieri, Franco, *Storia del Teatro Civico di Cagliari*, Cagliari, Edizioni della torre, 1993.

- Rupi, Danilo, *Accademia del Teatro Petrarca Arezzo : Rassegna degli Spettacoli dei primi 150 anni (1833-1983)*, Cortone, Calosci, 1994.
- Salvagnini, Sileno, *La scena e la memoria : Teatri a Este 1521-1978*, Este, Biblioteca comunale 1985.
- Tintori, Giampiero, *Cronologia : opera-balletti-concerti 1778-1977*, Rome, Grafica Gutenberg Editrice, 1979.
- Trezzini, Lamberto, *Due secoli di vita musicale : Storia del teatro comunale di Bologna*, Bologne, Nuova Alfa Editoriale, 1966.
- Uccello, Giuseppe, *Lo spettacolo nei secoli a Messina « publica videbunt laeti spectacula cives »*, Palerme, Publicicula editrice, 1986.
- Vallebona, G. B., *Il teatro Carlo Felice : cronistoria di un secolo 1828-1928 con affiunta sino alla Stagione 1934-35*, Gênes, Coop. Fascista dei Poligrafici, 1935.
- Venturi, Fulvio, *L'opera lirica a Livorno 1847-1999 : dall'inaugurazione del Teatro Leopoldo al nuovo millenio*, Livourne, Debate editore, 2000.

Littérature secondaire

- Adami, Giuseppe, *Giacomo Puccini : Il romanzo della vita*, Milan, Il Saggiatore, 2014.
- Adami, Giuseppe et Renato Simoni, « Turandot », Livret intégral traduit de l'italien par Michel Orcel et Elisabetta Soldini, *L'Avant-Scène Opéra*, n° 220, 2004.
- Alaimo, Vincenzo, « La razza in musica nel ventennio fascista », dans Roberto Illiano (éd.), *Italian Music During the Fascist Period*, Amsterdam, Crémone, Brepols, 2004, p. 225-249.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1991.
- Arblaster, Anthony, *Viva la Libertà! Politics in Opera*, Londres, New York, Verso, 1992.
- AshBrook, William, *The Operas of Puccini* [1968], Ithaca (États-Unis), Londres, Cornell University Press, 1985.
- Ashbrook, William et Harold Powers, *Puccini's Turandot : The End of the Great Tradition*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 1991.
- Barigazzi, Giuseppe (dir.), *La Scala Racconta*, Milan, Hoepli, 2014.
- Barreau, Jean-Claude et Guillaume Bigot, *Toute l'histoire du monde de la préhistoire à nos jours*, Paris, Fayard, 2005.
- Basini, Laura, «Franco Alfano : Transcending Turandot by Konrad Dryden», *Notes, Second Series*, vol. 67, n° 1, septembre 2010, p. 112-114.
- Berrong, Richard M. (éd.), *The politics of Opera in Turn-of-the-Century Italy, As Seen through the Letters of Alfredo Catalani*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1992.
- Berrong, Richard M., « Turandot as Political Fable », *The Opera Quaterly*, vol. 11, n° 3, 1995, p. 65-75.

- Bianchi, Michele, *La poetica di Giacomo Puccini : sull'arte e nell'arte di un drammaturgo*, Pise, Edizioni ETS, 2001.
- Bianconi, Lorenzo et Giorgio Pagannone, *Piccolo glossario di drammaturgia musicale, in Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di G. Pagannone, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010.
- Bianconi, Lorenzo et Giorgio Pestelli, *Histoire de l'opéra italien : le système de production et ses implications professionnelles* [1987], traduit de l'italien par Bernadette Delcomminette, vol. 4, Liège, Mardaga, 1992.
- Bianconi, Lorenzo et Giorgio Pestelli, *Histoire de l'opéra italien : L'Opéra spectacle* [1987], traduit de l'italien par Bernadette Delcomminette, vol. 5, Liège, Mardaga, 1992.
- Bianconi, Lorenzo et Giorgio Pestelli, *Storia dell'opera italiana : Teorie e tecniche immagini e fantasmi*, vol. 6, Turin, EDT, 1988.
- Brown, Julie (éd.), *Western Music and Race*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Cambridge University Press, 2007.
- Budden, Julian, *The Operas of Verdi, vol. 3 : From Don Carlos to Falstaff*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- Budden, Julian, *Puccini : His Life and Works*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- Burton, Deborah, *Recondite Harmony: Essays on Puccini's Operas*, Hillsdale, Pendragon Press, 2012.
- Cantù, Alberto, *L'universo di Puccini da Le Villi a Turandot*, Varese, Zecchini, 2008.
- Capri, Antonio, *Musica e musicisti d'Europa dal 1800 al 1930*, Milan, Ulrico Hoepli Editore, 1931.
- Carner, Mosco, « Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini », dans Jürgen Maehder (éd.), *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, Atti del I convegno internazionale sull'opera di Giacomo Puccini, Atti del I Convegno Internazionale sull'opera di Giacomo Puccini a Torre del Lago, Festival Pucciniano (1983)*, Pise, Giardini editori, 1983, p. 13-35.
- Carner, Mosco, *Puccini : A critical biography* [1958], traduit de l'anglais par Catherine Ludet, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1983.
- Castelnuovo-Tedesco, Mario, « From a Lifetime of Music: Puccini, Schoenberg, Stravinsky & Others », traduit de l'italien vers l'anglais par Harvey Sachs, *Grand Street*, vol. 9, n° 1, Autumn 1989, p. 150-165.
- Chiapparo, Maria Rosa, « Le mythe de la Terza Roma ou l'immense théâtre de la Rome fasciste », *Nuovo rinascimento*, 17 mai 2004, p. 2-28.
- Cioli, Monica, *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 2011.
- Cochran, Zoey M., « Virile Condottieri On-screen and Emasculated Heroes on the Operatic Stage. Protraying Male Protagonists in Fascist Italy (1931-1937) », *Revue musicale OICRM*, vol. 5, n° 1, <http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol5-n1/vol5-n1-virile-condottieri/>, février 2018.
- Comtois, Justine, *Nationalisme et cosmopolitisme chez Alfredo Casella (1883-1947)*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2011.

- Cottino-Jones, Marga, *Women, Desire, and Power in Italian Cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- Dahlhaus, Carl, *Drammaturgia dell'opera italiana* [1998], traduction de l'allemand vers l'italien par Lorenzo Bianconi, Turin, EDT, 2006.
- Davis, Andrew, *Il Trittico, Turandot, and Puccini's Late Style*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.
- De Rensis, Raffaello, *Musica vista, dal primo novecento a oggi*, Milan, Ricordi, 1961.
- De Santis, Mila, « Casella nel ventennio fascista », dans Roberto Illiano (éd.), *Italian Music during the Fascist Period*, Amsterdam, Crémone, Brepols, 2004, p. 371-400.
- Di Gaetani, John Louis, *Puccini the Thinker: The Composer's Intellectual and Dramatic Development*, Bern, Frankfurt, New York, Paris, Peter Lang, 1987.
- Dunsby, Jonathan, *Schoenberg: Pierrot Lunaire*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Cambridge University Press, 1992.
- Duraković, Lada, « Musica e propaganda politica : il ruolo e la retorica della stampa quotidiana nella vita musicale di Pola e dell'Istria nel periodo tra le due guerre mondiali (1926-1943) », dans Massimiliano Sala (éd.), *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Lucques, Brepols, 2014, p. 131-143.
- Earle, Ben, « Puccini, Fascism, and the Case of *Turandot* », dans Arman Schwartz et Emanuele Senici (éd.), *Giacomo Puccini and his World*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2016, p. 159-182.
- Ennulat, Egbert M., *Arnold Schoenberg Correspondence : a collection of translated and annotated letters exchanged with Guido Adler, Pablo Casals, Emanuel Feuermann and Olin Downes*, Londres, The Scarecrow Press, 1991.
- Fagone, Vittorio et Vittoria Crespi Morbio, *La scena di Puccini*, Lucques, Fondazione Ragghianti, 2003.
- Gaborick, Patricia, « Gli itinerari del Carro di Tespi lirico (1930-1935) », dans Simonetta Falasca Zamponi (éd.), *Lo spettacolo del fascismo*, Turin Einaudi, III, p. 589-613.
- Gauthier, André, *Puccini*, Paris, Éditions du Seuil, 1961.
- Gentile, Emilio « Fascisme, totalitarisme et religion politique : Définitions et réflexions critiques sur les critiques d'une interprétation », *Raisons politiques*, vol. 2, n° 22, mai 2006, p. 119-173.
- Gentile, Emilio, « L'héritage fasciste entre mémoire et historiographie : Les origines du refoulement du totalitarisme dans l'analyse du fascisme », *Vingtième Siècle : Revue d'histoire*, vol. 4, n° 100, 2008, p. 51-62.
- Gentile, Emilio, *Qu'est-ce que le fascisme? : Histoire et interprétation*, Paris, Gallimard, 2008.
- Ginot-Slacik, Charlotte et Michel Niccolai, *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, Paris, Fayard, 2019.
- Girardi, Michele, *Giacomo Puccini : L'arte internazionale di un musicista italiano*, Roma, Marsilio, 2000.

- Goer, Alexander, « The Theoretical Writings of Arnold Schoenberg », *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 100, 1973, p. 85-96.
- Golino, Enzo, *Parole di Duce, Il linguaggio totalitario del fascismo*, Milan, Rizzoli, 1994.
- Greenwald, Helen M., « Verdi's Patriarch and Puccini's Matriarch: "Through the Looking-Glass and What Puccini Found There" », *Nineteenth-Century Music*, vol. 17, n° 3, Printemps 1994, p. 220-236.
- Henahan, Donal, « Opera : Met's "Turandot" », *The New York Times*, 14 mars 1987, p. 10.
- Hazareesingh, Sudhir, « L'histoire politique face à l'histoire culturelle : état des lieux et perspectives », *Revue Historique*, T. 309, Fascicule 2, avril 2007, p. 355-368.
- Huebner, Steven, *Les opéras de Verdi, Éléments d'un langage musico-dramatique*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 2017.
- Illiano, Roberto et Massimiliano Sala, « The Politic of Spectacle : Italian Music and Fascist Propaganda », *Musikologija/Musicology*, vol. 12, 2012, p. 9-26.
- Linda, Ishay, *Fascism and the Masses, The Revolt against de Last Humans, 1948-1945*, New York, Routledge, 2018.
- Locke, Ralph, « A Broader View of Musical Exoticism », *The Journal of Musicology*, vol. 24, n° 4, automne 2007, p. 477-521.
- Locke, Ralph, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Cambridge University Press, 2009.
- Maehder, Jürgen, « La trasformazione interrotta della principessa. Studi sul contributo di Franco Alfano alla partitura di "Turandot" » dans Jürgen Maehder (dir.), *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, Atti del I Convegno Internazionale sull'opera di Giacomo Puccini a Torre del Lago, Festival Pucciniano (1983)*, Pise, Giardini Editori e Stampatori, 1985, p. 143-170.
- Marotti, Guido et Ferruccio Pagni, *Giacomo Puccini : intimo*, Florence, Vallecchi, 1926.
- Matard-Bonucci, Marie-Anne, *Totalitarisme fasciste*, Paris, CNRS Éditions, 2018.
- Milza, Pierre, et Serge Bernstein, *Le fascisme italien : 1919-1945*, Paris, Seuil, 1980.
- Mussolini, Benito, *Opera Omnia*, vol. 18, Florence, La Fenice, 1958.
- Niccolai, Michela, « 'La Scala sotto la tenda'. La bohème inaugura il Carro di Tespi Lirico », dans Roberto Illiano (éd.), *Italian Music During the Fascist Period*, Amsterdam, Crémone, Brepols, 2004, p. 267-282.
- Nicolodi, Fiamma, «Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista», dans Roberto Illiano (éd.), *Italian Music during the Fascist Period*, Amsterdam, Crémone, Brepols, 2004, p. 97-121.
- Nicolodi, Fiamma, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Florence, Éditions Discanto, 1984.
- Nicolodi, Fiamma, *Novecento in musica – Protagonisti, correnti, opere : I primi cinquant'anni*, Milan, Il Saggiatore, 2018.
- Paduano, Guido, *Musica e testo in Puccini*, Torre del Lago, Fondazione Festival Pucciniano, 1994.
- Palla, Marco, *Mussolini and Fascism*, New York, Interlink Books, 2000.

- Phillips-Matz, Mary Jane, *Puccini : A biography*, Boston, Northeastern University Press, 2002.
- Powers, Harold « “La solita form” and “The Uses of Convention” », *Acta musicologica*, n° 59, vol. 1, 1987, p. 65-90.
- Paccini, Giovannella, « Antonio Valente e la realizzazione del Carro di Tespi di Prosa », dans Roberto Illiano (éd.), *Italian Music During the Fascist Period*, Amsterdam, Crémone, Brepols, 2004, p. 253-266.
- Prud'homme, Gabrielle, *Commémorer Verdi sous le fascisme : les célébrations de 1941*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2018.
- Puccini, Giacomo, *Turandot* [1926], opéra en 3 actes, Milan, Casa Ricordi, 1977.
- Rufer, Josef, « Hommage à Schoenberg », dans Egbert M. Ennulat (éd.), *Arnold Schoenberg Correspondence : A Collection of Translated and Annotated Letters Exchanged with Guido Adler, Pablo Casals, Emanuel Feuermann and Olin Downes*, Londres, The Scarecrow Press, 1991, p. 47-92.
- Sachs, Harvey, *Music in Fascist Italy*, New York, Norton, 1988.
- Sachs, Harvey, « Puccini-Toscanini : i primi anni di un'amicizia difficile », dans Vittorio Fagone et Vittoria Crespi Morbio (éd.), *La scena di Puccini*, Lucques, Fondazione Ragghianti, 2003, p. 105-115.
- Sacco, Domenico, « Fascismo e tempo libero : l'Opera nazionale dopolavoro », *Eunemia. Rivista semestrale di Storia e Politica internazionali*, vol. 6, n° 1, 2017, p. 163-176.
- Sala, Massimiliano (éd.), *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Amsterdam, Crémone, Brepols, 2014.
- Sallenave, Danièle, « Commémoration : mémoire collective, mémoire individuelle », *La Gazette des archives*, n° 236, 2014, p. 11-13.
- Salvetti, Guido, *Storia della musica : La nascita del Novecento*, Turin, EDT, 2013.
- Scarpellini, Emanuela, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Milan, LED, 2004.
- Schickling, Dieter, *Giacomo Puccini : la vita e l'arte*, Pise, Felici Editore, 2007.
- Schwartz, Arman, « Mechanism and Tradition in Puccini's *Turandot* », *The Opera Quarterly*, vol. 25, n° 1 et 2, 2009, p. 28-50.
- Schwartz, Arman, *Puccini's Soundscapes : Realism and Modernity in Italian Opera*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 2016.
- Sciannameo, Franco, « *Turandot*, Mussolini, and the Second String Quartet : Aspects of Alfano », *The Musical Times*, vol. 143, n° 1881, 2002, p. 27-41.
- Stănescu, Lucia, *È stata una vita o un sogno?*, Viareggio, Pezzini Editore, 2015.
- Stoianova, Ivanka, « Remarques sur l'actualité de “Turandot” », dans Jürgen Maehder (éd.), *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, Atti del I convegno internazionale sull'opera di Giacomo Puccini, Atti del I Convegno Internazionale sull'opera di Giacomo Puccini a Torre del Lago, Festival Pucciniano (1983)*, Pise, Giardini editori, 1983, p. 199-210.

Tambling, Jeremy, *Opera and the culture of fascism*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

Teatro alla Scala, *Turandot : Stagione d'Opera 2014/2015*, Milan, Teatro alla Scala, 2015.

Tomiche, Anne, « Genres et manifestes artistiques », *Itinéraires*, 1^{er} septembre 2012, p. 21-34.

Wilson, Alexandra, « Modernism and the Machine in Puccini's 'Turandot' », *Music & Letters*, vol. 86, n^o. 3, Août 2005, p. 432-451.

Wilson, Alexandra, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Cambridge University Press, 2007.

ANNEXE 1

| Compositeur | Œuvre | 1928- 29 | 1929- 30 | 1931- 32 | 1933- 34 | 1934- 35 | 1935- 36 | 1936- 37 | 1937- 38 | 1938- 39 | 1941- 42 | 1942- 43 | 1943- 44 | 1944- 45 | Total* |
|-------------|------------------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|--------|
| Puccini | <i>La Bohème</i> | - | - | 1 | - | 1 | - | - | - | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 7 |
| Puccini | <i>Madama Butterfly</i> | - | - | - | 1 | - | - | - | - | 1 | - | - | 1 | 1 | 4 |
| Verdi | <i>Rigoletto</i> | - | - | - | - | 1 | - | - | 1 | - | - | - | 1 | - | 3 |
| Puccini | <i>Tosca</i> | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - | 1 | - | - | - | 2 |
| Puccini | <i>Manon Lescaut</i> | 1 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | - | 2 |
| Puccini | <i>Turandot</i> | - | 1 | - | - | 1 | - | - | - | - | - | - | - | - | 2 |
| Puccini | <i>Gianni Schicchi</i> | - | - | - | - | - | 2 | - | - | - | - | - | - | - | 2 |
| Puccini | <i>La Fanciulla del West</i> | - | - | 1 | - | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - | 2 |
| Verdi | <i>Aida</i> | 1 | - | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - | - | - | 2 |
| Verdi | <i>Il Trovatore</i> | - | 1 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 2 |
| Verdi | <i>Otello</i> | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - | - | - | 1 | - | 2 |
| Verdi | <i>Un Ballo di Maschera</i> | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - | 1 | - | - | - | 2 |
| Verdi | <i>Falstaff</i> | 1 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 |
| Verdi | <i>Requiem</i> | - | - | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - | - | - | 1 |
| Verdi | <i>Simon Boccanegra</i> | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - | - | 1 |
| Verdi | <i>La Traviata</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - | 1 |

Tableau 2 : Manifestations d'œuvres lyriques au Teatro Regio di Parma de 1928 à 1945

Source : *Teatro Regio città di Parma : Cronologia degli spettacoli lirici*, Parma, Grafiche step cooperativa editrice, 1979, p. 21 à 84.
 *Les saisons 1930-31, 1932-33 et 1939-40 ne sont pas indiquées dans le tableau, puisqu'elles ne présentaient aucune œuvre de Puccini ou de Verdi.

ANNEXE 2

| Compositeur | Œuvre | 1925 | 1926 | 1928* | 1929 | 1930 | 1931 | 1932 | 1933 | 1934 | 1935 | 1936 |
|-------------|------------------------------|------|------|-------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| Verdi | <i>La Traviata</i> | 1 | - | 1 | - | - | - | - | 1 | - | - | - |
| Verdi | <i>Rigoletto</i> | - | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - | 1 |
| Puccini | <i>Tosca</i> | - | - | - | - | - | 1 | - | 1 | - | - | - |
| Puccini | <i>Madama Butterfly</i> | 1 | - | - | 1 | - | - | - | - | - | - | - |
| Verdi | <i>Aida</i> | - | 1 | - | 1 | - | - | - | - | 1 | - | - |
| Puccini | <i>Turandot</i> | - | - | 1 | - | 1 | - | - | - | - | - | 1 |
| Puccini | <i>La Bohème</i> | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - | - | - |
| Donizetti | <i>Lucia di Lammermoor</i> | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - | - | - |
| Verdi | <i>Il Trovatore</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| Verdi | <i>La Forza del Destino</i> | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - | - | - |
| Mascagni | <i>Cavalleria Rusticana</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| Puccini | <i>Manon Lescaut</i> | - | 1 | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - |
| Verdi | <i>Un Ballo di Maschera</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - |
| Verdi | <i>Otello</i> | - | - | 1 | - | - | - | - | - | - | - | 1 |
| Mascagni | <i>L'Amico Fritz</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| Puccini | <i>La Fanciulla del West</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - |

| Compositeur | Œuvre | 1925 | 1926 | 1928* | 1929 | 1930 | 1931 | 1932 | 1933 | 1934 | 1935 | 1936 |
|-------------|--------------------------------|------|------|-------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| Donizetti | <i>Don Pasquale</i> | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - | - | - |
| Verdi | <i>Falstaff</i> | - | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - | - |
| Verdi | <i>I Vespri Siciliani</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| Puccini | <i>Gianni Schicchi</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 |
| Mascagni | <i>Lodoletta</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| Mascagni | <i>Zanetto</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| Donizetti | <i>L'elisir d'amore</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| Donizetti | <i>La Favorita</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| Wagner | <i>Die Walküre</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| Wagner | <i>Der Fliegende Holländer</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| Wagner | <i>Tristan und Isolde</i> | - | - | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - |
| Mascagni | <i>Iris</i> | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - | - | - |
| Mascagni | <i>Il Piccolo Marat</i> | 1 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| Wagner | <i>Tannhäuser</i> | - | 1 | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| Wagner | <i>Lohengrin</i> | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - | - | - |

| Compositeur | Œuvre | 1937 | 1938 | 1939 | 1940 | 1941 | 1942 | 1943** | 1944** | Total |
|-------------|------------------------------|------|------|------|------|------|------|--------|--------|-------|
| Verdi | <i>La Traviata</i> | 1 | - | 1 | - | 1 | - | - | 1 | 7 |
| Verdi | <i>Rigoletto</i> | 1 | 1 | - | 1 | - | - | - | 2 | 7 |
| Puccini | <i>Tosca</i> | 1 | 1 | 1 | - | - | - | - | 2 | 7 |
| Puccini | <i>Madama Butterfly</i> | 2 | - | - | 1 | - | - | - | 2 | 7 |
| Verdi | <i>Aida</i> | - | 1 | - | 1 | - | - | - | - | 5 |
| Puccini | <i>Turandot</i> | - | - | - | - | - | 1 | - | 1 | 5 |
| Puccini | <i>La Bohème</i> | - | 1 | 1 | - | 1 | - | - | 1 | 5 |
| Donizetti | Lucia di Lammermoor | 1 | - | 1 | - | - | - | - | 2 | 5 |
| Verdi | <i>Il Trovatore</i> | - | - | 1 | - | 1 | - | - | 2 | 4 |
| Verdi | <i>La Forza del Destino</i> | - | 1 | - | - | - | 1 | - | 1 | 4 |
| Mascagni | Cavalleria Rusticana | - | 1 | - | 2 | - | - | - | 1 | 4 |
| Puccini | <i>Manon Lescaut</i> | - | - | - | 1 | - | - | - | - | 3 |
| Verdi | <i>Un Ballo di Maschera</i> | - | - | - | - | 1 | - | - | - | 2 |
| Verdi | <i>Otello</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | 2 |
| Mascagni | L'Amico Fritz | - | - | - | 1 | - | - | - | 1 | 2 |
| Puccini | <i>La Fanciulla del West</i> | - | - | 1 | - | - | - | - | - | 2 |

| Compositeur | Œuvre | 1937 | 1938 | 1939 | 1940 | 1941 | 1942 | 1943** | 1944** | Total |
|-------------|--------------------------------|------|------|------|------|------|------|--------|--------|-------|
| Donizetti | <i>Don Pasquale</i> | - | - | 1 | - | - | - | - | - | 2 |
| Verdi | <i>Falstaff</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 |
| Verdi | <i>I Vespri Siciliani</i> | 1 | - | - | - | - | - | - | - | 1 |
| Puccini | <i>Gianni Schicchi</i> | - | - | 1 | - | - | - | - | - | 1 |
| Mascagni | <i>Lodoletta</i> | - | - | - | - | - | 1 | - | - | 1 |
| Mascagni | <i>Zanetto</i> | - | - | - | - | 1 | - | - | - | 1 |
| Donizetti | <i>L'elisir d'amore</i> | 1 | - | - | - | - | - | - | - | 1 |
| Donizetti | <i>La Favorita</i> | - | - | - | - | - | - | 1 | - | 1 |
| Wagner | <i>Die Walküre</i> | - | - | 1 | - | - | - | - | - | 1 |
| Wagner | <i>Der Fliegende Holländer</i> | - | - | - | - | 1 | - | - | - | 1 |
| Wagner | <i>Tristan und Isolde</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 |
| Mascagni | <i>Iris</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 |
| Mascagni | <i>Il Piccolo Marat</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 |
| Wagner | <i>Tannhäuser</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 |
| Wagner | <i>Lohengrin</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 |

Tableau 3 : Manifestations d'œuvres lyriques au Teatro Massimo di Palermo de 1925 à 1944

Source : Guido Leone et Sergio Leone, *100 anni di musica al Teatro Massimo di Palermo 1897-1996*, Palerme, Publicis Editrice, 1997, p. 33 à 53.

*Le théâtre demeure fermé en 1927.

** Les programmations des années 1943 et 1944 n'ont jamais été réalisées. Le théâtre a fermé ses portes en raison de la guerre.

ANNEXE 3

Législature XXVII, première session du Sénat du roi, 18^e résumé des procès-verbaux, mardi 2 décembre 1924.

Représentant du président de la chambre : Tommaso Tittoni

Commémoration de Giacomo Puccini

Honorables collègues,

L'incommensurablement triste nouvelle de la mort de notre nouvel et illustre collègue Giacomo Puccini nous est arrivée juste au moment où tout nous donnait pourtant espoir d'un possible rétablissement. Le 23 novembre, immédiatement après que le Sénat eut validé sa nomination pour avoir illustré le pays avec des mérites éminents, j'avais envoyé à l'ambassadeur royal à Bruxelles un télégramme avec la prière de donner des nouvelles à l'illustre malade et de lui offrir nos meilleurs vœux. L'ambassadeur Royal a répondu :

Le télégramme de V. E., avec cette heureuse annonce, est arrivé au moment où Maestro Puccini entrait dans la salle d'opération. Maestro remercie V. E. et envoie un salut affectueux à ses collègues. Il est rempli par l'espoir de pouvoir retourner en Italie et de les retrouver.

Mais la cruelle destinée n'a pas voulu accorder à Giacomo Puccini la joie de revoir la patrie, de revenir parmi nous, qui l'attendions avec impatience. Elle a plutôt choisi de l'enlever à son activité créatrice vigoureuse, à l'Italie, à l'art, à sa ville et à sa famille, à qui nous adressons nos plus sincères condoléances.

Nous n'avons pas eu la chance de réellement voir Puccini parmi nous : il ne nous reste que la tâche mélancolique d'honorer sa mémoire. Il appartient à ce groupe « d'élus » qui a su propager la domination du génie italien dans le monde, non moins digne d'éloges pour la patrie que ceux qui en ont étendu ses frontières jusqu'à ce que résonne notre douce langue.

Je pense qu'il est superflu d'exposer de nouveau la biographie de Giacomo Puccini ou même de présenter ses œuvres. Nous connaissons déjà tous ses exploits, et nous ne sommes pas les seuls. Tous les pays où les œuvres de Puccini étaient des plus populaires sont tout aussi conscients de la perte de l'Italie.

Je ne mentionnerai qu'un seul souvenir personnel. Pendant la guerre, un malentendu dû à la fierté de Puccini, qui ne voulait pas donner une signature demandée sous une forme trop impérative à une manifestation d'intellectuels, a mené à la suspension des représentations de ses œuvres à Paris.

Le malentendu a ensuite été clarifié grâce aux actions du ministre français des Beaux-Arts et moi-même, qui, sur la scène d'honneur de l'Opéra Comique, avons assisté ensemble à la récupération de *Tosca*. Dans cette circonstance, l'intelligent chef Gheusi a voulu me dire que, bien que *Tosca* soit depuis longtemps dans son répertoire, il l'utilise toujours quand il veut voir son théâtre vraiment bondé.

Giacomo Puccini n'a pu réellement franchir le seuil de la vie politique; le fil de son existence ayant été rompu avant d'y mettre le pied. Il ne savait donc pas combien d'amertume elle cache dans

ses plis. Mais dans sa vie trop courte, Puccini a expérimenté la douceur de l'art divin qu'il a ensuite transmis en cette sublime manifestation extérieure, qu'il a su trouver pour les battements cardiaques silencieux de l'âme; l'extase, là où les mots ont souvent failli à cet objectif.

[Alessandro] Casati, ministre de l'Éducation publique :

Le gouvernement renouvelle l'expression de ses plus sincères et profondes condoléances pour la mort de Giacomo Puccini qui aurait dû être, après Giuseppe Verdi et Arrigo Boito, le représentant du plus universel des arts au Sénat.

Contrairement à ces grands prédécesseurs, il a exprimé une humeur à la fois idyllique et voluptueuse face à ce poste, qui répond pleinement à la nature de notre peuple.

Il se disait lui-même - avec une humilité qui est signe de sa grandeur - musicien de petites choses. Pour autant, il n'a toutefois jamais négligé son action dramatique, et ce, jusque dans les moindres détails. Il l'a objectivé à l'aide de soins infinis et d'intenses émotions.

L'immense vague mélodique qui imprègne tout son travail est pleine d'humanité et de chaleur (approbations du sénat). Puccini était satisfait, restant simple et franc comme nos pères, de pouvoir transfuser son rêve solitaire d'amour et de mélancolie en des accents musicaux inoubliables⁴⁷⁷.

Original du document ci-après.

⁴⁷⁷Legislatura XXVII, sessione 1 del Senato del Regno, 18° resoconto sommario, martedì 2 dicembre 1924. (p. 1-2), 2 décembre 1924, Museo Villa Puccini, Fascicule 164.

Legislatura XXVII, sessione 1 del Senato del Regno, 18° resoconto sommario, martedì 2 dicembre 1924.

Presidenza del president : Tommaso Tittoni

Commemorazione di Giacomo Puccini

Onorevoli Colleghi,

La tristissima notizia della morte del nostro nuovo illustre collega Giacomo Puccini ci è giunta proprio quando tutto faceva sperare nella sua guarigione. Al telegramma che il giorno 23, subito dopo che il Senato ne aveva convalidata la nomina, per avere con meriti eminenti illustrato la Patria, avevo inviato al Regio Ambasciatore a Bruxelles con la preghiera di darne notizia all'illustre infermo e di porgergli i nostri vivi auguri, il Regio ambasciatore rispondeva così :

Telegramma di V. E. con lieto annunzio giunto nel momento in cui Maestro entrava sala operatoria. Maestro ringrazia V.E. e invia saluto affettuoso colleghi sorretto dalla speranza di poter ritornare in Italia e ritrovarsi tra loro.

Ma il fato crudele non ha voluto concedere a Giacomo Puccini la gioia di rivedere la Patria, di venir tra noi che trepidanti lo attendevamo, e lo ha rapito, ancora nel vigore dell'attività creatrice, all'Italia, all'arte, alla sua città ed alla famiglia alla quale inviamo le nostre vive condoglianze.

Non abbiamo avuto la ventura di vedere Puccini tra noi : ci rimane soltanto il compito melanconico di onorarne la memoria. Egli appartiene a quella eletta schiera che ha propagato nel mondo il dominio del genio italiano, non meno benemerita della patria di quella che ne ha esteso i confini fin dove il nostro dolce idioma risuona.

Credo superfluo tessere la biografia di Giacomo Puccini o dissertare intorno alle sue opere. Esse sono troppo conosciute e non tra noi soltanto, ma in tutti i paesi dove sono popolarissime non meno che in Italia.

Farò cenno soltanto di un ricordo personale. Durante la guerra, per un malinteso, dovuto all'indole fiera di Puccini che non volle dare ad una manifestazione di intellettuali una firma che gli era stata richiesta in forma troppo imperativa, la rappresentazione delle sue opere fu sospesa a Parigi.

Il malinteso fu poi chiarito mediante l'azione concorde mia e del ministro francese delle belle arti, il quale, insieme a me, nel palco d'onore dell'Opéra comique, assistette alla ripresa della Tosca. In quella circostanza l'intelligente direttore Gheusi ebbe a dirmi che sebbene la Tosca fosse da molto tempo nel suo repertorio, ad essa ricorreva sempre quando voleva vedere il teatro veramente gremito.

Giacomo Puccini non ha potuto varcare la soglia della vita politica, poichè il filo della sua esistenza fu reciso prima che vi ponesse il piede. Egli non ha pertanto conosciuto quanta amarezza essa nasconda nelle sue pieghe, ma nella sua troppo breve vita ha provato senza altre mescolanze le dolcezze dell'arte divina la quale ha trovato per i palpiti silenziosi dell'anima, quella sublime manifestazione esteriore che la parola inutilmente aveva tentato di raggiungere.

Casati, ministro della pubblica istruzione. *Il Governo rinnova l'espressione del suo sentimento di profondo cordoglio per la morte di Giacomo Puccini che sarebbe dovuto essere, dopo Giuseppe Verdi e Arrigo Boito, il rappresentante in Senato della più universale delle arti.*

Diversamente da quei grandi predecessori, egli espresse uno stato d'animo tra idillico e voluttuoso, che però risponde pienamente all'indole del popolo nostro.

Egli stesso si disse – con quell'umiltà che è segno di grandezza – musicista di cose minori, ma non per questo trascurò l'azione drammatica sin nei suoi minimi particolari, oggetto per lui di cure infinite e di intense emozioni.

L'alta onda melodica che pervade tutta l'opera sua à piena di umanità e di calore (approvazioni) ed egli fu pago, rimanendo semplice e schietto come i nostri padri, di trasfondere in accenti indimenticabili il suo solitario sogno di amore e di malinconia.

ANNEXE 4

*La solita forma*⁴⁷⁸

| | Gran Duetto | Aria/Cavatina | Finale intermedio | |
|-------------------------|-------------------------------|-------------------------------|--|-------------|
| 0 ⁴⁷⁹ | Scena | Scena | [Chœur, ballet, <i>aria</i> ou <i>arietta</i> , duo] | |
| 1 | Tempo d’attaco | --- | Tempo d’attaco | (Cinétique) |
| | ↓ | | ↓ | |
| 2 | Adagio (Cantabile) | Adagio (Cantabile) | Pezzo concertato (Largo) | (Statique) |
| | ↓ | ↓ | ↓ | |
| 3 | Tempo di mezzo | Tempo di mezzo | Tempo di mezzo | (Cinétique) |
| | ↓ | ↓ | ↓ | |
| 4 | Cabaletta | Cabaletta | Stretta | (Statique) |

⁴⁷⁸ Ce schéma provient du séminaire *Drammaturgia musicale* (28503) donné par le professeur Nicola Badolato à l’Université de Bologne au trimestre d’hiver 2019. Il a été construit à partir des sources suivantes : Powers, « “La solita forma” and “The Uses of Convention” », p. 69, dans *Estetica e drammaturgia della “Traviata”*. *Tre studi sul teatro d’opera di Verdi*, traduit de l’anglais vers l’italien par E. Ferrari, Milan, CUEM, 2001, p. 11-66; Harold Powers, « Simon Boccanegra » et « A Generic-Genetic Analysis of the Council Chamber Scene », dans A. Pompilio et al., *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia – Bologna 1987*, Turin, EDT, 1990, p. 407-441; Harold Powers, « Basevi, Conati, and “La Traviata” : The Uses of Convention », dans M. Capra, *Una piacente estate di San Martino. Studi e ricerche per Marcello Conati*, Lucques, LIM 2000, p. 215-235; Lorenzo Bianconi, *Il teatro d’opera in Italia, Geografica, caratteri, storia*, Bologne, il Mulino, 1993, p. 70; P. H. Gosset, « The “Candeur virginale” of “Tancredi” », *The Musical Times*, n° 112, 1971, p. 326-329.

⁴⁷⁹ La scène est indiquée avec le chiffre 0, car bien qu’elle soit obligatoire dans le déroulement de la *solita forma*, elle ne fait pas partie du déroulement de l’action.

