

P.R.I.S.M.I. N°14  
Revue d'études italiennes

# Le rire et la raison

Mélanges en hommage  
à  
Denis Ferraris

Textes rassemblés et présentés par  
Elsa CHAARANI LESOURD  
Valeria GIANNETTI-KARSENTI

***Viol. Sec.***  
**Lecture d'une *Ultima* d'Antonio Pizzuto**

*Ultime* se distinguent (à mon avis) de *Pagelle* par leur essence, je dirais, rocailleuse jusqu'alors tenue éloignée de *Pagelle* – pour leur réserver un minimum de droit au classique (excepté *Bagattella*). Dans *Ultime*, elle est en revanche la note persistante et unitaire (passionnalité à 80 ans, à mourir de rire !).

A.P.<sup>1</sup>

Ma première lecture de la *pagella Viol. Sec.* (une *Ultima* précisément) remonte à il y a très longtemps, lorsqu'il était extrêmement périlleux de se plonger dans l'écriture d'Antonio Pizzuto<sup>2</sup>, étudiée par un petit nombre de chercheurs dont Denis Ferraris, l'étoile polaire qui m'a orientée pendant mes premières recherches autour

---

<sup>1</sup> « *Ultime* si distinguono (a mio avviso) da *Pagelle* per la loro essenza, dirò così, petrosa – finora tenuta lontana dalle *Pagelle* per riservar loro un minimo diritto al classico (eccettuata *Bagattella*). In *Ultime* è questa invece la nota persistente e unitaria (passionalità a 80 anni, roba da ridere !) » (Je traduis). PIZZUTO Antonio, *Ultime e Penultime*, édition critique de Gualberto Alvino, Napoli, Cronopio, 2001, p. 11. On peut reconnaître l'« essence petrosa » de *Viol. sec.* dans la passion d'un homme pour une femme dont l'image est celle, entre autres, d'une pétrifiante tache lunaire : « Ma la luce or colpendo cruda zigomo imporvi una contundente macchia lunare » (« Mais la lumière soudain frappant crue pommette y imposer contondante tache

<sup>2</sup> GALVAGNO Rosalba, *Pizzuto*, in *Novecento Siciliano*, vol. 2, a cura di Gaetano Caponetto, Sergio Collura, Salvatore Rossi, Rita Verdirame, Catania, Tifeo, 1986, II, p. 266-269

d'un texte que l'on peut inscrire dans la catégorie de l'illisibilité<sup>1</sup>.

*Viol. sec.* est la deuxième des cinquante *pagelle* dont est composée la première partie, *Ultime*, du livre posthume, *Ultime e penultime*, de l'écrivain sicilien<sup>2</sup>. Je vais proposer d'abord la lecture de ce texte, accompagnée d'indispensables notes explicatives pour passer ensuite à son commentaire.

Le titre *Viol. sec.* peut suggérer une première orientation pour la lecture. Il dénote l'instrument musical et sa place dans l'orchestre : le second violon. La *pagella* inclut dans l'édition imprimée dix lignes environ sans aucune distinction de paragraphes ni d'alinéas. Seuls le rythme et la ponctuation ordonnent la syntaxe<sup>3</sup>. Le texte introduit d'emblée une figure féminine – un indice, l'adjectif « rosse », nous met sur la trace des « labbra » d'une femme –, une violoniste en robe du soir déjà assise en face de son pupitre<sup>4</sup>. Chacun des autres musiciens

---

<sup>1</sup> FERRARIS Denis, *Quaestio de legibilibus aut legendis scriptis*, in « Poétique », Septembre 1980, 43, p. 282-292.

<sup>2</sup> PIZZUTO Antonio, *Ultime e Penultime*, con una *Nota per l'ultimo Pizzuto* di Gianfranco Contini, traduit et annoté (*Ultime* seulement) par Madeleine Santchi, Milano, Il Saggiatore, 1978, p. 15 et p. 63 (toutes les citations sont tirées de cette édition); ID., *Ultime e Penultime*, édition critique de Gualberto Alvino, *op. cit.*, p. 23 et p. 45-46.

<sup>3</sup> Pizzuto a écrit *Viol. sec.* à deux endroits (Milan et Rome) et à quatre moments différents, scrupuleusement indiqués par le jour, le mois et l'heure de composition. Cf. illustration finale.

<sup>4</sup> « Allusion à un concert de l'Orchestre de Paris, donné à Lausanne, où l'on jouait "*Egmont*" de Beethoven au cours duquel Pizzuto demeura fasciné par une femme occupant un pupitre de second

vient occuper sa place dans l'orchestre qui va jouer l'*Egmont*. S'ensuit la description des effets de séduction que la violoniste produit sur un prétendu spectateur s'abandonnant, dans la pénombre de la salle de concert, au charme d'un fantasma féminin révélé comme tel par un impitoyable rayon de lumière. Mais la musique ne cesse de séduire l'homme.

Le texte en prose, que l'on peut classer selon la tradition dans le genre narratif, s'impose en réalité par sa totale absence de récit. Les verbes sont tous utilisés aux modes impersonnels comme par exemple les deux infinitifs dans la séquence « *essersi in arrivo labbra, e slittarle* », où les enclitiques pronominaux permettent d'identifier le sujet de l'énoncé (« labbra »), difficilement celui de l'énonciation : s'agit-il des « labbra » de la violoniste ou du spectateur, ou même, peut-être, des deux (« *loro labbra* ») ? Le lexique intègre des termes littéraires et archaïques (« *ansiati* », « *stolta* »), des latinismes (« *pugilli* », « *papilla* »), de curieux néologismes ou néoformations composées (« *nerolungo* »), un *hapax* (« *braillevoli* ») :

Che rosse<sup>1</sup>, corvi<sup>2</sup> occhi infra esile frangetta, nell'abito  
nerolungo<sup>1</sup> erta la personcina, di specchio<sup>2</sup> il leggio mediano<sup>3</sup> :

---

violon », cf. PIZZUTO Antonio, *Ultime e Penultime*, Il Saggiatore, *op. cit.*, p. 16.

<sup>1</sup> Phrase exclamative construite comme « *che bella idea !* », avec l'ellipse du substantif « labbra », que l'on rencontre plus loin dans le texte, et auquel renvoie l'adjectif « rosse », métonymie d'une femme qualifiée aussi par le substantif diminutif « personcina ».

<sup>2</sup> Nom utilisé comme adjectif, *corvini*, d'une couleur noire brillante caractéristique des plumes du corbeau.

sopraggiungere gli altri insieme, diversi<sup>4</sup> sull'intero proscenio ai singoli posti, quanta orchestra sparati opachi<sup>5</sup>. Tantaliche essersi in arrivo labbra, e slittarle<sup>6</sup> ; seduli<sup>7</sup> polpastrelli braillevoli<sup>8</sup> per ansiasi<sup>9</sup> interrogativi<sup>10</sup>, stolta a pugilli papilla<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Attribut obtenu par la juxtaposition de deux adjectifs, *nero* et *lungo*, mot composé ou néologisme.

<sup>2</sup> 'En face'.

<sup>3</sup> 'En position centrale'.

<sup>4</sup> Participe passé (du latin *divertere*) utilisé comme adjectif : 'orientés dans des directions différentes', 'épars', 'répartis'.

<sup>5</sup> Une sorte de phrase comparative : 'il y a autant de places dans l'orchestre que de musiciens' (déjà appelés dans la deuxième ligne du texte « gli altri ») ici connotés par la métonymie *sparati* (le 'plastron' est la partie antérieure amidonnée des chemises du soir).

<sup>6</sup> Ces deux phrases ont comme sujet grammatical (la première), et comme complément d'objet (la deuxième), « labbra » dont le qualificatif « tantaliche » connote leur attrait irrésistible sur le spectateur anonyme, qui voudrait les embrasser (mais se retient : « slittarle »), s'il est vrai que Tantale est l'antonomase d'une soif et d'une faim inextinguibles, comme le démontrent les variantes immédiates rapportées dans l'édition critique citée, p. 23 : « <Si rosse || Si possenti || *Baciarle* ; Ben lontane lassù *a baciarsi* || >Tantaliche *da bacio*. | *per lui* | | essersi in arrivo loro labbra, | », je souligne.

<sup>7</sup> *Solleciti*, nom littéraire rare, du latin *sedulus*.

<sup>8</sup> Métonymie, néologisme et *hapax*, de Louis Braille (Coupvray (Seine-et-Marne), 1809 – Paris, 1852) éducateur et musicien français. Bon organiste, il conçut un système qui porte son nom et qui eut une très vaste diffusion, pour la lecture tactile de lettres, nombres et notes musicales.

<sup>9</sup> Participe passé de *ansiare*, archaïque et littéraire : 'être opprimés ou agités par l'angoisse'.

<sup>10</sup> « Gesti immaginari dell'uomo per carezzare la donna », *Le note di Pizzuto* à *Ultime*, édition critique de Gualberto Alvino, *op. cit.*, p. 121, note 3, et dans l'édition Il Saggiatore, *op. cit.*, p. 16, note 4 (« Gestes imaginaires de l'homme pour caresser la femme »).

Ma la luce or colpendo cruda zigomo imporvi una contudente macchia lunare. Di tra mani stravolte a minugia e archetto, nell'Egmont<sup>2</sup> tremuloso<sup>3</sup>, unico all'aria sottil mignolo bianco. Tutta ignota ed inarrivabile.

(Si rouges, yeux corbeaux parmi frêle frange, dans sa longue robe noire dressée la petite personne, en miroir de pupitre médian : surgir les autres ensemble, divers sur l'entière avant-scène aux places respectives, autant orchestre que plastrons opaques. Tantaliques être en arrivée leurs lèvres, et y glisser ; diligents bouts de doigts en braille pour anxieuses interrogations, déplacée en papilles paume. Mais la lumière soudain frappant crue pommette y imposer contondante tache lunaire. D'entre les mains bouleversées corde et archet, dans l'Egmont tremblant, seul dressé mince blanc auriculaire. Toute inconnue et irréjoignable (*sic*)).

Dans la quatrième de ses leçons américaines, *Visibilité*, Italo Calvino écrivait :

Nous pouvons distinguer deux types de processus représentatifs : celui qui part de la parole et arrive à l'image visuelle et celui qui part de l'image visuelle pour arriver à l'expression verbale. Le premier processus est celui qui se produit normalement dans la lecture : nous lisons par exemple une scène de roman ou le reportage d'un événement dans le journal et, selon l'efficacité du texte, nous sommes amenés à voir la scène comme si elle se déroulait sous nos yeux, ou du moins des fragments et des détails de la scène qui se précise au fur et à mesure<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> La phrase est construite à l'ablatif absolu, avec un terme rare « stolta » (*stogliere* = *distogliere*), et deux latinismes, « pugilli » et « papilla ».

<sup>2</sup> L'*Ouverture*, op. 84, composée par Beethoven en 1810 pour les musiques de scène de l'*Egmont* de Goethe.

<sup>3</sup> *Tremulo*, terme musical, variante de *tremolo*.

<sup>4</sup> « Possiamo distinguere due tipi di processi immaginativi : quello che parte dalla parola e arriva all'immagine visiva e quello che parte

Le premier processus représentatif de lecture postulé par Calvino semble rencontrer des difficultés concernant la prose de Pizzuto, qui oblige le lecteur à une construction exténuante de l'image, celle-ci demeurant sans contours et insaisissable, hallucinée et souvent déformée à l'instar des images du rêve ou du fantasme.

Dans le récit pizzutien, en effet, l'inscription originelle se fonde, avant même son montage iconique, sur une structure rythmique et temporelle (temps musical). Ce n'est qu'à partir de ce que l'écrivain appelait « certi stati d'animo » que l'image peut être esquissée : « Ce qui pour plusieurs écrivains représente la peinture, l'art figuratif, c'est pour moi la musique, qui a créé en moi certains états d'âme... »<sup>1</sup>. Et sur le « fantasma » comme « sostanza-forma », dans une lettre qui est un véritable manifeste de théorie littéraire, Pizzuto écrivait à Salvatore Spinelli :

[...] je dois raconter (mais pas raconter un fait), chanter (mais pas chanter une mélodie) ou peindre (mais pas peindre une figure définie), tout ceci non pas arbitrairement : par fantasmes, selon des fantasmes. Voilà pourquoi je dis que l'art est substance-forme. La substance est le fantasma, et

---

dall'immagine visiva e arriva all'espressione verbale. Il primo processo è quello che avviene normalmente nella lettura : leggiamo per esempio una scena di romanzo o il reportage d'un avvenimento sul giornale, e a seconda della maggiore o minore efficacia del testo siamo portati a vedere la scena come se si svolgesse davanti ai nostri occhi, o almeno frammenti e dettagli della scena che affiorano dall'indistinto ». CALVINO Italo, *Visibilità*, in *Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 1988, p. 83, (Je traduis).

<sup>1</sup> *Pizzuto parla di Pizzuto*, a cura di Paola Peretti, introduzione di Walter Pedullà, Cosenza, Lerici, 1977, p. 50.

celui-ci est de la forme pure, sans intellectualismes, sans conceptualismes, sans instrumentalismes ni finalités<sup>1</sup>.

Toutefois même son écriture la plus désincarnée permet de construire une image mentale, voire visuelle, donnant ainsi une certaine « forme » au « fantasma ». Dans notre *pagella* s'ébauche en fait, grâce à une brillante syntaxe nominale, une scène avec une violoniste qui devient le pôle privilégié d'attraction d'un spectateur intensément passionné de musique.

Le point central de *Viol. sec.* semble donc concerner cette figure féminine, réelle dans sa dimension physique et néanmoins « *tutta ignota e inarrivabile* » (« Toute inconnue et inatteignable »), mise en relief par les métonymies de l'« *esile frangetta* » (« frêle frange »), des lèvres « *Che rosse* » (« Si rouges »), « *Tantaliche essersi in arrivo labbra* » (« Tantaliques être en arrivée leurs (*sic*) lèvres ») et de la lumière qui frappe « *cruda il suo viso imporvi una contundente macchia lunare* » (« la lumière soudain frappant crue pommette y imposer contondante tache lunaire »), en la réduisant ainsi à une sorte de glaciale pierre lunaire. Cette silhouette féminine occupe une scène plutôt indéterminée, remplie aussi par des musiciens qui apparaissent quasiment sans visage ni

---

<sup>1</sup> « [...] io devo narrare (diverso dal narrare un fatto) o cantare (diverso dal cantare una melodia) o dipingere (diverso dal dipingere una figura determinata), ma non arbitrariamente : per fantasmi, secondo fantasmi. Ecco perché dico che l'arte è sostanza-forma. La sostanza è il fantasma, e questo è pura forma, senza intellettualismi, senza concettualismi, senza alcuna strumentalità o finalità ». Lettre de Rome, du 21 janvier 1952, in PIZZUTO Antonio - SPINELLI Salvatore, *Se il pubblico sapesse..., Lettere (1950-1963)*, avec une lettre de Pizzuto à Federico Fellini, édition d'Antonio Pane, note introductive de Lucio Zinna, Palermo, Nuova Ipsa, 2001, p. 33-34.



dimension corporelle. Ils sont en fait introduits sur l'avant-scène à travers une phrase nominale composée par un verbe à l'infinitif et un sujet indéfini, « *sopraggiungere gli altri insieme...* », sans attributs ultérieurs à l'exception de la métonymie « *sparati* ».

Le fantasme dont la *pagella* constitue la forme pure « sans intellectualismes, sans conceptualismes, sans instrumentalismes ni finalités », semble dériver, tout en gardant sa singularité absolue, de la tradition érotique élégiaque, en particulier de celle des *Amours* d'Ovide<sup>1</sup>.

Or, l'analyse que j'avais proposée de cette *Ultima* il y a presque une trentaine d'années, s'est avérée encore valable. Néanmoins j'ai pu approfondir un passage particulièrement rebelle justement grâce à la découverte de l'intertexte ovidien<sup>1</sup> qui, appuyant la suggestion même de Pizzuto selon laquelle la phrase « *seduli polpastrelli braillevoli per ansiasi interrogativi* » (« diligents bouts de doigts en braille pour anxieuses interrogations ») est équivalente à « *Gesti immaginari dell'uomo per carezzare la donna* » (« Gestes imaginaires de l'homme pour caresser la femme »)<sup>2</sup>, m'a permis d'identifier avec plus de précision l'enjeu érotique de la scène fantasmatique évoquée par la *pagella*.

La citation provient de deux passages différents des *Élégies* ovidiennes, qui exaltent le sein de l'aimée comme objet spécialement convoité par l'amant :

---

<sup>1</sup> Une citation proprement intertextuelle, erratique et inconsciente, comme il se doit lorsqu'il s'agit d'une véritable rencontre entre deux textes. Cf. BARTHES Roland, *Texte (Théorie du)*, Encyclopaedia Universalis, 1973.

<sup>2</sup> Voir *supra*, note 18.

nec sinus admittat *digitos habilesve papillae*

(« N'admets pas ses doigts sur tes seins, leurs pointes  
malléables »)

*Amores*, I, 4, 37

Tunc ego cum cupiam dominae tetigisse *papillas*

Et laevam tunicis inseruisse *manum*, [...]

(« Si je voulais alors toucher les seins de ma maîtresse  
Et laisser ma main gauche sous sa tunique s'insinuer »)<sup>1</sup>.

*Amores*, II, 15, 11-12

Il s'agit de deux passages dont la mémoire de l'écrivain humaniste a gardé deux signifiants, *papillae* et *manum* (et peut-être même *digitos* transféré dans « polpastrelli » et, pourquoi pas, dans « pugilli ») qui se sont déposés dans le texte (« *stolta a pugilli papilla*») et dans le paratexte de la *pagella* (« La mano »)<sup>2</sup>, traversée par la même tension érotique que celle qui opère dans les vers d'Ovide, c'est-à-dire par une irrésistible pulsion de vouloir toucher l'objet convoité (« *papilla* ») – comme de vouloir aussi embrasser les lèvres<sup>3</sup> – une pulsion engendrée par un désir qui, dans notre *Ultima*, est déchaîné par l'intime entrelacs de la musique avec l'objet féminin.

J'avais d'abord interprété le lexème pizzutien « *papilla* », comme 'papille optique', sujet de la phrase nominale, à savoir comme évoquant le regard de la

---

<sup>1</sup> OVIDIO, *Écrits érotiques*, traduit du latin, présenté et annoté par Danièle Robert, Paris, Actes Sud, 2003, p. 35 et p. 101.

<sup>2</sup> Dans une note à la *pagella* (PIZZUTO Antonio, *Ultime e Penultime*, édition critique de Gualberto Alvino, *op. cit.*, p. 121, note 4) l'écrivain suggère le mot « *mano* » comme signification du mot « *papilla* ».

<sup>3</sup> Voir *supra*, note 14.

violoniste qu'elle déplace de ses mains (« pugilli ») une fois qu'elle a terminé d'accorder son instrument<sup>1</sup>. Il s'agissait d'une lecture qui découlait de l'interprétation littérale des « interrogativi », compris – à la différence de l'interprétation suggérée par Pizzuto lui-même (« Gesti immaginari dell'uomo per carezzare la donna ») – comme ces essais auxquels les musiciens soumettent leurs instruments afin de les accorder avant de se produire en concert.

Mais la phrase construite à l'ablatif absolu « stolta a pugilli papilla » autorise à lire « papilla » comme complément d'objet de la phrase nominale, à savoir les *papillas* que l'amant de l'élegie ovidienne voudrait caresser, voire frapper<sup>2</sup>. Cette interprétation pourrait conduire à admettre la traduction erronée de Madeleine Santchi qui, transposant le pluriel « pugilli » au singulier « paume » et le singulier « papilla » au pluriel « papilles » (« déplacée en papilles paume »), s'approche étonnement, quoique faisant une faute, de la deuxième citation ovidienne : « [...] tetigisse *papillas* // [...] inseruisse *manum*, [...] ». On peut ainsi comprendre le lapsus de Pizzuto qui attribuait à « papilla » la signification de « mano », une bévue produite peut-être par la contiguïté de « pugilli » (« stolta a pugilli papilla »)

---

<sup>1</sup> GALVAGNO Rosalba, *Pizzuto*, in *Novecento Siciliano*, *op. cit.*, vol. II, p. 268-269.

<sup>2</sup> Dans sa note au vers « vix a te videor tenere manus », Ferruccio Bertini écrit : « et pourtant il me semble que je peine à garder mes mains loin de toi. Dans la traduction, j'ai volontairement gardé l'ambiguïté : l'expression latine peut signifier aussi bien "je me retiens à peine de te toucher" que "je me retiens à peine de te frapper [*percuotere*]" », cf. OVIDIO, *Amori*, I, 4, 10, édition de Ferruccio Bertini, Milano, Garzanti, 1983, p. 15, (Je traduis).

et, dans l'intertexte latin, par celle de *digitos* et *manum* (« *digitos...papillae ; papillas...manum* »). Il s'agit en fin de compte de la douce violence du désir, la figure peut-être la plus emblématique de l'*eros* élégiaque, curieusement partagé entre audace et pudeur, concupiscence et sublimation.

Or, toute la séquence scellée par la phrase nominale – « Tantaliche essersi in arrivo labbra, e slittarle ; seduli polpastrelli braillevoli per ansiati interrogativi, stolta a pugilli papilla » (« Tantaliques être en arrivée leurs lèvres, et y glisser ; diligents bouts de doigts en braille pour anxieuses interrogations, déplacée en papilles paume ») – permet de préciser l'opération grammaticale et les choix lexicaux de l'écrivain, c'est-à-dire cette singulière indétermination narrative produisant un curieux Sujet double, masculin et/ou féminin ou bien masculin et féminin simultanément, et donc justement la scène du fantasme peuplée apparemment par des Sujets pluriels et indéterminés. Dans la *pagella* en question les deux Sujets, qui pour un instant se confondent (mais il s'agit en réalité de celui même de l'énonciation, authentique Sujet divisé du fantasme), sont représentés par la violoniste et son admirateur. S'il est vrai en effet que l'homme, séduit par la femme musicienne, essaie en imagination d'embrasser ses lèvres et de la caresser, pourquoi ne pas supposer qu'il désire davantage et avec plus d'audace saisir son sein ? *Papilla* signifie d'ailleurs en latin, mais aussi en italien littéraire, bout du sein, mamelon et bouton de rose<sup>1</sup>, cette dernière signification

---

<sup>1</sup> Cf. l'entrée *papilla* in FORCELLINI AEGIDIO, *Lexicon totius latinitatis*, Patavii typus seminarii, CALONGHI Ferruccio, *Dizionario Latino-Italiano*, Torino, Rosenberg & Sellier, BATTAGLIA Salvatore,

ayant engendré une belle et très ancienne métaphore. Il faut encore souligner que les deux termes *pugilli* /*papilla* – deux latinismes qui veulent peut-être atténuer ou même cacher la fantaisie érotique du Sujet – bien que rapprochés par l’allitération et l’homéotéleute, demeurent fatalement inatteignables pour le spectateur, car la « papilla » (à savoir la « papille » en tant que sujet de l’ablatif absolu) se dérobe à la prise imaginaire des « pugilli »<sup>1</sup>. Les deux objets fantasmatiques du désir, « labbra » et « papilla », laissent ainsi en souffrance les « ansiati interrogativi » de notre Tantale, qui ne pourra jamais satisfaire sa faim ou sa soif.

La lecture renouvelée de ce passage délicat de la *pagella* m’a enfin suggéré, grâce au décryptage de « papilla », une interprétation à la fois littérale et métaphorique de son titre. On peut lire en fait ce dernier, *Viol. sec.*, dans une autre langue, la langue française en l’occurrence, comme ‘viol sec’, à savoir en lisant les deux mots sans points d’abréviation, s’il est vrai que l’apparition de la violoniste suscite de la part de l’homme un désir brusque et irrésistible, mais impossible. Un désir

---

*Grande dizionario della lingua italiana*, vol. XII, Torino, UTET. Le pluriel *papille* (*capezzoli*) est utilisé par D’ANNUNZIO Gabriele, *L’innocente*, in *Tutti i romanzi*, a cura di Annamaria Andreoli et Marina De Marco, Milano, Mondadori, (I Meridiani Collezione), 2006, p. 82.

<sup>1</sup> *Pugillo* est le « Nome di Misura già usato da’ medici, e contiene quanto si piglia coll’estremità delle dita, di fiori, di erbe, o cose simili [...]. Il pugillo è quanto contiene un ristrettino della dita. [...] Prendi due pugilli di bettonica. [...] ». (TOMMASEO-BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, mais voir aussi l’entrée *pugillo* in FORCELLINI et BATTAGLIA, *op.cit.*).

rejoignant ainsi cette « essence rocailleuse » (« *essenza petrosa* ») attribuée par Pizzuto à ses *Ultime*<sup>1</sup>.

Mais l'on peut encore rattacher cette intense passion érotique à la force expressive puissante de l'Ouverture de l'*Egmont*. Les phrases « *Di tra mani stravolte a minugia e archetto, nell'Egmont tremuloso* » (« D'entre les mains bouleversées corde et archet, dans l'Egmont tremblant ») sont à cet égard fort éloquentes.

Mais il y a plus encore : l'*hapax* « *braillevoli* ». Si l'on considère que « *braillevoli* » dérive du nom du musicien qui a inventé un système permettant aux aveugles de lire par le toucher<sup>2</sup>, le néologisme inventé par Pizzuto s'enrichit d'une extraordinaire épaisseur métaphorique. En effet le terme ne dénote pas simplement le mouvement des doigts des musiciens accordant l'instrument ou d'éventuels auditeurs battant la mesure, mais se connote aussi comme un geste à l'aveugle. Et c'est justement ce geste à l'aveugle qui semble caractériser les « *gesti immaginari dell'uomo per carezzare la donna* ».

Ce qui en fait semble déchaîner tout autant que préserver le désir de l'homme est avant tout la musique jaillissant du second violon (*Viol. sec.*), l'entraînant ainsi dans un rêve élégiaque de violence érotique (*viol sec.*).

**Rosalba GALVAGNO**  
**Università degli Studi de Catane**

---

<sup>1</sup> Voir *supra*, note 1.

<sup>2</sup> Voir *supra*, nota 16.

