



---

Écritures mélomanes

A cura di Elisa Bricco, Serena Cello, Marie Gaboriaud, Chiara Rolla

## D'Annunzio musicographe

Rafaëlle Mellace

**Per citare l'articolo:**

Rafaëlle Mellace, *D'Annunzio musicographe*, *Publifarum*, 35, pubblicato il 17/12/2021 p. 147-156.

**Documento accessibile online:**

URL: <https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1954>

DOI: <https://doi.org/10.15167/1824-7482/pbfrm2021.35.1954>

ISSN: 1824-7482

---

## Resumé

Les entretiens de Gabriele d'Annunzio avec la musique et les musiciens ont été peut-être plus fréquents, complexes et conscients que ceux de n'importe quel écrivain italien dans la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. L'intérêt, la compétence, la sensibilité du poète pour la musique se déclinent dans une variété de genres littéraires, qui couvrent les domaines de la prose, de la poésie, des textes performatifs : de la mélodie au théâtre de prose, à l'opéra.

## Abstract

Gabriele d'Annunzio's relationship with music and musicians has been probably more intensive, sophisticated, and conscious than that of any Italian writer in the first half of the 20<sup>th</sup> century. D'Annunzio's interest, expertise, and sensibility towards music can be traced in a great variety of literary forms, covering the fields of prose, poetry, arts song, spoken theatre and opera.

Les relations de Gabriele d'Annunzio avec la musique et les musiciens ont été peut-être plus fréquents, complexes et conscients que ceux de n'importe quel écrivain italien pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. L'intérêt, la compétence, la sensibilité du poète pour la musique se déclinent dans une variété de genres littéraires, qui couvrent les domaines de la prose, de la poésie, des textes performatifs, de la mélodie au théâtre de prose en passant par l'opéra. Pour Gabriele d'Annunzio, la musique n'est pas seulement une expérience personnelle et privée : elle joue en revanche un rôle essentiel dans le dialogue entre les arts et dans la perception même du sujet en tant que sujet esthétique, puisqu'elle permet d'atteindre une très profonde connaissance de soi. Il est donc logique qu'elle soit l'objet de l'écriture, qu'elle habite constamment les pages de l'écrivain, qui, s'il ne peut pas aspirer à devenir compositeur, peut quand-même obtenir de bon droit le titre de musicographe.

## 1. *Le romancier*

### 1.1. Le roman : Il piacere

Dans sa jeunesse, d'Annunzio avait été un critique musical militant dans la presse. Mais c'est surtout dans ses très célèbres romans que la musique gagne une importance et une visibilité particulières. D'abord, la musique résonne souvent dans les pages du roman *Il piacere* (1889). Les noms du « divino Federico », Chopin, et de Schumann, s'entremêlent dans le souvenir d'une pratique musicale qui a une valeur formative formidable pour une « un'anima che si schiude » (« une âme qui éclot ») (D'ANNUNZIO 1964a: 169). La « bella ospite » Maria Ferres parle « con sottilità d'intenditrice » (« avec la subtilité d'une connaisseuse ») (D'ANNUNZIO 1964a: 168) de quelque *Quintet* de Luigi Boccherini : « Mi ricordo bene che in alcune parti il Quintetto, per l'uso dell'unisono, si riduceva a un Duo; ma gli effetti ottenuti con la differenza dei timbri erano d'una finezza straordinaria. »<sup>2</sup> (D'ANNUNZIO 1964a: 168) C'est toujours la suggestion de la musique qui provoque chez le protagoniste du roman, Andrea Sperelli, une rêverie autour du timbre de la voix de Maria, dans laquelle il retrouve la voix de l'autre femme qu'il aime. Enfin, une exécution de musique ancienne (un air de l'opéra *Nina* de Paisiello et des morceaux pour clavecin de Rameau, de Leo et de Bach), évoque, en tant que spectre du passé, des sentiments de mort :

Riviveva meravigliosamente sotto le sue dita la musica del XVIII secolo, così malinconica nelle arie di danza; che paion composte per esser danzate in un pomeriggio languido d'una estate di San Martino, entro un parco abbandonato, tra fontane ammutolite, tra piedestalli senza statue, sopra un tappeto di rose morte, da coppie di amanti prosimi a non amar più.<sup>3</sup>

(D'ANNUNZIO 1964a: 171)

### 1.2. Le roman : Il fuoco

Le caractère central de la musique est encore plus évident dans la création dannunzienne du début du nouveau siècle, avec la parution du roman *Il fuoco* (1900). La personnalité du héros, Stelio Effrena, est dominée par la figure de Wagner, qu'on imagine proche de sa mort, à Venise. Wagner est la voix d'un art nouveau, capable d'une critique très pointue contre la société bourgeoise. Les situations-clefs du roman sont actualisées par le filtre esthétique des opéras de Wagner – *Tristan und Isolde*, *Siegfried*, *Parsifal* – qui étaient encore presque inconnus en Italie à cette période-là. En

outre, il y dans le roman une dialectique supplémentaire : aux passions exaspérées du drame wagnérien, on oppose l'exaltation de l'ancienne civilisation musicale italienne, dont Claudio Monteverdi est érigé en champion absolu. Le projet est conçu par Stelio Effrena de bâtir sur la colline du Janicule, à Rome, un théâtre qui soit la contrepartie du Bayreuth pour Wagner, « Non il legno e il mattone dell'Alta Franconia; noi avremo sul colle romano un teatro di marmo »<sup>4</sup> et qui va surgir « tra i nostri chiari olivi, tra i nostri lauri sveltiti, sotto la gloria del cielo latino. »<sup>5</sup> (D'ANNUNZIO 1968: 650) Le roman montre ainsi une passion apparemment contradictoire envers le plus moderne romantisme allemand, le drame wagnérien, et en même temps envers l'ancienne musique nationale : deux tendances d'extrême importance pour l'Italie musicale des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle (GUARNIERI CORAZZOL 1988 et NICOLODI 1988). Même dans l'écriture, ce roman de d'Annunzio se révèle de grand intérêt, car dans l'évocation des expériences musicales des personnages, il réussit à combiner une empathie esthétique passionnée avec la description froide et précise des objets sonores. L'écriture dannunzienne se révèle dans ces moments-là animée, mais pas moins précise, grâce à la compétence technique de l'écrivain dans cette matière. C'est ainsi qu'il décrit par exemple la première exécution moderne de la cantate *Arianna* de Benedetto Marcello:

gli giunsero dall'aula prossima le prime note della Sinfonia di Benedetto Marcello, il cui movimento fugato rivelava subito il carattere del grande stile. Un'idea sonora, nitida e forte come una persona vivente, sviluppavasi secondo la misura della sua potenza. Ed egli riconobbe in quella musica la virtù di quel principio medesimo intorno a cui, come intorno a un tirso, egli aveva avvolto le ghirlande della sua poesia.<sup>6</sup>  
(D'ANNUNZIO 1968: 626)

L'individuation du contrepoint (le « movimento fugato ») comme signal de hauteur stylistique, et son interprétation en tant que symbole presque philosophique du sujet individuel, montre la capacité de l'écrivain à comprendre la musique ancienne, encore très peu connue, dans son contexte historique et culturel spécifique.

### 1.3. Les autres œuvres en prose

La musique se retrouve dans l'écriture d'autres œuvres en prose dannunziennes : dans *Notturmo* (1921), quand le pianiste Giorgio Levi interprète l'air dit *La Frescobalda*, « il cielo grande di Ferrara s'inarca su la mia malinconia. » (D'ANNUNZIO 1966:

291); dans *La Leda senza cigno* (1913) où il évoque « il vigore, l'ardire, l'eleganza, l'allegrezza, la franchezza, la volubilità, la voluttà » des sonates de Scarlatti (D'ANNUNZIO 1968: 1199), tandis qu'une sélection recherchée de mélodies de Beethoven, Schumann, Moussorgski et Hugo Wolf accompagne le poète dans l'expression de l'antithèse entre l'amour et la mort dans *Forse che sì, forse che no* (1910) (D'ANNUNZIO 1968: 968-975). Enfin, dans *Il secondo amante di Lucrezia Buti* (1924) le motet de Palestrina *Peccantem me quotidie*, que d'Annunzio avait déjà cité dans *Il fuoco*, est directement associé à une expérience traumatique que le poète avait vécu dans son adolescence à Bologne : la découverte du théâtral groupe sculptural de la *Déposition* de Nicolò dell'Arca, interprété par le personnage (qui représente l'auteur même) comme un symbole de la dialectique entre mort et purification. (D'ANNUNZIO 1962: 330-337) Le poète confie ainsi à la musique la tâche de multiplier les expériences esthétiques, synesthétiques et même autobiographiques des événements qu'il raconte. Pour cela, il s'attache à évoquer compositeurs, œuvres et langages musicaux avec une précision méticuleuse. Son écriture même cherche à imiter l'écriture symphonique et le procédé du *Leitmotiv* wagnérien. Il utilise régulièrement des répétitions pour renouveler les émotions et ainsi relier passé, présent et avenir de la narration : mémoire, action présente et prémonition. (ZANETTI 2004: 63-64)

## 2. Le poète et la musique

Si la musique occupe une part si importante dans les œuvres narratives, la musicalité est tout à fait centrale dans l'œuvre poétique. La prescription de l'*Art poétique* de Verlaine, « De la musique avant toute chose », est en effet essentielle pour achever la révolution du langage poétique italien visée par d'Annunzio. (CIGADA 1959: 28) D'un côté, la musicalité joue un rôle dans la construction rythmique et métrique du vers ; de l'autre côté, dans ses poèmes, on a souvent des références directes au monde de la musique. Beaucoup de poèmes ont des sujets musicaux : deux éloges dédiés à Bellini et à Verdi, le *Notturnino in Fa mineur*, *La gavotta*, *Sopra un'aria antica*, *Sopra un "Adagio" (di Johannes Brahms)*, *Sopra un "Erotik" (di Edvard Grieg)*, *Ancora sopra l'"Erotik"*. Mais, et c'est encore plus intéressant, la musique est aussi ca-

pable, grâce aux sonorités anciennes et languissantes du clavecin, d'évoquer le passé dans le poème *Consolazione* tiré du *Poema paradisiaco*:

sonerò qualche vecchia aria di danza,  
 assai vecchia, assai nobile, anche un poco  
 triste; e il suono sarà velato, fioco,  
 quasi venisse da quell'altra stanza.

Poi per te sola io vo' comporre un canto  
 che ti raccolga come in una cuna,  
 sopra un antico metro, ma con una  
 grazia che sia vaga e negletta alquanto.

Tutto sarà come al tempo lontano.  
 L'anima sarà semplice com'era;  
 e a te verrò, quando vorrai, leggera  
 come vien l'acqua al cavo de la mano.<sup>7</sup>  
 (D'ANNUNZIO 1964b: 694-695)

La célèbre *Pioggia nel pineto*, tirée d'Alcyone, est bâtie à travers une organisation éminemment musicale : s'ouvrant par une invitation au silence, le poème donne la parole à une nature très sonore, véritable symphonie sylvestre percée par les voix de solistes. D'Annunzio évoque avec précision les étapes qui scandent le discours musical: les « parole più nuove / che parlano gocciolando e foglie / lontane »<sup>8</sup>, les différentes plantes qui se transforment dans «stromenti / diversi / sotto innumerevoli dita»<sup>9</sup>, « l'accordo / delle aeree cicale »<sup>10</sup>, c'est-à-dire la grenouille, qui chante dans l'ombre profonde, « un canto vi si mesce / più roco », « canta nell'ombra più fonda ». Bref, un concert où des solistes jouent des parties autonomes, avant de s'effacer lentement: « Solo una nota / ancor trema, si spegne, / risorge, trema, si spegne . »<sup>11</sup>  
 (D'ANNUNZIO 1964c: 619-623)

### 3. Le poète et la musique au théâtre et à l'opéra

La mélomanie de d'Annunzio s'exerce aussi, et avec beaucoup de succès, sur les scènes, tant dans son théâtre de prose qu'à l'opéra. Le théâtre dannunzien est spontanément ouvert, suivant sa propre poétique, à l'élément musical. La célèbre tragédie *Francesca da Rimini*, écrite pour Eleonora Duse, est tissée d'un réseau de références musicales, qui vont de la description très précise des instruments anciens qu'on voit sur la scène, aux références tout aussi précises aux formes musicales. L'élégante édition Treves comporte un appendice, qui utilise comme titre le vers « Dolce cantare

spagne ciò che nuoce »<sup>12</sup>, (D'ANNUNZIO 1902) avec la notation des mélodies prévues dans le drame, composées par « magister Antonius », c'est-à-dire Antonio Scontrino (1850-1922), professeur de composition au conservatoire (Reale Istituto Musicale) de Florence, qui écrit également pour *Francesca da Rimini* cinq interludes pour orchestre marqués par l'influence de Wagner.

Mais le théâtre dannunzien inspire aussi un grand nombre de musiques de scène et même des opéras, souvent avec la contribution du poète même : ce sont des œuvres souvent expérimentales, dans lesquelles les auteurs recherchent la relation entre parole, musique et action scénique, en s'appuyant sur la leçon de Wagner pour dépasser le vérisme. Alberto Franchetti a été le premier à composer, en 1906, un opéra sur un texte dannunzien, *La figlia di Jorio*, le livret de l'opéra étant tiré par le compositeur même de la tragédie du poète. Nadia Boulanger et Stéphane-Raoul Pugno écrivirent ensuite à Paris en 1912 une musique pour *La ville morte*. L'éditeur Tito Ricordi tira de deux tragédies dannunziennes, *Francesca da Rimini* et *La nave*, des livrets pour les opéras du même titre de Riccardo Zandonai (1914) et Italo Montemezzi (1918). Mais d'Annunzio a également directement collaboré avec trois compositeurs de premier rang : Pietro Mascagni, Ildebrando Pizzetti et Claude Debussy. En 1912, Mascagni composa la musique de la « tragedia lirica » *Parisina*, qui avait été refusée aussi bien par Puccini que par Franchetti pour sa violence passionnelle. *Parisina* ne fut pas, comme le poète le souhaitait, « il Tristano italiano », mais elle constitue quand même une partition surprenante dans son aversion au langage vériste, que pourtant Mascagni avait contribué à fonder. Pizzetti, dont le poète appréciait la sensibilité pour la couleur archaïque des solutions musicales, qui se servent de la modalité ancienne et du chant grégorien, écrivit un prologue puis la suite complète des musiques de scènes pour *La nave* (1905) et *La Pisanelle* (1913), et un opéra, *Fedra* (1915), dont d'Annunzio écrivit personnellement le livret. Quarante ans après, alors que le poète était déjà mort depuis longtemps, Pizzetti mit encore en musique une libre adaptation de *La figlia di Jorio* (1954). Dans la musique d'« Ildebrandus Parmensis », le nom archaïsant que d'Annunzio avait donné au compositeur, la parole dannunzienne est prononcée dans une sacralité intense, très éloignée du chromatisme wagnérien. Cependant, la collaboration dannunzienne la plus illustre avec un compositeur fut celle qu'il mena avec Claude Debussy, « Magister Claudius », pour la mise en scène du

mystère (« mistero ») *Le Martyre de Saint-Sébastien* (1911), une pièce de théâtre symboliste expérimentale en cinq tableaux (« mansioni »), comme autant de volets sur un vitrail gothique. Le sujet, l'androgynisme, possède un charme morbide, ambiguïté accentuée par la tension entre le sujet religieux et le culte païen de la beauté.

#### 4. Le poète au salon

Au-delà des salles des théâtres, la parole dannunzienne pénètre enfin les salons privés grâce à des mélodies au ton intime et mondain.

Francesco Paolo Tosti, originaire lui aussi des Abruzzes, maître de chant des filles de la reine Victoire et surnommé par d'Annunzio « il biondo Apollo musagete », écrivit 34 mélodies sur des textes du poète, qui lui avait dédié la suite des sept *Idilli selvaggi*. La collaboration fut très étroite pendant douze ans environ, avec des textes comme *Vuol note o banconote*, *En hamac*, les cinq mélodies de *Malinconia*, ou l'ariette de Posyllipe 'A *vucchella*, en napolitain. La poésie dannunzienne a représenté un intérêt important pour les compositeurs italiens plus jeunes, comme Gian Francesco Malipiero. Ce dernier était souvent invité chez d'Annunzio, au Vittoriale, et il partagea avec le poète la responsabilité de deux entreprises fondamentales de politique culturelle, la *Raccolta Nazionale dei Classici della Musica Italiana*, ainsi que l'édition des œuvres de Monteverdi (Istituto Editoriale Italiano – Società Anonima Notari, 1919-21). Malipiero mit en outre en musique les *Sonetti delle fate*, le *Sogno d'un tramonto d'autunno*, en 1913, et le *Ditirambo terzo* en 1923. Il faut encore évoquer un autre grand admirateur de la poésie de d'Annunzio, Ottorino Respighi, auquel on doit les intonations sophistiquées d'une suite importante de mélodies sur des poèmes dannunziens : 2 *Notturmi*, *Mattinata* (1909), *La donna sul sarcofago*, *La statua* (1919), *Quattro liriche* tirées du *Poema paradisiaco* (1920).

Pour conclure, la musique eut une influence profonde sur l'écriture dannunzienne et une place considérable dans sa production romanesque, poétique et dramaturgique. Inversement, la parole dannunzienne a charmé les compositeurs de plusieurs générations, qui l'ont mise en musique au théâtre, à l'opéra, au salon. Ainsi le goût dannunzien, sans doute profondément influencé par l'élément musical, a pu agir puissamment sur l'horizon sonore et culturel du premier quart du XX<sup>e</sup> siècle.



## Bibliographie

- « Chroniques italiennes », *Bibliothèque universelle et revue suisse*, 49, 1893, p. 617-624.
- CIGADA S., « Flaubert, Verlaine e la formazione poetica di Gabriele d'Annunzio », *Rivista di letterature moderne e comparate*, 12, 1, 1959, pp. 18-35.
- D'ANNUNZIO G., *Francesca da Rimini*, Milano, Fratelli Treves, 1902.
- D'ANNUNZIO G., *Prose di ricerca, di lotta, ecc.*, II, Milano, Mondadori, 1962<sup>3</sup>
- D'ANNUNZIO G., *Prose di romanzi*, I, Milano, Mondadori, 1964<sup>7</sup> [1964a].
- D'ANNUNZIO G., *Versi d'amore e di gloria*, I, Milano, Mondadori, 1964<sup>4</sup> [1964b].
- D'ANNUNZIO G., *Versi d'amore e di gloria*, II, Milano, Mondadori, 1964<sup>9</sup> [1964c].
- D'ANNUNZIO G., *Prose di ricerca, di lotta, ecc.*, I, Milano, Mondadori, 1966<sup>4</sup>.
- D'ANNUNZIO G., *Prose di romanzi*, II, Milano, Mondadori, 1968<sup>8</sup>.
- D'ANNUNZIO G., *Il caso Wagner*, éd. P. SORGE, Bari, Laterza, 1996.
- DELLA SCIUCCA M., « Indagando la musicalità della poesia. Il "Poema paradisiaco" di Gabriele d'Annunzio », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 34, 1, 2000, pp. 43-63.
- GUARNIERI CORAZZOL A., *Tristano, mio Tristano: gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, il Mulino, 1988.
- GUARNIERI CORAZZOL A., *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di D'Annunzio*, Bologna, il Mulino, 1990
- GUARNIERI CORAZZOL A., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.
- GUARNIERI A. – NICOLODI F. – ORSELLI C. (éds.), *D'Annunzio musicista immaginifico*, Firenze, Olshki 2008 («Chigiana» 47)
- MELLACE R., « Letteratura e musica », in BORSELLINO N. – FELICI L. (dir.), *Storia della letteratura italiana, Il Novecento. Scenari di fine secolo 1*, Milano, Garzanti Grandi Opere, 2001, pp. 431-496.
- MELLACE R., « The Art of Seduction: Basiliola (and Montemezzi's Orchestra) on D'Annunzio's "Nave" », in CHANDLER D. (éd), *Essays On The Montemezzi-D'Annunzio "Nave"*, Norwich, Durrant, 2012, 2014<sup>2</sup>, pp. 249-268.
- MELLACE R., « D'Annunzio e la musica », *Nuova Secondaria*, 31, 3/2013, pp. 51-54.
- MELLACE R., « Su le soglie del lido. Spazio e paesaggio nella "Nave", tra d'Annunzio e Montemezzi », *Archivio d'Annunzio*, 3, 2016, pp. 81-96.
- MELLACE R., « Il fattore d'Annunzio », in BERNARDI C. – MOSCONI E. (éds.), *Storia della comunicazione e dello spettacolo in Italia. Vol. I. I media alla sfida della modernità (1900-1944)*, Milano, Vita e Pensiero, 2018, pp. 205-208.
- MELLACE R., « The Afternoon, Evening and Night of a Faun. The songs of Ottorino Respighi – A

Modern Mythology », notes du *CD Respighi Songs – Ian Bostridge*, Pentatone, 2021.

NICOLODI F. (éd.), *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'80*, Firenze, Olshki 1981.

TEDESCHI R., *D'Annunzio e la musica*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1988.

ZANETTI G., « Gabriele d'Annunzio », in FENOCCHIO G. (éd.), *La letteratura italiana. Il Novecento 1. Da Pascoli a Montale*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 47-78.

---

<sup>1</sup> J'adresse mes remerciements à Marie Gaboriaud, à Ida Merello et aux deux lecteurs anonymes qui ont eu la patience de lire mon texte à différentes phases et m'ont donné d'utiles conseils pour l'améliorer.

<sup>2</sup> « Je me rappelle bien que dans quelques endroits le quintet se réduisait à un duo; mais les effets obtenus par la différence des timbres étaient d'une finesse extraordinaire. » (Toutes les traductions, sauf mention contraire, sont de l'auteur).

<sup>3</sup> « Sous ses doigts la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle vivait encore merveilleusement, si pleine de mélancolie dans ses danses, qui semblent composées pour être dansées dans un après-midi languide d'un été de la Saint-Martin, dans un parc abandonné, entre fontaines muettes et piédestaux sans statues, sur un tapis de roses mortes, par des amants qui ne vont plus s'aimer. »

<sup>4</sup> « Pas avec le bois et les briques de la Franconie; nous aurons sur le col de Rome un théâtre de marbre.»

<sup>5</sup> « entre nos pâles oliviers, entre nos lauriers flexibles, sous la gloire du ciel latin. »

<sup>6</sup> « les premières notes de l'ouverture de Benedetto Marcello lui parvinrent de la chambre toute proche; le mouvement fugué révélait immédiatement le caractère du grand style. Une idée sonore, nette et forte comme une personne vivante se développait selon la mesure de sa puissance. Il avait reconnu dans cette musique-là la vertu du même principe autour duquel il avait enroulé comme autour d'un thyrsus les guirlandes de sa poésie. »

<sup>7</sup> « Je jouerai quelque vieil air de danse / très vieux, très noble, même un peu / triste, et le son sera voilé, faible, / comme s'il venait de l'autre chambre. // Puis pour toi seule je veux composer un chant / qui te reçoive comme en un berceau, / sur un mètre antique, mais avec une / grâce qui soit charmante et un peu négligée. » (traduction : « Chroniques italiennes », p. 623).

<sup>8</sup> « paroles plus nouvelles / que parlent les gouttes et les feuilles lointaines »

<sup>9</sup> « différent instruments / sous d'innombrables doigts »

<sup>10</sup> « l'accord des aériennes cigales »

<sup>11</sup> « Plus sourd et plus faible, / il faiblit, s'éteint, / seule une note encore frissonne, / s'éteint, ressurgit, tremble puis s'éteint. »

<sup>12</sup> « «Le doux chant éteint ce qui nuit »