

WAGNER À L'ITALIENNE : NOTES SUR LA TRADUCTION DE L'ANNEAU DU NIBELUNG

Francesca Gatta
Università di Bologna

Résumé

La langue du mélodrame italien, jusqu'à *Aida* (1871), est caractérisée par ce que le compositeur Luigi Dallapiccola appelait "surréalisme", c'est à dire l'absence de vraisemblance et le refus de la réalité ; il s'agit en plus d'une langue très codifiée et répétitive : les situations dramatiques des librettos sont souvent récurrents et cela facilite le passage des images, des locutions, des vers d'un libretto à l'autre.

Les traductions des drames wagnériens confirment la force de cette langue. Les résultats sont différentes : si la version italienne de *Lohengrin* e *Tannhäuser* italianise les deux opéras, dans le sens où le modèle de la langue du mélodrame italien s'impose et les transforme en opéras italiens, dans le cas de l' *Anneau* le tentative de conduire la matière wagnérienne dans la tradition italienne échoue car les nouveautés dramatiques de l' *Anneau* ne se prêtent pas à être exprimées par une langue abstraite et très codifiée. La version italienne reste à mi-chemin entre l'allemand et l'italien : on reconnaît les traits de la langue du mélodrame, mais on ne retrouve pas ce qu'elle exprime.

Mots clés : Wagner - Der Ring des Nibelungen - Traduction italienne, Opéra italienne et traduction, Langue de l'opéra italienne, Angelo Zanardini, Richard Wagner.

Abstract

Up until *Aida* (1871), the Italian melodrama language presents very specific characters, including a highly codified and repetitive linguistic patterns. Such codified language stems from the Italian poetical tradition, whose main features are the absence of realism and its stately tone.

The translation of Wagner's drama highlights the strength and the power of the Italian melodrama language. Results however are rather diverse: whilst the more traditional operas, *Lohengrin* and *Tannhäuser* are assimilated into the Italian tradition, the innovative *Ring* hardly finds any satisfactory expression and translation in Italian.

The Italian translation by Angelo Zanardini fails in assimilating the novelty that the *Ring* brings on stage. The stereotyped language of the Italian melodrama is too constrictive for the dramaturgic innovations of the *Ring*.

Key Words: Wagner - Der Ring des Nibelungen - italian translation, Italian opera and translation , Language of italian opera, Angelo Zanardini, Richard Wagner.

1.

Jusqu'aux années 50 on avait coutume de jouer les opéras dans la langue du pays où avait lieu la représentation, c'est-à-dire en traduction: l'Italie connaissait Wagner en italien, tandis que

l'Allemagne écoutait Verdi en allemand; il en était de même pour les répertoires slave et français. Les écoles nationales, qui se sont développées au début du 19^{ème} siècle, quand l'opéra n'était plus seulement italien, deviennent partie de la culture et de la mémoire des autres pays, en traduction: *Mai devi domandarmi* (Nie solst du mich befragen) prie Elsa Lohengrin en italien et c'est avec ces mots que le drame de Wagner entre dans la mémoire culturelle du pays, au point que ce vers devient le titre d'un roman de Natalia Ginzburg (*Mai devi domandarmi*, 1970).

Les conséquences de l'abandon des opéras en traduction sont expliquées clairement en 1988 par le musicologue Fedele D'Amico: il définit la version originale comme un 'faux mythe' et il considère la projection des surtitres comme un obstacle à l'expérience esthétique du public (obligé de lire le texte, au lieu de l'entendre depuis la scène). D'autant plus que l'exécution de la version originale – selon D'Amico – signifie aussi la disparition du répertoire étranger dans les théâtres italiens et la fin d'une école italienne de chant wagnérien. En effet, la diffusion des opéras de Wagner et leur succès dans les théâtres de la péninsule sont dus aussi à une école de chant wagnérien, reconnue comme excellente par les Allemands eux-mêmes dont le nom le plus célèbre est celui du ténor Giuseppe Borgatti; en France, la soprano Germaine Lubin était elle aussi célèbre pour ce répertoire.

Cet aspect est également souligné par le poète Eugenio Montale, baryton à ses moments perdus, et qui fut longtemps critique musical du quotidien « Corriere della Sera ». Dans le compte rendu d'une représentation de *Lohengrin* à la Scala en 1957, il écrivait:

anche la Scala si è ricordata che se in Italia fu possibile creare una tradizione di canto wagneriano che andava da Borgatti ad Amedeo Bassi, da Perea a Pertile [...] il miracolo fu dovuto al fatto che quaranta, cinquant'anni fa le opere di Wagner in Italia si davano in italiano.

Au-delà de ces considérations, la traduction d'un livret d'opéra présente plusieurs éléments d'intérêt, à partir du rapport entre les deux cultures que les choix linguistiques révèlent.

Dans le cas de l'italien, une conférence du compositeur Luigi Dallapiccola offre une vision très intéressante. En évoquant la langue des librettos de l'opéra italien, le compositeur souligne le "surréalisme" de cette langue, c'est-à-dire son absence de vraisemblance, sinon le refus total de la réalité. Ce sont évidemment des caractéristiques que les librettos partagent avec la tradition lyrique italienne, au sein de laquelle il faut attendre la fin du 19^{ème} siècle pour avoir un renouvellement radical du langage de la poésie, notamment avec Pascoli. Ce refus de la réalité du point de vue lexical – remarque

Dallapiccola – signifie qu'on choisira toujours au lieu des mots d'usage courant, des mots d'un registre plus élevé et rare: au lieu de *parole* ('mots') les mots *detti o accenti*; au lieu de *campana* ('cloche'), *sacri bronzi*; au lieu de *chiesa* ('église'), *tempio*; au lieu de *mano* ('main'), *la destra*; Alfredo appelle Violetta *donna* ("Questa donna conoscete?") seulement quand il offense Violetta devant les invités de Flora: plus souvent *donna* ('femme') est remplacé par *femmina*, *beltà* ou *beltade*. Cette caractéristique émerge aussi dans les traductions des opéras étrangers. Les vers de la *Walkyrie* (I, 3) *Ein Weib sah' ich, / wonnig und hehr*, ('je vis une femme douce et splendide'; dans la traduction proposée par Dallapiccola, 'vidi una donna, deliziosa e augusta') devint inévitablement 'M'è apparsa si diva beltà'. L'exemple ajouté par Dallapiccola est encore plus évident: il compare un vers de deux versions du *Guillaume Tell* de Rossini, un morceau du récitatif de Guillaume (II, 6), c'est-à-dire un morceau où il n'y a pas de problèmes métriques. Le texte français *nos frères sur les eaux s'ouvrent un chemin qui ne trahit pas* devient dans la traduction de Callisto Bassi '[Onde le tracce nasconder de' loro passi / e per meglio celar la nostra impresa] / s'apron co' remi loro, sul mobile elemento / il sol sentiero che non inganna mai'. L'italien rend le texte bien plus complexe et tordu, dans un registre plus élevé et surtout, au lieu du simple mot *eaux*, on trouve la locution 'mobile elemento' que Dallapiccola juge grotesque. L'allemand, par contre, traduit simplement 'eau' par 'See' ('Führt sie dem Bruderbund der stille See entgegen').

Aux exemples de Dallapiccola, on peut ajouter la comparaison des deux versions du *Don Carlo* de Verdi: Philippe commence sa grande scène avec les simples mots *Elle ne m'aime plus*; dans la version italienne d'Angelo Zanardini (Bologna, 1867) Filippo chante *Ella giammai m'amò*, un choix qui révèle dans la négation ('giammai') et dans le temps verbal (passé simple) l'intention d'élever le registre du texte; en tout cas, un choix qui éloigne le texte de la langue commune bien plus que la version française.

La langue du mélodrame italien a été décrite de façon très détaillée: selon les historiens de la langue, parmi lesquels Luca Serianni (2002), il s'agit d'une langue très codifiée, jusqu'à *Aida* (1871), une synthèse de la langue poétique italienne. Il faut considérer que les situations dramatiques des librettos sont souvent récurrentes et cela facilite le passage des images, des locutions, des vers, d'un libretto à l'autre, non seulement dans une imitation recherchée et voulue, mais surtout par inertie. Le système de la production des opéras, lié aux intérêts économiques de l'impresario qui gérait l'administration des théâtres et était constamment à la recherche de nouveautés, conditionne fortement l'activité des poètes et des musiciens. « Gli anni di galera »

dont parle Verdi, c'est-à-dire les années de son activité, quand il était obligé de produire de nouveaux opéras suivant un rythme soutenu, évoquent bien ce qu'était la condition du compositeur pour les théâtres d'opéras.

Tous ces aspects contribuent à faire du mélodrame italien un univers très compact et fortement caractérisé dont la langue n'est que l'élément le plus apparent, au point qu'il est facile de repérer des témoignages sur les aspects les plus ridicules, tel que le célèbre vers *Sento l'orma dei passi spietati* du *Bal masqué* (II, 3), un opéra auquel, par-dessus tout, Dallapiccola reconnaît une puissance et une force extraordinaires.

Quand on étudie une traduction pour la scène, on ne peut s'empêcher de remarquer la relation entre ce modèle de langue très codifié et le texte à traduire, à plus forte raison quand il s'agit d'un opéra, tel que celui de Wagner, qui est très éloigné de l'opéra italien. Cela est vrai aussi bien en ce qui concerne la structure économique (Wagner, grâce à ses mécènes, n'eut pas les problèmes que Verdi eut toujours avec les impresarios) que par le fait que Wagner, écrivant lui-même ses textes, était l'unique responsable de ses opéras et il n'eut jamais à discuter et à chercher – contrairement à Verdi – la collaboration des auteurs de librettos. Mais la synthèse concrète de la distance entre le mélodrame italien et le drame wagnérien se trouve dans la requête faite à Wagner par Paolina Strazza, femme de l'éditeur Francesco Lucca et grande admiratrice du compositeur allemand, de réduire *l'Anneau* à une seule journée pour en rendre la représentation plus facile!¹

En effet, l'Italie devra attendre 1926 pour avoir le *Ring* en version intégrale à Milan : avant cette date, *l'Anneau* complet avait été joué en 1883 par une compagnie allemande, dirigée par Anton Seidl : contrairement au grand succès obtenu par *Lohengrin* et *Tannhäuser* (exécutés à Bologne par Angelo Mariani en 1871 et en 1872), la longue tournée du *Ring* dans les villes italiennes (Venise, Bologne, Rome, Turin etc.) n'obtint qu'un timide accueil auprès du public. Après cette exécution intégrale, les journées de *l'Anneau* furent jouées séparément, et celle qui était le plus souvent reprise était évidemment la *Walkyrie*, plus accessible – grâce à sa richesse mélodique – au public italien et *Il verno cede ai rai del mite April*, version italienne du *Winterstürme*, devint un élément classique du répertoire des ténors italiens.

2.

L'*Anneau* devient italien grâce à Angelo Zanardini (1800-1893), chargé par l'éditeur Lucca de la traduction, à la fin des années 1870. Ce n'était pas la première fois que cet homme politique² s'occupait de musique: comme son ami Temistocle Solera, c'était un poète qui se prêtait à la musique de scène avec des librettos écrits pour Catalani (*Dejanice*, 1883, avec Boito) et pour Smareglia, mais surtout avec ses traductions d'opéras du français (entre autres *Don Carlo* de Verdi, *Le Roy d'Ys* de Lalo, *Les Pêcheurs de perles* de Bizet) et de l'allemand (*Euryjanthe* de Weber).

Son devoir de traducteur dans le cas de l'allemand, et en particulier de Wagner, était encore plus compliqué : il s'agissait de faire une traduction rythmique («version chantable»), c'est-à-dire une version qui rende possible l'exécution du texte, en respectant la prosodie, la métrique et si possible la rime. Bref: les accents des deux versions devaient correspondre. Il faut rappeler que l'allemand a une métrique quantitative, c'est-à-dire qui comporte des syllabes fortes et faibles (comme le latin et le grec aux syllabes longues et brèves) ; par contre l'italien, comme le français, a une métrique accentuelle, l'accent étant l'élément le plus important.

Le langage poétique que Wagner expérimente dans l'*Anneau* exalte certaines caractéristiques de la poésie allemande, en particulier le rythme qui est très varié, et l'allitération qui souvent remplace la rime. Si les textes de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* sont considérés comme traditionnels, la critique wagnérienne – à partir de Nietzsche et de von Wolzogen – reconnaît dans l'*Anneau* une recherche poétique qui donne aux poèmes wagnériens une identité très précise.

Dans son grand poème, Wagner cherche une langue archaïque, nouvelle dans le cadre de la poésie allemande contemporaine, cohérente avec un univers aux situations dramatiques jamais portées sur les scènes, en rupture complète avec la tradition du mélodrame. Cette patine archaïque, qui renvoie aux épopées germaniques du Moyen Age, est recherchée à travers des sonorités, des choix grammaticaux et syntaxiques particuliers et surtout par le lexique : tous ces éléments mis ensemble, ainsi que le rythme du vers, donnent une valeur particulière à certains mots qui deviennent l'équivalent du *leitmotiv* musical ; Panagl (Muller 2002) parle de *Leitvokabeln*.

Souvent les mots sont aussi utilisés dans leur signifié ancien : par exemple, le mot *Witz* retrouve sa valeur de 'intelligence' au lieu de 'esprit' (*Siegfried*, I, 2 : Wanderer : Der witzigste bist du unter den Wiesen, wer käme dir an Klughiet gleich ; 'le plus malin es-tu / parmi

les sages : / qui serait sage comme toi ?').³ La même chose pour le mot *Minne* pour *Liebe*, 'amour', ou le mot archaïque *Friedel* pour *Geliebter*, 'bien-aimé', dont les récurrences dans le texte montrent qu'il est utilisé pour distinguer l'amour primordial des forces de la nature (les filles du Rhin), de l'amour des dieux.

À côté de ces choix lexicaux, on trouve des néologismes, souvent obtenus par composition, comme dans le célèbre passage de la *Walkyrie* où Siegmund explique ses noms (Friedmund darf ich nicht heißen ; / Frohwalt möcht' ich wohl sein : / doch Wehwalt muß ich mich nennen ; 'Bouche de paix je ne suis ; / je voudrais être le roix de la joie, / mais je suis le roi de douleur')⁴: là aussi, Wagner recherche la patine archaïque des mots qui caractérise l'*Anneau*.

Mais l'aspect le plus évident, même pour le public qui écoute, est l'allitération vocalique et consonantique, un moyen pour donner au poème l'allure des épopées du Moyen Age dont s'inspire le *Ring* et dont il élabore beaucoup d'éléments. Il suffit de penser à la grande scène du sacrifice de Brünnhilde à la fin du *Gotterdammerung* (III,3): *Starke Scheite / schichtet mir dort / am Rande des Rheins zuhauf !*

Ces choix linguistiques sont cohérents avec une dramaturgie qui ne suit pas les formes traditionnelles du mélodrame, entre autres la distinction entre *recitativo* et *aria*, les grandes scènes d'ensemble ('concertati'), et dont la matière dramatique est très éloignée de la tradition.

On comprend mieux alors l'avis au public donné par les organisateurs de la tournée allemande de 1883 qui mettait en garde le public italien, car l'*Anneau* s'annonçait comme un « divertissement problématique » qui demandait beaucoup de courage et de patience. Le public aurait dû oublier toutes les conventions de l'opéra, et n'attendre ni 'arie' ni 'cavatine' !⁵

On comprend tout aussi bien la distance entre l'*Anneau* et la tradition italienne et donc les difficultés de Zanardini dans la recherche d'une médiation entre ces deux univers, chacun possédant une identité très précise. L'analyse de la version chantable italienne privilégie la première journée, la *Walkyrie*, pour rendre plus facile et concret l'examen des choix du traducteur.

3.

Le texte de Zanardini est plein d'archaïsmes codifiés dans la langue poétique italienne, qui survivent dans le mélodrame : la langue de la traduction est cohérente avec celle des librettos italiens de l'époque.

En particulier, on trouve souvent des formes verbales anciennes, désormais non utilisées en prose, mais encore en usage en poésie ; rien que dans la première scène, on trouve *vo'* ('voglio' ; Sieg. : qui vo' posar) ; *fora* ('sarebbe' ; Sieglinde. : O infermo ei fora ?) ; *diè, fè, ve'* ('diede', 'fece', 'vedi' ; Sieg: L'acqua mi diè / l'aspra fatica / men grave fè) ; *fuggia* (conditionnel en -ia : Sieg. L'inimico io non fuggia) ; *fia* ('sia' ; II,1 Frika : Il Welso tuo non fia) ; *deggio* ('devo' ; I,1 Sieg: Per te gustarlo deggio?)

À côté de ces formes verbales, on trouve d'autres choix qui confirment l'adhésion du traducteur à la langue du mélodrame contemporain, telle que l'utilisation du pronom *il* au lieu de *lo* (Wotan : Siegmundo il conquistò / col suo valore, II, 2) ; le pronom d'origine toscane *ei* au lieu de *egli* (Wotan : ei sol vale l'opra a tentar, II, 2).

Tout aussi fréquentes sont les constructions syntaxiques, typiques de la langue poétique, par exemple l'impératif précédé du pronom (imperativo tragico) ; toujours dans la première scène, on trouve : Hund. : *Sacro il mio tetto / ti sia* (heilig sei dir mein Haus ; 'sacré te soit ma maison') ;⁶ Hund. : *Con armi forti doman ti prepara* (Hüte dich wohl ; 'défend-toi bien !') ; Siegl. *Ristoro s'abbia ! / ti conforti / le fauci languenti* (Erquickung schaff ich. / Labung biet ich / dem lechzenden Gaumen : Wasser, wie du gewollt ! ; 'de l'eau ! tout de suite ! Voici de l'eau fraîche / au palais altéré ; comme tu l'as demandé !'). Fréquemment on trouve aussi le semi auxiliaire modal qui suit l'infinitif : Siegl. : *E chi t'insegue / che fuggir debba ?* (Wer verfolgt dich, daß du schon fliehst ? 'Qui te poursuit, que tu fuies déjà ?') ; Sieg. : *Sinché Sieglinde, / in vita resti, indugiarmi vogl'io !* (II, 4 : Wo Sieglinde lebt / in Lust und Leid / da will Siegmund auch säumen ; 'Où Sieglinde vit / dans la joie, dans la peine, Siegmund veut vivre aussi').

En ce qui concerne le lexique de registre élevé, tendant à ce refus de la réalité dont parlait Dallapiccola, on trouve des exemples évidents même dans les courts extraits cités précédemment : dans la version italienne, Sieglinde n'offre pas à Siegmund de l'eau mais *ristoro* ('désaltérant') pour le *fauci languenti* ('la gueule languissante') et la maison de Hunding devient par métonymie *tetto* ('le toit'). Cette tendance est constante dans tout le texte, comme le montrent les mots *maniero, posare* (I,1 Sieg : *Qualsiasi il manier, qui vo' posar* ; Wes Herd dies auch sei, / hier muß ich rasten ; 'Quel qu'y soit le seigneur, ici je ferai halte') ; *inanellare, aita*, (I,2 Sieg : *mi chiese aita : / inanellarla volean gli agnati* ; rief mich zum Trutz / vermählen wollte der Magen Sippe ; 'm'appela à l'aide ; /sa famille voulait / la marier à un homme') ; *fatale* (I, 2 : Hund. : *m'è nota una razza fatal* ;

ich weiß ein wildes Geschlecht ; 'je sais une race sauvage') ; *brando* et *acciario* pour 'épée (I, 3 Sieg. : *Promise il padre un brando / nel fier certame a me [...] Welse ! dov'è l'acciar ?*; Ein Schwert verhieß mir der Vater, / ich fänd' es im höchsten Not [...] Wälse ! / wo ist dein Schwert ? ; 'une épée me promet le père / pour l'instant du pire danger [...] Wälse ! / où est l'épée ?') ; *ostel* (I,3 Sieg. : *Nel disertar l'ostel !*; als aus dem Saal sie schied ! ; 'lorsqu'elle quitta la salle !'), etc.

Souvent ces choix rendent obscur le texte italien, c'est à dire, ce lexique empêche de respecter l'original et, en même temps, rende la version italienne difficile à comprendre: aux exemples déjà énumérés on peut ajouter le début de la deuxième scène du premier acte. Siegliende explique à Hunding : *Müd am Herd / fand ich dem Mann : / Not führt' ihn ins Haus.* ('Las, au foyer / j'ai trouvé cet homme, / fuyant le danger') ; l'italien encore une fois s'éloigne de l'original, utilise le verbe *scontrare* pour 'trouver' qui n'appartient pas aux usages sémantiques du verbe, et le résultat est que dans la version italienne on ne comprend pas ce qui s'est passé: *Qui sposato io lo scontrai / Lo traea malor.* Plus tard Siegmund raconte à Hunding les raisons de sa fuite : *In Felde fiel ich, / wo ich mich fand, / zorn traf mich / wohin ich zog* ('je tombais en conflit, / où que je fusse, / la colère partout / me frappait') ; l'italien traduit *Prostrato andai, se guerreggiava – segno / all'altrui favor !* : en utilisant *prostrato* ('prostré'), encore une fois une choix tendant à s'éloigner de la réalité, et en éliminant la référence précise au conflit, la version italienne devient incompréhensible et produit presque un contresens.

Souvent on trouve des usages non conventionnels, toujours enracinés dans la tradition lyrique italienne, même dans la syntaxe, qui augmentent les difficultés : Frika s'exclame (II, 1) *Der Wälsung fällt meiner Ehre !* ('Pour mon honneur le Wälsung tombe') et l'italien traduit *Il Welso insulta a me !* proposant un accusatif prépositionnel rare et oubliant le sens de l'original.

Dans le même passage du premier acte on trouve dans la version italienne un mot allemand que Zanardini ne traduit jamais, *Wal* (*colei fuggiva al Wal*) qui n'est pas compris dans son signifié de 'champ de bataille' ; comme l'autre mot allemand *Sippe* (Siegl. I,3 : *Der Männer Sippe / saß hier im Saal ; 'Ici se tenait / la clique des hommes'*), non traduit et non compris : *de' Sippi il duce / quivi sedea.*

Manifestement, la traduction souvent très imprécise et générique, trahit le sens de l'original ; mais les situations dramatiques du mélodrame italien se répètent et les personnages n'ont pas besoin des longs discours des personnages de Wagner pour décrire leurs sentiments, pour raconter de nouveau l'histoire complexe de l'*Anneau* ! On comprend ainsi pourquoi dans les librettos italiens on retrouve les

mêmes expressions, les mêmes mots : c'est le monde plus abstrait et répétitif du mélodrame qui le permet. Et on comprend aussi pourquoi cette langue est en difficulté quand les personnages de Wagner reprennent l'histoire de l'anneau, comme dans le duo entre Wotan et Frika et ensuite, entre Wotan et Brünnhilde au deuxième acte de la *Walkyrie* .

Encore deux courts exemples tirés du deuxième acte : Wotan explique à Brünnhilde pourquoi il ne peut pas protéger Siegmund et il raconte l'histoire de l'Or du Rhin : *Unwissend trugvoll, / Untreue übt'ich, / band durch Verträge, / was Unheil barg* ('Trompeur sans savoir, / je fus infidèle, / signai des contrats / enfanteurs de désastres'). Peut-être le traducteur n'a-t-il pas bien compris l'original, mais il semble que la langue utilisée ne permette pas d'être précis dans ces passages ; la version italienne, *Ignaro, a frodi rotto, / patti stringea il male a far nascosto*, dans ses choix linguistiques et dans sa synthèse n'est pas claire sur les événements. Un autre passage de Wotan : *ein Siegschwert / schwingt Siegmund ; / schwerlich fällt er dir feigt !* ('Siegmund brandit / une épée de victoire ; / et il n'a rien d'un lâche !') devient par Zanardini *eroico brando gli sta in mano, / gli sia inciampo e sia vil !*, littéralement 'l'épée lui soit obstacle' (ou 'il trébuche sur son épée'), un choix qui devient malgré lui comique.

Ensuite, Brünnhilde apparaît à Siegmund (II, 4) *Du sahest der Walküre / seherenden Blick : / mit ihr mußt du nun ziehn !* ('De la Walkyrie / tu as vu le regard, / c'est elle que tu dois suivre !') ; là où le texte allemand est très simple et linéaire, l'italien complique la syntaxe avec des inversions et perd le sens du texte : *Fissar potresti la Walkiria fiera, / con essa dèi venir !* Dans cette traduction on reconnaît l' 'air' du mélodrame, mais l'original est très loin.

D'autant plus que dans la mesure du possible, le traducteur utilise une phraséologie qui revient sans cesse dans le mélodrame et qui augmente la distance par rapport à l'original ainsi que la fidélité au sens, expressions véhiculant un signifié adjonctif, un surplus lié à l'appartenance à la langue de l'opéra. Quelques exemples rapides : l'expression *balzar il cor* de la version italienne du premier acte est très fréquente dans les librettos (il *cor sento balzarmi in seno* ou il *cor mi balza in petto* chantent Le Comte d'Almaviva et Bartolo dans *Le barbier de Seville*) qui traduit l'allemand *entzückend Bangen* ('m'exalte le cœur') et *fühl ich dein schlagendes Herz* ('je sens battre ton cœur'). Traduisant avec cette formule récurrente le texte original, ce sentiment reconduit à l'univers stéréotypé et abstrait de la situation dans l'opéra italien.

Une autre expression bien connue est 'volgo altrove il passo' ou 'volgo altrove il piè !', dans ce cas plus proche de l'original *Weiter*

wend ich den Schritt ('plus loin je guide mes pas') et *Fort wend ich Fuß und Blick* ('je détourne mes pas, mes regards'), mais qui présente aussi fréquemment de petites variations ('inoltra il piè', dit Manrico au messager dans le *Troubadour*), pour indiquer l'intention de sortir, ou inviter un personnage à entrer sur la scène. Même chose pour ce qui concerne l'expression de Frika (II,1) *in lui colpirti io voglio* (in ihm treff ich nur dich / denn durch dich trotz er allein ; 'en lui, c'est toi que je frappe / car par toi seul il m'affronte'), où on retrouve le souvenir de Norma et de ses sœurs du mélodrame.

Bien que la langue de la traduction de Zanardini soit conforme à celle des librettos italiens contemporains, le lecteur est désorienté car il ne retrouve pas les moments dramatiques que cette langue exprime habituellement et en même temps, cette langue compliquée qui ne sait pas 'raconter', empêche de suivre le récit. On ne retrouve pas non plus l'aide de la distinction structurée entre les récitatifs et les arias ou les grands morceaux musicaux ('pezzi chiusi') qu'on reconnaît toujours grâce à des signaux très évidents, comme le changement de vers et surtout la rime : les longs dialogues sont traduits surtout par des hendécasyllabes libres (sans rime) qui ressemblent aux récitatifs, mais qui ne sont jamais suivi de strophes en rime (couplet).

Conclusion

Sans chercher des conclusions absolues après cette brève et succincte analyse de la traduction de la *Walkyrie*, on a pourtant l'impression que l'assimilation de l'*Anneau* est un échec. Si la version italienne de *Lohengrin* et *Tannhäuser* (faite par Salvatore Marchesi) italianise les deux opéras dans le sens où le modèle de la langue du mélodrame italien s'impose et les transforme en opéras italiens, dans le cas de l'*Anneau* la tentative de conduire (de 'traduire' dans le sens littéral) la matière wagnérienne dans la tradition italienne échoue : on reconnaît les traits caractéristiques de la langue de l'opéra contemporain, mais le long récit de Wagner devient presque incompréhensible car les nouveautés dramatiques de l'*Anneau* ne se prêtent pas à être exprimées par une langue abstraite et très codifiée. Au-delà des diverses incompréhensions de Zanardini, l'impression est que la difficulté la plus grande est d'adapter à un univers nouveau la langue, et ce qu'elle exprime.

La version italienne reste à mi-chemin entre l'allemand et l'italien : tout en reconnaissant les traits de la langue du mélodrame, on ne retrouve pas ce qu'elle exprime. Et le but du traducteur, au lieu d'interpréter les nouveautés du texte original, semble plutôt de l'inscrire

dans la tradition italienne. La traduction, dans ce cas, devient un processus d'adaptation et d'assimilation, qui confirme la force du modèle de la langue d'arrivée. Ainsi le résultat discutable est dû non seulement à des questions linguistiques, mais il souligne (encore une fois) que la traduction est aussi une question de références.

¹ La lettre est citée dans Santini-Trezzini 1987.

² Il avait pris part à la République de Venise avec Daniele Manin et dans le nouveau Royaume d'Italie il était vice préfet de Verona jusqu'à 1856, quand il laissait sa carrière politique pour devenir collaborateur de l'éditeur Lucca à Milan.

³ On utilise la traduction française de Antoine Goléa (« Avant scène », n. 12, 1977).

⁴ On utilise la traduction française de Antoine Goléa (« Avant scène », n. 8, 1977).

⁵ Une partie de l'avis est publiée dans l'histoire du Politeama Rossetti de Trieste, 1928.

BIBLIOGRAPHIE

- BALDACCI, Luigi. 1974. *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*. Vallecchi, Firenze.
- BEVILACQUA, Giuseppe (edt). 1986. *Parole e musica: l'esperienza wagneriana*. Olschki, Firenze.
- DALLAPICCOLA, Luigi. 1980. «Parole e musica nel melodramma». In NICOLODI, Fiamma (edt), *Parole e musica. Scritti di Luigi Dallapiccola*. Il Saggiatore, Milano. 66-87.
- D'AMICO, Fedele. 1991. «La cosiddetta versione autentica». In *Un ragazzino all'Augusteo*. Einaudi, Torino. 220-225.
- MANERA, Giorgio PUGLIESE, Giuseppe. 1982. *Wagner in Italia*, Marsilio, Venezia.
- MONTALE, Eugenio. 1996. «Lohengrin di Wagner». In *Il secondo mestiere. Arte musica e società*. Mondadori, Milano 1996.1062-65.
- MÜLLER, Ulrich PANAGL, Oswald. 2002 *Ring und Gral. Commentare und Interpretationene zu Richard Wagners 'Der Ring des Niebelungen', 'Tristan und Isolde', Die Meistersinger von Nürnberg', und 'Parsifal'*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- SANTINI, Claudio TREZZINI, Lamberto. 1987. «La questione wagneriana». In SANTINI, Claudio TREZZINI, Lamberto (eds.), *Due secoli di vita musicale. Storia del teatro Comunale di Bologna*. Nuova Alfa, Bologna. 105-58.
- SERIANNI, Luca. 2001. *Introduzione alla lingua poetica italiana*. Roma, Carocci.
- SERIANNI, Luca. 2002. *Libretti verdini e libretti pucciniani: due modelli linguistici a confronto*. In *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*. Milano, Garzanti. 113-161.