

Camillo FAVERZANI

Université Paris VIII

« Notre goût, qui à soi est si souvent contraire,
Ne goûtera l'amer doux ni la douceur amère. »

Entre légende et poésie :
lecture de la Saffo opératique de Giovanni Pacini (1840)¹

En abordant la question de la poétique homoérotique, il nous semble intéressant de nous interroger sur l'accueil que l'on a réservé à celle qui est en quelque sorte l'initiatrice du genre, du moins dans la culture européenne et pour sa facette au féminin, à savoir la poétesse grecque Sappho (fin du VII^e-début du VI^e s. av. J.-C.). En ce qui nous concerne, nous souhaitons plus particulièrement nous pencher sur le traitement qu'en a fait le XIX^e siècle, et ce dans un univers bien déterminé, celui de l'opéra italien. Entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, avec les découvertes archéologiques et la conséquente vogue d'un certain classicisme – non dépourvue de liens avec l'esthétique romantique naissante –, le monde des lettres consacre un nombre non négligeable d'œuvres en vers et en prose à l'auteur de Lesbos, devenant elle-même – *mutatis mutandis* – sujet de romans et de poèmes², ainsi que de pièces de théâtre et de ballets³. La production opératique, en revanche, ne s'approche guère du personnage, sauf dans le cas de *Saffo* de Giovanni Pacini, sur un livret de Salvatore Cammarano, créé au Teatro di S. Carlo de Naples le 29 Novembre 1840, à notre connaissance, la seule adaptation de la sorte en Italie⁴. Cette lecture peut se révéler plutôt utile pour notre propos dans la mesure où la poétique de l'homoérotisme ne saurait se borner à la seule poésie, notre terrain d'investigation devant s'étendre à l'écriture

¹ Cet article doit paraître dans les *Actes du colloque international "Poésie homoérotique : défense de dire, défense du dire"* (Istituto Cervantes-Université Paris 8, 26-28 mars 2009), Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, « Coleccion colectiva » ; la communication n'ayant pu être présentée au sein de cette même manifestation pour des raisons de calendrier, elle a donné lieu à la séance du 16 novembre 2009 du séminaire « Musique et littérature. Voies de la recherche et perspectives méthodologiques », sous la direction de Béatrice Didier et d'Emmanuel Reibel.

² En guise d'exemple, rappelons, en Italie, les épisodes significatifs du roman *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene* (1782) d'Alessandro Verri et du poème *Ultimo canto di Saffo* (1822) de Giacomo Leopardi.

³ De 1818 date le drame en cinq actes de Franz Grillparzer, *Sappho* ; par ailleurs, dans son essai consacré au librettiste Salvatore Cammarano, John Black évoque les nombreuses transpositions théâtrales et chorégraphiques de la légende de la poétesse : cf. John Black, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edimburg University Press, 1984, p. 73 (par la suite, nous renverrons à cet ouvrage en utilisant le signe JB suivi de l'indication des pages).

⁴ En France, il faut se souvenir notamment de *Sappho* (1851), opéra en trois actes de Charles Gounod, tandis que, à quelque dix années d'écart, la pièce lyrique de Jules Massenet de 1897 n'a rien à partager avec l'Antiquité grecque, puisque sous ce même titre se cache le nom d'emprunt de Fanny Legrand, femme du monde que les librettistes Henri Cain et Arthur Bernède puisent dans le roman homonyme d'Alphonse Daudet de 1884.

romanesque et théâtrale. Pour hybride qu'il puisse paraître, l'opéra appartient néanmoins au second de ces deux domaines. En outre, le livret qui en constitue le scénario est à son tour rédigé en vers, ce qui permet tout de même de l'inscrire dans cette dimension poétique qui pourrait se confirmer comme prépondérante.

Nous nous proposons donc de considérer *Saffo* de Pacini-Cammarano en nous penchant d'abord sur sa structure aussi bien du point de vue de la trame que de la partition musicale, pour étudier ensuite la manière dont sont conçus ses personnages, à la fois acteurs et chanteurs, et pour analyser enfin son texte poétique, et ce dans la perspective d'en faire ressortir la composante amoureuse des vers, tout en gardant à l'esprit l'élément homoérotique. Au préalable, nous aurons donné quelques précisions sur le contexte historique de la réalisation.

Contexte historique de la création

Dans ses mémoires, le musicien s'étend sur ce titre pendant plusieurs pages. Cette création se situe, en effet, à un moment-clé de sa carrière. Nous avons déjà eu l'occasion de rappeler que Pacini est le contemporain de tous les grands maîtres du XIX^e siècle, sa vaste production couvrant un intervalle qui va de l'affirmation de Rossini à la maturité de Verdi⁵. Ce qui ne l'empêche pas d'être apprécié comme l'un des meilleurs compositeurs opératiques de son vivant, même s'il est confronté à quelques heurts, surtout à l'époque où Bellini et Donizetti connaissent leurs plus grands succès. S'ouvre alors une période de réflexion pendant laquelle le *maestro* se remet en question, parenthèse qu'il ferme seulement après avoir pris la plus sincère résolution de renouveler entièrement son style. *Saffo* se situe à l'issue de ce silence d'à peu près cinq ans, précédé de *Furio Camillo* (1839) d'environ un an. Malgré ce temps d'arrêt et la proximité chronologique de ses encombrants collègues, il ne faut pas voir chez Pacini un homme torturé à la manière d'un Bellini. Ainsi, vec son franc parler habituel, nous raconte-t-il les circonstances qui permettent son retour dans la cité parthénoépéenne. À Naples, où il avait débuté en 1824 avec *Alessandro nell'Indie*, ce n'est pas un inconnu, le théâtre de la ville lui ayant ouvert ses portes à plusieurs reprises avec succès (CF). L'occasion se présente lorsqu'il reçoit l'invitation à composer un nouvel opéra pour la première scène de la capitale campanienne dès juin 1840, sur un livret inédit de Cammarano⁶. C'est le début d'une collaboration assez suivie, puisque cinq autres

⁵ Nous nous permettons de renvoyer à notre *Métastase au XIX^e siècle : l'expérience de l'« Alessandro nell'Indie » de Giovanni Pacini (1824)*, « Chroniques italiennes », XXV, 83-84 (2009), p. 139 (sigle CF).

⁶ Giovanni Pacini, *Le mie memorie artistiche*, a cura di Luciano Nicolosi e Salvatore Pinnavaia, Lucca, Pacini Fazzi, 1981, p. 79 (GP).

ouvrages communs verront le jour dans les années à venir⁷. Le contrat signé, le poète lui envoie le scénario en même temps que les premiers vers (GP, 79-80). Ayant appris qu'il s'agit d'un sujet tiré de l'Antiquité, le *maestro* prend la décision d'étudier la musique grecque et pour ce faire, il dit s'être penché sur le traité d'Aristide en la matière afin de découvrir les principes qui sont à sa base. Il se lance alors dans l'explication de la notion même de musique chez les Grecs, dont le champ sémantique est bien plus vaste que le nôtre, allant de l'art du son à la poésie, de la rhétorique à la philosophie, et ajoute avoir voulu s'approcher le plus possible de la mélodie des anciens, en ayant à l'esprit les trois genres définis par Aristide : diatonique, chromatique et enharmonique (GP, 80)⁸. C'est sans doute la façon dont le maître pense donner corps à ses réflexions des années précédentes. Toutefois, ceci ne manque pas de le décourager, puisqu'il se déclare vite dans l'impossibilité d'avancer dans la composition. Il suggère ainsi à Cammarano de changer de sujet mais à son arrivée à Naples le librettiste lui demande de lui faire entendre les morceaux qu'il a déjà mis en musique. Il s'exécute, en suscitant la plus vive émotion chez son interlocuteur qui l'empêche de continuer (GP, 81). La partition est donc achevée en vingt-huit jours et la scène finale en deux heures (GP, 83). C'est à juste titre que Stefano Adabbo s'interroge, non sans une certaine ironie, sur la vraisemblance de ce témoignage : comment concilier cette rapidité d'écriture avec les recherches énoncées plus haut, et ce malgré l'exigüité de la documentation⁹ ?

Le retour de Pacini à Naples n'est pas sans susciter une certaine expectative, puisque le périodique « L'omnibus » annonce *Saffo* dès le 12 Novembre (JB, 71), en s'avançant néanmoins un peu trop, étant donné que deux jours auparavant Cammarano écrit au musicien afin de lui signifier son retard dans la versification (JB, 73), ce qui confirme quelque peu la vitesse évoquée par le premier dans son travail. Il n'empêche que le livret est soumis à la censure à cette même date et qu'il est approuvé le 26 suivant. Entre les derniers mois de 1840 et le début de 1841 l'opéra est représenté pendant trente-six soirs, ce qui témoigne du succès obtenu. Il est repris dès la saison du Carnaval 1841-42 à Venise (GP, 86), puis dans toute l'Italie (GP, XXXIX), et connaît une fortune constante au cours du XIX^e siècle. Malgré un renouveau d'intérêt pour l'œuvre de Pacini ces dernières années¹⁰, c'est surtout à ce titre que reste lié son nom, à tel point que l'on a

⁷ Il s'agit de *La fidanzata corsa* (1842), *Bondelmonte* (1845), *Stella di Napoli* (1845), *Merope* (1847) e *Malvina di Scozia* (1851), tous pour le S. Carlo, sauf le deuxième pour le Teatro La Pergola de Florence ; le dernier de ces titres n'a pas été rédigé expressément pour Pacini puisqu'il s'agit d'une reprise d'*Ines de Castro*, premièrement mis en musique par Giuseppe Persiani en 1835.

⁸ Aristide Quintilien, *La musique*, traduction de François Duysinx, Genève, Droz, 1999, p. 75 (I, XII).

⁹ Stefano Adabbo, *Giovanni Pacini e le sue memorie artistiche* (GP, XXXVIII).

¹⁰ La maison de disque Opera Rara, qui joue un rôle prépondérant dans la redécouverte du répertoire lyrique italien de la première moitié du XIX^e siècle, a récemment publié l'enregistrement de *Maria, Regina d'Inghilterra* (1843), de *Carlo di Borgogna* (1835) e d'*Alessandro nell'Indie* (respectivement London, ORC, 15, ORC21, ORC 35, en 1998, 2002 et 2007) ; la redécouverte en public a également donné le jour à la publication de *L'ultimo giorno di Pompei* (1825) et de

Ni tout à fait littéraire, ni historique, la trame fait totalement l'impasse sur le peu que nous connaissons de la biographie de la poétesse de Lesbos pour privilégier les amours contrastées entre Sappho et Phaon. Il est bien connu que cette tradition naît du malentendu engendré par les vers que l'écrivain aurait consacrés à Phaon de Lesbos¹³. Mais c'est par l'intermédiaire des *Héroïdes* (I^{er} s. av. J.-C.-I^{er} s. apr. J.-C.) d'Ovide que la légende se perpétue à travers les siècles : séduite par le jeune homme, Sappho aurait plongé du haut du rocher de Leucade, non dans le but de se suicider mais, selon la coutume, dans l'espoir de remonter guérie d'un amour non partagé¹⁴. Plus près de Cammarano, Alessandro Verri ou Giacomo Leopardi d'un côté, Franz Grillparzer et Pietro Beltrame de l'autre, suivent cette même fable, au détriment de toute authenticité¹⁵.

« La Corona Olimpica »¹⁶, titre de la première partie, s'ouvre sur les cris du chœur qui, tout en manifestant son enthousiasme pour la poésie de Saffo, chasse Alcandro du cirque d'Olympie (I, 1). Aux interrogations d'Ippia sur ces événements, le grand prêtre d'Apollon répond que l'élégie de la poétesse a suscité l'émoi de la foule par le récit de la mort du prince Antigone qui, ayant choisi de se jeter du haut du promontoire de Leucade afin de se libérer de sa passion amoureuse pour Thémistée, en est mort. Ceci a déchaîné la colère contre le ministre du dieu qui se promet à son tour de se venger de la jeune fille, non sans sentir s'éveiller une certaine tendresse à son égard (I, 2). Survient Faone, amoureux de Saffo mais jaloux de son succès ; Alcandro lui rappelle la tristesse de son propre sort : si le destin l'a privé de sa première fille, son interlocuteur a voué la seconde à languir d'amour pour lui. Par ailleurs, il insinue que Saffo a pu user de ses arts magiques pour l'ensorceler. À l'évocation du nom d'Alceo, la jalousie de Faone se renouvelle, ainsi que sa résolution de quitter la poétesse (I, 3). La rencontre entre les deux amants débute par les réprobations du jeune homme, ce à quoi sa bien-aimée réplique qu'il est toujours le premier de ses soucis et que même la gloire poétique ne saurait la séparer de lui (I, 4). Le chœur les interrompt afin d'acclamer Saffo pour sa réussite au concours : c'est Alceo lui-même qui va lui remettre le prix. Faone dénonce son rival, Saffo le dément mais, obnubilé par l'inconstance de ses sentiments, le premier dit la quitter à jamais et lui souhaite de mourir (I, 5).

Situées à Leucade, « Le Nozze di Faone »¹⁷ mettent en scène Dirce et les suivantes de Climene en train de chanter la beauté de la jeune femme dans ce jour qui va la voir s'unir à Faone.

¹³ Aimé Puech, *Introduction*, in *Alcée-Sappho*, texte établi et traduit par Théodore Reinach avec la collaboration d'Aimé Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 174 (AS).

¹⁴ Ovide, *Héroïdes*, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost, Paris, Les Belles Lettres, 1991, pp. 92-99 (XV, 158-220).

¹⁵ Cf. aussi la traduction apocryphe publiée en appendice des *Aventure* d'Alessandro Verri : LA FAONÍADE, | INNI ED ODI, | TRADUZIONI DAL GRECO. | PARIGI, | [...] MOLINI, | [...] | M. DCC. XC. Signés Sosare, les vers sont de Vincenzo Imperiale.

¹⁶ « La Couronne Olympique » (pour la traduction en français du livret de *Saffo*, nous utilisons l'édition en prose : SAPHO | TRAGÉDIE LYRIQUE EN TROIS PARTIES. | Musique de M. J. Pacini., | Paris | IMPRIMERIE LANGE LÉVY ET COMP^e | [...] | 1842).

¹⁷ « Mariage de Phaon ».

La fille d'Alcandro se remémore, l'espace de quelques instants, ses douleurs passées, lorsque son prochain époux fuyait son amour ; c'est cependant la joie présente qui a le dessus à l'approche de son mariage (II, 1). Dirce annonce l'arrivée d'un étranger – Lisimaco – qui vient intercéder pour une femme malheureuse – Saffo – auprès du grand prêtre d'Apollon. Son père étant absent, Climene accepte de recevoir l'inconnue qui implore la clémence des dieux. Elle l'accueille en sœur et éveille à son tour le souvenir de la tempête marine qui avait emporté l'autre enfant d'Alcandro. Saffo révèle alors son nom et raconte comment elle est à la recherche d'un ingrat qui l'a abandonnée. Soudées par une certaine solidarité féminine, les deux interlocutrices se promettent un soutien réciproque (II, 2). En entendant l'appel au temple pour le rite nuptial, Saffo sent renaître en elle la veine poétique, ce qui pousse Climene à l'inviter non seulement à la cérémonie mais aussi à entonner un épithalame en sa faveur. Saffo souhaite aux époux une fidélité éternelle (II, 3).

Dans les lieux sacrés, la foule se presse si nombreuse autour de l'autel que Saffo n'assiste que de loin aux serments conjugaux. Cependant, Climene se hâte d'annoncer la présence de la célèbre poétesse qui va agrémenter de son chant ce moment de bonheur (II, 4). Au grand étonnement de Faone fait écho l'égale surprise de Saffo. S'enchaînent les récriminations : quitte à devoir effacer ce qui est écrit par le destin, jamais il ne sera à une autre femme. Alcandro se réjouit de s'acquitter de sa vengeance et pourtant il sent pointer en lui un certain remord. Faone reconnaît enfin la sincérité de l'amour de Saffo. Climene est au désespoir. Saffo commet le sacrilège en renversant l'autel et en défiant les dieux (II, 5).

« Il Salto di Leucade »¹⁸ commence dans la forêt où Saffo reconnaît ses fautes et demande elle-même à se lancer dans le vide. Toutefois, elle exprime le souhait de revoir Climene, ce que ne refuse pas Alcandro. Elle invoque aussi son génie poétique (III, 1). À l'arrivée de la jeune épouse, la poétesse la rassure d'abord de ne plus voir en elle une rivale et jure ensuite d'accomplir le rite du saut dans la mer. L'interrogatoire autour de son identité mène Lisimaco à dénoncer qu'Ipsè n'est pas le véritable père de l'héroïne : c'est lui-même qui l'a trouvée sur une plage, vingt ans auparavant, et a remplacé une nièce du même âge qui venait de mourir. L'amulette qu'elle portait au cou révèle alors son identité : il s'agit bien d'Aspasia, la fille d'Alcandro, longtemps crue morte. La joie du père se trouve alors confrontée au serment qui vient d'être prononcé (III, 2). Faone sent renaître tout son amour pour Saffo qu'il est résolu à rejoindre dans la tombe (III, 3-4). Quelque peu secouée dans son esprit, cette dernière monte le promontoire de Leucade et se croit appelée à chanter l'hymne nuptial promis à Climene qu'en un premier temps elle ne reconnaît pas (III, 5-6). Recouvrant ses esprits, Saffo demande la bénédiction du père retrouvé et invite

¹⁸ « Le Rocher de Leucade ».

Climene et Faone à s'aimer à jamais, puis elle se jette du haut du rocher. La foule doit néanmoins retenir Faone qui faillit se précipiter à son tour (III, *scena ultima*).

Dans l'agencement de son livret, Cammarano privilégie une certaine circularité de la trame, puisque la scène s'ouvre par l'allusion du chœur aux vers chantés par Saffo à la mémoire du saut d'Antigone et se conclut par ce même sacrifice de l'héroïne. En son sein, il dispose les péripéties du triangle amoureux Saffo-Faone-Climene – nourries à son tour des vicissitudes du cercle familial Alcandro-Climene-Saffo – de manière à préparer le tableau de la reconnaissance de l'héroïne, suivant des expédients scéniques chers au théâtre grec antique. En effet, le récit de l'enfant disparue dans les flots de la mer est d'abord à peine évoqué par Alcandro à Faone (I, 3), il est ensuite raconté d'une façon légèrement plus détaillée par Climene à Saffo (II, 2) et s'achève enfin grâce au désaveu de Lisimaco au sujet de l'identité de la poétesse (III, 2). Or, ces trois moments sont aussi étroitement liés à l'évolution de l'intrigue amoureuse, puisque la première rencontre Alcandro-Faone contient une sorte de plaidoyer du premier en faveur des sentiments de Climene et prépare la scène suivante Faone-Saffo où le jeune homme quitte l'héroïne à jamais (I, 4-5) ; l'entrevue entre Climene et Saffo reprend la question de la fuite de l'amant de jadis, tout en étant essentiellement focalisée sur le mariage prochain de la fille du grand prêtre d'Apollon (II, 3). La reconnaissance qu'engendre la révélation de Lisimaco débouche sur la retour en flamme de Faone (III, 3-4). Ainsi, lorsque se défait provisoirement le couple Saffo-Faone, se noue le lien Faone-Climene, aboutissant au mariage béni *in extremis* par l'amante d'autrefois qui se sacrifie afin d'empêcher que ne renaisse le sentiment du début. Par ailleurs, les manigances d'Alcandro s'accompagnent de l'apparition de quelques scrupules à l'égard de Saffo (I, 2) annonçant l'ultime reconstitution du lien parental ; les retrouvailles Climene-Saffo sont déjà parsemées d'une complicité féminine qui ne saurait exclure les affects fraternels (II, 2-3) ; et la scène de la reconnaissance recompose, bien évidemment, cet autre triangle père-fille-sœur précédemment dissous par le destin.

Malgré une certaine patine de grécité, Cammarano refuse de recourir aux trois unités pseudo-aristotéliennes. L'unité de lieu est, en effet, bafouée dès les premières indications scéniques. Même si les didascalies de l'acte I ne nous disent pas où se situe le cirque du concours, ce dernier est néanmoins bien défini par les notes générales : « L'avvenimento ha luogo in Grecia; la prima parte ad Olimpia, le altre in Leucade... »¹⁹. Ce déplacement dans l'espace entraîne forcément un glissement temporel dont se fait le porte-parole l'héroïne elle-même, lorsqu'elle évoque les vaines recherches de son bien-aimé, depuis vraisemblablement ces trois mois

¹⁹ « La Scène se passe en Grèce ; le premier acte à Olympie, les autres à Leucade... ».

annoncés d'abord par la métaphore « tre lune intere »²⁰ (II, 2) et ensuite confirmés par les difficultés du voyage : « Valli e balze, mari e fiumi / Valicai, te ognor chiamando... »²¹ (II, 5). Bien que de manière ténue, l'unité d'action est, quant à elle, quelque peu bousculée par la scène de la reconnaissance qui vient se greffer sur l'intrigue amoureuse, trame secondaire néanmoins reliée à la matière principale. Ceci n'est tout de même pas pour nous étonner : les livrets d'opéra ont su très tôt s'émanciper de ce genre de contraintes et quant ils y ont recours, c'est le plus souvent le fruit du hasard. En tout cas Cammarano vise en premier lieu l'efficacité de sa trame, de la même façon que bien des librettistes de son époque²².

Des voix, des visages... sans surprise

John Black a déjà souligné comment la plupart des sujets traités par le librettiste de *Saffo* évitent de proposer un héros – ou une héroïne – qui parviendrait à plier les circonstances à sa volonté et, dans son énumération de ces créations, il cite également la protagoniste de 1840, amenée au désespoir et au suicide par un amour inconstant (JB, 168-169). Il constate également que la distribution des personnages – et plus particulièrement d'un second rôle féminin – est le plus souvent dictée par les chanteurs disponibles dans le théâtre où l'œuvre doit voir le jour et se souvient de notre production en guise d'exemple de la place accordée au mezzo-soprano, grâce aux qualités reconnues de Eloisa Buccini (JB, 159), à côté de Francilla Pixis. À ceci il ajoute quelques considérations sur l'effet de la scène initiale qu'il juge comme étant l'une des plus efficaces jamais écrites par Cammarano, dans la mesure où le spectateur se trouve aussitôt plongé au cœur de l'action (JB, 73, 193). Il relève, en outre, la note en bas de page – usage rarissime chez cet auteur – qui souligne comment dans la forêt de l'acte III, devenant de plus en plus violent, le vent secoue les bassins sacrés en cuivre jusqu'à les faire retentir (JB, 284). Ce à quoi il ne nous semble pas inutile d'adjoindre le finale de l'acte II où Saffo outrage les dieux et le grand tableau d'ouverture de l'acte III, incluant la scène de la reconnaissance. Ainsi faisant – et suivant les premières remarques de Black – nous entrons davantage dans la dimension musicale de l'œuvre et plus particulièrement dans la conception vocale de chacun des personnages.

Saffo se compose d'une petite dizaine de morceaux équitablement répartis sur ses trois actes. Après le prélude orchestral avec chœur, l'acte I est structuré en un air pour Alcandro (I, 2), suivi d'un récitatif Alcandro-Faone (I, 3) et du duo Faone-Saffo (I, 4-5). L'acte II fait précéder le duo Climene-Saffo (II, 2-3) de l'air de Climene (II, 1) et se conclut sur le finale central de l'opéra

²⁰ « trois mois entiers » (l'allusion aux 'lunes' n'apparaît pas dans la traduction).

²¹ « je franchissais, en t'appelant sans cesse, les monts, les fleuves et les mers ... ».

²² Nous avons déjà eu l'occasion de nous exprimer au sujet des unités, parfois respectées (CF2, 21, 27), le plus souvent fuies à des degrés divers (CF2, 68-69, 113, 157) par les livrets d'opéra.

(II, 4-5). Après l'immense scène de la forêt (III, 1-2) qui débouche sur l'air de Faone (III, 3-4), l'acte III met en scène le grand air de l'héroïne (III, 5-s.u.). Chaque personnage principal dispose donc d'un air de dimensions plus ou moins comparables, les *comprimari* n'intervenant qu'en tant que support des premiers chanteurs et dans les tableaux d'ensemble : Ippia sert ainsi d'appui au récitatif de l'air d'Alcandro et au *tempo di mezzo* de celui de Faone et Dirce se joint au cœur des jeunes femmes introduisant l'air de Climene ; ils participent tous au finale II, à la scène de reconnaissance et à l'air de Saffo – récitatif, *tempo di mezzo* –. Ceci implique donc une légère suprématie du rôle-titre qui dispose d'un air, de deux duos et de deux grandes scènes (finale II et scène de la reconnaissance), suivie de près par Climene (quatre numéros). Alcandro et Faone, pour leur part, comptent trois performances chacun.

En concluant les pages consacrées à sa création du S. Carlo, Pacini tient à préciser que suite à cette expérience, il ne serait plus défini par le grand public sous le sobriquet de « *Maestro delle cabalette* » (GP, 70) mais reconnu pour l'auteur d'ouvrages élaborés et de productions bien méditées (GP, 83). Le plus curieux est que, dans son introduction à l'autobiographie pacinienne, Stefano Adabbo accepte ces affirmations presque sans broncher (GP, XXXIX)²³. En effet, sans vouloir mettre en doute les qualités de la partition de *Saffo*, sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir, force est de constater que tous les airs solistes débouchent sur un mouvement plus rapide, même si la partition évite d'utiliser le terme *cabaletta* : en effet, la cavatine d'Alcandro « Di sua voce il suon giungea »²⁴ (I, 2) prépare « Un'Erinni atroce, orrenda »²⁵ ; le *cantabile* « Ah! con lui mi fu rapita »²⁶ (II, 1) de Climene annonce « Il cor non basta a reggere »²⁷ ; « Ah! giusta pena io colsi »²⁸ (III, 3) de Faone s'épanouit en « Mai più, mai più divisi »²⁹ (III, 4) ; et la scène finale de l'héroïne « Teco dall'are pronube »³⁰ (III, 6) s'achève par les recommandations de « L'ama ognor, qual io l'amai... »³¹ (III, s.u.). Par ailleurs, les autres numéros musicaux ne semblent pas se singulariser davantage : le duo Faone-Saffo aboutit à son tour à l'*allegro* « Qual io t'aborro, o perfida / Ebben, dischiudi, o barbaro »³² (I, 5) sur lequel se greffe aussi la réaction de Lisimaco « Ritorna in te, rammentati »³³ ; le duo Climene-Saffo se conclut par une commune résolution –

²³ Il avance toutefois de sérieuses réserves sur le renouvellement du style du compositeur après ses années de silence (GP, XXXIV).

²⁴ « Le son de sa voix retentissait ».

²⁵ « Une affreuse, horrible furie ».

²⁶ « il emportait avec lui ».

²⁷ « Quel ravissement ! ».

²⁸ « Voilà le fruit amer ».

²⁹ « jamais, amie, nous ne serons séparés ».

³⁰ « De l'autel de l'hyménée je reviens avec toi ».

³¹ « Aime-le toujours comme je l'aimai ».

³² « Puissent les dieux t'abhorrer, perfide, autant que je te déteste... / Eh bien !... ouvre ton cœur, barbare... ».

³³ « Rentre en toi-même, souviens-toi » (dans l'édition parisienne, cette réplique est attribuée au chœur).

« Qual io felice esser vorrei / T'affretta, vieni al fianco mio »³⁴ (II, 3) – ; et la grande scène de la reconnaissance fait état d'un même apitoiement – « Ah! che un perfido son io!... / Padre, il Dio tentar non giova / La germana che perdei »³⁵ (III, 2) –. Cela dit, à nos yeux, l'abondance de cabalettes n'entache en rien la qualité de la partition de Pacini. Il suffit de regarder l'usage que savent en faire des compositeurs de l'envergure de Rossini et de Bellini et jusqu'à Donizetti et à Verdi pour ne nullement dénigrer l'apparition de mouvements vifs au sein d'un air ou d'un duo d'opéra, surtout lorsqu'ils gardent toute leur fonction dramatique. En revanche, il nous semble plus judicieux de rechercher ailleurs les motifs du renouvellement du style du *maestro*.

Quelques lignes plus loin, Adabbo dément Pacini sur la question de la recherche psychologique dans la manière de dépeindre musicalement les personnages et à ce sujet il cite justement *Saffo* où le développement des événements ne s'accompagnerait guère de l'évolution de la psychologie de chaque rôle (GP, XL). Dans le cas de la partition napolitaine, ces propos demandent à être quelque peu nuancés, surtout en ce qui concerne l'héroïne. En effet, si Saffo peut apparaître assez monolithique dans son amour pour Faone, plus particulièrement au cours des actes II et III, dans les premières scènes de l'œuvre elle semble aussi éprise de sa mission poétique, ce qui est à l'origine de la brouille avec son bien-aimé, et dans son dernier air elle se révèle prête à bénir l'union qui cause son propre sacrifice. Et la musique n'est pas sans évoquer ce parcours, depuis le chant idéalisé du premier duo avec Faone – où prime d'abord l'art poétique de « Quando il mio caldo genio »³⁶ (I, 4) – jusqu'au mystère qui traverse le duo avec Climene, de la véhémence du renversement de l'autel à la contrition du tableau dans la forêt et à la scène de folie en miniature des derniers moments, suivie d'une cabalette résumant à la fois une certaine résignation mélancolique et la conscience du personnage d'avoir accompli sa propre purification.

Dans ce contexte opératique, deux des interventions du rôle-titre sont dignes d'une plus grande attention car elles s'inscrivent dans une sorte de continuité dramatique du théâtre lyrique de l'époque. La scène du temple reprend en effet le tableau correspondant de *Poliuto* où le héros renverse à son tour l'autel de Jupiter (II, 7), exactement au même endroit, à savoir au cours du finale central en clôture de l'acte II, et pour des raisons bien semblables, puisque Poliuto soupçonne son épouse Paolina de renouveler la flamme qui l'avait un jour liée à Severo, tout comme Saffo vient d'apprendre que Faone est désormais lié à Climene par un serment éternel. De la plume du même Cammarano et destiné à Donizetti, le livret de cet autre opéra antiquisant – mais d'époque romaine et d'une période bien plus tardive – avait néanmoins été censuré, deux ans avant la création de *Saffo*, par les autorités napolitaines qui avaient vu d'un mauvais œil que

³⁴ « ... puisse le ciel te rendre aussi heureuse que je voudrais l'être moi-même !... / Hâte-toi, viens à mes côtés... ».

³⁵ « Oh je suis un perfide !... / Père, il ne faut point tenter le dieu... / Les dieux m'ont accordé la sœur que j'avais perdue... ».

³⁶ « Lorsque mon génie ».

l'on porte à la scène l'histoire de deux martyrs. La réaction de la poétesse grecque reste donc quelque peu inédite pour le public du S. Carlo qui ne verra Poliuto qu'en 1848³⁷. Le tableau final, pour sa part, n'est pas sans rappeler la grande scène de folie de l'héroïne dans *Anna Bolena* (1830) de Donizetti sur un livret de Felice Romani. En effet, dans la cavatine « Al dolce guidami / castel natio »³⁸ (III, 6), la reine d'Angleterre se croit au jour de son mariage, tout comme Saffo s' imagine être invitée aux noces de Climene. Par ailleurs, les deux personnages se réveillent de leur assoupissement d'une manière assez proche : au roulement des tambours la première, au son de cloche la seconde, les deux devant annoncer leur mort prochaine. L'épilogue est néanmoins bien différent : à la catharsis que nous connaissons fait écho la malédiction de la souveraine Tudor contre un couple coupable.

À un moindre degré, nous pouvons relever cette même évolution psychologique chez les trois autres personnages principaux. Les états d'âme contrastés d'Alcandro se manifestent dès son air de présentation qui oppose l'affection de la cavatine au désir de vengeance de la cabalette, les deux à l'adresse de l'héroïne. Et si sa perversité auprès de Faone est toute d'une pièce, l'hésitation pointe à nouveau à la scène du temple – « Di quel duolo, di quel pianto »³⁹ (II, 5) – où pourtant il lui aurait été facile de condamner l'intruse. Le tableau de la reconnaissance est source de ce revirement définitif qui doit amener le père retrouvé jusqu'à la tombe de sa fille. Jaloux de Saffo, Faone est l'inconstant, d'une certaine façon toujours en fuite : « Addio tremendo, eterno »⁴⁰ (I, 5), s'écrie-t-il d'abord en quittant la poétesse ; « ...allora / Che l'amato Faon da questo lido / Fuggiva... »⁴¹ (II, 1), le décrit ensuite Climene dans le récitatif de son air ; « Un ingrato cercando »⁴² (II, 2), lui fait enfin écho la protagoniste. Dans le récitatif avec Alcandro, il fait même figure de crédule. Et pourtant, moins en proie aux débats d'âme que le grand prêtre, il connaît lui aussi un tournant irrévocable le jour de son mariage, lorsqu'il comprend l'amour que lui voue l'héroïne, ce qu'exprime clairement son air opposant le remord du *cantabile* à la résolution de l'*allegro*. Détermination à mourir avec sa bien-aimée, malgré les recommandations de cette dernière, qu'il faillit accomplir jusqu'au bout. Entre son père et son époux, Climene est sans doute le personnage qui présente le moins de relief : profondément amoureuse de Faone depuis toujours, elle se montre aussi très compréhensive vis-à-vis de la malheureuse qui, d'une certaine manière, partage son sort d'autrefois. Ce n'est que devant l'autel des dieux qu'elle s'indigne

³⁷ Tiré de *Polyeucte martyr* (1643) de Pierre Corneille, ce sujet est réutilisé aussitôt par Donizetti qui le propose à l'Académie Royale de Musique justement sous le titre *Les Martyrs* (1840) sur un livret en français d'Eugène Scribe.

³⁸ Cf. Felice Romani, Gaetano Donizetti, *Anna Bolena*, in *Tutti i libretti di Donizetti*, a cura di Egidio Saracino, Milano, Garzanti, 1993, pp. 517-537 : « Conduis-moi au cher manoir natal » (dans la traduction de l'édition Maria Callas, *Mad Scenes*, EMI, 7243 5 66459 2 9, 1959, 1997).

³⁹ « Mon courroux se repaît de ses larmes ».

⁴⁰ « un adieu, terrible, éternel ».

⁴¹ « ...lorsque mon Phaon bien-aimé fuyait ces rivages ... ».

⁴² « à la recherche d'un ingrat ».

quelque peu en reconnaissant un traître chez son conjoint, une rivale chez sa compagne. Cela ne dure que l'espace d'un moment : la scène de la reconnaissance et le sacrifice qui s'en suit la retrouvent sincèrement troublée de voir s'évanouir à la fois son rêve d'amour et l'amitié d'une sœur à peine retrouvée. Son *aria di sortita* affecte néanmoins la double facette de la douleur passée dans la cavatine et de la joie présente dans la cabalette, bien que ceci réponde davantage aux impératifs du genre qu'à une véritable approche psychologique du rôle.

Sur le plan vocal, et aux fins de notre orientation, il est intéressant de s'interroger sur ce que cela aurait donné si Pacini n'avait pas disposé d'un ténor et s'il avait choisi de recourir à un contralto pour le personnage de Faone. Ceci ne nous paraît nullement incongru à plus d'un titre. Bien que la mode des castrats pour les emplois héroïques soit désormais révolue en 1840, l'attribution de ce genre de caractérisation à une voix féminine n'a pas tout à fait disparu. En 1829, Bellini recourt à un mezzo-soprano pour le rôle de Nerestano, le frère de l'héroïne éponyme de *Zaira* et renouvelle l'expérience l'année suivante pour Romeo dans *I Capuleti e i Montecchi*. Plus près de Saffo, en 1837 Donizetti attribue à son tour le personnage de Rodrigo, autre frère de la protagoniste, à un contralto pour *Pia de' Tolomei*. Pacini lui-même ne dédaigne pas cet usage, puisqu'il confie le caractère héroïque – quoiqu'il s'agisse d'un chef vaincu – de Poro à un soprano dans cet *Alessandro nell'Indie* qu'il reprend de Métastase⁴³. Dans la seconde moitié des années 1850, Verdi songe aussi à un contralto pour le Fool de cette adaptation musicale du *King Lear* (1606) shakespearien qu'il ne parviendra jamais à mener à bon terme⁴⁴. Cependant, il ne renonce pas à ce genre d'utilisation de la voix féminine, puisque c'est pour un soprano qu'il écrit le rôle du page Oscar dans *Un ballo in maschera* (1859). Par ailleurs, Faone n'est pas du tout un personnage héroïque dans la lignée du Tancredi rossinien. Ce n'est pas non plus un être passionnément amoureux. Même si une certaine tradition est en train de s'estomper dans les années 1840, elle aurait encore pu sans hésitation servir ce caractère inconstant et toujours en fuite.

S'agissant de la poétesse de Lesbos, aurions-nous perçu une certaine ambiguïté dans le duo Faone-Saffo, voire dans le tableau de l'autel où le héros sent renaître son amour ? À notre avis, pas davantage que nous n'en ressentons dans le duo entre un frère et une sœur, tout d'abord parce que la convention du multiple usage de la voix féminine est encore bien vivante en cette première moitié du XIX^e siècle. Ensuite, il ne s'agit d'aucune façon d'une scène d'amour, malgré les manifestations de jalousie de l'un et les tentatives de le rassurer de l'autre. Enfin, nous l'avons vu, tout ce qui pourrait avoir trait à la Sappho de l'histoire et de la littérature est bel et bien

⁴³ Créée à Rome en 1730, la première des très nombreuses adaptations de ce livret prévoit, en revanche, une distribution entièrement masculine (cf. aussi CF, 137).

⁴⁴ À ce sujet, nous nous permettons de renvoyer à notre « ...here's my cox-comb » *Sous le signe de Shakespeare : fous, brigands et bossus dans l'opéra verdien*, in *Personnages étranges*, Publications de l'Université Saint-Etienne, 2010 (sous presse).

gommé par le livret de Cammarano. Ceci est aussi vrai pour l'autre duo de l'opéra, celui entre Climene et Saffo, qui pourrait à son tour jouer sur la jonction des voix féminines. Et pourtant la fille d'Alcandro n'hésite pas une seconde à accueillir une jeune femme dont elle croit avoir partagé le sort et à l'inviter à chanter à la cérémonie de son mariage. Avec les vers de 1840 nous sommes bien loin des épanchements enflammés pour Atthis ou Anactoria.

Quels vers pour un concours de chant ?

C'est ainsi que se pose la question du registre linguistique du livret. Du point de vue de la versification, John Black souligne la prédominance de *settenari* et *ottonari* dans la poésie de Cammarano, et cite Saffo – l'un de ses livrets dont les vers coulent le mieux (JB, 74) – en exemple de la priorité qu'accorde cette pièce à la première de ces mesures (JB, 264). Et il puise dans ce même ouvrage afin d'illustrer son propos en matière de métrique : il propose, en effet, la strophe du duo Climene-Saffo « Di quai soavi lagrime »⁴⁵ (II, 2), à chanter à l'unisson, pour le vers heptasyllabique ; et la cavatine d'Alcandro « Di sua voce il suon giungea »⁴⁶ (I, 2) pour l'octosyllabe (JB, 257-259). En effet, tous les moments essentiels de l'opéra sont conçus suivant l'un ou l'autre de ces deux mètres. En revanche, nous serions plus nuancé quant à la prépondérance du premier (JB, 264). En effet, si l'air de Faone est versifié sur cette mesure aussi bien dans le *cantabile* que dans l'*allegro*, l'*aria di sortita* d'Alcandro réitère l'*ottonario* dans la cabalette qui suit ; Climene fait usage de ce même vers dans sa cavatine mais elle passe au *settenario* dans la cabalette ; ainsi que Saffo intervertit ce même emploi dans son air final. Il est vrai que, dans ces deux derniers cas, l'heptamètre est souvent prolongé par l'apparition de *parole sdrucchiole* en fin de vers, ces mots proparoxytons qui permettent de compter une syllabe de moins. La cabalette de Climene « Il cor non basta a reggere »⁴⁷ (II, 1) est formée d'une octave dont le schéma de la rime se répartit en ABCBADDE, les vers A et C étant justement proparoxytons. Bien plus long, l'*allegro moderato* de Saffo « Teco dall'are pronube »⁴⁸ (III, 6) affiche six *versi sdrucchioli*. En outre, les duos et les scènes d'ensemble ont également recours à ce même décompte, comme le duo que cite Black. C'est aussi le cas du duo Faone-Saffo, heptasyllabique, qui joint à l'emploi de nombreux vers proparoxytons l'utilisation récurrente de diphtongues en fin de vers. Octosyllabiques sont, en revanche, le *largo* du finale II et le trio de la scène de la reconnaissance,

⁴⁵ « Ah ! quelles douces larmes » ; cette strophe avait été écrite premièrement pour la cavatine de l'*aria di sortita* de Paolina dans *Poliuto* mais ces vers avaient été sacrifiés par la censure en même temps que tout l'opéra (JB, 257) ; nous avons déjà eu l'occasion de nous pencher sur cette question (CF2, 110-112).

⁴⁶ « Le son de sa voix retentissait ».

⁴⁷ « Quel ravissement ! ».

⁴⁸ « De l'autel de l'hyménée je reviens avec toi ».

cette dernière présentant à son tour l'usage intéressant de vers décasyllabes dans la prière des Aruspices « Signor di Leucade, – occhio del cielo »⁴⁹ (III, 1) : il s'agit en fait de *quinari accoppiati*, ces vers de cinq syllabes qui, par leur redoublement, ralentissent le rythme et confèrent sa juste solennité au moment sacré, le premier hémistiche étant ici toujours formé d'un *quinario sdrucchiolo*.

Par ailleurs, si le livret est dépourvu de références à la biographie de la poétesse historique ainsi qu'à la poésie saphique, il n'est pas exempt d'allusions à l'inspiration poétique et à la fonction exercée par l'héroïne, de même qu'il n'est pas dénué de situations passionnelles. En effet, le public apprend d'emblée qu'il se trouve au sein d'un concours littéraire, lorsque le chœur s'exclame « Divini carmi!... »⁵⁰ (I, 1) dès le lever du rideau. Alcandro se charge alors de nous faire connaître la matière de ces vers : les amours d'Antigone et de Thémistée et le saut du prince du haut du rocher de Leucade. Et malgré sa rancune à l'égard de Saffo, c'est bien par le souvenir de son lyrisme qu'il attaque sa cavatine : « Di sua voce il suon giungea / Dolce all'alma e conosciuto ! »⁵¹ (I, 2). L'apparition de la protagoniste fait une très grande place à son rôle de poétesse, dans la mesure où, dans son duo avec Faone, elle consacre plus de la moitié de sa longue réplique à l'inspiration poétique, avant de rassurer son interlocuteur de son amour. La jalousie du jeune homme n'apparaît donc pas moins infondée, s'il est vrai que la poésie transporte sa bien-aimée dans un ciel où elle se sent presque un demi-dieu. La rencontre avec Climene met en avant la célébrité de la femme de lettres, étant donné que la fille du grand prêtre identifie immédiatement le nom d'une artiste qu'elle ne connaissait pas encore *de visu*. Le chaude amitié qui lie pendant un moment les deux femmes rend son inspiration à Saffo qui se dit prête à entonner un chant en l'honneur du mariage prochain : « ...Del genio / Me la scintilla investe: / Vorrei disciorre un auspice / Canto... »⁵² (II, 3). La scène du temple fait allusion aux instruments mêmes de cet art : « Le cetre, le tibie confondano i suoni, / A loro de' timpani s'aggiunga il fragor... »⁵³ (II, 4). Lisimaco tend sa lyre à Saffo mais sa voix ne saurait s'épanouir après la découverte de l'époux de Climene. Dans la forêt, s'avouant coupable, la poétesse invoque alors les dieux pour qu'ils lui rendent, avec la paix, son génie d'autrefois : « L'ali del genio – rendi al pensiero »⁵⁴ (III, 1). Ce qui se concrétise dans la scène de folie finale, lorsque Lisimaco se charge à nouveau de lui tendre cette cithare que réclame immédiatement l'héroïne afin de donner corps à cette mélodie à laquelle elle avait dû renoncer à l'acte précédent : c'est la matière de son air dont le récitatif semble vouloir même ébaucher un hymne aux flots marins qui vont bientôt l'accueillir.

⁴⁹ « Seigneur de Leucade, lumière du monde ».

⁵⁰ « Divine poésie... ».

⁵¹ « Le son de sa voix retentissait dans mon âme comme un doux souvenir ».

⁵² « Le génie de la poésie s'empare de moi ; je voudrais faire entendre un chant d'augure... ».

⁵³ « Que les cythares [sic] et les clairons mêlent leurs accords au bruit des fanfares ».

⁵⁴ « ...rendez à la pensée les ailes du génie ».

La proposition de chanter à la cérémonie est sans doute l'évocation la plus explicite – quoique très probablement involontaire – de la véritable poésie de Sappho, auteur d'épithalames dont il nous est parvenu un certain nombre de fragments (AS, IX (?), 106-126). Ajoutons à cela la double allusion à Alcée (VII^e-VI^e s. av. J.-C.). La première apparaît dans le récitatif Alcandro-Faone au cours duquel le grand prêtre essaie d'entretenir la jalousie du jeune homme, au détriment de Saffo et en faveur de Climene : « ...Sull'orme / Di Saffo, a che le greche / Città percorre Alceo? / [...] / Amato. / L'ama... »⁵⁵ (I, 3). Ce que confirme à sa manière le chœur lorsqu'il vient fêter la victoire de la poétesse au concours : « Alceo la chioma cingerti / Vuol della fronda ei stesso! »⁵⁶ (I, 5), suscitant à la fois l'émotion de l'héroïne et la colère de son bien-aimé. Le lien avec une certaine historicité est très probablement plus mince que celui de l'hymne nuptial. Toutefois, ceci n'est pas sans rappeler l'hésitante déclaration d'amour du poète contenue dans les deux vers qu'il aurait adressés à Sappho, laquelle lui aurait répondu sur un ton bien châtié⁵⁷. Plus près de Cammarano, l'usage du *settenario* nous renvoie également aux vers apocryphes à la mode entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, telle cette *Faoníade* publiée en appendice des *Avventure di Saffo* de Verri en 1790 et dont le librettiste a pu lire l'une des nombreuses éditions autonomes⁵⁸. C'est d'ailleurs à ce genre d'ouvrage que semble davantage se référer le livret de 1840 dans les situations amoureuses : les récriminations de Faone auprès de Saffo, les souvenirs douloureux de Climene, le revirement du jeune homme le jour de son mariage, les termes de son air – mais aussi l'apitoiement d'Alcandro et de Climene au tableau de la reconnaissance et la scène finale de l'héroïne – calquent bien cette même forme d'exacerbation des sentiments à laquelle sont si sensibles le public et le lecteur de l'époque.

Sappho ou Saffo ?

Saffo a donc très peu de choses à partager avec Sappho et les vers de Cammarano encore moins avec la poésie saphique⁵⁹. Et pourtant, lorsqu'il songe à son retour sur la scène opératique, Pacini se souvient que la réflexion de ses années de silence l'a amené à privilégier tout particulièrement trois éléments : la couleur locale, la confrontation avec l'héritage musical des

⁵⁵ « Pourquoi voit-on Alcée suivre de ville en ville par toute la Grèce les traces de Sappho ? / [...] / Il l'aime, et trouve en elle un tendre retour ».

⁵⁶ « Alcée veut lui-même déposer le laurier sur ton front ».

⁵⁷ Aristote, *Rhétorique* (I, 9, 1367a, 7-15) mais aussi Hermésianax (fr. 7, 47-49), cités in *Témoignages sur Alcée*, in Alcée, *Fragments*, texte établi, traduit et annoté par Gauthier Liberman, Paris, Les Belles Lettres, 2002, t. I, pp. 9-10, ainsi que la mauvaise interprétation du fr. 384 (*Idem*, t. II, p. 169).

⁵⁸ Nous avons consulté notamment : LA | FAONIADÉ | INNI ED ODI | DI SAFFO | PISA | DALLA TIPOGRAFIA | DELLA SOCIATÀ LETT.] | MDCCCI. Cf. aussi n. 13, p. 15.

⁵⁹ Émile Augier, librettiste de l'opéra de Gounod, repropose les amours de Sappho et de Phaon, compliquées par la passion de Glycère pour le jeune homme et de Pythéas pour cette dernière. Ceci est enrichi de la facette politique qui vise à renverser le tyran Pittacus. L'opéra s'achève néanmoins sur le même saut de Leucade.

Sigles :

AS = *Alcée-Sapho*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

CF = Camillo Faverzani, *Métastase au XIX^e siècle : l'expérience de l'« Alessandro nell'Indie » de Giovanni Pacini (1824)*, « Chroniques italiennes », pp.

CF2 = Camillo Faverzani, « *E s'ei fosse quell'indo maledetto* ». *Esotismi nei libretti italiani di fonte francese*, Roma, Bulzoni, 2007, « Euro-ispanica ».

GP = Giovanni Pacini, *Le mie memorie artistiche*, a cura di Luciano Nicolosi e Salvatore Pinnavaia, Lucca, Pacini Fazzi, 1981.

JB = John Black, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edimburg University Press, 1984.

