**Zeitschrift:** Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 33 (2013)

**Artikel:** Conspirateurs apolitiques? : Un ballo in maschera et le Risorgimento

**Autor:** Roccatagliati, Alessandro

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-835155

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 10.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# Conspirateurs apolitiques? *Un ballo in maschera* et le Risorgimento

ALESSANDRO ROCCATAGLIATI (Ferrare)

Quiconque a étudié *Un ballo in maschera* de Giuseppe Verdi reconnaîtra l'allusion à sa genèse dans le titre de cette contribution. Un peu à contre-cœur, le compositeur s'était résolu, en septembre 1857, à reprendre *Gustave III ou le Bal masqué* d'Eugène Scribe et de Daniel François Esprit Auber (1833), afin d'en tirer le nouvel opéra commandé par le théâtre S. Carlo de Naples. Dès le mois de novembre, la censure des Bourbons lui posait un certain nombre de conditions, qu'il acceptait. Il fallait, notamment, transformer le roi en un simple duc et faire en sorte que les mobiles du désir de vengeance des conjurés soient uniquement d'ordre familial ou patrimonial.[1] Contrairement aux patriotes suédois de Scribe, ces conjurés devaient être apolitiques.

Il n'est donc pas évident d'évoquer *Un ballo in maschera* et ses conspirateurs dans le cadre d'une problématique consacrée à Verdi et au Risorgimento. Certes, la notion d'un Verdi prophète du processus de l'unification italienne a été remise en cause, au cours des dernières années, par des collègues tels Birgit Pauls, Roger Parker et Anselm Gerhard. Ils ont démontré qu'il s'agit d'une image créée *a posteriori* par la propagande culturelle nationaliste.[2] Nous sommes face à un véritable mythe identitaire

---

* Cet article réélabore le texte d'une conférence donnée à Bienne le 14 décembre 2013, dans le cadre du colloque «*Un ballo in maschera* und das Risorgimento». Je tiens à remercier les organisateurs et particulièrement Anselm Gerhard, coordinateur du colloque, pour cette occasion d'échange scientifique, ainsi que pour l'autorisation d'en publier le texte sous une forme remaniée. En outre, je remercie Carole Guidicelli et la rédaction des *Annales Suisses de Musicologie* pour la mise au point linguistique.

1 Verdi rappelait ces deux conditions fixées, avec cinq autres, par les censeurs «con lettera 3 Nov. [1857]», dans le document de défense détaillé, présenté en avril 1858, en vue du procès l'opposant aux théâtres napolitains. Cf. «Libretto del *Ballo in maschera* manomesso dalla censura e fulminea protesta di Verdi», in *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di Simonetta Ricciardi, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003, pp. 342-405: 404.

2 Se référer notamment aux ouvrages suivants: Birgit Pauls, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento: ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*, Berlin, Akademie Verlag, 1996; Roger Parker, «*Arpa d'or dei fatidici vati*»: *the Verdi patriotic chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1997; id., «Verdi

forgé, après 1861, par des écrivains proches du nouvel état monarchique et ce avec, en partie, la complicité du compositeur. Toutefois, ces essais musicologiques portent le plus souvent sur les aspects biographique et artistique d'une seule phase de la carrière de Verdi, celle qui s'étend jusqu'en 1848-1849. C'est durant ces deux années, politiquement incandescentes, qu'il effectue ses deux retours significatifs en Italie de Paris, où il vivait. En avril 1848, il se rend, au cœur de la période insurrectionnelle, à Milan, puis l'hiver suivant dans la République éphémère de Rome, afin d'y donner son opéra le plus barricadier, *La battaglia di Legnano*.

En revanche, la décennie suivante a beaucoup plus été laissée dans l'ombre. Elle comprend les positions de Verdi face au processus du Risorgimento du début des années 1850 jusqu'à la guerre d'indépendance de 1859, prélude décisif à l'unification nationale de 1861. Il me semble donc utile d'étudier, de manière plus approfondie, cette période dans une perspective précise, celle de l'attitude de Verdi par rapport aux figures de conspirateurs. Par cette expression, j'entends tout autant les personnages politiques réels, dont les chroniques de l'époque rendent compte, que les personnages imaginaires qui figurent dans son théâtre musical des ces années.

Pour la période 1850-1859, les documents concernant Verdi, notamment ses lettres, sont bien connus. Ils nous livrent très peu d'informations et gardent presque totalement le silence sur les questions politiques et nationales qui nous intéressent ici. La majorité de ces écrits abondent en discussions professionnelles ; ils décrivent moins souvent des relations d'amitié de nature différente. Plus généralement, ces documents montrent le compositeur et son épouse dans trois aspects fondamentaux de leur vie à cette période : les longs séjours à Paris (en tout plus de trois ans, entre décembre 1851 et janvier 1857), leurs nombreux voyages à l'occasion de commandes d'opéras dans différentes villes d'Italie (Venise, Rome, Naples, Gênes, Rimini, Reggio Emilia, etc.) et quelques printemps-étés au cours desquels ils prennent des vacances et s'occupent de la ferme de S. Agata. Selon leurs lettres, ils restent éloignés, tant physiquement que spirituellement, des épicentres où mûrissent les processus essentiels du Risorgimento. Par exemple, ils ne se rendent pas, durant cette période, à Milan ou à Turin. Finalement, il s'agit encore d'années tumultueuses sur le plan pro-

*politico* : a wounded cliché regroups », *Journal of Modern Italian Studies*, 17, 2012, pp. 427-436 ; Anselm Gerhard, « 'Cortigiani vil razza bramata !'. Reti aristocratiche e fervori risorgimentali nella biografia del giovane Verdi », *Acta Musicologica*, 84/1, 2012, pp. 37-64 ; 84/2, 2012, pp. 199-224. Des observations sur *Un ballo in maschera* sont également présentes dans l'étude récent de Antonio Rostagno, « Verdi fra Gioberti e Manin. Dal liberalismo moderato alla Società nazionale italiana », in *Giuseppe Verdi e il Risorgimento*, a cura di Ester Capuzzo, Antonio Casu, Angelo G. Sabatini, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014, pp. 25-49.

fessionnel, les dernières de ses «sedici anni di galera» comme Verdi les appelait, alors qu'il travaille au *Ballo in maschera* en mai 1858. Ce n'est que dix mois après la première de cet opéra, en février 1859, que Verdi peut affirmer: «ritornato da Roma non ho più fatto musica, non ho più visto musica, non ho più pensato a musica».[3]

Cependant, il serait faux d'affirmer que Verdi fut apolitique ou de nier son adhérence à la ligne majoritaire du mouvement d'unification. En effet, il devint, de 1859 à 1861, le premier collecteur de fonds pour équiper l'armée franco-piémontaise, puis l'unique porte-parole, à Turin, des provinces du Duché de Parme adhérant au nouveau royaume *in fieri*, enfin un membre du premier Parlement national, à l'invitation sincère faite par Cavour en personne (qu'il avait déjà rencontré à Leri en septembre 1859). En effet, ce dernier lui avait écrit de manière explicite:

> guai a noi se … fosse per riuscire una Camera in cui prevalessero le opinioni superlative [*scil.* estremistiche], le idee avventate, i propositi rivoluzionari … Reputo la sua presenza alla Camera utilissima. Essa … darà credito al gran partito nazionale che vuol costituire la nazione sulle solide basi della libertà e dell'ordine.[4]

Cavour l'appelait donc pour assumer – davantage comme tête d'affiche de la nation que pour son activité politique – une tâche politique précise, celle de la défense de ses positions modérées, monarchiques et libérales, partagées par Verdi.

Pendant cette décennie, Verdi n'avait jamais mis les pieds dans les milieux milanais qui avaient été les siens avant 1848, notamment dans le salon de Clara Maffei. Il avait repris, seulement en 1854, ses échanges épistolaires avec la comtesse, marqués par de longs silences, en évitant les arguments politiques les plus brûlants. Pourtant, Verdi se trouvait désormais assis, dans le nouveau parlement d'Italie de 1861, à côté d'hommes comme Carlo Tenca, Cesare Giulini ou Emilio Visconti Venosta, dont il partageait les orientations. Ils avaient été, non seulement, les têtes pensantes du salon Maffei, mais aussi parmi les leaders de la «résistance» patriotique anti-autrichienne, tout au long de la décennie précédente, dans la capitale lombarde. Faisons-nous face à de simples coïncidences?

---

3 «Rentré de Rome, je n'ai plus fait de musique, plus vu de musique, plus songé à la musique.» (Les traductions sont de l'auteur). Lettre à Cesare De Sanctis du 17 décembre 1859: cf. Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, vol. 2, p. 567 (ibid., pp. 500 sg., la lettre à Clara Maffei du 12 mai 1858 qui évoque les «seize années de galères»).

4 «Malheur à nous si nous réussissions… un parlement dans lequel régneraient les opinions extrêmes, les idées téméraires, les propos révolutionnaires… je crois que votre présence à la Chambre sera très utile. Elle… donnera du crédit au grand parti national qui veut bâtir la nation sur les fondations solides de la liberté et de l'ordre». Lettre de Cavour à Verdi du 10 janvier 1861; ibid., pp. 600 sg.

Bien entendu, la presse libre était distribuée partout et l'on pouvait, surtout depuis Paris, toujours rester informé des événements politiques des Etats de la péninsule. Pendant l'été 1857, Verdi se détend comme un véritable «ours-agriculteur» à S. Agata. Il se vante alors, auprès du librettiste et directeur de théâtre français Alphonse Royer, «di non aver letto neppure un giornale dal gennaio in poi; quindi sono di un'ignoranza colossale in politica»[5], ce qui semble souligner qu'un tel état est anormal pour lui. D'ailleurs, tant des nouvelles que des opinions lui parvenaient par le biais des voyageurs qui lui rendaient visite à S. Agata depuis la Lombardie et la Vénétie, afin de travailler avec lui, comme les deux librettistes Francesco Maria Piave et Antonio Somma, tous deux patriotes de l'ex-République de Venise de 1848-49. De plus, d'autres échanges avaient lieu avec les personnes que Verdi rencontrait sur les différents lieux de spectacles, par exemple le critique Filippo Filippi, qui s'était rendu à Rome depuis Milan pour *Un ballo in maschera* et avec lequel Verdi – selon son témoignage[6] – s'est entretenu au sujet de la politique nationale à la veille de la guerre de 1859.

En outre, nous possédons de nombreux témoignages sur la façon dont, à Paris, les milieux des exilés italiens de 1849 développaient presque les mêmes réflexions et suivaient les mêmes courants politiques que ceux se manifestant alors en Lombardie ou en Toscane, d'où la majorité de ces exilés provenait. En effet, nous savons que, au milieu de cette décennie, un de ces hommes était entré en contact tant avec Verdi qu'avec un témoin important provenant de Milan et du cercle Maffei. Il s'agit de Giuseppe Montanelli, l'homme qui aida Verdi dans l'élaboration du livret de *Simon Boccanegra* entre 1856 et 1857. Au cours du même été, Montanelli était également entré en contact, toujours à Paris, avec Giovanni Visconti Venosta, le frère cadet d'Emilio (ce dernier sera plus tard à sept reprises, entre 1863 et 1907, le ministre des Affaires étrangères du Royaume d'Italie). Patriote,

5 Ibid., pp. 420 sg. («de ne pas avoir lu ne serait-ce qu'un journal à partir de janvier, avec donc une ignorance colossale en matière de politique»).

6 Le 23 juin 1859, alors que la bataille faisait rage non loin de S. Agata, Verdi écrivait à Clara Maffei à Milan: «Salutatemi … Carcano, Tenca … e De Filippi. Dite a quest'ultimo che intorno alle nostre discussioni in Roma sono ben contento d'essermi ingannato, e quando le cose saranno avvenute secondo le sue predizioni, ed i nostri desiderj, prometto e giuro, per mia punizione, di non parlare mai più di Re, d'Imperatori, di nazioni, etc. etc.» (Salutations… à Carcano, à Tenca… et à De Filippi. Dites à ce dernier que, à propos de nos discussions à Rome, je suis très heureux de m'être trompé et que, quand les choses se seront accomplies selon ses prévisions et nos désirs, je promets et jure, pour ma punition, de ne jamais plus parler de rois, d'empereurs, de nations, etc. etc.). Cf. Frank Walker, «Verdi, Giuseppe Montanelli and the libretto of *Simon Boccanegra*», *Verdi: Bollettino dell'Istituto di studi verdiani*, 1/3, 1960, pp. 1373-1390, 1767-1789: 1789.

Giovanni a publié à la fin de sa vie de très riches *Ricordi di gioventù: cose vedute e sapute, 1847-60* (1904), une source que les historiens du Risorgimento considèrent «di primissimo ordine». D'autant plus que personne n'a effectué pour d'autres régions d'Italie ce que Visconti Venosta fit pour la Lombardie: «rievocare minuziosamente tutta una serie di avvenimenti, rivelare particolari sconosciuti, ... richiamare in vita pensieri, umori, speranze, sentimenti»[7], datant de la décennie qui nous intéresse ici.

Visconti Venosta peut donc nous servir de guide dans ces discussions entre Italiens à Paris, dont Verdi fut peut-être mis au courant par son «poète secret» (c'est Piave qui signe le livret de *Simon Boccanegra),* et dans la compréhension du fond des questions politiques qui les occupaient. Il décrit ainsi la situation durant l'été 1856:

> Nell'emigrazione italiana c'erano tre correnti di opinioni: la piemontese, come dicevasi allora, la murattiana e la repubblicana ... Conobbi il Montanelli, ch'era stato fino allora uno dei capi dello stato maggiore del partito repubblicano. Mite, buono, andava in quei giorni avvicinandosi a Cavour, e staccandosi dalla repubblica. Ci soffriva nel distacco, come se subisse un'operazione chirurgica, senza cloroformio; ci soffriva, ma nella sua onestà trovava gli argomenti della rassegnazione.[8]

Ce Paris, dans lequel Verdi et son épouse habitent pendant six mois entre juillet 1856 et janvier 1857 – avec une absence, du 25 octobre au 3 novembre, où ils se rendent à Compiègne à l'invitation de l'empereur Napoléon III, un fan du musicien – est la capitale où Cavour, au début de cette année-là, a acquis de l'autorité et du crédit international à la table du congrès qui a mis fin à la guerre de Crimée, par des traités plutôt défavorables à l'ennemi autrichien.[9] Le processus d'éloignement des idées

---

7 La source est de «de tout premier ordre» selon Ennio Di Nolfo, dans sa préface à Giovanni Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù: cose vedute o sapute 1847-1860* (1ère éd.: 1904), Milano, Rizzoli, 1959, pp. 5-12: 11. («En évoquant minutieusement une série d'événements, en révélant des détails inconnus... en rappelant à la vie les pensées, les humeurs, les espoirs, les sentiments»).

8 «Dans l'émigration italienne, il y avait trois courants d'opinion: le piémontais, comme on disait alors, le murattien et le républicain... J'ai eu l'occasion de connaître Montanelli, qui avait été jusque-là l'un des chefs du personnel politique du Parti républicain. Doux, bon, il se rapprochait, à cette période, de Cavour et s'éloignait de la république. Cette prise de distance le faisait souffrir comme une opération chirurgicale sans chloroforme; il souffrait mais, dans son honnêteté, il trouvait de bons arguments pour se résigner». Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù*, pp. 241-242.

9 On rappellera que, précisément en février 1856, Verdi avait reçu du roi Victor-Emmanuel II et de Cavour une haute distinction de la maison de Savoie, celle de Chevalier de Saint Maurice et de Saint Lazare, inattendue et octroyée «spontanément». Emu, il en remerciait le «Gouvernement de la Patrie» par une lettre au Premier ministre qui avait assuré la démarche «en dépit des graves questions d'Etat». Voir la lettre, datée du 11 février, dans Abbiati, *Giuseppe Verdi*, pp. 346-347.

républicaines de Giuseppe Mazzini était déjà en place depuis un certain temps dans les milieux milanais, auxquels font référence tant le compositeur que Visconti Venosta.

À cet égard, l'une des figures-clés du processus était un autre homme que Verdi connaissait très bien. Il s'agit du nouveau compagnon de Clara Maffei, le journaliste et écrivain Carlo Tenca, pour lequel la comtesse avait divorcé *de facto* (c'est-à-dire sur le plan économique, en 1847, avec Verdi comme témoin) d'Andrea Maffei, mentor littéraire, librettiste, ami du compositeur et son compagnon de séjour thermal durant les années 1840. Tenca était d'origine très modeste : il avait construit sa carrière entièrement grâce à ses études. Pourtant, il était assis à côté de l'aristocrate Emilio Visconti Venosta, lorsqu'un sommet secret, durant l'hiver 1849-50, eut lieu entre dirigeants politiques républicains, après la déception qui suivit l'incendie politique de 1848-49 (les cinq journées de Milan, les soubresauts du gouvernement provisoire, le retour des Autrichiens menés par Radetzky), afin d'évaluer ce qu'il fallait faire. Les différences entre les tendances étaient déjà marquées : l'une penchant nettement du côté des sociétés secrètes et de l'insurrection par l'exhortation continuelle de Mazzini à la révolte contre l'étranger ; l'autre beaucoup plus attentiste, modérée et visant à promouvoir une action culturelle de longue durée, dont Tenca et Emilio Visconti Venosta étaient les principaux partisans.[10]

Comme lors des événements de 1848, les premières instances d'un mouvement de classe et d'une conscience révolutionnaire anti-aristocrate et anti-bourgeoise affectaient ces débats. Ce n'est pas par hasard que, au cours des mois suivants à Milan, des groupes secrets de conspirateurs d'extraction plébéienne, inspirés directement par Mazzini, avaient entrepris des actions que l'on qualifierait aujourd'hui de terroristes. Par exemple, un certain Vandoni, médecin, fut poignardé au cœur, en 1851, dans le centre-ville par un ouvrier sculpteur, parce qu'il avait dénoncé un collègue de ce dernier qui diffusait des formulaires pour une collecte de fonds, du genre de celles lancées périodiquement par Mazzini. Toutes les sources historiques, y compris les *Ricordi* de Venosta, s'accordent cependant à identifier un point crucial de tournant dans le processus qui a amené les républicains modérés comme Tenca et les frères Venosta à s'orienter vers la monarchie de Savoie comme point de repère pour le Risorgimento à venir : l'insurrection avortée du 6 février 1853. Le réseau de conspiration dirigé par

10 Pour plus de détails sur cette réunion dans la maison Brioschi et sur les positions politiques respectives, voir ibid., p. 144, ainsi que Ennio Di Nolfo (continuation des travaux de Cesare Spellanzon), *Storia del Risorgimento e dell'Unità d'Italia*, vol. 8 : *L'Italia e l'Europa durante la seconda restaurazione, il Piemonte cavouriano, la guerra di Crimea*, Milano, Rizzoli, 1965, pp. 77-78.

Mazzini avait prévu de la déclencher depuis Milan, puis de la propager à l'extérieur. Toutefois, elle fut tuée dans l'œuf – à l'intérieur de la ville – en raison de la nature improvisée des ces groupes d'insurgés : trop dispersés, spontanés, abandonnés à eux-mêmes par les chefs de la noblesse et de la haute bourgeoisie désormais en profond désaccord avec le projet de révolte et plus généralement avec les vues de Mazzini.

L'inépuisable conspirateur pan-européen que fut Mazzini explicita la nature de la rupture et ses raisons sociales dans la lettre enflammée, adressée en avril 1853, à Emilio Visconti Venosta, un de ses amis dévoués, qui s'éloignait de lui sur le plan politique :

Avete veduto scannare gli amici vostri più cari ; avete veduto impiccare, fucilare a dozzine ; avete veduto bastonare uomini e donne in Milano … E tuttavia non avete smarrito il sangue freddo un istante … No, voi leggete, discutete – mentre i croati bastonano – punti di sistemi [politico-economici] stranieri ; passeggiate tranquillamente … Come fate a sopportare tanto? Il popolo è visibilmente con voi : aiutatevi, dunque, o soffrite muti.[11]

Cependant, ces confréries des citoyens les plus pauvres, rassemblées par le message conspirateur de Mazzini, avaient donné à la rébellion des moments de violence sanglante, avec des attaques au couteau et des hurlements anti-aristocratiques dans la ville. Il était inévitable que les patriotes du plus haut rang ou même de la classe moyenne, qui tous craignaient d'ouvrir la voie à des instances proto-socialistes, s'éloignassent de l'option insurrectionnelle. Ils se tournèrent alors vers les ressources plus guindées et réconfortantes du raisonnement politique et vers des manières différentes, moins sanglantes, d'action patriotique.

Dans les premiers mois de 1853, Verdi était bien autrement occupé : de retour de Rome (première d'*Il trovatore*), il travaillait d'arrache-pied pour terminer et mettre en scène *La traviata* à Venise. Après quelques mois, les deux époux se rendirent de nouveau à Paris, où ils allaient rester sans interruption pendant plus de deux ans. Cependant, les assassinats politiques, qu'ils soient perpétrés ou seulement tentés, par des conspirateurs d'origine italienne se succédaient à une certaine fréquence. Il y en avait de très retentissants, en raison de l'importance des objectifs concernés. Le 26 mars 1854, le souverain de Verdi, le duc Charles III de Bourbon-Parme,

11 Cf. Giuseppe Mazzini, *Epistolario*, Imola, Galeati, vol. 27, 1928, pp. 38-51. («Vous avez vu tuer vos amis les plus proches, vous avez vu pendre et fusiller des dizaines de personnes, vous avez vu des hommes et des femmes battus dans Milan… Et pourtant, vous n'avez pas perdu votre sang-froid pendant un instant… Non, vous lisez, discutez – pendant que le croates rossent les gens – des systèmes [politiques et économiques] étrangers, vous vous promenez tranquillement… Comment pouvez-vous supporter tout cela ? Les gens du peuple sont visiblement avec vous : aidez-vous donc ou souffrez muets»).

fut éventré à coups de poignard dans les rues de sa capitale par un tueur, sellier de son métier. A la fin d'avril 1855, Napoléon III évitait de peu, au Bois de Boulogne à Paris, les coups de pistolet de Giovanni Pianori, d'origine romagnole.

A mon avis, il faut replacer dans ce contexte – tant de la situation milanaise que de la reprise de la correspondance de Verdi, en 1854, avec Clarina Maffei – la protestation énergique que Verdi adresse le 3 janvier 1855 au directeur de l'Opéra, Edmond Crosnier, quant au personnage de Procida, tel que Scribe l'avait esquissé dans le livret des *Vêpres siciliennes* alors en gestation:

> Je comptais que M.r Scribe … aurait changé tout ce qui attaque l'honneur des Italiens. – Plus je réfléchis à ce sujet, plus je suis persuadé qu'il est périlleux. Il blesse les Français puisqu'ils sont massacrés; il blesse les Italiens, parce que M.r Scribe altérant le caractère historique de Procida, en a fait (selon son système favori) un conspirateur commun mettant dans sa main l'inévitable poignard… De toute manière, je suis Italien avant tout, et coûte que coûte, je ne me rendrai jamais complice d'une injure faite à mon pays.[12]

Bien évidemment, on ressent dans ces lignes la tension des répétitions sans fin, mais également la préoccupation concernant l'éventualité d'une future exploitation de la partition en version italienne. Il était facile de prévoir qu'il faudrait encore une fois opérer, avec des situations et des personnages aussi «blessants» pour la fierté nationale, des transpositions importantes des personnages et des situations, afin d'éviter tous les éléments inacceptables pour la censure hypersensible de la péninsule. Toutefois, le qualificatif «l'inévitable poignard» est méprisant. Il s'agit d'une expression qui a la saveur de l'actualité et de l'indignation qu'un sage bourgeois comme le Verdi de 1855, pourtant ancien mazzinien, ne peut qu'éprouver – tout comme Tenca, dont il partage le profil social ou même comme le comte Visconti Venosta – pour un «conspirateur commun», tel le Procida imaginé par Scribe à ce moment-là.

Quelle serait la modification décisive à apporter afin de préserver le (prétendu) «caractère historique» du personnage? Selon les codes de l'opéra romantique, la réponse est claire: la conspiration, même meurtrière, contre un puissant est considérée comme digne et élevée à condition qu'elle soit motivée, outre par une raison politique, par une raison privée aussi forte, concernant le champ conceptuel de l'honneur violé. Scribe en était bien conscient, comme en témoigne une lettre à Charles Duveyrier. En effet, il s'était demandé s'il ne fallait pas également attribuer à Procida

12 Cf. *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari e Emanuele Luzio, Milano, Stucchi Ceretti, 1913 (réimpression anastatique: Bologna, Forni, 1968), p. 158 (ortographe corrigée).

la motivation que les sources historiques mentionnent, à savoir l'outrage subi par son épouse de la part des Français, mais il y avait finalement renoncé.[13] Toutefois, ce qui est intéressant, dans la lettre de Verdi, est que la dignité du personnage du conspirateur et celle du caractère national italien semblent se recouvrir.

Parallèlement, Cavour négocie, au début de 1855, quasiment à égalité avec la France et l'Angleterre les conditions de l'entrée en guerre du Piémont dans la guerre de Crimée. La fierté envers la monarchie de Savoie, qui s'érige en porte-étendard national, ne peut donc que conduire à la répudiation nette de ces «conspirateurs communs» italiens qui poignardent, à gauche et à droite, des personnes officielles. Au moment où il exige un statut suffisamment élevé pour Procida, Verdi semble s'engager à apporter, par la stylisation symbolique de l'opéra, une contribution au nouveau parcours – modéré, digne, politiquement noble – qui doit racheter sa patrie.

Si cette hypothèse est correcte, nous ne sommes alors pas surpris de la docilité avec laquelle Verdi s'est adapté à la prescription préventive de la censure exigeant la transformation des partisans politiques suédois de *Gustave III* en «conspirateurs apolitiques» dans *Un ballo in maschera*.[14] Parmi toutes les vicissitudes vexatoires subies par le livret, cet aspect spécifique – l'ajout d'une motivation personnelle visant à anoblir la volonté de vengeance des conspirateurs – n'a jamais été mise en cause par l'homme de théâtre qu'était Verdi. En revanche, il s'est toujours battu comme un lion pour garder la situation puissante dans laquelle le «nouveau conspirateur», Renato, se joint aux deux autres, en prenant immédiatement la première place de la manière la plus terrible (par la main de sa femme),

---

13 Voir la lettre de Scribe et les réflexions à ce sujet dans Julian Budden, *Le opere di Verdi*, vol. 2: *Dal* Trovatore *alla* Forza del destino, Torino, EDT/Musica, 1986 (1ère éd.: 1978), p. 195.

14 Il n'est pas étonnant non plus – pour un personnage se situant du côté opposé de la grille morale, mais dans la même ligne de réflexion – que Verdi ait consacré beaucoup d'attention au personnage de Paolo Albiani, le principal conspirateur de son autre nouvel opéra, *Simon Boccanegra*. Son aberration est mise en avant, au point d'en faire l'empoisonneur de l'ancien camarade devenu doge. Tous les agissements sordides de Paolo, jusqu'à l'assassinat du titulaire de l'autorité souveraine de la manière la plus abjecte et la moins honorable, sont motivés par la convoitise du pouvoir et la soif d'ascension sociale par le mariage. Il s'agit donc d'ambitions politiques, dans lesquelles l'on décèle les traces d'une confrontation de classes, comme le révèlent les trois premiers vers de son monologue: «Aborriti patrizii, / alle cime ove alberga il vostro orgoglio, / disprezzato plebeo, salire io voglio» (Prologue, 2: «Patriciens abhorrés, aux sommets où demeure votre fierté, moi, plébéien méprisé, je veux monter»). À noter que ce profil de Paolo a été esquissé avec la contribution de Giuseppe Montanelli, patriote, ancien républicain et exilé (même si nous ne connaissons pas l'exacte mesure de son apport: cf. Walker, «Verdi, Giuseppe Montanelli»).

mais pour une affaire privée concernant l'honneur (l'adultère qu'il croit certain). Ce point confère la plus haute dignité à son assassinat par vengeance. Cette dignité n'est pas même amoindrie par l'usage d'un poignard, puisque ce moyen est compatible avec le contexte de la fête menacée par la tragédie (un effet saisissant auquel Verdi ne veut renoncer à aucun prix). Qui plus est, une troisième condition préalable de la censure l'exigeait, afin d'éviter l'allusion aux évènements politiques contemporains («Non armi da fuoco»[15]). Finalement, la noblesse de l'acte vindicatif est quasiment entérinée par le pardon de la victime.

Est-ce qu'un tel lien entre la stylisation symbolique de la conspiration à l'opéra et la réalité quotidienne de l'opposition politique des patriotes lombards modérés, les plus proches de Verdi sur les plans idéologique et biographique, est convaincant ou, pour le moins, plausible ? L'hypothèse me semble plus crédible si l'on considère que, après le renoncement à l'insurrection violente, les modes d'action patriotique en Lombardie étaient devenus bien plus allusifs et symboliques, sans pour autant perdre en diffusion et en visibilité. En fait, les personnes nobles ou de la haute bourgeoisie, appartenant à des cercles semblables au salon Maffei, avaient adopté, au cours des années 1850, des formes d'opposition «non-violente» mais manifestes. C'est toujours Giovanni Visconti Venosta qui nous en informe. Par exemple, Tenca écrivait systématiquement et faisait écrire, dans son hebdomadaire *Il Crepuscolo*, diffusé principalement de 1850 à 1857 (lorsque les autorités décident de le censurer et ainsi de l'affaiblir), à propos d'art, d'économie et de questions sociales et politiques sans jamais mentionner ni l'Autriche, ni les dirigeants autrichiens. Dans les années 1855-1858, les jeunes patriotes défiaient régulièrement, souvent sous des prétextes, des officiers autrichiens en duel, en signe de mépris, selon leurs dires, non pas de leurs personnes mais de leurs uniformes d'occupant. Des souscriptions provocatrices étaient lancées en faveur du royaume, voisin, de Piémont-Sardaigne, comme celle pour un monument à Turin en l'honneur de l'armée piémontaise de 1848-49 ou celle pour l'achat d'armes destinées à la forteresse d'Alessandria. Lors de la visite de l'empereur François-Joseph en 1857, l'exposition des drapeaux prévue lors de son entrée dans Milan, ainsi que la réception offerte par le souverain à la haute société milanaise, furent boycottées. En outre, des photographies provocatrices du monument à l'armée piémontaise furent distribuées, à la même période, dans la ville, ce qui contribua à déclencher une crise diplomatique entre les deux Etats.[16]

15 «Pas d'armes à feu», vraisemblablement en pensant à l'attentat Pianori-Napoléon III, cf. «Libretto del *Ballo in maschera*», note 1, p. 405.

16 Pour un compte rendu de ces épisodes, cf. Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù*, pp. 245, 253-256.

Puisque nous sommes entrés dans ce domaine où des correspondances subtiles se précisent entre actes de démonstration symbolique et positions politiques concrètes, ainsi que dans les références croisées entre éléments de l'imaginaire du théâtre musical et conceptions pratiques du militantisme patriotique, il faut mentionner, en conclusion, deux aspects pour lesquels *Un ballo in maschera* peut être vu comme le reflet des expériences liées à la pratique patriotique de l'époque, du moins pour les jeunes de bonne famille qui vivaient à Milan dans les années 1850.

A plusieurs reprises, Giovanni Visconti Venosta souligne dans ses mémoires, à son égard et à celui de ses collègues d'action politique, la présence d'un «patriottismo allegro», parfois léger et désinvolte, grâce auquel plusieurs d'entre eux ont traversé les périodes les plus dures de leur militantisme et même des événements tragiques avec «la fronte serena, il riso sulle labbra e una inesauribile festività». Ainsi, «all'oppressione e ai rigori del governo i cittadini opponevano non solo la resistenza, ma anche lo scherno e la burla», au milieu des «scherzi … canzonature … satire … coi quali la popolazione associava spesso il riso alle lacrime».[17] Il s'agit peut-être d'un hasard, mais il est frappant de remarquer la similitude entre les remarques d'un leader militant du Risorgimento – Giovanni deviendra, en 1859-1860, un des chefs militaires de la formation des Chasseurs des Alpes de Garibaldi – et celles de Verdi, observateur intéressé des évènements de mars 1848 à Paris. En effet, ce dernier avait écrit à Emilia Morosini: «mi rincrescerebbe ora abbandonare Parigi dopo che sono stato testimonio oculare a tutte, o quasi tutte le scene e serie e buffe che sono successe».[18]

---

17 «Patriotisme gai» – «le visage serein, le rire aux lèvres et une inépuisable attitude fêtarde» – «à l'oppression et aux rigueurs du gouvernement les citoyens opposaient non seulement la force mais aussi le mépris et la moquerie» – «les blagues… railleries… satires… par lesquelles la population souvent associait le rire aux larmes». Ibid., pp. 158-159, y compris des récits de soirées d'opéra tapageuses passées au Teatro Carcano.

18 Lettre de Verdi du 9 mars 1848 («Je détesterais quitter Paris aujourd'hui après avoir été le témoin oculaire de toutes, ou presque toutes, les scènes graves et drôles qui y ont eu lieu»). *Carteggio Verdi-Morosini 1842-1901*, a cura di Pietro Montorfani, Parma, Archivio storico Città di Lugano – Istituto nazionale di studi verdiani, 2013, pp. 69-70. L'on constate avec étonnement que les souvenirs de Giovanni Visconti Venosta concernant les Cinq journées de Milan – qui ont lieu quelques semaines plus tard – semblent presque identiques. «J'ai vu de choses sérieuses et drôles… j'ai vu les civières sur lesquelles on transportait des blessés et des morts, et j'ai vu des dandys avec des cuirasses étincelantes, des chaussures et des chapeaux avec des plumes de toutes les couleurs, avec des espadons anciens, qui se baladaient comme des chanteurs sur une scène d'opéra» (Vidi cose serie e buffe … vidi le barelle su cui erano trasportati feriti e morti; e vidi dei bellimbusti, con corazze lucenti, scarpe e cappelli con penne d'ogni colore, con spadoni antichi, che passeggiavano, come cantanti sul palcoscenico). Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù*, p. 70. Cf. concernant des aspects

Cette sensibilité dramatique – qui le mènera à juxtaposer souvent, dans *Un ballo in maschera,* les agissements potentiellement les plus funestes des conspirateurs avec les tintes claires de la plaisanterie ou de la moquerie – pouvait également répondre, au-delà de ce que nous savons sur la «mixité des genres»[19], à des sentiments fondés sur l'expérience, vécue ou indirecte, de la réalité des actions patriotiques et insurrectionnelles.

De même, une page de Visconti Venosta – la chronique d'une manifestation anti-autrichienne menée par un jeune patriote de l'époque – semble nous plonger dans un de ces contextes à la fois fêtard, brillant et inquiétant, qui peut cacher, comme dans *Un ballo in maschera,* un drame potentiel. Le comte Manfredo Camperio racontait comment, pendant «l'inverno 1856», son oncle avait offert «un ballo che riuscì la più brillante festa» de la saison, au cours duquel «chiesi e ottenni un valtzer da una bella e intelligente signora … nota pel suo patriottismo». Toutefois, la dame, outragée par la présence inattendue d'un officier autrichien dans la salle, avait demandé qu'on lui appelât un fiacre pour partir. Camperio avait alors pris à partie l'officier autrichien en lui demandant de quitter la soirée, «per evitare che il ballo fosse sospeso per causa sua» et en soulignant que son uniforme «fosse quella dell'armata austriaca di occupazione, che speriamo non resterà a lungo nel nostro paese». La provocation explicite fut suivie par l'inévitable provocation en duel, par la sortie de l'Autrichien avec sa femme et par la fuite immédiate de Camperio. Ce dernier, alors que la salle était encerclée par un escadron de hussards qui le cherchaient, se rendit d'abord dans un magasin où l'on vendait des masques, puis «vestito da puff [un masque alors très commun à Milan]… al veglione del teatro Carcano, pensando che era quello il miglior modo per sviare le piste dei poliziotti».[20] Plus tard au cours de la même nuit, il put endosser les vêtements d'un paysan, franchir la frontière (le Tessin) et chercher refuge dans le Piémont.

---

politique et biographique du milieu de Verdi et de l'éditeur Giovanni Ricordi en particulier, Renato Meucci, «In margine al *Carteggio Verdi-Morosini*», *Studi verdiani*, 23, 2012-2013, pp. 203-215 : 207-211.

19 Je renvoie à l'incontournable étude de Piero Weiss, «Verdi and the fusion of genres», *Journal of the American Musicological Society*, 35, 1982, pp. 138-156, ainsi qu'à celle, plus spécifique, de Harold S. Powers, «The 'laughing chorus' in contexts», in *A masked ball / Un ballo in maschera*, London – New York, Calder – Riverrun Press, 1989 (English National Opera Guides, 40), pp. 23-40.

20 Le récit de Camperio, tiré de l'une de ses lettres, est retranscrit dans Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù*, pp. 234-238 : 235 sg. («l'hiver 1856» ; «une soirée dansante très brillamment réussie» ; «j'ai demandé et obtenu une valse d'une femme belle et intelligente connue pour son… patriotisme» ; «Pour empêcher que le bal ne fut suspendu à cause de lui» ; «celui de l'armée d'occupation autrichienne, qui, nous l'espérons, ne restera pas longtemps dans notre pays» ; «En robe de puff au réveillon au théâtre Carcano, pensant que c'était le meilleur moyen de brouiller les pistes de la police»).

Cependant, le son du canon résonne pour de bon, quelques mois après la première de *Un ballo in maschera*. Verdi l'entend de loin, alors que les troupes franco-piémontaises assaillissent, en juin 1859, la forteresse de Plaisance. A la même période, il reçoit des nouvelles de Montanelli, rentré à la hâte de Paris, afin de s'enrôler comme volontaire. En le racontant à Clara Maffei, il précise que, s'il avait eu une meilleure santé, il aurait rejoint son ami.[21] Le Risorgimento se termine dans une guerre entre monarchies. Verdi, l'ancien supporter républicain de Mazzini, s'est tellement identifié à la monarchie piémontaise qu'il s'imagine comme un chasseur de première ligne dans cette armée. Toutefois, la désillusion ne sera pas longue à venir et l'artiste, devenu riche gentilhomme, redémarre bientôt pour la suite de son parcours créatif.

## Abstract

*Un ballo in maschera* is rarely mentioned when it comes to relations between Verdi and the Italian Risorgimento. Scholars like Roger Parker, Anselm Gerhard and Birgit Pauls have studied the beginning of Verdi's career, until the decisive years of 1848-1849. However the fifties were an important phase for the preparation of Italian unity, and one in which Verdi was the main artist of national musical theatre, and so deserve more attention. The composer at that time nearly never referred directly to political processes in course. As a citizen however his ideas evolved from his passion for Mazzini's ideals to the more moderate position of Cavour, in parallel to the strongly politically impregnated personalities close to Verdi's Milanese circle in the previous decade. Amongst these one finds Carlo Tenca, Clara Maffei's partner, and the political leader of his patriotic *salon*; or Emilio Visconti Venosta, later an eminent politician of the kingdom of Italy and brother to Giovanni. The latter reported the historical events he witnessed in his important *Ricordi di gioventù 1847-1860*. On the basis of the political facts of the decade, one should examine Verdi's attitude towards conspirator figures (real ones in political chronicles as well as fictitious but emblematic ones found in his works) to trace the processes of *Risorgimento* in his musical dramas ending with *Un ballo in maschera*.

21 «Oh! Avessi altra salute sarei con lui anch'io!». La remarque et les nouvelles à propos de Montanelli se trouvent dans la lettre de Verdi du 23 juin 1859, citée dans la n. 6.

# Bibliographie

Abbiati Franco, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959.

Budden Julian, *Le opere di Verdi*, vol. 2 : *Dal* Trovatore *alla* Forza del destino, Torino, EDT/ Musica, 1986 (1ère éd. : 1978).

*Carteggio Verdi-Morosini 1842-1901*, a cura di Pietro Montorfani, Parma, Archivio storico Città di Lugano – Istituto nazionale di studi verdiani, 2013.

*Carteggio Verdi-Somma*, a cura di Simonetta Ricciardi, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003.

*Copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari e Emanuele Luzio, Milano, Stucchi Ceretti, 1913 (réimpression anastatique : Bologna, Forni, 1968).

Di Nolfo Ennio, *Storia del Risorgimento e dell'Unità d'Italia*, vol. 8 : *L'Italia e l'Europa durante la seconda restaurazione, il Piemonte cavouriano, la guerra di Crimea*, Milano, Rizzoli, 1965.

Di Nolfo Ennio, préface à Giovanni Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù : cose vedute o sapute 1847-1860* (1ère éd. : 1904), Milano, Rizzoli, 1959, pp. 5-12.

Gerhard Anselm, « 'Cortigiani vil razza bramata !'. Reti aristocratiche e fervori risorgimentali nella biografia del giovane Verdi », *Acta Musicologica*, 84/1, 2012, pp. 37-64 ; 84/2, 2012, pp. 199-224.

Mazzini Giuseppe, *Epistolario*, Imola, Galeati, vol. 27, 1928.

Meucci Renato, « In margine al *Carteggio Verdi-Morosini* », *Studi verdiani*, 23, 2012-2013, pp. 203-215.

Parker Roger, *« Arpa d'or dei fatidici vati » : the Verdi patriotic chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1997.

Parker Roger, « Verdi *politico* : a wounded cliché regroups », *Journal of Modern Italian Studies*, 17, 2012, pp. 427-436.

Pauls Birgit, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento : ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*, Berlin, Akademie Verlag, 1996.

Powers Harold S., « The 'laughing chorus' in contexts », in *A masked ball / Un ballo in maschera*, London – New York, Calder – Riverrun Press, 1989 (English National Opera Guides, 40).

Walker Frank, « Verdi, Giuseppe Montanelli and the libretto of *Simon Boccanegra* », *Verdi : Bollettino dell'Istituto di studi verdiani*, 1/3, 1960, pp. 1373-1390, 1767-1789.

Weiss Piero, « Verdi and the fusion of genres », *Journal of the American Musicological Society*, 35, 1982, pp. 138-156.