

***Keepsakes* et ex-voto baroques : bribes kitsch dans le classicisme moderne de Baudelaire et Montale**

Silvia Giudice

Université Paris Nanterre – Littérature et Poétique Comparées

Avant même de défendre une thèse aussi paradoxale que celle qui verrait du kitsch dans la poésie de Charles Baudelaire et d'Eugenio Montale, nous voudrions déjà expliquer pourquoi nous nous permettons de rapprocher ces deux poètes. Dès les années 1920, Montale construit sa poétique en opposition à l'esthétique idéaliste, hégémonique en Italie : grâce, entre autres, à la modernité du sublime dissonant baudelairien, il parvient à traverser et dépasser les expériences des symbolistes italiens et des poètes canoniques contemporains comme Carducci. La poétique montalienne, qui a été apparentée au classicisme moderne, doit surtout à Baudelaire la volonté d'incorporer à la poésie les décombres de la société moderne, de la civilisation européenne et de la culture bourgeoise, dans une forme qui se veut – au sens étymologique du terme – *parfaite*¹.

Même une introduction aussi succincte au parallélisme entre Baudelaire et Montale soulève un doute légitime sur une quelconque dimension kitsch de leur esthétique. En effet, à quatre-vingts ans de distance, tous deux se rapprochent plus du classicisme, si l'on veut, que de toute forme d'excès ou de surenchère. Cependant, avant d'aborder l'étude comparée de deux poèmes spécifiques, nous aimerions souligner quelques consonances entre les deux poètes et les différentes dimensions et implications du kitsch, au sens le plus étendu. Si l'on sait à quel point la théorisation de l'esthétique kitsch, depuis Benjamin², est liée à l'objet et à sa reproductibilité, il est peut-être intéressant de rappeler que Baudelaire et Montale réservent une place fondamentale à l'objet, à travers des poétiques qui veulent adhérer à l'âpreté du réel, à sa matérialité concrète et objectale, en rendant compte de l'impureté dans la rigueur de la forme. En outre, tous deux sont poètes et critiques, voire poètes-critiques : l'art figuratif et les réflexions théoriques sur celui-ci ont une place très importante dans leur œuvre. Cependant, ce ne sont pas ici leurs théorisations esthétiques qui nous intéressent, ni leurs jugements sur l'art d'autrui : ce que nous voudrions approfondir n'est pas le kitsch comme jugement esthétique plus ou moins négatif porté sur l'altérité, mais – dans une direction inverse – le kitsch conscient de lui-même, assumé, volontaire. C'est une sorte de kitsch au second degré, jamais dépourvu, chez Baudelaire et Montale, d'une certaine complaisance et fascination. En effet, le dernier point sur lequel nous aimerions attirer l'attention est que les deux poètes ont une conception aristocratique de la poésie, qui les amène, de manière bien sûr différente, à

vouloir établir une certaine connivence avec un public assez restreint : l'ironie chez les deux poètes a parfois partie liée avec la revendication d'une esthétique décalée assumée.

Si jusqu'ici nous avons parlé d'esthétique ou de dimension kitsch sans préciser davantage, c'est essentiellement pour deux raisons. D'abord, bien évidemment, parce que le terme est en soi anachronique : si son apparition est liée à l'industrialisation à outrance du XIXe siècle – et c'est donc un produit de la civilisation bourgeoise qui répond aux nouveaux besoins de la culture de masse – l'acception actuelle est postérieure à Baudelaire³, et celle qui nous intéresse, du kitsch au second degré valorisé comme caractéristique de la culture postmoderne, est postérieure également au recueil montalien que nous prenons en considération⁴. Par conséquent, nous nous interrogerons sur ce que peut être le kitsch chez les deux poètes et sur la possibilité de le concevoir comme une notion opératoire à partir des caractéristiques esthétiques qu'il convoque. C'est là la seconde raison de l'indétermination préalable du terme : plusieurs parmi les différentes implications du goût et de l'esthétique kitsch seront tour à tour mobilisées – de la surcharge à la facticité, du mauvais goût à la revendication ironique – pour interpréter les poèmes en question.

Dans *Les Fleurs du Mal* et dans les *Occasioni*, deuxième recueil montalien publié pour la première fois en 1939, il y a quelques poèmes dont le style est sciemment caractérisé par une surcharge, une accumulation et une puissance visuelle et picturale qu'il serait intéressant d'analyser à travers le prisme de l'esthétique kitsch. Il serait encore plus pertinent d'interpréter l'insertion et la transfiguration par la poésie de certains objets concrets que les poètes eux-mêmes considèrent comme étant reproductibles, excessifs, de mauvaise qualité et de mauvais goût, en un mot : kitsch⁵. Mais ce sur quoi nous avons l'opportunité de nous concentrer ici, ce sont les deux poèmes qui, croisant la dimension stylistique du kitsch et sa dimension objectale, nous semblent se faire eux-mêmes des objets kitsch.

À une Madone
Ex-voto dans le goût espagnol

Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse,
Un autel souterrain au fond de ma détresse,
Et creuser dans le coin le plus noir de mon cœur,
Loin du désir mondain et du regard moqueur,
Une niche, d'azur et d'or tout émaillée,
Où tu te dresseras, Statue émerveillée.
Avec mes Vers polis, treillis d'un pur métal
Savamment constellé de rimes de cristal,
Je ferai pour ta tête une énorme Couronne ;
Et dans ma jalousie, ô mortelle Madone,
Je saurai te tailler un Manteau, de façon
Barbare, roide et lourd, et doublé de soupçon,
Qui, comme une guérite, enfermera tes charmes ;
Non de Perles brodé, mais de toutes mes Larmes !
Ta Robe, ce sera mon Désir, frémissant,
Onduleux, mon Désir qui monte et qui descend,
Aux pointes se balance, aux vallons se repose,
Et revêt d'un baiser tout ton corps blanc et rose.

Je te ferai de mon Respect de beaux Souliers
 De satin, par tes pieds divins humiliés,
 Qui, les emprisonnant dans une molle étreinte,
 Comme un moule fidèle en garderont l’empreinte.
 Si je ne puis, malgré tout mon art diligent,
 Pour Marchepied tailler une Lune d’argent,
 Je mettrai le Serpent qui me mord les entrailles
 Sous tes talons, afin que tu foules et railles,
 Reine victorieuse et féconde en rachats,
 Ce monstre tout gonflé de haine et de crachats.
 Tu verras mes Pensers, rangés comme les Cierges
 Devant l’autel fleuri de la Reine des Vierges,
 Étoilant de reflets le plafond peint en bleu,
 Te regarder toujours avec des yeux de feu ;
 Et comme tout en moi te chérit et t’admire,
 Tout se fera Benjoin, Encens, Oliban, Myrrhe,
 Et sans cesse vers toi, sommet blanc et neigeux,
 En Vapeurs montera mon Esprit orageux.

Enfin, pour compléter ton rôle de Marie,
 Et pour mêler l’amour avec la barbarie,
 Volupté noire ! des sept Péchés capitaux,
 Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux
 Bien affilés, et, comme un jongleur insensible,
 Prenant le plus profond de ton amour pour cible,
 Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant,
 Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant !

Parmi les innombrables aspects dignes d’intérêt et sources d’interprétations divergentes, ce que nous voudrions avant tout souligner ici est le style de la description de cet autel de la Vierge, à l’intérieur même du cœur du sujet poétique. L’exagération de détails, leur énumération, leur caractère fastueux construisent et informent tout le poème et son évolution, jusqu’à l’explicitation du croisement du mysticisme, de l’érotisme et de la violence. Pour mesurer l’acception que connaît une telle esthétique chez Baudelaire, l’on peut mettre en parallèle le poème avec un passage de *La Belgique déshabillée* qui y est manifestement lié, même si bien postérieur :

Tâcher de définir le style jésuite. Style composite. Barbarie coquette. Les échecs. Charmant mauvais goût. Chapelle de Versailles. Collège de Lyon. Le boudoir de la religion. [...] Ex-voto [...]

Madones colorées, parées et habillées.

Pierres tumulaires, sculptures funèbres appendues aux colonnes (J.-B. Rousseau).

Chaires extraordinaires, rococo, confessionnaux dramatiques. En général, un style de sculpture domestique, et, dans les chaires, un style joujou. Les chaires sont un monde d’emblèmes, un tohu-bohu pompeux de symboles religieux, sculpté par un habile ciseau de Malines ou de Louvain.

[...]

Eglises jésuitiques. Style jésuite flamboyant. Rococo de la religion, vieilles impressions de livres à estampes.

[...] Coquetterie religieuse. Le culte de Marie, très-beau dans toutes les églises.

Eglise de *la Chapelle*. – Un crucifix peint, et, au-dessous, *Nuestra Señora de la Soledad* (Notre-Dame de la Solitude). Costume de béguine, grand deuil, grands voiles, noir et blanc, robe d’étamine noire, grande comme nature. Diadème d’or incrusté de verroteries. Auréole d’or à rayons. Lourd chapelet sentant son couvent. Le visage est peint. Terrible couleur, terrible style espagnols.⁶

Cet extrait du pamphlet inachevé concerne donc l'architecture et la sculpture dans les églises construites par les jésuites : ce « style jésuite flamboyant » du Baudelaire des années 1860 est coquet, bariolé, composite : on dirait déjà la définition du kitsch. Mais surtout ce « charmant mauvais goût » est également apparenté au « terrible style espagnol ». La coexistence – ou mieux : l'interdépendance – entre mysticisme, érotisme, surenchère et coquetterie va de pair alors avec l'artificiel, l'exagéré, le trop plein du rococo, et se fait essentielle dans la poétique des *Fleurs du Mal*, qui unissent sensualité et transcendance et qui font de « ce terrible goût espagnol », de ce « charmant mauvais goût », une esthétique ambivalente, à la fois raillée et revendiquée.

Le sous-titre du poème se fait alors plus parlant, ainsi que la description picturale qui constitue le poème en entier : l'autel est véritablement « dans le goût espagnol » tel que *La Belgique déshabillée*, une dizaine d'années après, le définit⁷. On y retrouve l'ex-voto, la Madone coloriée, la fascination de Baudelaire pour les représentations du culte marial, le luxe des bijoux des Madones représentées dans les églises, en style espagnol, et même la barbarie, qui était définie de « coquette » et qui dans le poème revient en tant que substantif au v. 38 et en tant qu'adjectif au v. 12. Donc l'esthétique d'« À une Madone » nous semble doublement kitsch : le style de la composition poétique est à l'enseigne de la surcharge énumérative, et l'objet même du poème est en soi kitsch, c'est-à-dire exagéré, composite, coquet et de mauvais goût, si on l'interprète à la lumière des réflexions de *La Belgique déshabillée* d'une dizaine d'années après.

Si « Keepsake » est un poème on ne peut plus différent, il nous semble tout de même caractérisé par une semblable dimension, doublement kitsch : à la fois dans la parole du sujet poétique et dans la nature même de ce qui y est évoqué :

Keepsake

Fanfan revient vainqueur ; Molly
se vend aux enchères ; un réflecteur grésille.
Surcouf parcourt à grands pas la dunette,
Gaspard compte les sous dans sa cachette.
Dans l'après-midi limpide est descendue
la neige, la Cigale regagne son nid.
Fatinitza agonise dans un coin
de mémoire, de Tonio ne reste qu'un cri.
Faux Espagnols, voici jouer au couvent
les Brigands : mais retentit dans une poche
le réveil d'épouvante.
Le Marquis du Grillon est rendu
à la rue ; Zéphyrin l'infortuné
se retrouve employé ; l'Apothicaire se lève
et les foudroyants tirent sur le plancher.
Les Mousquetaires sortent du couvent,
Van Schlisch chevauche, Takimini
s'évente, le ressort de la Poupée est remonté.
(Imary regagne ses appartements.)
Larivaudière, magnétique, Pitou,
gisent en travers. Vendredi
rêve d'îles vertes et ne danse plus.⁸

Avant d'essayer de comprendre ce poème *a priori* assez mystérieux, nous voudrions déjà mettre en parallèle son titre avec celui de Baudelaire, pour leur dimension révélatrice. « Keepsake » se déclare comme un souvenir de boutique touristique, comme un de ces objets emblématiques de la marchandisation, de la reproductibilité, de la mauvaise qualité. Et cela non seulement de notre point de vue actuel, mais aussi selon Montale lui-même : les *keepsakes* sont ce qu'aujourd'hui en italien l'on appelle simplement « souvenirs », en utilisant le mot français, ces objets-souvenirs qui reproduisent en série de copies de mauvaise qualité une œuvre d'art ou le détail d'un lieu touristique. Et le sous-titre baudelairien « ex-voto dans le goût espagnol » est une référence tout aussi explicite à ces objets symboliques que sont les ex-voto, voués à exprimer reconnaissance à la Vierge pour une grâce obtenue. La description à l'intérieur du poème croise ces objets avec les figurines mariales et les petites statues dans les niches que l'on trouvait, et l'on trouve encore parfois, au coin des bâtiments.

Mais notre thèse concerne justement le statut de ces objets kitsch : ces deux titres ne sont pas une annonce descriptive de ce que le lecteur trouvera *dans* le poème, ils *définissent les poèmes eux-mêmes*. En effet, si l'on revient à « Keepsake », Montale fait de son poème même un objet-souvenir : un keepsake littéraire qui maintient en vie, en les reproduisant, à la fois le souvenir du poète et l'opérette en tant que genre artistique disparu. C'est ainsi qu'on peut comprendre le poème, notamment grâce à un article que le poète écrit une dizaine d'années après :

Un court poème qui consistait simplement en une liste de personnages de vieilles opérettes, saisis et représentés dans cet unique geste caractéristique qui les avait conservés dans la mémoire de l'auteur. [...] Takimini et Surcouf, Fatinitza et Fanfan, Tonio et la Cigale... [...] : qui étaient ceux-là ? L'opérette, cette sœur cadette ou – si l'on veut – cet utile sous-produit de l'opéra et du mélodrame, ayant disparu, il paraît quasiment impossible de faire comprendre aux nouvelles générations la place qu'elle occupa entre la fin du XIXe siècle et les premières années de notre siècle. [...] Il faut également ajouter que l'opérette simplifiait la musique d'opéra sans toujours la rendre vulgaire : c'était le genre le plus approprié à ceux qui pouvaient arriver jusque-là mais ne voulaient pas faire un pas de plus. Musique, certes, mais légère, l'on entendait dire : et je ne vois pas ce qu'il y a de mal à cela. [...]

L'on ne peut ressusciter les morts et je ne propose pas de redonner vie artificiellement à l'opérette ou au café-concert de la fin du XIXe siècle. Mais je voudrais que les documents de cette époque ne soient pas perdus [...]. Il n'y a pas d'intelligence historique d'une époque sans la compréhension de son goût ; et aujourd'hui le goût évolue (ou involue) à une très grande vitesse.⁹

Ailleurs, Montale revendique également sa passion pour « la mauvaise musique, ou mieux la musique que la confrérie [...] des spécialistes ou des musiciens de profession définit publiquement comme telle »¹⁰. Si l'on interprète le poème à partir de cette réflexion, il semble assumer le pouvoir de ramener à la vie l'opérette, par son contenu et par sa forme composite et ironique qui semble reproduire par mimésis celle de ce genre performatif. Et pourtant, « l'on ne peut ressusciter les morts » : les personnages qui constituent le poème sont essentialisés, caricaturés, réduits à un seul geste, comme dans les objets-souvenirs, incapables par eux-mêmes de garder la totalité d'une expérience vécue, qu'elle soit l'expérience artistique et culturelle de l'opérette au moment où elle avait du succès, ou bien l'expérience intime du poète qui se souvient de ses personnages favoris. L'évocation de ce temps double, et doublement perdu, est donc confiée à un

poème qui se fait lui-même keepsake, dans toute son artificialité consciente, assumée et voulue. À la lumière de cette nature du poème même, son esthétique de la surenchère assume également une autre dimension : c'est la mimésis de l'art lui-même, qui cette fois-ci est un art musical et de performance, et c'est l'esthétique kitsch de cet art même, « musique légère », « mauvaise », superficielle.

C'est tout d'abord cette dimension que l'on retrouve également dans « À une Madone ». En effet, le poème ne représente pas un ex-voto : il l'est. Mais il l'est d'une manière toute particulière, comme le poème de Montale est un keepsake littéraire très particulier. Dès le titre et le sous-titre, l'on devine que l'ex-voto n'est pas pour la Vierge, mais pour une femme que le sujet poétique assimile à la Vierge : c'est ce que suggère l'article indéfini « une », manifestement inapproprié pour Marie. En outre, « dans le goût espagnol » suggère également le caractère artificiel et factice : c'est « à la manière de » que cet ex-voto est conçu. Le titre et le sous-titre placent donc déjà le poème sous le signe de la comparaison, du faux-semblant, de ce caractère de *poncif* que l'on retrouve confirmé par l'apostrophe « ô mortelle Madone » du v. 10 et surtout par le syntagme « pour compléter ton rôle de Marie » (v. 37). C'est d'un *rôle* qu'il s'agit : cette dimension ne se limite pas à représenter la destinataire du chant comme le comparé d'un rapprochement avec la Vierge, mais fait d'elle un poncif, un faux-semblant. La poétique baudelairienne renforce ici le caractère artificiel et factice de la femme par rapport au modèle de la Vierge, qui se fait alors reproductible, et même en copies de mauvaise qualité comme celle que constitue, aux yeux du sujet poétique, sa destinataire. L'ex-voto est en soi un objet reproductible et un simulacre, le poème met en abîme ce statut en se présentant comme un faux-semblant, une copie de mauvaise qualité de ce même objet reproductible et de ce même simulacre. C'est ce qui se passe dans « Keepsake » également, qui se fait copie composite d'un art lui-même perçu comme kitsch, en proposant une incarnation et une mise en abîme de cette artificialité et de cette reproductibilité.

« Keepsake » et « À une Madone » ont certes en commun l'insertion, à l'intérieur d'une poétique formellement traditionnelle, d'un objet perçu comme kitsch par le poète lui-même, comme l'opérette, les statues mariales et les ex-voto baroques ; mais surtout la véritable transformation du poème en objet aux caractéristiques kitsch. Les deux poèmes eux-mêmes deviennent objets composites, reproductibles, construits par un poète conscient de sa propre fascination pour la légèreté et le mauvais goût. C'est pourquoi les poèmes revendiquent leur propre statut de faux-semblant, de reconstruction, de copie – aride et figée chez Montale, violente et charnelle chez Baudelaire – de quelque chose de perdu et inatteignable.

Il se peut, alors, que le classicisme formel qui nous a poussée à mettre en parallèle les deux poètes, fondé sur le travail conscient sur le matériau linguistique et poétique, n'est plus tellement en opposition avec l'intentionnalité et la réflexivité d'un kitsch esthétique qui témoigne d'une certaine modernité. En effet, les dimensions que nous avons identifiées comme kitsch dans l'analyse poétique témoignent premièrement du besoin de sauver de l'oubli ce qui demeurera de toute manière figé et artificiel dans sa reproduction, ainsi que de la conséquente conscience de l'impasse et de l'échec de cette tentative.

Deuxièmement, elles incarnent la nécessité de provoquer pour dénoncer la domination d'un certain goût et pour revendiquer des secousses esthétiques. Et, enfin, elles nous semblent être la manifestation plastique de la conscience de l'art comme *ars*, artéfact, artificialité. L'homme, dans la modernité baudelairienne et montalienne, ne peut peut-être que produire des copies de mauvaise qualité d'une réalité existentielle inatteignable, incompréhensible, et représentable uniquement à travers la conscience ironique de sa facticité. Ces bribes sont donc non seulement cohérentes avec la poétique du classicisme moderne, mais précieuses et essentielles, incarnant le kitsch en tant qu'« art de l'anti-renoncement à l'idéal d'un Beau que l'on sait perdu, mais dont on maintient le regret »¹¹.

1. Nous ne pouvons détailler ici l'histoire d'une réception et d'une influence aussi complexes que celle de Baudelaire dans l'Italie du début du XXe siècle ou dans la poétique d'Eugenio Montale. Pour un approfondissement détaillé, voir notamment : Tiziana De Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Pise – Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002 ; *Montale e il canone poetico del Novecento*, éd. Maria Antonietta Grignani, Romano Luperini, Rome – Bari, Laterza, 1998 ; Gilberto Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologne, Zanichelli, 1980.

2. Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, III, Paris, Gallimard, 2000.

3. Catherine Coquio est la seule, à notre connaissance, à avoir analysé le rapport de la poétique baudelairienne avec l'esthétique kitsch, dans sa monographie *L'Art contre l'art. Baudelaire, le « joujou » moderne et la « décadence »*, numéro spécial de *Méthode ! Revue de littératures*, Bandol, Vallongues, 2005.

4. Florence Bancaud en situe l'épanouissement autour des années 1950-1960, d'abord aux États-Unis et puis en Europe, dans « Entre diabolisation, séduction et légitimation. Le kitsch ou l'imitation comme "mal esthétique" ? », *Cahiers d'études germaniques*, 72, 2017, p. 84. En ligne : <https://journals.openedition.org/ceg/336>.

5. Il serait sans doute intéressant, par exemple, d'analyser les *ekphraseis* baudelairiennes, ou d'interpréter le rapport du poète aux arts baroques, à la lumière des dimensions artistique, sociale et poétique de l'esthétique kitsch. Quant à Montale, l'on pourrait interpréter à travers le prisme du kitsch tous ces objets de *mauvaise qualité* que sa poésie intègre et transfigure symboliquement, comme le presse-papiers reproduisant le Vésuve de « ...ma così sia. Un suono di cornetta... » (*Le occasioni*).

6. Charles Baudelaire, « Pauvre Belgique ! », *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, II, p. 943-945.

7. Cette esthétique pourrait être approfondie d'une part à la lumière de certains âpres feuillets de *Mon cœur mis à nu* concernant l'Espagne et son prétendu penchant naturel (Charles Baudelaire, *Journaux intimes. Fusées, Mon cœur mis à nu*. Texte réimprimé d'après les manuscrits originaux, Paris, Georges Crès et Cie, 1919), et d'autre part à la lumière du parallélisme établi par Coquio (*op. cit.*, p. 15-31) entre le « goût espagnol » et le « style joujou » de Mme Panckoucke (Charles Baudelaire, « Morale du joujou » [1853], dans *Œuvres complètes, op. cit.*, I, p. 581-582).

8. [« Fanfan ritorna vincitore; Molly / si vende all'asta: frigge un riflettore. / Surcouf percorre a grandi passi il cassero, / Gaspard conta denari nel suo buco. / Nel pomeriggio limpido è discesa / la neve, la Cicala torna

al nido. / Fatinitza agonizza in una piega / di memoria, di Tonio resta un grido. / Falsi spagnoli giocano al castello / i Briganti; ma squilla in una tasca / la sveglia spaventosa. / Il Marchese del Grillo è rispedito / nella strada; infelice Zeffirino / torna commosso; s'alza lo Speciale / e i fulminanti sparano sull'impiantito. / I Moschettieri lasciano il convento, / Van Schlish corre in arcioni, Takimini / si sventola, la Bambola è caricata. / (Imary torna nel suo appartamento). / Larivaudière magnetico, Pitou / giacciono di traverso. Venerdi / sogna l'isole verdi e non danza più. »]. La traduction proposée ici est de Patrice Dyerval-Angelini, dans Eugenio Montale, *Poèmes choisis (1916-1980)*, Paris, Gallimard, 1991.

9. [« Una breve lirica che consisteva semplicemente in un elenco di personaggi di vecchie operette, colti e rappresentati in quell'unico gesto caratteristico che li aveva conservati nella memoria dell'autore. [...] Takimini e Surcouf, Fatinitza e Fanfan, Tonio e la Cicala... [...] : chi erano costoro? Scomparsa l'operetta, questa sorella minore, o se volete questo utile sottoprodotto dell'opera in musica, del melodramma, pare quasi impossibile far comprendere alle nuove generazioni il posto ch'essa occupò sullo scorcio dell'Ottocento e nei primi anni del nostro secolo. [...] Si aggiunga poi che l'operetta rendeva spicciola, ma non sempre volgare, la corrente della musica operistica: era il genere più adatto per chi poteva giungere fin lì ma non intendeva fare un passo più del necessario. Musica sì ma leggera, si sentiva dire: e non vedo che ci fosse nulla di male. [...] // Non si possono resuscitare i morti ed io non propongo che si ridia vita artificialmente all'operetta o al caffè-concerto di tipo fine Ottocento. Ma vorrei che non andassero perduti i documenti di quell'epoca [...]. Non v'è intelligenza storica di un tempo senza comprensione del suo gusto; e oggi il gusto si evolve (o involge) con estrema rapidità. »]. Eugenio Montale, « Il tempo delle "soubrette" », *Corriere della Sera*, 5 avril 1949. C'est nous qui traduisons.

10. [« La cattiva musica, o meglio la musica che la frateria [...] degli specialisti o dei musicanti di professione proclama pubblicamente tale »]. *Id.*, « Paradosso della cattiva musica », *Prime alla scala*, Milan, Leonardo, 1995, p. 13. C'est nous qui traduisons.

11. Florence Bancaud, *op. cit.*, p. 85.