

Dante e la musica. Lettera a Camille Bellaigue

Arrigo Boito



Riassunto

Pubblichiamo l'ampia e articolata lettera datata il 18 gennaio 1902 all'amico Camille Bellaigue nella quale Arrigo Boito si esprime sul rapporto tra Dante e la musica. Le riflessioni del librettista ruotano intorno a due argomenti: il rapporto della musica con i personaggi e il linguaggio dantesco e l'intrinseca musicalità dell'animo de dell'opera di Dante.

Parole chiave: Dante; musica; Arrigo Boito; Camille Bellaigue.

Abstract

We publish the long and articulated letter dated on 18 January 1902 to the friend Camille Bellaigue in which Arrigo Boito reveals his relationship with Dante and music. The reflections of the librettist concern two main arguments: the relationship between music and Dante's characters and language and the intrinsic musicality of the essence of Dante's opera.

Keywords: Dante; music; Arrigo Boito; Camille Bellaigue.

NOTA INTRODUTTIVA*

Invitato dall'amico Camille Bellaigue¹ a esprimersi sul rapporto tra Dante e la musica, Arrigo Boito raccolse con entusiasmo la sollecitazione, inviandogli un'ampia e articolata lettera, datata 18 gennaio 1902. Il corrispondente stava allora elaborando un saggio che sarebbe giunto a pubblicazione a distanza di un anno sulla *Revue de deux mondes* (gennaio 1903, pp. 67-86), proprio con il titolo "Dante et la musique" (Tintori 1986: 159-162). Poco tempo dopo e a corollario del lavoro del critico francese, Adolfo Taddei pubblicherà *Dante e la musica. Di alcune melodie ispirate al poema dantesco. Aggiunta alle Considerazioni di C. Bellaigue* (Taddei 1903).

La lettera di Boito ruota intorno a due aspetti della tematica prescelta che il musicografo transalpino riprende ed esplicita con chiarezza all'inizio del suo testo. Il primo, esteriore, consiste nel verificare quando e come la musica si collega in qualche modo ai personaggi e al linguaggio dantesco. Il secondo, più al cuore della questione, consiste nel cogliere l'intrinseca musicalità dell'animo e dell'opera di Dante. Da qui prende le mosse lo scritto di Boito che, compiacendosi del progetto, è orgoglioso di offrire il suo contributo ("à vous servir de guide") e sottolinea subito l'importanza della tematica, dal momento che secondo lui Dante ha realizzato "la polifonia dell'idea", ossia una perfetta fusione di pensiero, parola e sentimento: quest'ultimo, considerato preminente, rappresenta "l'elemento musicale". Partendo dalle osservazioni di Thomas Carlyle (*On heroes*, 1841), che indica nell'autore della *Commedia* un inviato nel mondo per incarnare musicalmente la religione del Medioevo e la vita interiore dell'Europa moderna, Bellaigue cita verbatim tutto l'esordio della missiva boitiana, dove trova preziosi suggerimenti per approfondire l'essenza musicale del genio di Dante (pp. 71-74). Secondo Boito il poeta fiorentino compie con le parole il medesimo prodigio che Bach e Mozart ottengono con le note, ma è più "divino" in quanto riesce a superare i limiti della sua arte, realizzando una "visione sonora". Bellaigue dal canto suo rileva nella *Commedia* un rapporto costante tra fenomeni luminosi e sonori che col mescolarsi delle immagini fa talora sfociare la corrispondenza nell'identità. Secondo lo scrittore transalpino Dante aveva una considerazione così alta della musica che non si riteneva degno di esprimerla, come quando racconta "voci / cantaron sì, che nol dirìa sermone" (*Pg.* XII 110-111). Inoltre la fantasia di Dante, unita alla sua familiarità col mondo dei musicisti (suggerita da Boccaccio e ripresa da Bellaigue in Taddei 1903:

* Ringraziamo il collega Gerardo Guccini di averci segnalato l'esistenza di questa bella, interessante e un po' dimenticata lettera di Arrigo Boito che calza perfettamente con il nostro dossier poiché ne è un illustre precedente (N. R.).

1. Camille Bellaigue (1858-1930), noto musicografo francese, nel 1912 dedicò a Boito la sua *Biographie critique* su Verdi.

74-75), proietta il lettore in avanti rispetto alla situazione del Trecento, anticipando conquiste tecniche di epoche successive. Per il critico francese, ad eccezione della sinfonia strumentale, non c'è nulla della musica moderna che Dante non abbia preconizzato. Anche in questo caso lo spunto è fornito da Boito, che nella parte conclusiva della lettera, ad esempio, sottolinea la carica innovativa del prodigioso *Osanna* ripetuto “di coro in coro” (*Pd.* XVIII 94) con un contrappunto di tre melodie (in Taddei 1903: 119-121), dettaglio impressionante se si pensa che all'epoca di Dante la polifonia stava muovendo i primi passi e aldilà delle Alpi. Se, come osserva Boito, nell'*Inferno* la musica non ha modo di rivelarsi, è perché, secondo Bellaigue, lì tutto è disordine (in Taddei 1903: 72), tuttavia nelle cantiche seguenti è ovunque, sino a diventare verso la fine del poema l'essenza stessa dell'ambiente celeste, con un'efficacia che nessuna musica reale (“eccezion fatta per Palestrina”) potrebbe avere.

La parte più cospicua della lettera è dedicata a un excursus nel quale la prospettiva critica principale s'interseca con la secondaria, ovvero l'esame dei passi danteschi con concreti riferimenti al mondo della musica. Il padovano indica l'inizio della “visione sonora” della *Commedia* nella monodia *In exitu Israel de Egypto*. Il caos delle bestemmie infernali è superato nell'unisono di più “di cento spirti” (*Pg.* II 45), dal quale la partitura della sinfonia dantesca prende le mosse, per introdurre poco dopo il dolcissimo canto di Casella con la sua funzione catartica (“che mi soleva quietar tutte mie voglie”, *Pg.* II 108). Questa come altre intuizioni sono riprese e sviluppate da Bellaigue nel suo saggio: l'idea che la musica dantesca non ha nulla di monotono ma è piena di effetti sorprendenti, come l’“Oh! lungo e roco” (*Pg.* V 27) delle anime alla vista dell'ombra del corpo vivo di Dante, da Boito paragonato alle improvvise sospensioni di Beethoven; l'impiego del discanto nell'intonazione a due voci del *Salve Regina*, dopo l'incontro con Sordello (*Pg.* VII 82, 112-113); l'immagine di una mescolanza concertante di voci e strumenti (*Pg.* IX 141); la forza e la sublimità religiosa del grido, unita al rombo del terremoto, con cui i penitenti vivono la loro espiazione attraverso le parole del *Gloria*, intonate dagli angeli alla nascita del Redentore (*Pg.* XX 124-138); i contrasti di timbri e tessiture alla fine di *Pg.* XXV (121 sgg.); l'uso del termine bordone applicato alla sua reale funzione (*Pg.* XXVIII 16-18); l'effetto di musicale dissolvenza al canto dell'*Ave Maria* di Piccarda (*Pd.* III 121-123); la fascinazione per il “tin tin” dell'orologio (*Pd.* X 139-144); la già accennata trasposizione sensoriale che permette di avere un'impressione visiva del suono (*Pd.* II 142 sgg.). Infine Boito nota che a partire da *Pd.* XXXI tutto diviene musica, dal momento che la natura delle sensazioni di quell'estasi sovrumana non sono traducibili in termini poetici, e solo con l'aiuto della grazia divina Dante riesce a non soccombere al celeste concerto.

18 - I. Sermione.

CHER AMI. Que de fois j'y ai songé! et comme je vous approuve d'avoir senti cet admirable sujet!

Il ne s'est pas trouvé jusqu'ici, à travers six siècles de lecture, un lecteur de la *Divine Comédie* assez musicien pour concevoir la beauté de ce thème et la nécessité de la proclamer. Vous serez ce lecteur. Mais prenez garde: il a créé la polyphonie de l'idée; ou, pour mieux dire, le sentiment, la pensée, la parole s'incarnent chez lui si miraculeusement, que cette trinité ne fait plus qu'une Unité, qu'un accord de trois sons parfait, où le sentiment (qui est l'élément musical) domine.

La divination par laquelle il choisit la parole, la place que cette parole occupe, les liens mystérieux avec les vocables, les rythmes, les assonances, les rimes qui précèdent et qui suivent, tout ceci, et quelque chose de plus arcane encore, donnent au tercet de Dante la valeur d'une véritable musique de musicien. Il opère avec les mots le même prodige que votre divin Mozart et mon divin J. S. Bach opéraient avec les notes, et de la même manière. Mais Lui est le plus divin: Mozart et Bach n'ont pas dépassé la région de leur art: Lui, il est monté plus haut que la sienne. Il est plus divin qu'Homère, qu'Eschyle, même plus divin que Shakespeare!

Il a touché, il a franchi les limites de la connaissance. Confrontez ce qui nous reste de la musique de son temps avec les formes qu'il a rêvées.

Dans votre élégant, illustre et singulier cénacle de musiciens *in partibus* ce convive-là n'a pas de place. Il est trop grand. Un seul d'entre les vôtres est digne de s'asseoir au pied de son lit triclinaire, c'est Léonard, ce Magicien qui savait tout, lui aussi, et qui dépassait lui aussi les connaissances de son siècle et presque du nôtre.

Mais j'ai tant de foi dans votre esprit de pénétration, que me voilà tout prêt à vous servir de guide.

Je ne fais que vous introduire et vous donner des indications du bout du doigt; vous êtes un latin de la meilleure race, et vous trouverez ensuite votre chemin tout seul.

Voici:

Passons l'Enfer, la musique n'y a pas lieu. Dans le Purgatoire et dans le Paradis elle circule partout, elle est le fond même de la vision, elle s'élève avec elle dans l'air, dans l'éther, dans un ciel toujours plus sonore, dans une extase toujours plus ravissante; vers la fin du poème *on respire des sons* et des chants qui pénètrent jusqu'au fond de l'âme. Les notes réelles n'arriveront jamais (sauf peut-être dans Palestrina) à atteindre la pure sublimité du rêve musical dantesque.

Cette vision sonore commence au deuxième chant du Purgatoire, au pied de la montée de pénitence, devant le *tremolar de la marina*, sous les feux de l'aurore, dans une barque légère qui s'approche du rivage. Dans la barque sont réunies des âmes fraîchement délivrées de la chair; un ange, debout, les pieds sur la poupe, conduit la nacelle par la seule force du vol. Les nouvelles âmes (une centaine, dit-il) qui conservent sous une forme éthérée l'image qu'elles eurent pendant leur vie, chantent le psaume de la sortie d'exil:

In exitu Israel de Egypto
Cantavan tutti insieme *ad una voce*.

C'est par cet *unisson* que Dante ouvre la symphonie.

Un peu plus tard (dans le même chant) le doux Casella entonnera une des plus douces chansons d'amour qui existent et dont le texte est de Dante lui-même; vous la trouverez toute entière dans le IIIème traité du *Convivio*:

"Amor che ne la mente mi ragiona"
Cominciò elli allor sì *dolcemente*,
Che la *dolcezza* ancor dentro mi suona.

Quelques vers avant ce tercet (lorsqu'il invite Casella à chanter) Dante lui-même vous donne la mesure de sa propre sensibilité musicale:

...Se nuova legge non ti toglie
Memoria o uso a l'amoroso canto
Che mi solea quetar tutte mie voglie,

Di ciò ti piaccia consolare alquanto

L'anima mia...

La musique avait donc le pouvoir d'assouvir et de calmer tous les désirs du Poète. C'est la *Katharsis* bien connue des Grecs.

CHANT IV

Ce qui suit ce n'est qu'un renseignement latéral, qui prouve que Dante fréquentait non seulement les musiciens, mais toutes les personnes remarquables qui avaient quelques rapports avec la musique. Boccace lui-même le témoigne: *Dante sommamente si diletto in suoni ed in canti nella sua giovinezza, e ciascuno che a quei tempi era ottimo cantore e suonatore fu suo amico ed ebbe sua usanza*. Son amitié avec Belacqua ne doit pas vous étonner: *ottimo Maestro di cetere e di liuti*. Vous portez son nom, mon cher Belle-aigue, et il vous sied, car vous êtes clair et courant et vous donnez aux belles choses du ciel et de la terre que vous réfléchitez, la vie du mouvement et de la couleur. Mais l'autre Bellaigue n'était pas courant comme vous; *ottimo Maestro di cetere e di liuti, ma pigrissimo uomo*. Continuons notre voyage musical.

CHANT V

Il rencontre des gens qui s'approchent en chantant le *'Miserere' a verso a verso*; tout à coup ils aperçoivent l'ombre projectée du corps vivant de Dante et ils interrompent le chant par une exclamation longue et sourde, d'étonnernent.

Mutar lo canto in un "Oh!" lungo e roco

Cela rappelle les interruptions abruptes et pittoresques des quatuors et des symphonies de Beethoven. La chanson de Casella elle aussi est interrompue.

CHANT VII

Après la rencontre de Sordello vous trouverez une autre forme musicale: elle est à *deux voix*. C'est une prière: *Salve Regina*, chantée, dans une vallée fleurie, à l'heure crépusculaire, par Pierre III d'Aragon et Charles I Comte de Provence.

Quel che par si membruto e che *s'accorda*,
Cantando, con colui dal maschio naso.

Le mot *s'accorda* fait penser au *discantus*.

CHANT VIII

Et dans la suave mélancolie du soir, immédiatement après les deux premiers tercets, que vous savez par coeur:

Era già l'ora, etc. etc.

nous rencontrons encore de la musique. Cette fois c'est une voix seule qui ouvre le cantique et plusieurs qui la suivent. Il y a là plusieurs vers dignes de remarque à notre point de vue, d'admiration, toujours.

Quand'io incominciai a *render vano*
L'udire ...

Le chant religieux du *Salve Regina* était arrivé à sa fin. Le sens de l'ouïe était donc devenu inutile, puisque toute musique avait cessé. A quoi servirait l'oreille, si la musique n'existait pas?!

Mais voilà qu'elle recommence. Une âme s'est levée, les mains jointes vers l'orient.

'Te lucis ante' si devotamente
Le uscio di bocca e con sì *dolci* note,
Che fece me a me uscir di mente.

(Voici encore la *Katharsis*, le ravissement musical.)

E l'altre poi *dolcemente* e devote
Seguitar lei per tutto l'inno intero ...

Et toutes les autres âmes continuèrent l'hymne tout entier. L'hymne *Te lucis ante* appartient aux *complies* que l'Eglise chante après vêpres.

Voulez-vous que je vous dise les noms des chantres?

Philippe III le Hardi, Roi de France,
 Rudolph d'Autriche,
 Ottokar roi de Bohème,
 Vincelas son fils,
 Henry, Comte de Champagne,
 Alphonse d'Aragon et son père Pierre III,
 Henry III d'Angleterre,
 Guillaume, Marquis de Monferrat,
 et encore Charles I, Comte de Provence.

Effet de voix et d'instruments:

... *'Te Deum laudamus'* mi pareo
 Udire *in voce mista al dolce suono*.
 Tale imagine a punto mi rendea
 Ciò ch'io udiva, qual prender si suole
 Quando a cantar con organi si stea,
 Ch'or sì, or no s'intendon le parole.

Cette observation prouve qu'il avait l'oreille très attentive et bien dressée à l'analyse des timbres et des masses sonores.

CHANT XII

À partir de ce point de la Symphonie dantesque commence la musique des Béatitudes.

Lisez depuis: *'Beati pauperes spiritu'* jusqu'à la fin du tercet suivant.

CHANT XIII

Encore un effet phonique des plus surprenants et qui va se répéter au moins vingt fois: des voix passent dans l'air, traversent l'espace comme des flèches invisibles. Lisez depuis le 25^{me} vers jusqu'au 30^{me}.

Et maintenant du bout du doigt, car le voyage est long.

CHANT XIV

Vers 130-139

Encore les voix ailées,

CHANT XV

'Beati misericordes!'

CHANT XVI

Vers 16-21

Encore un unisson:

Una parola in tutte era *ed un modo*.

CHANT XVII

'*Beati pacifici*.'

CHANT XIX

Vers 19-25

Le chant de la sirène.

(Musique entendue en rêve.)

Voyez dans le même chant un effet de paroles et de soupirs.

'*Adhesit pavimento anima mea*.'

Si cette allégorie vous intrigue, sachez ce que j'en pense: La vieille femme (plus loin il l'appelle ancienne sorcière) aux pieds tordus, aux yeux qui louchent, balbutiante et manchotte, est la Paresse; elle se métamorphose en Sirène (Luxure), elle est détruite alors par *una donna santa e presta*: l'Activité.

CHANT XX

Vers 125-137

Et voici un *Gloria in excelsis* dans des conditions bien extraordinaires. Il est crié, il n'est pas chanté, il est crié par les pénitents dans un éclat de joie (car une âme a été délivrée du Purgatoire) tandis que la montagne toute entière tremble secouée comme par un excès d'allégresse.

CHANT XXIII

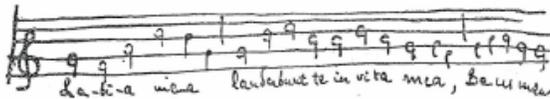
Vers 10-15

Chants et larmes

C'est une antienne de la première époque. Je puise ma science au puits clair et profond de ce grand Gevaert que j'admire. Je veux vous transcrire quelques notes de cette antienne pour vous les faire entendre (pardonnez-moi les ratures, j'écris très vite) telles que Dante les entendit.

Je m'aperçois d'avoir mis une ligne de plus à la portée.

Qu'à cela ne tienne, je traduirai en notation profane:



CHANT XXV

Mais voici un véritable plan musical. Lisez depuis le vers 120 jusqu'à la fin du chant, notez les contrastes des couleurs et des tessitures et surtout la *coupe du morceau*.

Tout ceci est chanté par les sensuels au milieu des flammes.

Nota bene:

· · · · ·
 Appresso il fine ch' a quell'inno fassi,
 Gridavano alto: 'Virum non cognosco';
 Indi ricominciavan l'inno bassi.
 Finitolo anca, gridavano: "Al bosco
 Si tenne Diana, ed Elice caccionne
 Che di Venere avea sentito il toscò".
Indi al cantar tornavano ...

Nous avons ici sous les yeux, si je ne me trompe, une structure musicale d'une hardiesse admirable, conçue par un véritable musicien et très approfondi dans l'étude des formes, par un musicien comme il n'y en avait pas encore de son temps, comme il n'y en a plus aujourd'hui.

La suite de l'hymne est un peu *anatomique*. La voici:

Quo corde puro sordibus
 te perfruamur largius,
 qui lumbos, jecur morbidum
 aduret igni congruo.

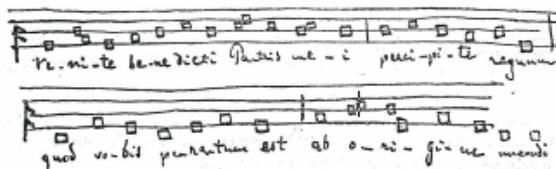
CHANT XXVII

'*Beati mundo corde!*

In voce, assai più che la nostra, viva.

· · · · ·
 'Venite, benedicti Patris mei!
 Sonò dentro a un lume ...

et voici le texte musical très authentique:



J'oublie le Chant XXVI et mon adorable Arnaldo Daniello, une flamme chantante:

Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan ...

CHANT XXVIII

Vers 43-49

La chanson de Matelda

Il la prie d'approcher de lui, car il désire bien entendre ce qu'elle chante. Avant la chanson de Matelda (16-18) nous trouvons le terme *bordone* appliqué à sa

véritable fonction de *pédale*. Or les notices qui nous sont parvenues du *faux bourdon*, sont (si je ne me trompe) quelque peu postérieures à Dante.

CHANT XXIX

Elle chante encore et *come donna innamorata*.

Et les chants se suivent jusqu'à la fin du Purgatoire, dans le printemps éternel du jardin *deliciarum*.

C'est d'abord un *Osanna* (vers 50) chanté par une théorie d'anges et de Saints et de figures symboliques. Ici la danse accompagne le cantique (121).

CHANT XXX

Une voix: '*Veni, sponsa, de Libano*'.

Les autres voix: '*Benedictus qui venis!*'

Et un vers de Virgile:

'Manibus o date lilia plenis'

est accueilli au milieu des cantiques sacrés.

Lisez, lisez depuis le vers 80 jusqu'au vers 99.

Après la sévère réprimande de Béatrix, le saisissement et la honte le glacent, il ne peut pas pleurer. Mais le chant des anges résonne : '*In te, Domine, speravi*', et avant qu'ils arrivent aux mots: *pedes meos* (lisez le psaume XXX, 1-9), il fond en larmes.

CHANT XXXI

Vers 97-99

CHANT XXXII

Vers 61-69

Toujours de la musique. Cette fois elle produit sur lui un assoupissement extatique.

CHANT XXXIII

Vers 1 et suivants

Le programme musical du Purgatoire finit, avec ce dernier chant, par une psalmodie à *trois voix* d'un côté, à *quatre voix* de l'autre, alternativement.

C'est un chant de douleur, dans lequel Béatrix intervient. Lisez le Ps LXXVIII.

Et nous voilà arrivés *alla dolce sinfonia di Paradiso*.

CHANT III

Elle commence dans la pâleur de la lune: c'est une vision vaporeuse de l'oeil et de l'oreille à la fois, une *Ave Maria* dont le son s'efface avec la vision, dans un *diminuendo* de rêve: *piano, dim., p, pp, ppp... pppp*, plus rien.

... e poi cominciò: *Ave
Maria*, cantando, e cantando vanio
Come per acqua cupa cosa grave.

CHANT VII

Osanna de Justinien

CHANT VIII

Vers 28-30

Encore un *Osanna*. Cette fois c'est un Choeur à plusieurs parties, mêlé d'évolutions d'âmes rayonnantes. Cette espèce de contrepoint qu'aujourd'hui en Italie nous appelons *oblique*, est ici très exactement observée et décrite:

E come in voce voce si discerne,
Quand'una è ferma e l'altra va e riede.

CHANT IX

C'est le chant des âmes. Nous sommes dans la planète Vénus. Il rencontre encore un célèbre trouvère: *Folchetto* de Marseille, *il quale trovò coble, sirventesi ed altri diri in rima*. Et autres *diris rimés*, c'est comme cela que l'Ottimeo, un des plus anciens glossaires, s'exprime. La voix de Folchetto réjouit les bienheureux:

... la voce tua, *che 'l ciel trastulla.*

CHANT X

Un choeur en cercle

Même chant, depuis 139 jusqu'à la fin.

Effet de carillon et d'horlogerie comme mouvement et comme son:

Tin tin sonando con sì dolce nota,
Che 'l ben disposto spirto d'amor turge.

(Lisez *tin tin* à l'italienne, non pas à la française.)

Est-ce assez primitif! C'est puéril et touchant par sa puérilité. La machine de l'horloge l'intrigue et le séduit; découvert trois siècles avant, par un moine magicien qui fut pape sous le nom, si je ne me trompe, de Silvestre II, ce mécanisme mystérieux, ce rouage qui marche, qui vit et qui sonne, devait conserver pour lui et pour ses contemporains un peu de la puissance magique de son inventeur. C'est la deuxième fois qu'il en parle.

CHANT XII

Choeur et danse en cercle

Vers 1-9

Vers 22-25

CHANT XIII

Vers 1-30

Double choeur et double danse en cercle.

CHANT XIV

Vers 117-122

Comparaison musicale tirée de la harpe. Il n'entend pas les paroles du cantique, mais il en subit le charme.

Che mi rapiva, senza intender l'inno.

CHANT XIX

Vers 19-21

Unisson. Un choeur d'âmes lumineuses distribué choréographiquement en forme d'aigle avec les ailes ouvertes.

Admirable comparaison:

Così un sol calor di molte brage
 Si fa sentir, *come di molti amori*
Usciva solo un suon di quella image.

CHANT XX

Vers 10-12

et quelques vers après on trouve une très exacte démonstration acoustique.

Ce chant finit avec une autre comparaison musicale remarquable. Lisez 142-144.

CHANT XXI

Il faut connaître un admirable détail. A mesure que l'ascension du Poète (et de Béatrix qui le guide) s'approche à Dieu, la beauté de Béatrix augmente. Maintenant ils sont dans le ciel de Saturne, et Béatrix, qui avait souri plusieurs fois en traversant des cieux moins sublimes, s'interdit maintenant le sourire: car *si je riais*, dit-elle, il serait de toi ce qui fut de Sémélé lorsqu'elle tomba en cendre (pardonnez, je sens que je m'exprime très mal; je suis un peu fatigué). Or, Dante s'aperçoit que dans le ciel de Saturne toute musique est disparue, et il en demande la cause:

"... E di' perchè si tace in questa rota
La dolce sinfonia di paradiso,
 Che *giù* per l'altre suona sì divota."
"Tu hai l'udir mortai sì come il viso",
 Rispuose a me,

(C'est Pierre Damien qui lui répond)

"onde qui non si canta
 Per quel che Beatrice non ha riso ..."

Avez-vous saisi? Pour la même raison qui empêche Béatrix de sourire, nous nous interdisons de chanter, car ton oreille est mortelle comme tes yeux.

CHANT XXIII

La grâce divine vient à son aide et il peut supporter l'extase de la musique céleste sans mourir.

Mélodie circulaire

Vers 93-129

À une seule voix (l'ange Gabriel) le chœur des bienheureux termine la mélodie avec le nom de *Maria*.

CHANT XXIV

Vers 19-27

Vers 151 - dernier tercet.

CHANT XXV

'*Sperent in te*'

Vers 98-99

CHANT XXVI

Sanctus

Vers 67-69

CHANT XXVII

Vers 1-6

CHANT XXVIII

Io sentiva *osannar* DI CORO IN CORO.

Ce n'est certes pas la musique réelle de son temps, qui lui aura donné cette grandiose idée d'un *Osanna répété di coro in coro*.

Mais toute cette vision outrepassa la puissance de l'imagination humaine. On découvre dans les vers 119 et 120 et 121 que cet *Osanna* prodigieux est formé par *trois mélodies*.

(La polyphonie était à peine découverte en France; son admirable développement sur le sol floral de la Hollande date de 1350; sa transplantation en Italie date du retour de la cour papale d'Avignon.)

CHANT XXXI

À partir de ce point tout devient musique; je veux dire, que la nature des sensations que l'on reçoit de cette transcendance surhumaine est si prodigieusement émouvante, quelle n'appartient plus à la Poésie mais à la Musique, c'est-à-dire à un art plus divin. Il faut pleurer d'admiration.

CHANT XXXII

Le cercle revient à son point de départ. La dolce sinfonia di Paradiso se termine là où elle avait commencé, par un *Ave Maria*; mais cette fois ce n'est plus

dans les pâles vapeurs de la lune, mais dans la gloire de l'Empyrée, qu'elle résonne.

L'Archange Gabriel (qui donc sinon lui?) l'entonne, et toutes les Hiérarchies répendent. C'est la cadence!

J'ai presque tout indiqué, ou, du moins, les points les plus importants. Faites là-dessus votre chef d'oeuvre. Vous ajouterez à la gloire de Dante un rayon, que l'on ne soupçonne pas et qui réjaillira sur vous.

Vous trouverez dans Coussemaker (L'art harmonique au XIIème et au XIIIème siècles) des notices historiques précieuses, mais il faut chercher aussi dans le XIVème car notre musicien vécut 35 ans de l'un et 21 ans de l'autre.

Cherchez dans la *Vita Nuova*, je ne l'ai pas avec moi, et dans le *Convivio* (non plus), choisissez parmi les nombreuses biographies anciennes celle du Boccace et, parmi les modernes, encore plus nombreuses, celle de *Cesare Balbo*.

J'espère ne pas avoir agrandi le sujet, car il est impossible d'agrandir Dante. Si j'avais eu du temps et des livres, j'aurais pu offrir à votre travail une préparation plus complète.

Mes salutations à Madonna. *Pace e Gioia* sur tout le septuor. Je dois à votre Grillparzer, à Mozart, à Scarlatti une heure d'agréable et instructive distraction. Merci.

Je vous serre la main.

Votre aff.nné

ARRIGO BOITO

P. S. J'ajoute une indication.

Lisez: Canto 17mo del Paradiso, versi 43, 44, 45. Au commencement de sa prédication, le trisaïeul de Dante, Cacciaguïda, dit:

...sì come viene *ad orecchia*
Dolce armonia da organo, mi vene
A vista il tempo che ti s'apparecchia.

C'est clair et facile à comprendre, mais ce que je veux dire est difficile à exprimer. Comparez ce passage à l'autre du XXème chant (vers 142 jusqu'à la fin), où il compare la palpitation des âmes flamboyantes, qui forment l'aigle lumineux, à l'accompagnement d'un bon joueur de cithare. Après avoir vérifié, suivez-moi. Il suffirait d'une seule de ces citations (et il y a d'autres exemples encore) pour prouver que Dante subissait parfois une sorte de transposition sensoriale, phénomène bien connu par les physiologues modernes; il avait, parfois, une impression visuelle de la musique (non pas sous la forme de la notation ou de la couleur) mais comme d'un dessin linéaire et mouvant qui pouvait même acquérir la signification d'un symbole. Pour m'expliquer davantage, je dirai qu'il voyait l'évolution des sons comme nous voyons les

phosphènes, dans nos yeux fermés, quand nous comprimons les orbites, ou comme nous voyons les dessins des notes sur la plaque métallique (je cherche le nom de l'inventeur) saupoudrée de graines de lycopode.

Je conçois qu'un grand ornemaniste de l'orchestre polyphonique moderne, Wagner, Saint-Saëns, puisse, en composant, subir ce phénomène; c'est un signe un peu morbide, et noble à la fois, d'une civilisation musicale raffinée, mais dans un homme du treizième siècle cela me paraît bien étonnant.

Je ne voudrais plus finir, mais j'ai fini. Et maintenant donnez-moi la joie de vous lire. Je vous donne quatre mois pour étudier votre sujet et pour l'écrire.

Adieu. Je vous embrasse.

A. B.

P. S. Ne vous donnez pas la peine de chercher les deux biographies; j'écrirai demain à mon libraire à Milan, en lui donnant votre adresse; il les cherchera et vous les expédiera.

A. B.

BIBLIOGRAFIA

- Taddei, A., 1903, *Dante e la musica. Di alcune melodie ispirate al poema dantesco. Aggiunta alle considerazioni di C. Bellaigue*, Livorno, Tip. Giusti.
- Tintori, G., 1986, "Il carteggio completo Boito-Bellaigue del Museo Teatrale alla Scala", in Id. (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, pp. 153-179.

