



HAL
open science

Un fil d'or et d'argent. Le chant de l'oeuvre de Luigi Santucci

Brigitte Urbani

► **To cite this version:**

Brigitte Urbani. Un fil d'or et d'argent. Le chant de l'oeuvre de Luigi Santucci. Littérature italienne contemporaine. Musique. Mélanges offerts à Marie-Hélène Caspar, pp.399-418, 2005, ISSN: 1166-3243. hal-02552875

HAL Id: hal-02552875

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02552875>

Submitted on 23 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Un fil d'or et d'argent Le chant de l'œuvre de Luigi Santucci

En guise de prélude

L'Italie est considérée comme la patrie du chant, de l'opéra, de la musique, si la langue italienne est un idiome mélodieux par excellence, force est de constater qu'assez rares sont, dans la littérature autochtone, les œuvres qui mettent en scène des musiciens ou des chanteurs lyriques et en font les protagonistes de romans, de nouvelles ou de pièces de théâtre. Un coup d'œil rapide sur la production narrative italienne du XX^e siècle donne au départ une assez maigre moisson : *Il fuoco* de Gabriele d'Annunzio (1900), *Come se* de Luigi Santucci (1973), *Canone inverso* de Paolo Maurensig (1988), *Novecento pianista* d'Alessandro Baricco (1994)¹. Ajoutons-y quelques nouvelles comme *La maschera di Beethoven* de Massimo Bontempelli (Miracoli, 1958) ou *Il musicista invidioso* de Dino Buzzati (*Sessanta racconti*, 1958). Sans être protagonistes, la musique ou le chant ont un rôle non négligeable dans *Il piacere* de d'Annunzio (1889)² – mais nous ne sommes pas encore au XX^e siècle – et *Castelli di rabbia* de Baricco (1991)³. Ajoutons-y *La voce del violino* (1998) d'Andrea Camilleri et les polars historiques de Rita Monaldi et Francesco Sorti, *Imprimatur* (2001) et *Secretum* (2004). Mais aucune production italienne n'est comparable à la somme représentée en France par les volumes d'*À la recherche du temps perdu* que parcourt, aux dires de Proust lui-même, le « fil d'or » de la musique⁴ : aucun roman italien de renom n'offre le récit de la formation d'un artiste comme le font, par exemple, le volumineux *Jean-Christophe* de Romain Rolland (1912) ou, en Allemagne, *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann (1947).

Et si nous nous projetons au niveau européen, nous constatons avec étonnement que ce n'est pas tant la musique italienne qui a inspiré les romanciers, mais la musique autrichienne ou allemande, comme le démontrent, en France, *Le silence de la mer* de Vercors (1942) ou *Les portes de Gubbio* de Danielle Sallenave (1980) qui tous deux centrent leur action sur la vie de musiciens allemands. De même, le protagoniste de Romain Rolland, Jean-Christophe Kraft, est né en Rhénanie. Dominique Fernandez, toutefois, rend hommage à l'opéra italien dans *Porporino ou les mystères de Naples* (1974)⁵. Mais (n'est-ce pas un comble ?) quand les auteurs italiens mettent un musicien au cœur d'une œuvre romanesque, ils en font un autrichien ! C'est le cas du violoniste de *Canone inverso* ; le protagoniste de *Come se* se nomme Klaus, il est de mère autrichienne et effectue toute sa carrière à Vienne. Ou bien ils choisissent le jazz ou glissent vers des fantaisies chorales de pays imaginaires, comme Baricco dans *Novecento* et *Castelli di rabbia*. Fascination pour leurs voisins d'au-delà des Alpes ? Résidus des batailles entre verdiens et wagnériens ? Ou aucun personnage de roman

¹ Signalons, pour un panorama général de la question, Aude Locatelli, *Littérature et musique au XX^e siècle*, PUF, Que sais-je ?, 2001, 123 p. ; Jean-Louis Backès, *Musique et littérature*, PUF, 1994, 285 p.

² Sur le rôle de la musique dans *Il piacere*, cf. la très belle étude de Pierre Brunel, *La gavotte des dames jaunes*, in *Les arpèges composés. Musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 101-111.

³ Sur la musique dans l'œuvre de Baricco, cf. Brigitte Urbani, *Musique, génie, folie : 'Novecento pianiste' de Alessandro Baricco*, *Théâtres du monde*, Revue de l'ARIAS, Université d'Avignon, n°8, 1998, pp.149-159.

⁴ Nombreuses sont les études sur la musique chez Proust. Cf. en particulier, pour son extrême clarté et sa concision, Claude-Henry Joubert, *Le fil d'or. Étude sur la musique dans 'À la recherche du temps perdu'*, Paris, J. Corti, 1984, 157 p. L'auteur y cite en conclusion cette phrase de Proust : « Elle [la musique] m'a apporté des joies incomparables. Plus encore : comme une preuve qu'il existe au monde autre chose que le néant auquel je me heurte partout. Elle court comme un fil d'or à travers toute ma *Recherche du temps perdu* » (p. 104).

⁵ Signalons une belle nouvelle de Marcel Schneider mettant en scène Vivaldi, Venise et l'école de chant de l'Ospedale della Pietà : *Donatella*, in *La fin du carnaval* (1987).

ne pouvait se mesurer à des compositeurs tels que Monteverdi, Vivaldi, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini... ou à des chefs d'orchestre comme Toscanini ?⁶

L'œuvre de Luigi Santucci (1918-1999), discrètement brodée de musique et de chants, constitue sans doute un heureux jardin mélodique dans le panorama de l'écriture narrative italienne du XX^e siècle. Un même « fil d'or » que celui de Proust la sillonne, mais en plus modeste, en plus humain surtout, en plus universel. Car le chant, chant choral ou chansonnette, y occupe une place plus importante que la musique instrumentale, qui, elle, se milite à une fonction d'accompagnement. Loin d'être de simples ornements, la musique et le chant exercent de multiples rôles et se renvoient en écho d'un texte à un autre – nous considérerons essentiellement les romans *Il velocifero* (1963), *Orfeo in paradiso* (1967), *Non separate sui narcisi* (1971), *Come se* (1973), *Il mandragolo* (1979)⁷ –, parcourant d'un fil d'or et d'argent la prose sereine et tendrement humoristique de cet écrivain milanais dont la demeure était sise... via Donizetti⁸.

Une œuvre bruissante de musique et de sons

À propos de la *Recherche du temps perdu* de Proust, Claude-Henry Joubert parle d'« affectueux monde bruissant », de « texte tout bourdonnant d'odeurs musicales », de « formidable orchestre »⁹. Des termes aisément applicables à l'œuvre de Santucci.

Tous ses romans, en effet, notamment à partir du *Velocifero*, sont parsemés d'instruments de musique, au niveau référentiel comme au niveau métaphorique : de quoi constituer, au total, un fabuleux ensemble. Dans les nouvelles de *Lo zio prete* étaient mentionnés le clavecin et le violoncelle. Avec *Il velocifero* nous avons le piano, l'orgue, le violon, la contrebasse, la cithare, le pipeau. Dans *Orfeo in paradiso* ce sont le piano, le violon, l'orgue de barbarie et le piano mécanique. Dans *Non separate sui narcisi* interviennent les guitares (classiques et électriques), les balalaïkas, le cor, et des instruments fantaisistes. Dans *Come se*, ce sont l'orgue, le piano, le tambour, la mandore, l'accordéon, l'harmonica, la guimbarde, puis les instruments à vent et les grosses caisses de la fanfare du village. Enfin, dans *Il mandragolo*, sont évoqués le fifre, le hautbois, la flûte, la viole, le luth, les cloches, l'harmonium et, encore, l'orgue et le piano mécanique¹⁰.

Les personnages principaux sont liés à la musique par leur nom, leur vocation ou le métier qu'ils exercent. La grand-mère du *Velocifero* joue du piano, padre Alessio est organiste. Dans *Orfeo in paradiso*, le premier amoureux d'Eva est un violoniste espagnol membre d'un petit orchestre à la solde du café Florian ; Orfeo lui-même se rend souvent au café Gambrinus de

⁶ Paolo Maurensig donne, par personnage interposé, l'explication suivante. Le narrateur de *Canone inverso*, écrivain, de son métier, répond au violoniste dont il va pourtant raconter l'histoire (selon l'expédient du récit rapporté) : « Mi sarebbe piaciuto [écrire des histoires sur la musique]. Purtroppo sembra proprio che la musica non riesca ad ispirarmi una storia. Non riesco a calarla nelle vicende umane, ecco tutto, come potrei farlo per l'amore, il denaro, il potere. » (Milano, Mondadori, 1996, p. 37).

⁷ Nous utiliserons les éditions suivantes : *Il velocifero*, Milano, Mondadori, 1989, 419 p. ; *Orfeo in paradiso*, Milano, Mondadori, 1976, 235 p. ; *Non separate sui narcisi*, Milano, Mondadori, 1977, 222 p. ; *Come se*, Milano, Mondadori, 1981, 158 p. ; *Il Mandragolo*, Milano, Mondadori, 1979, 322 p. Nous nous référerons également, de manière occasionnelle, au recueil de nouvelles *Lo zio prete* (Milano, Mondadori, 1957 [1951]) et à la pièce de théâtre *L'angelo di Caino* (Reggio Emilia, Città armoniosa, 1992 [1956]). Pour ne pas alourdir l'appareil de notes, les pages des citations seront données directement dans le texte, entre parenthèses.

⁸ Giovanni Cristini, *Invito alla lettura di Santucci*, Milano, Mursia, 1976, p. 13. À notre connaissance il n'existe pas à ce jour d'autre ouvrage publié sur Luigi Santucci. Signalons la thèse, dactylographiée, de Pierrette Di Guardia, *Un écrivain italien : Luigi Santucci*, soutenue en 1996 à l'Université de Provence.

⁹ *Op. cit.*, p. 18, 13, 10.

¹⁰ Dans *In Australia con mio nonno* (1947) la musique remplace le langage : les indigènes communiquent au moyen d'instruments de musique.

Milan où se produit chaque après-midi un « orchestrina di dame ». Les jeunes révolutionnaires de *Non sparate sui narcisi* grattent des instruments les plus disparates. La famille de *Come se* est constituée de musiciens. Klaus est organiste, maître de chapelle et compositeur ; Mico, son frère d'adoption, est accordeur de pianos et siffle divinement ; les parents tiennent un petit magasin d'instruments de musique : Giò, le père, joue du tambour, Felicita, la mère, de la mandore ; leur petite-fille, Dafne, apprendra la danse à l'école de la Scala. Demo, le sacristain du *Mandragolo*, est sonneur de cloches d'une église où le curé s'appelle Don Bardo et où trône un vénérable orgue du XVII^e siècle dénommé Frescobaldi. Dans *L'angelo di Caino*, Adam jouait autrefois de la guitare et Caïn veut apprendre à son tour. De la musique, on en joue partout, même sur le piano du bateau qui autrefois emmena en Sicile, avec Garibaldi, le grand-père du *Velocifero*.

Comparaisons et métaphores musicales constellent l'écriture de Santucci. Quelques exemples. Renzo, protagoniste du *Velocifero*, est « smilzo e castagno come un violino » (p. 17) ; sa sœur et lui sont si heureux d'aller quelques jours à la campagne que « era come se le loro anime [...] sonassero a quattro mani uno stesso invisibile spartito » (p. 63) ; l'arrivée surprise de l'oncle Romolo est accueillie par « un clamore confuso di esclamazioni e saluti simili all'accordarsi degli strumenti nella cavea di un'orchestra » (p. 154) ; quand il pleure le petit Celestino fait des vocalises, auxquelles répond le « contralto » de la cuisinière, Marietta. Felicita, dans *Come se*, écrit « la testa un po' inclinata come un violinista » (p.61) ; au cours d'une promenade en barque Mico demande à Klaus : « Cosa ti succede ? Stai remando in minore » (p. 65). Orfeo se parle en lui-même « solfeggia[ndo] » (p. 118), et la décision qu'il prend en fin de roman est telle que « corpo e anima non erano che una lunga nota tenuta, come un corno non più udito da secoli » (p. 233). Demo, protagoniste du *Mandragolo*, ha une « voce d'oboe » et une « beethoveniana criniera » (p. 17), et si – ironie du sort – il ne sait ni chanter ni jouer, il excelle dans les cérémonies religieuses les plus complexes, car il est le « Toscanini dei pontificali » (p. 38) ; une bonne idée en tête, et « il pensiero gli andava su ali dorate » (p. 124).

Mais si chez Marcel Proust ou Thomas Mann les références musicales se caractérisent par leur savante érudition et une vaste gamme de noms de musiciens, de titres d'œuvres, d'interprètes et de critiques¹¹, c'est une humble sobriété qui accompagne les références de Santucci. Il n'accumule pas les noms d'auteurs et les titres, il ne fait pas étalage de commentaires musicaux. Nous saurons, par exemple, que la famille du *Velocifero* va écouter *Mefistofele* de Boito à la Scala et entend, à cette occasion, chanter Caruso, mais aucun commentaire n'est donné, car là n'est pas le but du récit de cette soirée, qui est plutôt de décrire – par un beau morceau de bravoure, il est vrai – le spectacle qu'offrent le décor du prestigieux théâtre et son public varié, des belles toilettes des riches dames aux vestes retournées des jeunes et bruyants mélomanes qui se pressent au pigeonnier, l'émotion des enfants découvrant ce féerique spectacle, les premiers battements de cœur à l'occasion d'une main serrée dans le noir, et surtout la merveilleuse union de cette famille bigarrée, des grands-parents aux petits-enfants, du vieil ami séducteur à la tante bigote qui, avant d'accepter de venir, a demandé l'autorisation du curé, jusqu'à la brave cuisinière Marietta qu'on a décidé au dernier moment d'emmener pour qu'elle aussi soit de la fête. Cette soirée à l'opéra, alors que

¹¹ Thomas Mann, dans *Le Docteur Faustus*, évoque au moins de soixante-dix compositeurs, se réfère abondamment aux critiques musicaux, émet des jugements en matière de musique (Claude David et Dominique Iebl, Introduction à Thomas Mann, *Le Docteur Faustus. La vie du compositeur allemand Adrian Leverkühn racontée par un ami*, Livre de poche, vol. 3, p. 299). De même, très nombreuses sont les références précises chez Proust.

dehors tombe une pluie diluvienne, scelle la chaleur de cette « arche de Noé » que les aléas de la vie vont ensuite malmener¹².

Beaucoup de chants et de musique, donc, mais pas d'érudition, pas d'analyses de morceaux. C'est tout juste si sont nommés, dans le ravissement du bonheur de chanter à l'église, d'être en famille ou d'aller au bal, Haendel, Bach, Brahms ou Strauss. La plupart du temps, l'auteur se limite à écrire que, par exemple, la grand-mère joue une mazurka, une valse, une gavotte (*Il velocifero*, pp. 149-150), ou que l'orgue Frescobaldi a des accès de fantaisie et, au lieu de proposer de la musique sacrée, se met à faire entendre « ciaccone e passacaglia » (*Il mandragolo*, p. 110).

Les seules références précises que nous aurons se situent dans *Orfeo in paradiso*, et elles sont distillées à bon escient, de façon très proustienne. Il s'agit du café Gambrinus où Ester Pravedoni, une parvenue aux allures de Madame Verdurin, tient salon et écoute l'orchestre de dames, qui joue indifféremment *Poeta e contadino* d'un certain Souppé ou la *Marche turque* de Mozart. Madame Pravedoni ne voit pas de différence – « Oh, io amo tutta la musica. La me piàs, la me piàs ! » (p. 109) –, une absence de vrai goût soulignée par le passage au dialecte qui, d'entrée, indique l'entremetteuse vulgaire, la marieuse corrompue¹³. De même, au café Florian, le petit orchestre joue sans enthousiasme une mazurka à la mode devant trois clients qui, « in una fredda mattina come quella avevano diritto, con la consumazione, alla loro fetta di musica » (p. 117). Par contre, quand Orfeo demande au jeune violoniste une rapsodie espagnole, le musicien se métamorphose : jouant pour un connaisseur, il est soudain divinisé par sa musique.

Des références précises, nous en trouvons à un niveau plus modeste, populaire. Il s'agit des chansons dont sont émaillés les livres, des airs que l'on fredonne ou entonne en famille ou entre amis : *La Spagnola sa amar così*, *Tripoli bel suol d'amore*, *La canzone del Piave* dans *Orfeo in paradiso*, ou, dans *Il velocifero*, *La bella Gigogin* et *I canti degli Alpini* dont l'auteur décline quelques vers. Ou encore les berceuses et comptines que collectionne le narrateur de *Non separate sui narcisi*.

Car si la musique fait scintiller la prose de Santucci, le chant, omniprésent, lui confère son unité, son harmonie, et non seulement fait communiquer les personnages entre eux mais invite le lecteur à participer lui aussi à la fête.

Les chorales : des « voci bianche » aux chants des soldats

En effet, la chorale – et plus généralement le chant – est omniprésente dans l'œuvre de Santucci¹⁴. Dès le recueil *Lo zio prete*, surgit, dans la nouvelle *Una scarpa*, la sympathique figure d'un jeune prêtre timide, Don Rinaldo, occupé à faire répéter la chorale de l'église¹⁵. Dans *L'angelo di Caino*, nous apprenons qu'Abel chante à la messe, qu'il est le soliste de la

¹² Une scène comparable aurait pu se produire dans *Orfeo in paradiso*, où les futurs grands-parents du narrateur s'apprêtent à assister à *Cavalleria rusticana* au Teatro Dal Verme. Soirée avortée car la jeune femme est victime d'un léger malaise.

¹³ Autre référence proustienne, l'alliance des odeurs et de la musique, la musique comme « ancilla narium ». Klaus essaie d'exprimer les odeurs par des notes : « Quando scriveva musica s'era accorto di fare appunto quello sforzo : fissare in forme per sempre godibili ogni odore perduto, stalle in cui aveva passato ore a stordirsi nei vapori del fieno, segherie tra i boschi dove vola il polverio del legno, vani casalinghi che generano sotto i mobili i feltri della muffa, sterpi bruciati sotto vento, viottoli di polvere flagellati dall'acquazzone. » (*Come se*, p. 21). De même qu'il se rappelle, dans le demi-coma où il est plongé, au tout début du roman, les « odori magri e lignei della bottega di musica, gli umidori e gl'incensi del seminario » où il a effectué ses études d'organiste (p. 48).

¹⁴ Enfant, lui-même fit partie d'une chorale.

¹⁵ « In quella stava ammaestrando, a cavalcioni su una seggiola spagliata, la filodrammatica dell'oratorio che andava in scena l'indomani col dramma intitolato *Come gigli* e si affacciò col copione in mano e il tricorno di sghembo. » (p. 106).

maîtrise. Dans *Il velocifero*, Renzo est le soliste de la chorale dirigée par Padre Alessio, on le reverra chanter (en chœur) à l'occasion d'une retraite. Quand le grand-père évoque le soir de ses fiançailles, en pleine "expédition des Mille", il raconte que du navire arrivait le chant de la *Bella Gigogin* – un garibaldino avait trouvé un piano à bord et « dirigeva i cori » (p. 187). Le roman *Come se* est centré sur la carrière d'un maître de chapelle qui non seulement dirige, à Vienne, sa propre chorale, mais compose pour elle des chants qui font le tour du monde. Enfin, le chant en groupe, à petite ou grande échelle, est une constante chez Santucci : Klaus chantait avec Mico quand arriva la nouvelle de la mort accidentelle de ses parents, Orfeo se rappelle les chansonnettes gaies des amis de sa mère...

Très beau est le passage où le narrateur du *Velocifero* évoque la chorale de Padre Alessio, un groupe d'enfants qui répètent à l'approche de Noël. Les clivages sociaux s'effacent dans la communion par le chant, à tel point que Renzo trouve agréable « l'odore acido delle loro teste mal lavate, e quello muffo delle partiture mischiato al dolciastro delle candele » (p. 152). Dans cette petite communauté extra-scolaire, où règne une indiscipline innocente bien différente de celle de l'école, le chant transfigure les petits visages sauvages :

I compagni coi loro colli allungati, le zucche rapate o scarruffate, i profili di scimmie di rane di porcospini [...] allora diventano d'una bellezza celestiale (p. 153).

La musique unit passé et présent, ressuscite des musiciens disparus depuis des siècles, et les mots de l'auteur, par un délicat effet d'intertextualité, font fusionner la réalité mélodieuse de ces enfants avec les merveilleux bas-reliefs de marbre de la *cantoria* de Luca della Robbia qui, spontanément, viennent à l'esprit à la lecture de cette belle évocation :

Ma che meraviglioso giocattolo la cantoria di padre Alessio : l'organo, l'incastro delle voci complicato come un rebus, i quadratini neri del gregoriano, le battute d'attesa da scandire con l'alluce del piede dentro la scarpa ; e sapersi rotelline d'un ingranaggio ben costruito e perfetto, e sentire contro la nuca come un cuscino, inclinando un po' indietro la testa, l'effetto dei contralti che ricamano disciplinati il loro controcanto e sembrano andare smarriti in un bosco di note, e obbediscono invece a una fantasia di musico morto cento e cento anni fa : Palestrina, Monteverdi, Haendel... (pp. 152-153)

Quand, la nuit de Noël, ils entonnent leur chœur angélique, l'orgue soudain prend vie et accomplit des miracles :

L'organo si svegliò, lassù [...]. Alle prime battute furono zufoli di note isolate, simili a uccelli che si risponessero [...]. Poi divenne acqua e mare : un mare di scaglie lucenti che spruzzò le anime d'una impalpabile schiuma. (p. 171)

Cette musique purifie les cœurs, comme l'exprime l'auteur avec son humour souriant :

Movendosi sulla tastiera le dita di padre Alessio sgominavano pensieri di bilanci, di amanti, di tacchini arrostiti e vi sostituivano per qualche attimo quello della Trinità e dei Novissimi. (p. 172)

Au sein de cette divine mélodie Renzo chante en solo et, par la pureté de sa voix, fait communier tous les présents à l'office, qu'ils soient croyants ou non¹⁶. Cette chorale, nous la verrons ressurgir tout à la fin du livre, quand Renzo, grièvement blessé à la guerre, en superposera le chant aux paroles latines de la sœur infirmière qui récite pour la chambrée la prière du soir (p. 418).

¹⁶ À l'occasion de trois jours de retraite au cours desquels Renzo est effaré de la conduite scandaleuse de son ami Gianni, c'est le chant en commun qui le rassérène : « il canto sollevò del tutto Renzo dalla sua angustia, sciolse dentro di lui un fiotto di soave devozione » (p. 230).

Klaus, le protagoniste de *Come se*, est *Kapellmeister* du *Mozarteum* de Salzbourg : cent choristes, une des écoles les plus prestigieuses d'Europe, que des « vagabondages musicaux » emportent de plus en plus loin. Le narrateur est avare de renseignements sur les activités professionnelles de son héros, car là n'est pas le but du roman. Néanmoins la chorale intervient directement vers la fin du livre quand la jeune Dafne, qui a assisté Klaus pendant sa convalescence, lui fait la surprise de faire venir dans les Dolomites "sa" chorale, tout le groupe des *pueri cantores* de Salzbourg. Ils chantent un oratorio composé par Klaus lui-même, avec lequel ils ont parcouru le monde. Et ce chant est d'une perfection absolue, les voix des enfants sont d'une grâce sans pareille :

Max lo stupendo solista [...] aveva ancora la sua voce di neve che gli usciva dalla bocca come un disperato addio (p. 149).

Klaus se rappelle que cette musique est née en lui comme un miracle, le jour où Angelina, sa bien-aimée et celle de Mico, est morte en donnant le jour à Dafne :

lassù in cantoria abbracciato a un fragoroso organo si era rifugiato in quelle note gioiose, assurdamamente chiare e proiettate nella speranza, *jucunditatem*... (p. 149).

Une musique joyeuse pour saluer les défunts, pour communier avec ceux qui ne sont plus : Angiolina, Mico, Giò. Communier dans la joie, par le miracle de ce chant jaillissant des gorges fragiles des petits chanteurs. Un chant « come una grande risata » (p. 150).

Au front aussi les militaires chantent. Orfeo y rencontre le peu orthodoxe Don Pasqua, devenu aumônier militaire, en train de diriger un « sgangherato coro » de soldats abrutis par le vin et la fatigue (p. 195). Dans *Il velocifero*, quand Renzo arrive dans la zone des batailles, à la recherche de Gianni, le vent « portava a folate il canto degli alpini : "Te lo ricordi quel mese d'aprile..." » (p. 385). Une autre chanson de guerre accompagne la mort de Gianni (« le parole della canzone granivano chiare in quell'urna marmorea entro cui franava la notte », p. 389), évocation suivie d'un splendide récit où Autrichiens et Italiens, par le chant, communient dans la paix. Car un jeune Frioulan a apporté son accordéon et fait chanter ses camarades (« E domani si va all'assalto, / soldatino non farti ammazzare... ») : les soldats autrichiens entendent, ils veulent connaître le sens des paroles et chanter eux aussi. D'où un moment de grâce, quelques minutes de paix où sont échangées une traduction maladroite du texte et des cigarettes :

scoprono gli stessi panni logori, le stesse maschere irsute [...] gli austriaci danno bottiglie di birra e dello *speck* (p. 400).

Un petit groupe italo-autrichien se rassemble autour de l'accordéoniste. Mais fait irruption la bestialité d'un caporal et la trêve est rompue :

"Schön, jawohl !... heimkommen !" grugnisce un caporale enorme calando una zampata sulle spalle del furlanino.

Si abatté uno sconquasso di granate intorno al gruppo. L'artiglieria aveva avvistato quell'inconsueto movimento, quell'oscillare di luci. La fisarmonica fu mezza sfondata da uno schiaffo di terra. In un pauroso scompiglio ognuno andò a riacquattarsi nella sua trincea. (p. 402)

Klaus était convaincu du pouvoir humanisant et pacificateur du chant choral. Mais ce n'est pas avec des chants que les grands de ce monde règlent leurs conflits. Réformé, Klaus n'est pas allé à la bataille. Car au cours de la visite médicale, il a expliqué son projet avec une telle

foi qu'on l'a pris pour un fou. Son projet ? Aller au front armé de son harmonica. « Con questo gingillo metteresti d'accordo i combattenti ? » lui demande le colonel. « Lo spero. Basta una goccia di musica per far uscire gli uomini dalla bestia » assure Klaus (p. 84). Il a même l'intention, explique-t-il, de créer une chorale avec ses futurs camarades ; quand les ennemis l'entendront, ils jetteront leurs armes :

ogni guerra è ingiusta, signore, scoppia e può svolgersi solo perché ai soldati tappano le orecchie, non possono più sentire i suoni (p. 85).

Le chant pour exprimer la joie, le chant pour surmonter le deuil, le chant pour accueillir la paix. Le chant symbole de vie, en somme.

Musique et chant, paraboles de vie

Si chant et musique permettent aux hommes de fraterniser et de se comprendre, au sein de la famille ils sont un lien d'harmonie et d'amour. La grande maison du *Velocifero* est pleine de notes et résonne des voix les plus diverses, la famille adoptive de Klaus vit de musique.

Quand, le soir de Noël, la petite Susy, fille mulâtre de l'oncle d'Amérique, chante, accompagnée au piano par la grand-mère, alors que jusque là la communication a été malaisée (elle ne parle que l'anglais), tout le monde comprend sa plainte. Dans ce chant qui exprime « l'antica malinconia della sua razza », Susy semble « gemere di tutti i soprusi, le deportazioni, i linciaggi che secoli d'umiliazione e di paura avevano coagulato nel sangue nero di sua madre. Tutti, ancora prima di conoscere le parole, s'erano sentiti oscuramente colpevoli » (p. 169).

C'est la musique qui fait des parents adoptifs de Klaus une sainte famille : la mandore de Felicita (un nom tout symbolique), le tambour de Giò, et le piano de Klaus accompagnent le merveilleux sifflement de Mico. Aveugle de naissance, papa Giò n'a pas besoin d'yeux pour voir, savoir, comprendre. Convaincu (raconte-t-il) que Dieu a créé le monde d'un roulement de tambour, il croit aux vertus vivifiantes de son instrument et participe à sa façon à la croissance de sa petite-fille :

Così ogni sera accanto alla culla di Daf lui e Felicita avevano suonato, la moglie sulla mandola pizzicava qualche ninna nanna, ma poi Giò rimaneva ancora al lettino della piccola, da solo, a rullare il suo virtuoso repertorio perché la nipote cresceva. (p. 128)

Come se est l'histoire de deux amis-frères, unis par la musique et complémentaires l'un de l'autre. L'un joue et compose, l'autre accorde les instruments. Sans Mico, Klaus se sent « désaccordé ». Tous deux ont pour but la perfection du son : celle de la note solitaire pour Mico, celle de l'assemblage des notes pour Klaus. Ce dernier a même composé pour son ami une sonate qu'il a intitulée *L'Accordatore*, « cercando di esprimere quel concetto, la nota solitaria, [...] la nota che si sforza di toccare la propria perfezione » (pp. 48-49). Depuis la disparition de Mico Klaus est d'autant plus obsédé par cette perfection.

Convaincu que la musique doit pouvoir tout exprimer – et surtout le bonheur –, Klaus a même cherché (en vain) à fixer sur le clavier les « beatitudini del sesso » (p. 75). C'est la musique qui scelle l'union à trois des deux inséparables avec Angelina : leur pacte amoureux se conclut au piano où les deux hommes jouent à quatre mains :

Mentre venti dita saltellano sui tasti, Mico libera a tratti la sua risata di vecchio folletto. Un'intesa mai raggiunta ; a turno l'uno detta un motivo che l'altro armonizza nella sua zona di strumento. [...] « Così dev'essere, hai capito ? A quattro mani. » (pp. 97-98)

La corrélation entre musique et amour charnel est d'ailleurs un motif majeur de *Il mandragolo*, tant pour les joies et les frustrations de Demo et Geronima que pour les délires nymphomanes de la belle Lariana. C'est en jouant sur les comparaisons musicales que Santucci raconte avec humour les premiers émois du sacristain. En effet, pour séduire la jeune lavandière, Demo imagine de lui raconter en détails l'histoire d'Amour et Psyché. Captivée par la légende, Geronima s'aperçoit à peine qu'on la déshabille, d'où une comparaison inattendue entre Demo et un ténor en pleine action (« Il povero Demo si sentiva nelle difficoltà di quei tenori cui spetta condurre al do di petto una romanza, gesticolare e commuovere cantando ogni nota com'è scritto sullo spartito », p. 44). Une fois établie leur liaison, il goûte une période si heureuse qu'elle en est musicale, au cours de laquelle la communion des corps va « fino e oltre quel punto in cui i genitali, persa ogni volgarità di materia, davan suoni come le viole e i liuti » (p. 71). Jusqu'au jour où, inexplicablement, l'« instrument » de Demo cessera de lui obéir... Vice versa, le ravissement porté par la musique appelle des comparaisons amoureuses. Demo, qui (son nom le suggère) a le pouvoir d'appeler les défunts, a fait venir dans l'église l'esprit du grand Frescobaldi. Celui-ci, invisible, joue avec Mino, son indigne descendant, et tous deux font « un meraviglioso baccano. I tasti si abbassavano da soli come nelle pianole, e invasi dalla stessa magia i pomoli uscivano e rientravano, l'ambiente era gremito da stormi di note come uccelli in amore ». Demo en a le souffle coupé : « Cristo, com'è bello suonare, più che fottere ! » (p. 108).

Mais, plus généralement, la musique ou le chant accompagnent de façon allégorique la destinée des personnages, même celle des figures les plus humbles de la grande chorale de Santucci. Alors que les chants du *Velocifero* ont toujours été harmonieux, c'est une chanson vulgaire qui suit le départ de Marietta vers la demeure de celui qu'elle vient d'épouser (« canzone di avvinazzati puntellata da un'armonica », p. 305) ; évidemment, le mariage sera de courte durée, Marietta reviendra vite chez ses maîtres. Un bon présage, par contre, est offert par le piano que Renzo retrouve tel quel, dans la grande demeure familiale, vendue avec tous ses meubles et devenue maison de rendez-vous à la suite d'une catastrophe financière. Dans ce lieu que le jeune homme redécouvre, tout a été bouleversé et dégradé : « Solo il pianoforte era rimasto al suo vecchio posto, contro la parete di destra » (p. 296). Antique dieu tutélaire, il a perdu l'ivoire de deux touches, mais sa présence rassurante est un gage pour le futur : en effet, un nouveau revirement du destin permettra à Renzo de racheter la demeure. Dans *Orfeo in paradiso*, la valse de Strauss qu'Eva danse avec son nouvel amoureux, un beau militaire, est soudain interrompue par un accès de fatigue de la jeune fille, le visage d'Eva est « pallido di presagi » (p. 175) : le narrateur, tout en contemplant le jeune couple, a parallèlement évoqué le cruel destin qui, tout proche, attend le beau soldat¹⁷. Quant au moment précis de la mort, il est marqué par le grand silence. Mico, au front, sait quand un camarade est tué : « Quando qualcuno ammazza, la Gran Musica si ferma, la corda salta », dit-il (p. 92). Klaus a « entendu » ce silence un soir où il a jeté par la fenêtre la petite tortue moribonde de Daf (« il tonfo là fuori e poi quell'attimo – il solo forse della sua vita – totalmente vuoto di musica », p. 123). Un silence qu'il attend à nouveau, à la fin du roman.

Musique divine, musique sacrée

C'est en termes de musique que peut s'exprimer aussi la grande harmonie de l'univers. Cicéron, par le célèbre « songe de Scipion » du *De Republica*, a exprimé l'idée de la musique

¹⁷ Le précédent amoureux d'Eva, le violoniste espagnol, avait été éconduit par le refus catégorique des parents, un refus souligné par une comparaison musicale, « come la corda di violino che salta, l'ultima nota del suo amore italiano » (p. 132).

des sphères. Le narrateur de *Non sparate sui narcisi* reprend cette célèbre légende quand il met en scène, dans le paradis terrestre que sont pour lui les Jardins botaniques de Milan, l'astronome Notturlabio expliquant les merveilles du monde astral :

Notturlabio era per me paragonabile a uno straordinario direttore d'orchestra, che interpretava la sinfonia dello zodiaco, svelandomi sempre nuovi tesori di quello spartito : ora mettendomi in evidenza gli archi di certe pallide galassie, ora facendo più sonori i fiati di lucidi pianeti e i timpani di squillanti satelliti. (p. 165)

Auparavant il a relaté une théorie de l'abbé Rosmini, dont la statue descend de temps en temps de son piédestal pour se promener avec lui et le reconforter. La philosophie, lui dit le bon abbé, nous permet de comprendre la « Grande Sinfonia » (p. 77) ; quant à la Trinité, c'est « una musica, credo, dentro la quale non si muore mai » (p. 80). Harmonie de l'univers et musique, tout comme foi et sérénité, vont de pair.

D'ailleurs, la musique et les chants dont résonnent les textes de Santucci relèvent pour une large part de la musique sacrée. Dans le concert de ce grand orchestre, l'orgue occupe une place prépondérante. Les chorales sont généralement dirigées par des prêtres et répètent des chants religieux ; celle de Klaus dépend d'une institution chrétienne, lui-même a appris son métier au séminaire, et la grande œuvre à laquelle il travaille et qu'il ne parvient pas à terminer, une grande messe joyeuse pour un joyeux oncle défunt, est « bloquée » au *Sanctus*. Une constante en accord avec l'auteur, profondément catholique, qui insère de pittoresques figures d'ecclésiastiques dans chacun de ses livres.

C'est par la musique que se fait entendre la voix de Dieu. Don Bardo, qui gronde Demo pour ses écarts de conduite, lui rappelle son métier de sonneur de cloches : « Con queste mani tu fai cantare Dio » (p. 103). Une voix qu'il faut savoir écouter. Renzo qui, désorienté par une série de catastrophes familiales, est venu parler à Padre Alessio pendant que ce dernier répète un morceau d'orgue et semble ne pas faire cas de lui, se sent d'abord apaisé par l'atmosphère familière des lieux, puis se fait à son tour réprimander :

Renzo respirava l'aria antica d'incenso, di fiori sfatti, d'acqua già un po' guasta nei vasi votivi. Quell'accoglienza burbera piena di affettivi sottintesi, quei grappoli di note sciamanti sotto le volte, la logica celestiale di Bach, tutto gli versava dentro un ineffabile benessere. «Padre, perché Dio tace sempre ?» Il frate continuava a suonare come se non avesse risposto. «Bestione !» gridava a un tratto quando la musica entrava in un gorgo di più alta bellezza. «Dio tace ?...» e ripeteva la battuta due, tre volte, gonfiandone il volume coi pedali, accanito, che la chiesa sembrava esplodere. «Non hai orecchie ? Anche sordo sei diventato...» (pp. 288-289)

De même, le chant grégorien a ce pouvoir d'apaiser les cœurs et de les faire accéder aux mystères divins¹⁸. Renzo, qui n'accepte pas que sa sœur prenne le voile, veut d'autant moins écouter les paroles de la Mère Supérieure, laquelle met en avant cette possible médiation :

Vorrei che tu potessi sentire una volta il nostro gregoriano, alle due del mattino. Vedi, se potessimo trattare questo problema di Silvia, discutere, cantando, con delle note invece che parole, tutto verrebbe in chiarezza. Forse non mi sentiresti più come la tua nemica. (p. 376)

D'où le désarroi de Klaus, qui a perdu la foi et qui, en tant que maître de chapelle – car il ne peut envisager d'autre carrière – doit se faire « apologeta e mediatore di una fede perduta » (p. 52). Quand il confie sa détresse à Mico, ce dernier, avec sa joyeuse humeur coutumière, compare l'homme à un instrument de musique :

¹⁸ Klaus aime le chant grégorien dans lequel il sent comme un chemin d'accès permettant à la Terre et au Ciel de s'unir (*Come se*, pp. 74-75).

Ti sei un po' scordato in questi due anni. Bisognerà che ti riaccordi, è il mio mestiere (p. 54)¹⁹.

Puis Mico, recrue de la Première guerre mondiale, a été porté disparu. Un long travail de deuil pour la famille, qui vit quelque temps dans l'espoir de le voir revenir ; une attente meublée par la présence de la petite Daf. Mais cette attente est aussi, pour Klaus, celle d'un signal. Car les deux frères-amis, tout jeunes, ont fait ensemble un double serment : se consacrer à la musique (pour entendre, un jour peut-être, la fameuse musique des sphères) et ne pas se laisser séparer par la mort : le premier qui quittera ce monde aura le devoir de communiquer avec l'autre, Mico entrera en contact avec Klaus en sifflant.

La communication avec Mico s'effectue d'abord par l'intermédiaire des instruments de la boutique de Giò :

Quella era la famiglia del suo compagno, non altrove che là gli conveniva stare : in quei corpi di legno o di metallo si faceva labile il confine tra il vivo e il morto. [...] La musica [...] è una terra promessa (p. 118).

Elle s'effectue aussi la nuit, par le rêve. Felicità dit être visitée par son fils qu'accompagnent là-haut des anges un peu fous qui jouent de la musique pendant qu'il siffle : « “Mamma”, mi ha detto stanotte, “che musica in paradiso” » (p. 109). Giò communique avec lui par son tambour : « Uno strumento musicale è un cadavere vivente, un mediatore tra vivi e morti », assure-t-il, surtout le tambour, dont la caisse est tendue d'une peau d'animal (p. 70) ; il suffit d'y écrire le nom du disparu ; quand on joue, « si ottiene l'essenza sonora della persona » (p. 109). C'est pourquoi Klaus doit recommencer à travailler, pour que sa musique monte haut, jusqu'au séjour des défunts.

C'est bien des années après, alors qu'il travaillait à la composition de la messe à la mémoire de l'oncle de Vienne, qu'il a entendu, dans les Dolomites, au pied de la montagne du Sciliar, alors qu'il cherchait le motif du *Sanctus*, une musique divine dominée par le sifflement de Mico – Mico qu'il a failli rejoindre ce jour-là dans la mort. Le sifflement se fera encore entendre à la fin du roman, par-dessus le chant des *pueri cantores* de Salzbourg, et l'appellera à nouveau dans la montagne, probablement pour la dernière fois.

Quelques années plus tard, dans *Il mandragolo*, Santucci revient avec humour sur le thème des relations entre les vivants et les morts. Certes, Demo a le pouvoir de convoquer les esprits, et ce par le truchement de l'amour, en tout premier lieu celui de sa mère défunte, prostituée au grand cœur qui l'aide et le protège. Mais la puissance de l'amour et celle de la musique finissent par être si fortes que ses deux “clients” les plus fidèles n'ont plus besoin de ses services : Lariana reçoit sans lui son amant décédé, et sa présence n'est plus nécessaire pour que Mino soit visité par son illustre aïeul, qui le rejoint sans façon sur un harmonium de fortune. Quand le peuple des morts finit par se révolter contre ce scandale, il se fait d'abord entendre par l'intermédiaire d'une boîte à musique : au lieu de la berceuse de Brahms, « un putiferio di voci » (p. 162) donne le signal d'une déclaration de guerre burlesque.

La musique comme moyen d'entendre la voix de Dieu, la musique comme moyen orphique de communiquer avec les disparus.

Une structure musicale

L'œuvre de Santucci, résonnante de notes et de chants religieux et profanes, est également musicale par sa structure : non seulement l'auteur sème son texte de motifs ou d'échos

¹⁹ D'où une suggestion “pascalienne” de Mico qui relève du fameux “pari” : faire “comme si”, *come se* (p. 52).

mélodiques et a magistralement orchestré des polyphonies, mais il fait en sorte que la musique adoucisse ou gomme un dénouement douloureux.

Thèmes et leitmotive, en effet, courent en écho à l'intérieur d'un même livre ou d'un roman à un autre²⁰. Outre la réapparition systématique d'une chorale et de musiciens dans chaque texte, et la multiplication de métaphores ou de comparaisons empruntées au domaine de la musique, nombre de motifs mélodiques s'insèrent au fil des pages. Dans *Orfeo in paradiso*, par exemple, d'entrée la figure d'Eva est liée à la chanson *La Spagnola sa amar così* : un orgue de barbarie joue le morceau sous les fenêtres de la demeure où l'enfant vient de naître. Effectivement, le premier amour de la jeune fille sera un violoniste espagnol, qui jouera pour elle des rapsodies ibériques. La fin de cet amour impossible sera à nouveau annoncée par un orgue de barbarie dont la musique (toujours *La Spagnola...*) sera couverte par la *Marche turque* de l'orchestre du café Gambrinus. Autre exemple : dans *Il velocifero*, à la messe de Noël où Renzo chante en soliste, le point culminant est l'*Erumpant montes* que le jeune garçon réussit à la perfection (p. 172). Non seulement ce thème réapparaît tout à la fin du roman, dans le souvenir de Renzo grièvement blessé (p. 418), mais dans *Come se*, c'est avec ce même *Erumpant montes* que commence le récit de la surprise préparée par Daf à Klaus, celle de la venue de sa chorale viennoise (p. 147). Dans *Non separate sui narcisi*, les "ninne nanne" encadrent le texte : collectionnées par Tremolino d'abord, chantées par sa mère ensuite, pour tenter de conjurer la violence de la répression policière contre les jeunes révolutionnaires.

D'un roman à un autre, tout en variant le nombre de lignes mélodiques, Santucci a privilégié la polyphonie²¹. De par les voix multiples qui le composent, *Il velocifero* est un vaste roman polyphonique. Bien qu'il soit plus particulièrement centré sur Renzo et Silvia, s'agissant d'un frère et d'une sœur et non d'un couple, chacun a sa propre histoire, complexe. Autour d'eux se croisent, se tressent et se développent celles de Gianni et Susy, d'Enrica et Romolo, d'Emilio, des tantes Betta et Linda, de l'oncle Panfilo, des deux couples de grands-parents, et, en ton mineur, de Marietta et Celestino, Marietta et Belomm... Un vaste roman choral où de temps en temps dominant le solo de Renzo et les duos Renzo-Silvia, mais où chaque voix a sa place, dans le vaste concert d'une douzaine d'années de joies et de peines. Dans *Come se*, l'histoire de Klaus est indissociable de celle de Mico ; Daf, fille danseuse de l'un ou de l'autre, est la résultante de leur union musicale. Dans *Orfeo in paradiso*, l'histoire du narrateur se dissocie de celle d'Eva, sa mère, jusqu'au souhait final de modifier le destin – un destin immuable dont la fatalité est soulignée par les lettres de son représentant, « Monsieur des Oiseaux », qui, insérées ponctuellement dans le récit, en rythment le déroulement. *Non separate sui narcisi* met d'abord en parallèle l'île heureuse des Jardins botaniques, où a son siège le paradis terrestre, et le vacarme infernal de la ville, puis mêle les deux thèmes en une cacophonie violente et monstrueuse. Enfin, *Il mandragolo* joue sur la succession de courts chapitres où s'alternent et se mêlent les histoires de Demo et Geronima, Lariana et Giacomo, Mino et son aïeul, la révolte des morts contre les vivants : le tout unifié par le solo de Demo.

²⁰ Cf. Jean-Louis Backès : « Parce que la musique romantique utilise largement le thème, et ses retours, comme procédé de construction, parce que ce procédé est particulièrement audible et facile à retenir même par des auditeurs dépourvus de connaissances techniques, c'est le plus souvent autour de cette idée de réapparition, permettant des échos à longue portée, que se construisent les œuvres littéraires qui prétendent ouvertement emprunter des méthodes musicales. » (*op. cit.*, p. 235). J.-L. Backès, ici, considère tout type de thèmes ou de termes. Santucci, va plus loin puisqu'il joue sur les retours de thèmes musicaux.

²¹ Cf. Pierre Brunel : La polyphonie romanesque offre, comme la polyphonie musicale, « le développement simultané de deux ou plusieurs voix (lignes mélodiques) qui, bien que parfaitement liées, gardent leur relative indépendance » (*Basso continuo. Musique et littérature mêlées*, Paris, PUF, 2001, p. 63).

Par-dessus cette pluralité de voix, Santucci introduit de temps en temps, en contrepoint ou en accompagnement, un thème mélodique ou une chanson qui sert de musique de fond à la séquence. Dans *Orfeo in paradiso*, par exemple, trois scènes importantes ont pour décor le Café Gambrinus où joue « l'orchestrina di dame » ; puis, vers la fin du roman, dans le panorama de la Première Guerre mondiale, la méditation d'Orfeo sur la mort est soulignée par la future *Canzone del Piave*, fredonnée en contrepoint et mise en relief au niveau typographique par des italiques (pp. 199-201). Dans *Non sparate*, la leçon de botanique de l'abbé Stoppani au narrateur, toute semée de noms d'arbres en latin, se mue en une sorte de chant grégorien²². Dans *Il velocifero*, le fameux épisode du spectacle à la Scala est ponctué de fragments du *Mefistofele* de Boito qu'à l'occasion le grand-père fredonne en même temps que les artistes ; et vers la fin du roman (pp. 417-419) alors qu'en ce premier novembre la sœur infirmière récite pour les blessés les litanies des saints, les invocations latines (en italiques) rythment le délire de Renzo qui revoit son enfance et entend la chorale de Padre Alessio (dont l'« *Erumpant montes jucunditatem – et colles justitiam* : mi fa sol la la-la si la la-la si si la la... » se superpose aux paroles de la religieuse).

Mais c'est dans *Come se* que ce type de structure est le plus soigné. Contrairement aux autres romans de Santucci, qui suivent une chronologie linéaire, celui-ci est construit comme un long flash-back, un canon à l'envers, où le premier chapitre, dont on devine qu'il s'agit d'une scène d'extrême-onction administrée dans un hôpital d'Italie germanophone, rassemble tous les motifs qui seront ensuite développés, et ce sous forme d'un récit modulé selon trois lignes vocales : les mots latins du prêtre, les phrases en allemand des médecins, et, en italien, rapporté par le narrateur au style indirect libre, le fil de la pensée du protagoniste, alors dans un demi-sommeil comateux après un "accident" de montagne. Trois voix qui se superposent et s'alternent. Dans les deux chapitres suivants, le récit revêt une forme chronologique, mais semée de lacunes, d'anticipations et de retours en arrière. S'alternent ou s'unissent essentiellement encore trois voix bien distinctes : la voix triste de Klaus, la voix lumineuse et insouciante de Mico, et la voix voltairienne, tonitruante et joyeuse, de l'oncle de Vienne, le tout avec, en musique de fond et en sourdine, le roulement du tambour de Giò et les notes tranquilles de la mandore de Felicita. Le quatrième chapitre se rattache chronologiquement au premier dont on aimerait à penser qu'il est la conclusion, avec la convalescence de Klaus et l'arrivée surprise de la chorale. Mais il est suivi d'un finale à valeur d'épilogue : le nouveau départ de Klaus en montagne, en réponse au second appel de Mico.

Mais ce sont une grande sérénité et une immense confiance qui gouvernent les romans de Santucci, où l'auteur n'écrit pas forcément le mot "fin" à la dernière page. L'image finale de *Come se* n'est pas celle de la mort de Klaus, et le lecteur est libre d'imaginer une autre suite. De même pour *Il velocifero*, qui se clôt sur une mise en abyme. Le livre s'était ouvert avec la cérémonie annuelle du rangement des vêtements d'été dans des malles et de la sortie des vêtements d'hiver, à la Toussaint ; il se ferme sur le délire de Renzo qui revit cette journée et d'autres moments heureux de son enfance. En ce premier novembre les médecins l'ont condamné – et même, vu l'affluence de blessés, ils attendent avec impatience que son lit "se libère" – ; or à la dernière page du livre, assisté par la jeune religieuse infirmière dont la main sur son front est « un'isola di fresca neve », non seulement il est toujours en vie mais le

²² ... à la sacralité duquel Tremolino se laisse prendre : « Da solo sapevo ravvisare, in più, qualche platano, l'americana Quercus ruber ; ma per le specie esotiche, dalle forme e dai nomi singolari, mi appoggiavo all'abate Stoppani il quale sapeva vita morte e miracoli d'ogni filo d'erba ; e poiché non riuscivo a seguirlo in quel carosello di sapienza botanica mi cullavo – ripetendo "già già, ricordo" – nei musicali nomi latini che, dalla sua bocca di prete, suonavano come antifone in gregoriano. "Taxodium distichum..." mi diceva additando una pianta. "Araucaria imbricata... Pterocarya frassinifolia... E qui, ammiri, la Magnolia soulageana, l'altissimo Liquidambar styraciflua. Questa è la Musa japonica ; e il Ginnocladium, e la Juglans nigra..." "Ora pro nobis" mi veniva da rispondere a ognuno di quei santi. » (pp. 56-57)

paragraphe final suggère, par l'évocation d'une série de rêves où il renaît, lavé et purifié de toute blessure entre les mains de la brave Marietta, l'accomplissement d'un miracle (le mot est bien écrit). C'est du moins ce que la musique du texte murmure à qui sait l'entendre ; le sens profond du message se perçoit au-delà des mots.

Musique du passé, tohu-bohu du présent

Mis à part *Non separate sui narcisi*, situé dans un futur imprécis, mais qui, par la contestation des jeunes "capelloni" révolutionnaires, se rattache à l'époque où le livre fut publié (1971), les romans que nous avons examinés situent leur action à la charnière des XIX^e et XX^e siècles (*Il velocifero*, *Orfeo*, *Come se*) ou dans un temps indéterminé (*Il mandragolo*). Bien qu'à trois reprises apparaisse la Première Guerre mondiale et que le protagoniste d'*Orfeo* soit témoin des tumultes milanais de 1898, cette époque sans automobiles, rythmée par le bruit des calèches et du tram, où les orgues de barbarie égrènent leur musique, où l'on se rend au théâtre pour entendre *Mefistofele* ou *Cavalleria rusticana*, où les cafés sont rutilants de velours et de miroirs, où l'on rit, chante et danse en famille, est comme un cocon où se réfugie le nostalgique du passé qu'est Luigi Santucci. Si *Non separate* souligne le vacarme infernal de Milan et la paralysie qui englué toute la ville dans un perpétuel embouteillage²³, et y oppose la paix des Jardins botaniques où vit le narrateur, *Il velocifero* plonge d'emblée le lecteur dans la sympathique musicalité de la vie quotidienne de la tribu familiale. Qu'on en juge par l'atmosphère qui règne dans la pharmacie des grands-parents :

Dalla bottega arrivavano le voci del nonno e dei clienti, qualche risata, il tinnire dei barattoli e delle monete sul banco di marmo. (p. 49)

Le campane di San Babila suonavano le cinque quando le due donne scossero il campanello della porta sul cui vetro era dipinto a maiuscole d'oro : FARMACIA. (p. 50)

"Giò ch'el fa ben !" [il s'agit d'un élixir fabriqué par le grand-père et appelé Garibaldi] disse la portinaia quando, sull'acuto, per l'entrar di qualcuno il coretto [les présents chantaient en chœur l'hymne à Garibaldi] si spezzò come un *carillon* chiuso di colpo. (p. 52)

De même Orfeo, qui par magie vient de quitter un Milan hurlant²⁴ et se retrouve soudain dans cette même ville à la fin du siècle précédent, goûte la douceur chantante de la vie quotidienne :

[...] un tram di legno giallognolo che scampanellava nella nebbia leggera [...] un tinnire dell'anello di Orfeo contro il bicchiere della consumazione [...]. (p. 29)

Bastava che gli colpisse l'orecchio il verso del magnano, ambulante di porta in porta a riparare pentole e paiuoli, dello spazzacamino [...] il richiamo del gamberaio del Lambro [...]. (p. 41)

Sul silenzio ostinato della casa si sovrapponevano, per la finestra aperta, i rumori consueti della strada, zoccolio di carrozze, il grido di uno stracciaio. Poi scoppiò sotto le finestre un organetto di barberia. (p. 62)

²³ « Per inferno voglio dire un orrido e incessante fracasso, peggiore delle lingue di fuoco e dei forconi diabolici. Tale frastuono era appunto la mia città : un frastuono da trapanazione del cranio senza anestesia. [...] non avrei messo il naso fuori dai Giardini per tutto l'oro del mondo ». (p. 39)

²⁴ Le roman est construit de telle façon que la fin nous ramène au point de départ : c'est pendant que la sirène d'une ambulance déchire le centre ville de Milan que le protagoniste fait le grand saut dans le passé. Le retour au présent s'effectue au son de la même sirène hurlante : ce grand voyage d'une vingtaine d'années n'a-t-il été qu'un rêve qui aurait duré une fraction de seconde ?

Un petit bibelot du temps passé nous semble emblématique du monde mis en scène et nostalgiquement bercé par l'auteur²⁵ : le "carillon", qu'en France on appelle "boîte à musique", cet objet qui, quand on en soulève le couvercle, décline une musique sur laquelle parfois danse un gracieux personnage. Excepté *Non separate*, situé en 1970, chacun des autres romans évoque au moins une fois ce joli bibelot, soit au niveau référentiel, soit au niveau métaphorique, et quand il s'agit d'une comparaison, elle est effectuée en relation avec un temps aimé et révolu²⁶. La berceuse de Brahms, qui souvent s'y fait entendre, est comme un tendre adieu à une époque heureuse.

La musique et les chants qui parcourent l'œuvre de Santucci seraient-ils le parfum d'une époque disparue ? Celui de l'union de la famille et du bonheur d'être ensemble ? Celui des églises et d'un temps où l'on croyait en Dieu ?

Mais la musique est intemporelle et filtre son message à travers les siècles. Quant aux chorales, que notre auteur affectionne tant, elles continuent à unir les voix et les hommes grâce aux êtres de lumière qui se dévouent pour les animer. Et si ce n'est plus forcément la voix de Dieu et des anges qu'elles font entendre, c'est du moins celle de l'amitié et du bonheur de chanter ensemble.

²⁵ Un monde que lui-même, né en 1918, n'a pas connu ou fort peu.

²⁶ Dans *Il velocifero*, Gianni enfant qui danse tandis que la grand-mère joue une gavotte semble « un leggiadro cavalierino da *carillon* » (p. 149). On propose à Orfeo des cigarettes dans une « scatola carillon che, aprendosi, sgranò fino in fondo le note d'una berceuse » (p. 81). Dans *Come se*, Daf ouvre soudain la fenêtre de la chambre de Klaus : « da fuori salì uno squillo di note, come se le sue mani avessero sollevato il coperchio d'una boîte à musique » (p. 113). On se rappelle que dans *Il mandragolo*, les morts choisissent une boîte à musique pour faire entendre leur mécontentement. Quant à *Non separate*, si l'on considère que c'est souvent une berceuse (celle de Brahms) que jouent les boîtes à musique, celle-ci est abondamment multipliée par les berceuses que collectionne le protagoniste et que sa mère chante, à la fin du roman.