



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2021년 2월
박사학위논문

푸치니 오페라 <잔니 스키키>와
단테 『신곡』 <지옥> 편의 연관성

조선대학교 대학원

문화학과

최 철

푸치니 오페라 <잔니 슂끼끼>와 단테 『신곡』 <지옥> 편의 연관성

The Correlation between Dante 『La Divina Commedia』
<Inferno> and The opera <Gianni Schicchi> of Puccini

2021년 2월 25일

조선대학교 대학원

문화학과

최 철

푸치니 오페라 <잔니 스키키>와
단테 『신곡』 <지옥> 편의 연관성

지도교수 이 승 권

이 논문을 문화학 박사학위 신청 논문으로 제출함

2020년 10월

조선대학교 대학원

문화학과

최 철

최 철의 박사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 한 종 완



위 원 조선대학교 교수 송 선 기



위 원 조선대학교 교수 오 현 진



위 원 전남대학교 교수 방 대 진



위 원 조선대학교 교수 이 승 권



2020년 12월

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT

I. 서론	1
1. 연구 목적 및 필요성	1
2. 선행연구 검토	2
II. 이론적 배경	5
1. 파시즘과 예술	5
2. 13-14세기 이탈리아 문학	9
3. 이탈리아 오페라 부파	11
4. 오페라로 전환된 단테의 문학	16
III. 이탈리아 파시즘과 <잔니 스끼끼>의 관계	20
1. 푸치니, 포르차노와 이탈리아 파시즘	20
2. <잔니 스끼끼>에 반영된 파시즘	23
IV. <잔니 스끼끼>와 <지옥> 편과 연관성	27
1. 단테와 푸치니의 이해	27
1) 단테의 이해	27
2) 푸치니의 이해	35
2. 단테 <지옥> 편과 푸치니 <잔니 스끼끼>	46
1) 단테 <지옥> 편의 이해	46
2) 푸치니 <잔니 스끼끼>의 이해	60
3. <지옥>과 <잔니 스끼끼>의 공통점과 차이점	80
4. <잔니 스끼끼>의 문화융복합적 의의	88

V. 결 론	91
참고문헌	96
부 록	101

표 목 차

<표 1> 대본가 조바끼노 포르차노의 작품목록	65
<표 2> 부록 <지옥> 편 요약	101

그림 목 차

<그림 1> 바이올린을 연주하는 무솔리니	22
<그림 2> 『신곡』의 우주	32
<그림 3> 오페라 <삼부작> 포스터로 왼쪽부터 <외투>, <수녀 안젤리카>, <잔니 스끼끼>	44
<그림 4> 지옥의 구조	49
<그림 5> 지옥의 구조-상부지옥	51
<그림 6> 지옥의 구조-하부지옥(6-7)	53
<그림 7> 지옥의 구조-하부지옥(8)	56
<그림 8> 지옥의 구조-하부지옥(9)	58
<그림 9> 오페라<잔니 스끼끼> 1918년 초연 당시 포스터	61
<그림 10> <잔니 스끼끼> 출연자 관계도	71
<그림 11> <잔니 스끼끼> 실황 장면-잔니 스끼끼가 부오조로 변장하고 유언을 하는 장면	75
<그림 12> 부오조 도나티의 유산 상속도	77
<그림 13> 두 작품의 인물 관계	82
<그림 14> 두 작품에 나타나는 상관관계	83
<그림 15> 지옥의 모습 비교	87

시 목 차

<시 1> 단테 <지옥> 5곡 중, 프란체스카와 파올로 사랑의 시	17
<시 2> 단테 지옥편 4곡 중	28
<시 3> 조반니 델 비르질리오 시	30
<시 4> 단테, 『신생-La Vita Nuova』, 15번째 소네트	33
<시 5> <지옥> 1곡 중	49
<시 6> <지옥> 3곡 중	50
<시 7> <지옥> 6곡 중	53
<시 8> <지옥> 25곡 중	54
<시 9> <지옥> 26곡 중	55
<시 10> <지옥> 30곡 중	57
<시 11> <지옥> 34곡 중	59

대본 및 가사 목차

<대본 및 가사 1> 푸치니 로마 찬가	21
<대본 및 가사 2> 블랑크의 <쥘비네차>	25
<대본 및 가사 3> 오페라 <잔니 스키키> 지시어 1	66
<대본 및 가사 4> 오페라 <잔니 스키키> 지시어 2	67
<대본 및 가사 5> 수도승과 수도원을 비판하는 도나티 친척들	68
<대본 및 가사 6> 잔니 스키키를 칭송하는 리누치오의 아리아	70
<대본 및 가사 7> 유연장 위조 계획하는 내용을 말하는 잔니 스키키 아리아	71
<대본 및 가사 8> 잔니 스키키가 변장하는 장면	72
<대본 및 가사 9> 잔니 스키키에게 자신에게 값비싼 유산을 상속하도록 청탁하는 친척들	72
<대본 및 가사 10> 피렌체에서 사기를 공모하는 자, 엄벌을 받는다는 내용을 알려주는 잔니 스키키의 노래	73
<대본 및 가사 11> 오페라 <잔니 스키키> 지시어 3	74
<대본 및 가사 12> 부오조로 변장한 잔니 스키키는 수도원을 조롱하며 유언하는 장면	74
<대본 및 가사 13> 부오조로 변장한 잔니 스키키의 죽어가는 모습을 흉내내는 장면	76
<대본 및 가사 14> 도나티의 주요 재산을 자신한테 유언하는 변장한 잔니 스키키	76
<대본 및 가사 15> 도나티의 주요 재산을 빼앗긴 친척들의 분노	77
<대본 및 가사 16> 오페라 <잔니 스키키> 지시어 4	78
<대본 및 가사 17> 잔니 스키키의 독백 장면	78
<대본 및 가사 18> 죽은 부오조 앞에서 애도보다는 자신의 욕망을 내비치는 장면	84
<대본 및 가사 19> 부오조의 유산을 빼앗긴 잔니를 향한 친척들의 분노	85

ABSTRACT

The Correlation between Dante 『La Divina Commedia』 <Inferno> and The opera <Gianni Schicchi> of Puccini

Choi, Cheul

Advisor : Prof. Lee Seung Kwon, Ph.D.

Department of Culture Studies,

Graduate School of Chosun University

Gianni Schicchi is an opera in one act composed by Giacomo Puccini's (1858 - 1924) in 1918 to a libretto by Giovacchino Forzano (1884 - 1940). Previous studies note that Gianni Schicchi borrowed stories in chapter 30 in Inferno of Dante's La Divina Commedia. Unfortunately, in depth studies on the reasons why Puccini borrowed the stories from Inferno, or differences or similarities between Gianni Schicchi and Inferno have not been conducted so far.

Similarities in historical backgrounds, subjects, characters, places of both Inferno and Gianni Schicchi strongly indicate that Gianni Schicchi was deeply influenced by Inferno. Vividness, justice, and wit in Gianni Schicchi might be defined as the elements that can be found not in Inferno but in Paradiso of Dante's La Divina Commedia. However, the whole story and mood tells Giannia Schicchi is deeply rooted on the ground of Inferno.

When Gianni Schicchi was created, Nazism was very popular. Due to strong influence from those social and political movements, Puccini and Forzano summoned Dante, who was considered as the most distinguished writer in Italy. By portraying Dante's story in their works, they tried

to show off cultural superiority of Italy.

Strong relationship between Gianni Schicchi and Inferno can be found in characters: Buoso Donati facing death, and Gianni Schicchi plotting to acquire fortunes by writing a new will with the help from Buoso Donati's son, Simone Donati. The stories of both works took place in Firenze, Italy. As common materials used in both works, there are a mare and a will. Stories on corrupt clergies, Ghibellines supporting the Holy Roman Emperor can also be found in both works. Finding living Inferno in stage directions and lines of Gianni Schicchi can be a catalyst that helps extend point view angle for researchers. Buoso Donati, who seems to be destined for hell, shows both irresistible craving and anger toward fortune. This might suggest another view point for comparison of two works. Puccini expressed his hope for Gianni Schicchi to enter paradiso; however, whole settings and materials in Gianni Schicchi are ironically borrowed from Inferno. One story about Gianni Schicchi was described differently by Dante and Puccini because they had different view points in terms of Christianity. Despite the gap they had toward the church and clergies, the church and clergies can be counted to be binding elements for those two works.

In this study, Dante's inferno deeply embedded in Gianni Schicchi was discussed through in-depth comparison between two works. Multiple factors that practically link those two works need to be inspected further from various view points.

I. 서론

1. 연구 목적 및 필요성

21세기의 시대적 화두는 융복합이라 할 수 있는데, 문화예술 분야에서의 융복합은 오래 전에 시작되었다. 특히 오페라는 음악 분야의 대표적인 융복합 장르이다. 오페라는 음악과 함께 미술, 연극, 무용, 의상, 무대 장치 등 다양한 예술 분야가 어울려 탄생한 장르다. 게다가 오페라는 문학작품을 활용하여 제작하는 경우가 대부분이라는 점에서 인문학과 문화예술의 융복합 특성이 잘 드러나는 분야이다.

자코모 푸치니의 단막 오페라 <잔니 슂끼끼>는 단테 『신곡-La Divina Commedia』의 <지옥-Inferno, 1306> 편을 주요 소재로 활용했다는 점에서 인문학과 문화예술 분야의 융복합 사례라고 할 수 있다. <잔니 슂끼끼>의 대본 작가인 조바끼노 포르차노(Giovacchino Forzano, 1884-1940)는 단테(Dante Alighieri, 1265-1321) 『신곡』의 <지옥> 편을 바탕으로 <잔니 슂끼끼-Gianni Schicchi, 1918> 대본을 만들었다. 푸치니는 오페라 제작에서 대본의 중요성을 강조했다. 대본 작업에 자신이 직접 참여하여 자신의 의도대로 작품을 이끌어 갔기 때문에 대본 작가와 마찰이 잦았고 작품이 완성되기까지 우여곡절이 많았다고 한다. 이러한 성격의 푸치니가 포르차노가 작성한 <잔니 슂끼끼> 대본을 이전의 작품과 달리 만족하였고, 수정 없이 작품 제작을 시도하였다.

오페라 <잔니 슂끼끼>는 사실적이며 세밀한 필치로 만들어진 작품으로 해학적 요소가 가득 찬 푸치니의 유일한 코믹오페라다. <잔니 슂끼끼>는 오페라 <삼부작-II Triticco, 1918> 중 세 번째 작품이며, 단막으로 구성된 푸치니의 마지막 오페라로 작곡가의 원숙한 기량과 철학을 엿볼 수 있는 최고의 작품으로 평가된다. 이러한 이유로 <잔니 슂끼끼>는 연주자와 제작자 모두에게 사랑을 받았다.

그 결과 <잔니 슂끼끼>는 음악학자들의 중요한 연구대상이 되기도 하였다. 그러나 지금까지의 연구는 오페라의 음악적 기법을 중심으로 주로 형식적인

연구에 국한되었다. 무엇보다도 <잔니 스끼끼>의 탄생에 커다란 영향을 준 단테 『신곡』과의 연관성 연구는 거의 없다. 융복합이 시대정신인 21세기에 고전의 현재화에 대한 연관성을 찾는 작업은 연구의 다양성을 넘어서 학문의 확장성을 위해서도 중요한 연구라고 할 수 있다.

이러한 시각에서 <잔니 스끼끼>와 『신곡』 <지옥> 편의 연관성을 고찰하려고 한다. 두 작품에 대한 이해와 비평을 위해서는 오페라로서의 <잔니 스끼끼>에 대한 음악적 분석뿐만 아니라 작곡가와 대본가에 대한 문화사적 이해, 작품의 제작 배경이 되는 당시의 정치 상황 및 정치 이데올로기 등등의 사회문화적 고려가 필요하다. 더불어 <잔니 스끼끼>가 오페라이지만 단테의 문학작품에서 많은 부분을 차용했기 때문에 원작인 <지옥> 편에 대한 분석이 <잔니 스끼끼>에 대한 분석에 앞서 진행되어야 할 것이다.

본 연구에서는 이러한 연관성 분석을 바탕으로 문화예술 작품의 융복합적 활용의 의미도 밝히고자 한다. 이를 위해 <잔니 스끼끼>가 제작될 당시의 정치적, 사회적 상황이 작품에 어떻게 반영되었는지 구체적으로 살펴보고자 한다. 나아가 이탈리아의 대문호인 단테의 작품이 오페라 <잔니 스끼끼>로 재해석되는 과정에서 어떤 변화가 있었는지를 살펴서 문화예술의 융복합 방법과 의미를 확인하고자 한다.

2. 선행연구 검토

단테의 <지옥> 편에 대한 선행연구들은 단테의 삶과 사상, 작품의 구조 등을 분석하였다. 한형곤은 『풀어쓴 단테의 신곡』에서 단테를 세계적인 시성으로 언급하며, 『신곡』에서 단테는 중세시대의 기독교를 지구의 중심 사상으로 묘사하였다고 주장하였다. <지옥>은 어둠과 저주의 세계로, 지옥의 영혼들은 죽을 때까지 악과 함께하며 각자의 죄에 따라 무서운 형벌을 받는다. 또한 한형곤은 단테가 34곡의 <지옥> 편에 담긴 이야기를 통해서 사람들이 죄의 무거움을 인지하고 <연옥>을 통해서 회개하고 정화되어 <천국>에 이르기를 바라는 마음을 담았다고 주장하였다. 궁극적으로는 원죄를 지닌 인간을 죄의식에서 해방시켜 영혼의 평화를 얻게 하려는 목적이 있다고 주장하였다.¹⁾ 『단테의 일생』에서

윌슨(Andrew Norman Willson, 1950~)은 단테의 일생이 바로 『신곡』의 내용이며, <지옥> 편에는 고전 신화, 중세철학, 신학에 대한 단테의 사상이 암시적으로 나타나 있다고 언급하였다. 단테는 13세기의 이탈리아 사람들의 모습들, 즉 적대적인 두 집단인 겔프당(Guelfen)과 기벨린당(Ghibellinen), 흑당과 백당의 당파 싸움, 수많은 죄를 저지르는 과정에 함께 했던 동료, 스승 제자들을 등장시켜 자기의 사상을 설교하였다. 또한, 단테는 추방되어 유랑생활을 하였기 때문에 향수병에 시달렸는데, 이로 인한 것인지는 모르겠지만 <지옥> 편에는 자신의 고향 피렌체에 대한 사랑의 감정이 자주 등장한다.²⁾ 이러한 선행연구를 바탕으로 연구자는 <지옥>의 시를 분석하고자 한다. 이 분석을 통해서 <잔니 스키끼>와의 연관성을 연구하며 궁극적으로 오페라 <잔니 스키끼>에서 재현된 <지옥>의 영향을 찾고자 한다.

위와 같은 연구를 하기 위해서는, 푸치니가 <잔니 스키끼>를 작곡할 당시의 이탈리아 상황을 이해해야 한다. 박은경은 “정치 이데올로기와 음악비평: 푸치니 오페라 평가에서 드러난 이중적 잣대 분석”을 통해서 당시의 이탈리아는 무솔리니의 파시즘이 예술에 지대한 영향을 미치고 있었는데, 푸치니도 이러한 흐름에 동조하여 파시스트당에 협조와 지지를 보냈다고 주장하였다.³⁾ 따라서 연구자는 파시즘이 왜 예술을 활용하였고, 어떤 방법으로 이용했는지 등에 대한 고찰이 필요하며, <잔니 스키끼>가 파시즘의 영향을 받아 작곡되었다면 왜 <지옥> 편을 모델로 하였는지도 확인할 계획이다.

푸치니의 단막 오페라 <잔니 스키끼>는 푸치니가 완성한 마지막 오페라 작품으로 후기 작품 중에서 가장 성공한 작품이다. 푸치니 유일의 코믹 오페라인⁴⁾ <잔니 스키끼>는 희극적 요소가 풍부하며 등장인물의 노래와 연기, 대사 처리 등이 부파 형식을 취하고 있다.⁵⁾ 오페라에 등장하는 부오조의 죽음을 극화한 거짓 애도 장면도 역시 부파적 요소를 음악적으로 보여주는 하나의 예로 볼 수 있다.⁶⁾ 또한, 거짓 애도의 성공으로 주인공이 행복해지기를 원했던 푸치니의 염

1) 한형근, 『풀어쓴 단테의 신곡』 (서울: 한국 외국어 대학교 출판부, 2003) p.22.
 2) 진영선 역, 『단테의 일생』, Giovanni Boccaccio 저 (충남: 그물코, 2003) pp.5-6.
 3) 박은경, “정치 이데올로기와 음악비평: 푸치니 오페라 평가에서 드러난 이중적 잣대 분석” (서울:음악과 문화26호, 2011) pp.18-19.
 4) Hugos, S. *Famous Puccini Operas*. (New York: Dover publications, 1972) p.196
 5) Batta, A(Traduzioni Olimpio Cescatti...). *OPERA-Autori · Opere Interpreti*(Milano: Luca Burgazzoli, 2000) p.481.
 6) 최철, “Giacomo Puccini의 오페라<삼부작-II Triticco>에 관한연구”(한세대학교박사학위논문.

원도 확인할 수 있다. 따라서 부파적 특성을 가진 <잔니 스끼끼>를 이해하기 위해서는 이탈리아 오페라 부파에 관한 연구와 문학과 오페라의 연관성을 고찰하여야 한다.

연구자는 푸치니의 판권을 가진 리코르디사에서 출간한 <삼부작>의 대본집⁷⁾에 쓰인 지시어 및 대사를 분석하여 등장인물의 성격과 시대적 배경을 밝히려고 한다. <잔니 스끼끼>의 대사와 단테 <지옥> 편의 연관성을 고찰하기 위해서는 선행연구와 연구자가 기고한 다른 연구들을 중심으로 논의를 전개할 것이다.

우선 연구자는 <지옥>과 <잔니 스끼끼>에 관한 학위논문과 단행본, 그리고 대본을 중심으로 두 작품을 비교하며 연관성을 찾았고, 두 작품의 제작 배경을 연구하기 위하여 단테와 푸치니가 살았던 시대의 이탈리아의 문학과 오페라에 대해서 확장된 시각으로 두 작품의 연관성을 고찰하려고 하였다. 이러한 연구를 통해서 연구자가 밝혀보고자 하는 것은 다음과 같다.

첫째, 두 작품에 나타나는 핵심 사상과 두 작가가 추구하는 음악적 가치와 문학적 가치를 탐구하는 것이다. 이러한 연구를 위해서 푸치니와 단테의 생애와 작품, 시대적 상황 등을 두 작품의 연관성 측면에서 살펴볼 계획이다.

둘째, 오페라 <잔니 스끼끼>의 대본과 단테 『신곡』의 문장을 대조할 것이다. 두 작품의 공통분모라 할 수 있는 등장인물과 이들의 대사를 분석하여 각각의 인물이 두 작품에서 어느 정도의 연관성을 갖는지 규명하고자 한다.

2009) pp.134-135.

7) Adami, G. e Forzano, G. *Giacomo Puccini. "Il Trittico" Libretti di Giuseppe Adami e Giovacchino Forzano*(Milano: Ricordi, 2002).

II. 이론적 배경

1. 파시즘과 예술

푸치니와 포르차노가 협업하여 <잔니 스끼끼>를 제작하던 시대는 이탈리아가 연합군 측에 참여하여 이탈리아를 지배했던 오스트리아와 독일에 맞서서 싸웠던 시기였다. 이탈리아는 내부적으로 경제적인 어려움과 정치적 혼란에 처해 있었는데 이러한 틈을 타서 ‘국가 지상주의’를 외치는 무솔리니의 파시스트당이 인기를 구가하였다.

이탈리아의 파시즘이란 국가주의를 최고의 가치로 여기고 민족의 구체적 역할을 강조하는 사상이다. 파시즘은 여러 이념을 끌어와 자신들의 것으로 재조합 하였다. 무솔리니는 플라톤의 저서인 『국가』로부터 큰 영향을 받았다고 한다. 다시 말하면, 소수의 엘리트 집단에 의한 국가 통솔, 민주주의 이념에 대한 반대, 전사 계급의 창설로 국가의 군대화, 충성을 기반으로 하는 국가를 향한 시민의 의무가 우선시되어야 하는 이념 등을 수용하였다. 분열된 이탈리아에서 국가주의는 극단적 민족주의 이데올로기가 되어 국가는 절대적 존재가 되었다. 무솔리니는 인민주권설을 부인하고 국가주권설을 선언하며 국가 지상주의를 천명하였다.

국가주의를 부활하려는 무솔리니의 파시즘은 역사적 사건을 소환하여 자신들의 국가와 민족의 우월성을 강조하는데 문화예술을 중요한 도구로 활용하였다. 위대한 이탈리아의 역사에 등장하는 이탈리아 문학과 예술은 국가주의를 정당화하는 최고의 도구가 되었다. 파시즘 예술에서 등장하는 중요한 이데올로기는 니힐리즘⁸⁾을 극복하고 합리적인 삶의 가치를 추구하는 ‘구성적 인간’에 대한 요구이다. 파시즘은 역사적 과정에 대해 회의적이었던 니힐리즘을 비판하면서 새로운 ‘건전성’을 대안으로 내세웠다. 즉 역사에 대한 거부가 니힐리즘의 특징이라면 파시즘은 ‘역사’에 대한 새로운 낙관주의를 주장하였다. 이것은 역사의 이념이 무의미하게 반복된다는 태도를 보였던 초기의 고트프리트 벤(Gottfried Benn, 1886-1956)⁹⁾이 파시즘으로 전향한 이후, ‘새로운 역사’, ‘새로운 정신’, ‘구성적

8) 허무주의 또는 니힐리즘(Nihilism)은 기성의 가치 체계와 이에 근거를 둔 일체의 권위를 부인하고 음산한 nihil(‘허무’의 라틴어)의 심연을 직시하며 살려는 철학적 견해이다.

정신'과 같은 구호를 내세우고 있다는 사실에서 확인할 수 있다.¹⁰⁾ 이러한 주장은 '예술의 초월성'이 '인간의 본질'이라는 형이상학적 특성을 이야기하는 것이지만 구체적으로는 민족의 탄생과 국가의 완성이라는 이데올로기가 투영된 정치적 야망의 표현이었다. 민족 이데올로기를 주장하는 파시즘은 '형이상학적 존재'로 파악된 예술도 구체적이고 역사적인 존재로 보고 모든 것을 초월하는 것으로 해석하였다. 결국 파시즘이 바라보는 예술은 '최후의 초월성'을 가진 존재이지만 역사를 초월하는 것이 아니라 역사 속에서 각인되어 다시 나타난다고 본 것이다. 다시 말해, 초월적인 절대성을 지닌 예술은 '역사적인 존재', '인간 종족의 본질', '현실 정치'를 표현하는 중요한 도구였다.¹¹⁾

파시즘을 열렬하게 지지했던 소설가 필리포 토마소 마리네티(Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944)는 파시즘에 지대한 영향을 끼친 미래주의를 탄생시켰다. 이탈리아에서 탄생한 미래주의는 굉장히 급진적이었다. 폭력과 전쟁을 옹호하고 과거의 예술을 진부한 것으로 취급하고, 파괴해야 한다고 주장하였다. 미술을 중심으로 예술에서 정치에 이르기까지 전 분야에서 반문화, 반전통, 반역사를 주장하면서 박물관과 미술관에 있는 옛 작품들을 파괴해야 한다고 주장하였다. 또한 미래주의자들은 전쟁이 사회를 변화시키는 도구라고 주장하였고, 제1차 세계대전과 2차 세계대전이 발발하자 즉각 군에 입대하였다.¹²⁾ 이러한 주장을 한 마리네티는 1929년 쓴 『무솔리니의 초상』에서 다음과 같이 이야기하였다. 무솔리니의 집권을 위해서 적극적인 캠페인을 벌였던 미래주의자들에게 '독재'란 재능 있는 프롤레타리아, 미래주의 예술가, 엘리트 그룹이 함께 이끌어가는 '미래주의-파시즘' 연합의 승리를 의미했다. 마리네티는 무솔리니를 힘과 폭력을 상징하는 새로운 시대의 화신으로 보았다.¹³⁾ 미래주의자들은 낙후된 이탈리아 사회와 문화에 대한 반동으로, 속도와 역동성, 신기술 및 기계주의 등에

9) 벤은 독일의 시인이자 수필가이자 의사. 그는 노벨 문학상 후보에 다섯 번 지명, 벤의 시는 예술적 표현을 유일한 의도적인 행동으로 여기는 실존주의적 관점인 내성적인 nihilism을 투영. 그의 초기 시에서 벤은 종종 의학적 용어를 사용하여 인류를 질병에 걸린 동물의 또 다른 종류로 병적으로 묘사함.

10) 김수용 외, 『유럽의 파시즘 -이데올로기와 문화-』 (서울 : 서울대학교 출판부, 2005) p.112.

11) 김수용 외, 같은 책, pp. 116-117.

12) Anne Bowler, "Italian Futurism and Fascism", Theory and Society, Vol. 20, No. 6, 1991, 783-786.

13) Filippo Tommaso Marinetti, "Portrait of Mussolini", in Selected Writings, 1929, trans. R. W. Flint and Arthur, A. Coppotelli, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1972. p149.

대해 확고한 믿음을 가지고 있었다. 미래주의의 시각은 파시즘의 이념과 공통된 것으로, 무솔리니는 미래주의에 찬동하고, 미래주의 사상을 인용하여 대중들을 선동하였다.¹⁴⁾

이러한 이유로 이탈리아 전통 오페라에 대해서도 거부감을 가지고 비난했으며, 전통음악에 대항하는 기계음, 전자음, 반음계 등을 강조하였다. 스타 성악가에게 찬사를 보내는 열성 팬들에 대하여 비난하고, 콘서바토리오 중심의 음악교육은 미래주의의 배척 대상이 되었다.¹⁵⁾ 이들은 오로지 과학의 힘으로 탄생된 음악만을 최고로 여겼다. 미래주의에 영향을 받은 파시즘이 이탈리아에서 등장하였지만, 전통 예술을 체제의 우월성 선전에 이용한 파시즘 사상을 미래주의와 동일시할 수는 없다. 파시즘은 이들의 활용에 관심을 두었을 뿐이다.

1901년 베르디가 사망하자 전국적인 추모 열기가 일어났다. 무솔리니는 17세의 나이로 이탈리아 북동부 로마냐 지역의 포를리(Forlì)에서 교직원 교육 학교 대표로 베르디 추모사를 낭독하였다. 이때 무솔리니는 베르디가 음악을 통해서 사회 혼란의 시기에 조국애와 자유로운 사상을 찬양했다. 이 연설은 큰 주목을 받아 이탈리아의 사회당 당보 아반티(Avanti)에 게재되었다. 청년기 국민의 영웅이었던 예술가 베르디의 위상을 바라보았던 무솔리니는 '예술가 겸 전사'의 이상적인 사례를 마음에 새겨두었다. 이후에도 무솔리니는 니체의 초인사상과 소렐의 폭력 미화를 찬양했으며, 민족주의 작가인 가브리엘레 단눈치오(Gabriele D'Annunzio, 1863~1938)의 사상을 파시즘에 적극적으로 반영하였다.¹⁶⁾

파시즘에 가장 많은 영향을 준 것은 전쟁주의자였던 단눈치오의 민족주의 사상일 것이다. 단눈치오가 펼치는 공격적인 수사학은 세련되었으며 품위 있었다. 때때로 그는 고전 드라마나 종교 형태에서 차용한 수사학적 기술을 사용하기도 하였다. 그의 사상은 대중에게 강한 흡인력으로 작용했고 추종자들에게 참전을 선동하는 도구가 되었다.¹⁷⁾ 단눈치오는 1차 세계대전에서 중립노선을 고수하는 조국인 이탈리아를 부끄럽다 생각했다. 이탈리아의 참전을 정당화하는 단눈치오의 주장은 투쟁을 통한 한 민족은 용기를 입증할 수 있고 다른 민족으로부터 존중을 받을 수 있다고 여겼다.¹⁸⁾ 단눈치오는 이탈리아의 자존심을 지키자는 명분으로 젊은이

14) Anne Bowler, 같은 책, pp.783-784.

15) 박은경, 같은 책, pp.11-12.

16) 박은경, 같은 책, p.15.

17) 장문석 역, 『파시즘의 서곡, 단눈치오-시인, 호색한, 전쟁광』 Lucy Angela Hughes-Hallett (서울: 글항아리, 2019) p.339.

들을 소집하여 전쟁터로 내보내는 데 크게 일조했다. 그는 사람들을 끌어모으는데 머물지 않고, 자신이 직접 참전하여 비행기에서 폭탄투하와 전단지 뿌리는 일을 했다. 비행기 사고로 한쪽 눈을 잃고도 다시 전쟁에 참전하였다. 1차 세계대전이 끝나자 단눈치오는 크로아티아의 피우메(Fiume)¹⁹⁾로 186명의 이탈리아군에서 활약했던 폭도들을 이끌고 갔다. 잃어버린 옛 이탈리아 땅을 회복하고 싶은 열망 때문이었다.²⁰⁾

단눈치오는 1890년대에 니체의 초인적 비전을 추구하였다. 민족주의에 열렬히 지지하던 젊은이들의 추앙을 받게 되었고 1919년에는 피우메 점령을 주도하여 국가 영웅으로 떠올랐다. 당시 파시스트당의 수장이던 무솔리니는 단눈치오를 찬양하며 대중적 감성에 동조했다.²¹⁾ 단눈치오의 피오메 점령과 통치는 파시즘의 발로가 되었다. 단눈치오는 자신은 파시스트가 아니라고 주장했지만, 무솔리니 파시스트당은 다분히 ‘단눈치오적’이었다. 무솔리니는 정치 스타일에 있어서 단눈치오의 많은 부분을 차용하였다. 이러한 이유로 단눈치오가 죽은 뒤 그의 묘는 파시스트 기념물이 되었다.²²⁾

예술을 정치적 수단으로 사용하기 위하여 미화하고 치장하여 대중의 감성에 호소하는 방식은 민족주의에서 발전된 프로파간다의 대표적 방법이다. 파시즘은 전혀 파시스트적이지 않은 모습으로 파시스트적 감성을 퍼트린다. 파시즘 미학은 예술적 감성의 역동성을 자신의 정치적 용도에 맞게 변형시켜 이용하였다. 그런데 이러한 변형은 뻔한 선전이나 선동을 하는 방식으로 일어나지 않는다. 파시즘 미학은 최고의 선동을 위해서 가장 세련된 형식으로 나타난다. 예를 들어, 나치의 선동미학에 봉사했던 리이펜슈탈(Leni Riefonstahl)의 선전 영상물, <의지의 승리-Triumph des Willens>에서 볼 수 있듯이, 파시즘 미학은 지극히 세련되고 숭고한 이미지로 다가와 대중의 감수성을 자극한다.²³⁾

이탈리아의 파시즘은 이상화를 정치의 수단으로 사용하였다. 이상화의 함정을 우회하는 방식은 두 가지였는데, 무솔리니의 이상화와 로마의 이상화였다. 첫째, 이탈리아에서 무솔리니가 표방하는 진정한 이탈리아의 본질을 추구하는 것이었다.

18) 장문석 역, 같은 책, p.643.

19) 현 유고슬라비아 영토, 크로아티아의 항구도시.

20) 장문석 역, 같은 책, p.15.

21) 박은경, 같은 책, 15.

22) 장문석 역, 같은 책, p.893.

23) 임성훈, “예술과 파시즘”(서울: 인물과 사상, 2009) p.111.

이러한 행동은 “이탈리아인에 맞선 이탈리아인”이라는 말에 간명하게 드러난다. 이 표현은 “오전 늦게까지 침대에서 뒹굴고, 일어나서 카페에서 잡담을 즐긴 후, 과식한 후 저녁 내내 휴식과 여유를 누리는 이탈리아인들은 ‘무솔리니의 채찍’으로 비로소 근면한 민중으로 재탄생할 것이다”라는 주장을 정당화했다. 그 외에도 무솔리니의 여러 행적을 신격화하는 전략을 사용하였다. 또 하나는 이탈리아의 결함 자체를 미화하는 것이었다. 이탈리아의 역사적 후진성은 고유의 ‘농촌성’과 ‘로마성(romanit )’에 대한 숭배로 대체되었다. 또한 ‘로마 숭배’를 위해 릅토르 파스케스(fascio littorio) 숭배, 로마식 경례, 로마식 걸음, 로마식 전투 구호인 ‘에이아, 에이아, 알랄라’²⁴⁾, 피마자기름을 이용한 ‘정죄 의식’ 등이 시행되었다. 이러한 로마진군에 협조한 예술가들이 있었는데 대표적인 예로 이 시기에 작곡된 푸치니의 ‘로마찬가’가 있다. 로마제국에 대한 숭배는 ‘두체 숭배’로 이어졌고 ‘두체 신화’는 제2의 리소르지멘토를 정당화하는 역할을 했다.²⁵⁾ 이러한 일련의 파시즘 활동에서 예술은 잘 포장된 선전의 도구가 되었다. 파시즘의 시조라고 할 수 있는 단눈치오 역시 시인이며 소설가로 뛰어난 언변을 통해서 자신의 영역을 넓혀 갔으며, 이탈리아 민족 문학의 영웅인 단테를 소환해서 극으로 재탄생시키기도 하였다.

2. 13-14세기 이탈리아 문학

중세 이탈리아는 라틴어를 공용어로 사용하였으며 문학작품 역시 라틴어로 쓰여졌다. 하지만 이탈리아 중부 도시 아시시(Assisi)의 성인 프란체스코(San Francesco d’Assisi, 1182-1226)는 로마의 설교자들과는 달리 이탈리아어를 사용하였다. 비록 라틴어 성가의 형식을 벗어나지는 못했지만, 프란체스코는 세상의 모든 사물을 창조한 하느님의 사랑을 이탈리아어를 사용하여 찬양하였다.²⁶⁾ 이후부터 당시에 속어로 취급되었던 이탈리아어로 쓰인 문학은 계속 발전해 왔다. 시칠리아 왕 페데리코 2세는 각지의 시인들을 모아서 라틴어 중심 세계관을

24) 이탈리아 파시스트당에 의해 공식된 애국가인 <조비네차>의 가사를 통해 알 수 있다.
 25) 장문석, “무솔리니-두체신화, 파시즘, 이탈리아의 정체성”(서울: 역사와 비평, 2004) pp.392-393.
 26) 유럽문화연구회 편역, 『하룻밤에 읽는 이탈리아문학사』 (서울: 유페아퍼, 2018) p.6.

가진 로마 교황에 대항하는 의미로 프로방스의 서정시를 발표하게 하였는데, 이들을 ‘시칠리아파’로 부르기도 한다.²⁷⁾ 이 시인들은 시칠리아 왕의 쇠퇴와 함께 시칠리아 각지로 흩어지게 되는데, 그들의 학식과 문학적 소양은 당시에 피렌체와 볼로냐에서 일어나고 있던 시 개량 운동에 영향을 주었다. 이러한 운동을 이끌었던 귀니첼리(Guido Guinizelli, 1230-1276)에 의해 모방 중심이던 ‘시칠리아파’의 시들이 정화되고 다듬어져 발전되었다. 이러한 흐름을 주도한 시인들을 ‘청신체파(dolce stile nuovo)’²⁸⁾라고 불렀다. 볼로냐에서 창립되어 중세 말 르네상스의 이탈리아 문학을 주도했던 이 시파에 단테도 참여하여 큰 영향을 받았다.

성 프란체스코가 쓴 <피조물의 노래-Laudes Creaturarum, 1224>가 탄생하고 80여 년 후에 시성으로 추앙받았던 단테는 ‘청신체파’가 주도한 정화된 이탈리아어로 『신곡』을 썼다. 이 작품은 중세 사상을 문학적으로 집대성한 작품으로 르네상스를 여는 도화선이 되었다. ‘청신체’로 불리는 새로운 문학 양식의 주창자로서 단테는 조반니 보카치오(Giovanni Boccaccio, 1313-1375) 세대의 이탈리아인들, 특히 피렌체인들에게 많은 영향을 끼쳤다. 중세 말과 르네상스 초기의 이탈리아인들에게 단테는 ‘뮤즈의 영광’을 지상에서 구현했던 시인이자 신학자였다. 한 마디로 당대 시대인들에게 단테는 가장 많은 대중의 사랑을 받았던 최고의 작가였다.²⁹⁾

단테 이후 이탈리아에서 최고의 문학가로 불리는 두 명의 작가가 등장한다. 보카치오와 프란체스코 페트라르카(Francesco Petrarca, 1304-1374)다. 이들은 단테와 함께 이탈리아 문학의 세 주인공으로 불린다. 따라서 이탈리아 문학의 최

27) 페데리코 2세는 프로방스 서정시가 인기를 구가하고 있었으므로 궁정에서 이를 모방할 사람들을 후원했다. 페데리코 2세, 자코모 다 웬티니, 자코미노 프레체, 피에르 킬라비나, 리나르도 다쿠이노이 황태자 엔초, 등이 이탈리아 속어로 연애 시를 쓰고 낭독하였는데 이러한 노력은 이탈리아어의 문학어로 자립할 수 있는 큰 역할로 볼 수 있다. 시의 내용과 주제는 프로방스 지방 시인들이 부르던 내용이었으며 봉건 기사들의 부인 예찬과 사랑에 관한 이야기 등이었다. 유럽문화연구회 편역, 같은 책, pp.6-7.

28) ‘시칠리아파’의 시인들에게 사랑은 숭고한 개인적 감정이 아닌 천박하다고 생각되고 있었으나 ‘청신체파’에는 참가한 사람으로는 귀니첼리, 단테, 치노 다 피스토이아와 칸티발디, 그리고 디노 프레스코바르디, 라포 잔니 등이 있다. 이들은 사랑을 새롭게 잉태되어 정화된 아름다움이라 생각했으며 그래서 기사도의 아름다운 자태를 가지게 하는 것의 역할을 부인이 그 애인에게 하는 것이 아니고 진실함과 선함이 신에게로 투영되는 것으로 생각되었다. 즉 애인의 마음을 일체의 부정한 것으로부터 정화하여 가장 숭고할 수 있게 한다. 유럽문화연구회 편역, 같은 책, p.7.

29) 임병철, “단테의 문화적 유산에 관한 보카치오와 페트라르카의 숨겨진 논쟁”(서울: 서양중세연구 제34호) p.186.

고 전성기는 13-14세기, 즉 중세 말의 르네상스였는데 근대의 이탈리아인들은 그때의 영광을 재현하고자 하는 열망으로 가득 차 있었다. 열렬히 단테를 숭배했던 보카치오와 단테의 업적을 평가절하하며 자신의 위치를 공고히 하려 했던 페트라르카는 단테의 업적에 대해 이견을 가지고 있었으나, 서로는 교류하며 친분을 유지하였고 서로의 작품에 영향을 주고받았다. 보카치오는 단테의 『신곡』에 대비되는 ‘인곡’으로 평가받는 『데카메론-Decameron, 1351』을 저술하였다. 또한 설화나 허구의 사건을 서술하는 내러티브 양식, 역동적 스타일, 극적인 효과 등을 단테로부터 차용하였다. 페트라르카는 단테에 대해 의도적인 냉담함이나 무관심을 표현하지는 않았다. 물론 이러한 무관심은 페트라르카 특유의 명예욕이 작동한 결과이기도 하다.³⁰⁾

3. 이탈리아 오페라 부파

<삼부작>에서 천국으로 불리는 <잔니 스끼끼>는 해당하는 명랑함, 해학, 안에서 신랄함이 치밀하게 묘사되어 있으며 푸치니의 전 작품 중 최고의 걸작으로 불린다. 이 작품은 죽은 부자 노인의 유산으로 인해 벌어지는 에피소드를 코믹 요소를 통해 웃음으로 승화했으며 이로 인하여 ‘죽음’은 비참함을 의미하지 않는다. <잔니 스끼끼>는 즉흥극에서 파생한 오페라 부파의 형식을 취하고 있다. 등장인물과 드라마 성격에서 이탈리아의 18세기 즉흥극 코메디아 델라르떼(Commedia dell'arte)를 떠올리게 한다. 코메디아 델라르떼의 배역은 빈틈없고 예민한 알레키노가 주인공으로 등장해서 부자 노인 판타로네, 귀여운 콜롬비나, 볼로냐 출신의 학자인 척하는 의사 등을 농락하며 성공하는 처세술과 인생의 교훈 등을 관객에게 전달한다. <잔니 스끼끼>의 주인공은 알레키노이며, 그 외 코메디아 델라르떼의 인물들이 각각의 역할에 맞추어 등장한다.³¹⁾ <잔니 스끼끼>의 판타로네는 음흉한 시모네, 알렉키노는 잔니 스끼끼, 콜롬비나는 라우레따 등과 연관이 있는데, 잔니 스끼끼는 알렉키노의 특성을 발휘하며 작품을 이끌어간

30) 임병철, 같은 책, p.186.

31) 신계창 역, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리 베르디/푸치니』, 음악지우사 편(서울: 음악세계, 2002) pp.342-343.

다. 모차르트의 대표적인 오페라 부파 <피가로의 결혼-Le nozze di Figaro, 1786>에서도 알렉키노 역은 피가로, 콜롬비나는 케루비노이며 판타로네는 백작이다. 또한 롯시니의 <세빌리아의 이발사-II Barbiere di Siviglia, 1816>에서도 알렉키노는 피가로, 판타로네는 의사로 등장하였다.

이상에서 살펴본 바와 같이 <잔니 스키끼>는 다분히 오페라 부파적 요소를 담고 있다는 점을 주목할 필요가 있다. <잔니 스키끼>는 음악 구성에서도 빠른 대사를 사용하였고, 부오조의 죽음도 ‘거짓으로 애도’하는 등의 코믹 요소를 극대화해서 웃음의 코드가 작품 전체를 지배하도록 하였다. 이렇듯 등장인물의 구성과 음악에서 부파적 요소가 다분한 <잔니 스키끼>의 등장 배경을 알아보기 위해서는 오페라 부파의 연구가 필요하다.

이탈리아에서 18세기 초 탄생한 희극 오페라 부파(Opera Buffa)라고 한다. 희극 오페라가 갖추고 있는 웃음이라는 희극성은 헨리 베르그송(Henri Bergson, 1859-1941)에 의하면 다음과 같이 설명하고 있다. 그의 저서 『웃음』(Le Rire, 1900)에서 희극성을 설명하면서 ‘생명적인 것에 덧붙여진 기계적인 것’, ‘자동주의와 경직성’, ‘인간의 행동에 나타난 메커니즘’과 같은 표현을 사용하였다. 베르그송은 살아가는 행위 자체를 끊임없이 변하고 어디로 튈지 모르는 것으로 생각하고 생동적인 움직임과 반대되는 기계적인 삶과 자동주의, 경직된 삶을 희극적인 것으로 바라보고 그것을 고치는 것이 웃음이라 주장하였다 당시의 이상주의적이고 이성적인 사상이 지배하는 사회의 영웅들과 귀족 중심의 세계관을 다루었던 오페라 세리아(Seria)와 대비되며, 현실적이고 일상적인 삶을 주제로 한다.³²⁾

희극적 요소가 가득한 오페라 부파는 그 유래가 즉흥극인 콤메디아 델라르테(Commedia dell'arte)라 말 할 수 있다. 콤메디아 델라르테는 16세기 이탈리아에서 발생한 극형식으로 16세기 말에 유럽 전역으로 발전해 갔다. 이 용어는 콤메디아(희극)와 아르테(기교, 예술)의 혼합 명사로 여기에 속하는 연극들은 기교적이지만 깊이가 없어서 현실감이 떨어진다. 이러한 수준의 콤메디아는 극작가 카를로 골도니(Carlo Goldoni, 1707-1793)의 개혁으로, 고상한 말과 문장으로 정제되었다. 희극적 요소로 이루어져 있는 콤메디아 델라르테는 간략한 즐거리를 토대로 배우들의 즉흥 연기에 의존한다. 이러한 이유로 노래와 재담, 춤, 재주

32) 김미영, “18/19세기 서양 희극에 나타난 ‘희극성’에 대한 연구”(서울: 서양음악학 제13-2호, 2010) p.69.

등의 만능 전문 배우들이 극을 재치 있고 균형 있게 소화해야 한다. 이런 희극성 오페라를 추구하는 부과는 보는 재미와 재치 있는 연기로 웃음을 선사 받을 수 있는 것이 특징이다. 그러므로 희극 오페라는 세밀한 연결보다는 줄거리의 핵심적 포인트를 성악가들이 어떻게 사실적으로 잘 표현하는가가 중요하다.³³⁾ 이렇게 음악이 곁들여져 웃음이 살아 숨 쉬는 부과는 19세기 중반까지 시민계급의 열렬한 지지를 받았다.

이탈리아에서 오페라 부과가 나타나기 전에 영국에서도 정치와 사회적 풍자를 통해서 큰 영향을 미친 민중 희극으로 <거지 오페라-Beggar's Opera, 1728>가 있었다. 존 게이(John Gay, 1685-1732)의 대본에, 존 크리스토프 페푸치(John Christoph Pepusch, 1667-1752)가 작곡한 발라드 오페라로 대본을 쓴 존 가이는 당시 영국에서 가장 지성적이고, 위트있는 문인 중의 한 사람이었다.³⁴⁾ 가이는 이 오페라에서 지배계급의 타락과 모든 사회 계층의 모습을 보는 것 같다고 하며, 인간의 가진 치졸한 모습을 지적했다. 가이는 유럽 사회에서 벌어지는 타락한 행태를 풍자하였고, 전통 오페라 형식면에서도 비판하였다. 당시의 유행했던 노래들과 민요들을 교묘히 융합하여 발라드 오페라라는 새로운 장르를 개척하였다.³⁵⁾ 오페라적 요소보다 연극적인 모습이 강했던 <거지 오페라>는 당시 유럽을 지배했던 이탈리아 오페라인 세리아와 부과의 중간 형태의 모습을 갖추었는데, 발라드 오페라의 성공은 오페라 부과의 탄생을 재촉하였다.

오페라 세리아에 희극적 요소를 가미한 <거지 오페라>의 등장 이후에, 이탈리아 작곡가 조반니 바티스타 페르골레지(Giovanni Battista Pergolesi, 1710-1736)에 의해 최초의 오페라 부과 작품이 탄생하게 되었다. 영리한 하녀 세르피나가 부자 노인 우벨트를 꺾어서 그 노인의 마님이 된다는 최초의 오페라 부과인 페르골레지의 <마님이 된 하녀-La Serva Padrona, 1733>는 작품이 갖는 예리한 풍자와 웃음으로 대성공을 거두며 이탈리아 오페라 부과의 전성시대를 열었다. 이후 오스트리아 작곡가 볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)에 의해 만들어진 3대 오페라 부과³⁶⁾도 남녀평등, 귀족과 서민, 그리고 하인들과의 관계를 위트와 풍자로 잘 녹여내어 많은 이들로부터 사

33) 허영한, 『마법의 성-오페라이야기 2』 (서울: 심설당, 2002) p.172.

34) 김미영, 같은 책, p.71.

35) 김미량, “정치사회 풍자로서 존 가이의 <거지 오페라> 연구”(서울: 신영어영문학 25, 2003) p.27.

36) <피가로의 결혼-Le nozze di Figaro, 1786>, <코지 판 투메-Cosi fan tutte, 1790>, <돈 조반니-Don Giovanni, 1787>를 모차르트 3대 오페라로 칭한다.

량을 받았다. 인간사 중 허위 허식에 대한 조롱과 사회의 부조리함을 풍자적으로 묘사했던 18세기 오페라 부파는 19세기 초에 이르러 이탈리아 작곡가 조아끼노 롯시니(Gioacchino Rossini, 1792-1868)와 가에타노 도니제띠(Gaetano Donizetti, 1797-1848)에 의해 마지막 전성기를 누렸으며, 시대의 풍조였던 무거운 낭만주의 영향으로 인해 점점 쇠퇴하였다.

18세기 오페라 부파가 사회적 풍자를 주로 다루었다면, 19세기에는 오락적 기능이 강한 작품들이 만들어져서 성공을 거두었다. 대표적으로 롯시니의 대표작 <세빌리아의 이발사>라 할 수 있다. 이 작품은 오락적 기능이 강한 작품으로 여기서 희극적 인물은 누구보다도 바르톨로이다. 부자 의사인 바르톨로는 코메디아 델라르떼의 판타로네와 의사의 특징을 모두 갖는다. 가식적인 돈 많은 늙은이이며 젊은 아름다운 여자를 소유하려는 탐욕스런 판타로네와 지성인인 척 뽐내는 의사는 외형적으로 사회적 위치를 통해 대단해 보일 수 있다. 겉과 속이 일치하지 않는 가면으로 자신의 모습을 가린 인간인 그들은 조롱감의 대상이라고 할 수 있다. 거리의 이발사 피가로 또한 코메디아 델라르떼의 피 많은 하인 역할을 하고 있다. 피가 많고 낙천적이며 백작과 거의 동등한 관계일 정도로 꽤기 넘치는 피가로의 열정은, 특히 물질의 지배에서 모순적 모습을 보이며 물질을 향한 신민들의 욕망이 상징적으로 표현되어 있다. 이러한 판타로네 유형은 도니제띠에 의해 다시 <돈 파스칼레-Don Pasquale, 1843>로 제작되었다. 이탈리아 19세기 중반까지 사랑받던 오페라 부파는 무거운 분위기의 낭만 사조 영향으로 베리즈모 오페라에 인기를 넘겼다.

이탈리아 최고의 작곡가라고 불리는 주세페 베르디(Giuseppe Verdi, 1813-1901)³⁷⁾의 최후 작품인 셰익스피어 원작의 <팔스타프-Falstaff, 1893>는 그의 유일한 오페라 부파 작품이다. 비극적인 결말이 작품의 주류를 이루었고 무겁고 강렬함이 전부였던 그의 작품들을 고찰해 보면 베르디가 80세가 되어 작곡한 <팔스타프>는 뜻밖의 일이었다.

37) 이탈리아의 국민 작곡가 베르디(Giuseppe Verdi 1813-1901)는 세계 최고의 오페라 작곡가로 그의 작품은 세계 여러 나라에서 가장 찬사받는 레퍼토리 중 하나다. 이탈리아의 오페라를 최고의 반열에 올린 작곡가이며 오페라<나부코-Nabucco 1841>, <리골레토-Rigoletto 1851>, <라 트라비아타- La Traviata 1853>, <일트로바토레- Il Trovatore 1853>, 그리고 그의 마지막 오페라 부파인 <팔스타프- Falstaff> 등이 있다. 이 밖에 종교곡과 가곡, 그리고 현악 4중주 등을 작곡했다. 이탈리아의 영웅으로 칭송받았고 정치 활동과 경제적인 부도 함께 이루었다.

희극 <팔스타프>에서는 주인공 팔스타프를 통해 베르디가 담아두었던 자신의 짜라투스트라적인 웃음의 철학을 이 오페라를 통해 표현했다. 이 작품에서는 인간이 추구하는 모든 명예와 도덕 그리고 종교 같은 고상한 것들은 모두 허황되며 육체적이고 물질적인 것으로 그로테스크³⁸⁾하게 비하되어 있다. 이러한 기존의 가치 체계의 전복과 무의미에 대한 인식을 통해 자유로운 의지에 대한 정신 세계를 바라보게 한다.³⁹⁾ 또한, 바그너의 라이트 모티브 기법의 영향을 받은 이 작품은 오케스트라가 연속적으로 이어지며 텍스트의 의미가 동기적으로 연결되게 만들어져 이전의 작은 스케일의 오페라 부파 스타일과 달리 오케스트라에게 전체의 분위기와 성격을 리드할 수 있도록 큰 역할을 부여하였다.

오페라 부파의 희극적 음악적 기법은 단어 반복, 어눌한 코미디적 언어사용, 빠른 레치타티보와 노래 등의 언어유희, 배역들의 코믹한 움직임과 다양한 변장, 바뀐 역할과 소란하고 웃긴 싸움 장면 등을 예로 들 수 있다. 이러한 코믹적 요소는 회화적이고 상징적으로 모방되어 텍스트의 희극성을 강화한다. 인물이나 대본의 내용을 악기의 음향을 통해 상징적 묘사로 연상을 유도한다.

갑작스러운 환경변화와 내용변화를 통한, 놀람 등의 감정과 상황을 묘사하기 위해서 음악은 예상되는 선율적, 화성적, 음정적 진행에서 벗어나기도 한다. 이러한 진행은 통상적으로 익숙한 음악 진행에 적응되어있는 관객에게 코미디 요소를 각인시키기도 한다. 또한, 텍스트를 음악적 효과를 통해 다른 분위기로 전환시키기도 하고⁴⁰⁾, 대사로는 명확히 표현되지 못하고 암시적으로 언어에만 내재된 의미가 음악적 상징으로 표출되기도 한다.⁴¹⁾

20세기 베르디를 이은 이탈리아 최고의 오페라 작곡가인 푸치니가 마지막으로 완성한 단막 오페라 <잔니 스키키>를 통해 부파를 만날 수 있다. 푸치니는 기존의 부파 제작 기법에 베리즈모 특징을 잘 첨가하여 수작을 만들었으며 현재까지 가장 인기 있는 오페라 레퍼토리로 무대에 자주 올려지고 있다.

38) 인간이나 사물 따위를 괴기스럽게 묘사한 예술을 말하며 그 예로 피카소의 그림들을 보면 잘 파악할 수 있다.

39) 김미영, 같은 책, p.101.

40) 오페라 <잔니 스키키>에서 부오조 죽음의 애도 장면을 보면 회화된 음악으로 거짓 죽음의 애도로 코믹하게 분위기를 전환시켜 엄숙한 죽음이 회화된 장면을 볼 수 있다.

41) 김미영, 같은 책, p.101.

4. 오페라로 전환된 단테의 문학

오페라의 역사를 고찰해 보면 텍스트는 문학작품에서 갖추어진 내용과 구성이 성공한 오페라의 음악적 필수요건이 아닌 것을 알 수 있다. 그럼에도 불구하고 빅토르 위고(Victor-Marie Hugo, 1802-1885), 윌리엄 셰익스피어(William Shakespeare, 1564년-1616) 그리고 단테 등 세계문학사에 견고히 자리 잡은 대작가들의 작품을 기반으로 오페라들의 상당수가 작곡되었다. 또한 이러한 작품들이 원전의 지명도의 도움으로 쉽게 대중적 성공을 거두기도 한 것이 사실이다.⁴²⁾

초기 세리아 오페라의 주요 소재는 그리스·로마 신화의 영웅 이야기가 중심이었다. 바로크 시대 화려함의 극치를 달렸던 오페라는 대본의 짜임새와 오페라의 구성보다는 비루투오적인 성악가의 기량에 의존한 오페라가 성행하였는데, 이러한 작품들은 바로크 시대를 끝으로 사라지게 된다. 이후 오페라 부파와 사실주의 오페라들이 청중들에게 사랑을 받게 되는데 이전의 세리아와는 다르게 전체적으로 짜임새가 있고 구성과 완성도가 있는 대본은 작품 성공에 큰 역할을 하였다. 이렇듯 검증된 문학 작품들이 오페라로 다시 만들어져 성공을 이어갔다.

그러한 사례를 들자면 다음과 같다. 먼저 위에서 언급한 위고의 작품을 들 수 있다. 그의 작품을 차용해 만든 음악 작품은 오늘날까지 약 1천 편에 이른다. 특히 그의 희곡은 여러 작곡가의 관심을 끌기 충분한 것이었다. 특히 그가 남긴 15편의 희곡 중 11편이 오페라로 만들어졌는데, 대표적인 작품으로 베르디의 <리골레토-Rigoletto, 1851>와 <에르나니-Ernani, 1844>, 아밀카레 폰키엘리(Amilcare Ponchielli, 1834-1886)의 <라 조콘다-La Gioconda, 1876> 등이 있다. 셰익스피어의 작품들 역시 음악과 영화 등, 다양한 문화예술 장르에서 영향을 끼쳤다. 그의 작품을 원작으로 한 오페라로는 베르디의 <맥베스-Macbeth, 1847>, <오텔로-Otello, 1887>, 앙브루아즈 토마(Ambroise Thomas, 1811- 1896)의 <햄릿-Hamlet, 1868> 등이 있다. 단테의 대표작품인 『신곡』 또한, 푸치니, 잔도나이, 라흐마니노프 등에 의해 오페라로 제작되었으며 세 작품 모두 <지옥>을 소재로 작곡했다는 공통점이 있다. 이러한 부류의 오페라로는 푸치니 <잔니 스기끼>, 리카르도 잔도나이(Riccardo Zandonai,

42) 장미영, “프리드리히 쉴러의 시민비극 『간계와 사랑』의 음악적 수용-주세페 베르디의 오페라 <루이자 밀러>를 중심으로”(한국외국어대학 외국문학연구소, 2016) p.392.

1883-1944)의 <프란체스카 다 리미니-Francesca da Rimini, 1914>, 세르게이 라흐마니노프(Сергей Васильевич Рахманинов, 1873-1943)의 <프란체스카 다 리미니-Francesca da Rimini, 1905> 등이 있다.

단테 <지옥>의 5장에서 묘사된 불륜의 사랑을 소재로 만든 오페라는, 잔도나 이와 라흐마니노프의 작품을 포함해서 20여 작품이 제작되었다. <지옥> 편에는 제 2권을 묘사한 다섯 편의 시가 등장한다. 단테와 베르질리우스는 프란체스카와 파올로를 지옥의 5옥 2원에서 만난다. 이곳은 애욕의 죄인들이 머무는 곳이다. 프란체스카와 파올로는 영원한 회오리바람에 휩쓸려 허공에 떠다니는 형벌을 받고 있다. 단테가 두 사람을 큰 소리로 불러오게 하니, 허공에 회오리바람과 함께 날아가던 두 사람은 단테 앞에 잠시 머무르게 된다. 단테는 둘 중 한 여인에게 질문하고 그녀는 자신의 생사에 대하여 간략하게 이야기한다. 단테는 이야기를 듣고 프란체스카인 것을 인지하게 되고, 그녀에게 어떻게 해서 파올로와 함께 지옥의 형벌을 받게 되었는지 묻는다. 프란체스카와 파올로의 당한 둘의 처참한 죽음의 이야기는 단테에게 가여워하는 마음이 생기게 하였다. 다음의 시는 <지옥> 편의 프란체스카와 파올로의 사랑 노래이다.

“친절한 심성에 의해 사랑이 재빨리 타오르고
 육체의 아름다움으로 그를 유혹했으니
 아직도 내 몸은 말긴 그 일로 인해서 나는 괴롭소.
 그 누구에게도 사랑을
 사랑이 허락되지 않았던 사랑은
 그의 아름다움이 이리도 강렬하게
 나를 사로잡고 있으니 난 그대 보듯이,
 그 사랑을 포기하는 것은 안되오.
 우리의 사랑은 함께 똑같이 죽음으로 인도 하였오.
 우리의 목숨을 빼앗아간 그를 카인이 기다리고 있오

<시 1> 단테 <지옥> 5곡 중, 프란체스카와 파올로 사랑의 시

프란체스카의 삶에 관한 이야기는 다음과 같다. 프란체스카(Franceca da Rimini), 프란체스카의 남편 잔초또(Gianciotto Malatesta), 프란체스카와 불륜을

저지른 파올로(Paolo Malatesta)가 등장한다. 베나(Ravenna)의 영주 귀도(Guido da Polenta)의 딸 프란체스카(Francesca da Polenta)⁴³⁾는 자신의 동의 없이 집안끼리 약속으로 인하여, 세도가였던 귀족 잔초또 말라테스타(Gianciotto Mallatesta)와 정략결혼을 한다. 잔초또는 외모가 기이하고 절름발이었다. 잔초또는 자신을 대신하여 아름다운 외모를 가진 동생 파올로를 보내어 프란체스카와 대면을 하고 혼인에 대한 논의를 마쳤으며, 프란체스카는 멋진 파올로가 남편인 것으로 알고 식을 올렸다. 결혼 후에 프란체스카는 이들이 꾸며낸 사실을 알게 되었고 많은 실망을 하게 된다. 또한 나이 많은 남편은 젊고 아름다운 프란체스카가 혹시나 자기 이외의 무슨 스캔들이나 있지 않을까 하여 매사에 의심의 눈길을 보낸다. 그러한 걱정은 당연히 질투로 변한다. 잔초또는 프란체스카의 작은 행동일지라도 이상스러우면 거칠고 모욕적인 언어로 프란체스카를 학대했다. 이때 상냥하고 열정적인 파올로가 위로를 해줬으며 첫 만남부터 파올로에게 마음을 빼앗긴 프란체스카는 잔초또가 공무상 출장을 나갔을 때 파올로와 밀회를 즐겼다. 이러한 사실은 하인에 의해 잔초또에게 밀고 되었고, 파올로와 프란체스카는 잔초또에게 죽임을 당하게 된다.⁴⁴⁾

리코르디는 <지옥> 5곡을 소재로 제작된 가브리엘 단눈치오(Gabriel D'Annunzio, 1863-1938)의 희극 『프란체스카 다 리미니-Francesca da Rimini, 1902』를 보고 크게 감명을 받고, 오페라 <프란체스카 리미니>를 구상한다. 리코르디는 평소 푸치니의 후계자로 음악적 능력을 눈여겨보던 잔도나이에게 작곡을 의뢰하였다. 그리고 대본은 파시즘을 잉태한 혁명가이며 군인이고 예술가인 단눈치오의 『프란체스카 다 리미니』를 기반으로 티토 리코르디 (Tito Ricordi, 1865-1933)를 선정해 작업을 시작했다. 이 작품은 푸치니 풍의 구성과 아름다운 선율로 큰 성공을 거두었다. 잔도나이는 원곡과 다르게 애욕 죄인인 프란체스카를 아름답게 묘사하였다. 비록 프란체스카가 불륜의 죄를 범했지만, 그녀의 사랑을 나쁘게 보지 않고, 아름답게 느껴지도록 그렸다. 아름다움의 가치를 최고로 여기는 탐미주의적 시각으로 프란체스카를 바라본 잔도나이는 그녀가 죽어가는 모습을 통해 탐미주의 묘사의 극치를 보여주었다. 프란체스카는 남편이

43) 여주인공인 프란체스카는 실존했었던 인물로 단테의 후원자인 귀도 노벨로(Guido Novelo)의 고모다. 결혼 후 이름을 프란체스카 리미니로 바꾼.

44) 최철·이승권, “푸치니의 오페라 <삼부작-II Trittico>과 단테 『신곡』-La Divina Commedia』의 상관성에 관한 연구”(문화교류와 다문화교육 제9권 제3호) pp.284-285.

찌른 칼로 인해 죽으면서까지 파올로를 향해 입을 맞춘다. 오페라에서는 “프란체스카의 향긋한 입술이 파올로를 덮었다”라는 노래가 흘러나온다.

원작과 다른 시선은 잔도나이 뿐만 아니라, 다른 많은 작가에게서도 마찬가지로 있다. 대본으로 만들어지는 과정에서 장대한 서사나 연극 등 희곡의 대사와 달리 오페라에 사용된 노래는 가사가 많지 않다. 함축적인 내용으로 관객에게 전달해야 하기 때문이다. 또한 원작과 시대 차이가 있을 때, 다른 시각으로 사건과 내용을 재해석하는 경우가 있다. 또한, 자신이 추구하는 이상과 관객들을 고려해 오페라 특성에 맞추어 각색하기도 한다. 그리고 가사 역시 노래에 적합한 단어와 적절한 의미의 언어로 바뀌어야 하기 때문이다.

문학과 오페라의 관계를 보면 뛰어난 원작을 통해 탄탄한 스토리와 짜임새 있는 구조의 대본을 얻을 수 있으며, 작곡자도 완성도 높은 작품의 구상할 수 있다. 무엇보다 원작의 힘이 청중들에게 작품성을 각인시키는 효과가 크기 때문이다.

Ⅲ. 이탈리아 파시즘과 <잔니 스끼끼>의 관계

1. 푸치니, 포르차노와 이탈리아 파시즘

푸치니는 오페라를 제작하는 과정에서 초기 작품의 실패 원인이 대본의 중요성을 간과하는 데 있다는 것을 깊이 인식하고 자신의 히트작 시리즈 오페라의 첫 작품인 <마농 레스꼬>부터 자신의 의사를 적극적으로 반영하였다. 이러한 이유로 대본가들과 심한 갈등이 있었지만, 자신이 원하는 대본을 통해 완성도 높은 작품을 만드는데 중요한 요소가 되기도 하였다. 하지만 푸치니는 이전과 달리 포르차노의 <잔니 스끼끼> 대본에는 크게 만족하여 수정 없이 오페라 제작에 들어갈 수 있었다. 이러한 점은 파시즘에 우호적인 두 사람의 예술적 성향이 유사하였고 작품이 만들어질 당시의 이탈리아 사회의 분위기도 두 사람의 의기투합에 일조하였다고 할 수 있다.

국가지상주의 ‘파시즘’의 이론적 배경을 토대로 푸치니와 포르차노의 <잔니 스끼끼>를 살펴보면, 단테 『신곡』의 소환도 당시의 시대적 상황이었던 ‘파시즘’의 영향을 받았다고 추정할 수 있다. 또한, 이러한 시대의 분위기에 동참하여 창작된 작품이 정치의 선전도구로 사용된 예를 찾아볼 수 있는데, 특히, 푸치니가 1919년에 작곡한 <로마찬가-1919>는 로마와 리소르지멘토를 주제로 한 것으로, 이 작품이 파시즘의 프로파간다에 푸치니가 협조한 증거이다.⁴⁵⁾ 이 곡은 파시스트당의 행진에 자주 사용되었다. 푸치니의 <로마찬가>는 무솔리니가 주장하는 ‘로마의 부활’과 결부되어 있었다. 그래서 푸치니의 장례식에 무솔리니가 직접 추념사를 했다는 사실만으로도 푸치니가 파시스트당에 동조했다는 근거로 볼 수 있다.⁴⁶⁾

당시 힘의 논리에 지배당했던 철학은 시대적 요구에 따라 밖으로 팽창하고 그것을 지탱하고 지배할 힘을 얻었다. 문명을 창조한 주체로 그것을 지배할 힘의

45) 박은경, “정치 이데올로기와 음악비평: 푸치니 오페라 평가에서 드러난 이중적 잣대 분석” (서울: 음악과 문화 26호, 2011). p.19.

46) 푸치니가 사망하자 이탈리아 내 신문들의 부고문에 “오페라에 있어 세계를 정복한 작곡가,” “국위를 선양한 영원한 외교관” 등 푸치니의 국제적 위상을 과시하는 문구들이 등장했다. 무솔리니도 공식적으로 푸치니를 “조국의 가장 순수하고 찬란한 영광중 하나이며 국보”라며 극찬하였다. 국가적 자부심과 예술적 성취의 상징으로 자리 잡게 된 것이다. 박은경, 같은 책, p.20.

근거를 정치에서 보고 그 정치적 힘을 로마제국이라고 생각했다. 또한, 로마제국을 향한 무솔리니의 열정은 파시즘이 생각하는 위대한 논리로 자리 잡았으며, 푸치니의 <로마찬가>는 그들의 생각을 투영한 것이다.⁴⁷⁾ (아래 가사 참조)

<p>거룩한 로마, 수도 위에 선 너에게 초록의 월계관을 쓰게 한다. 너에게 우리의 힘과 자신감 들려주며 우리는 너 로마를 찬양한다.</p> <p>경배하라 여신 로마에! 너는 청사에 찬란한 태양이다 궁극적인 수평선에 비치는 승리의 표상이다!</p> <p>후렴</p> <p>자유와 희망의 서광이 비치고 이 세상에서 어떤 것으로도 형용할 수 없는 너의 진정한 기사도 정신이 있는 로마는 최고다, 로마는 최고다!</p>	<p>Roma divina, a te sul Campidoglio dove eterno verdeggia il sacro alloro, a te, nostra fortezza e nostro orgoglio, ascende il coro.</p> <p>Salve, Dea Roma! Ti sfavilla in fronte il sol che nasce su la nuova storia, fulgida in arme all'ultimo orizzonte sta la vittoria!</p> <p>Ritornello</p> <p>Sole che sorgi libero e giocondo, sul Colle nostro i tuoi cavalli doma tu non vedrai nessuna cosa al mondo maggior di Roma, maggior di Roma!</p>
---	--

<대본 및 가사 1> 푸치니 로마 찬가

푸치니가 <잔니 스끼끼>를 만들 때 등장한 무솔리니는 음악적 식견이 많고 악기를 잘 다루는 ‘음악가’로 소개하는 책이 출간되기도 하였다. 그가 비범한 음악적 소양을 가졌고 음악계에 각별한 관심을 지니고 있다고 포장할 만큼 소재는 풍부했다.⁴⁸⁾ 무솔리니는 푸치니와 동시대 작곡가들의 작품에 대하여도 잘 알고 있었다. 이러한 통치자의 음악적 소양과 입장을 종합하여 『음악가 무솔리니』에서

47) 김효신, “한국 근대문화에 나타난 이탈리아 파시즘의 수용 양상 연구”(영남대학교 박사학위논문, 2008) p.106.

48) 정권 초기부터 음악 저널들은 무솔리니가 어느 음악가, 공연, 오페라 등 전 분야에 대한 관심을 기사화했고 무솔리니의 저널리즘을 활용했다. 민은기, 『독재자의 노래-그들은 어떻게 대중의 눈과 귀를 막았는가?』 (경기도: (사)음악사연구회, 2012) p.85.

‘파시스트의 예술’이란 과거의 유산과 함께 미래를 향한 새로운 유산을 창조하는 것이라고 정의하였다.⁴⁹⁾ 따라서 무솔리니를 음악가로 포장한 것은 오페라계를 지배하는 이탈리아 음악계를 이용해서 파시즘 정권의 정당성과 확장에 이용하려 했기 때문이다.



<그림 1> 바이올린을 연주하는 무솔리니⁵⁰⁾

<잔니 스키끼>를 쓴 포르차노는 무솔리니의 파시즘에 동조한 인물로 널리 알려져 있다. 오페라 대본가로 활동한 이후 영화감독으로 활발한 활동을 했던 그는 무솔리니와 친한 사이였으며 파시스트당의 선전 영화를 제작하여 보급하였다.

49) 민은기, 같은 책. pp.88-89.

50) 이정은, 『무솔리니 파시즘을 포장한 예술과 폭력의 이중성』(서울: 객석 2017년 4월호) p.146.

파시즘 시대 음악은 프로파간다⁵¹⁾ 수단으로 활용되고 국제적 명성을 얻었던 푸치니도 선전에 이용한 것이다.⁵²⁾ 이러한 이력으로 두 예술가는 많은 비난을 받기도 했다.⁵³⁾

2. <잔니 스끼끼>에 반영된 파시즘

<잔니 스끼끼>가 제작될 당시 이탈리아를 장악한 파시즘으로 인한 사회적 분위기, 또한 푸치니와 포르차노의 행적으로 미루어보아, 오페라 <잔니 스끼끼>는 파시즘과 연결된 고리가 있음을 알 수 있다. 그 증거로, 첫째, 앞에서 언급한 <로마찬가>이며, 둘째, 1922년의 ‘로마진군’ 다음 날 쓴 한 서신에서 푸치니는, “무솔리니는 이탈리아를 구원하기 위해 신이 보낸 게 틀림없다”라고 썼다고 알려져 있다.⁵⁴⁾ 셋째, 그 당시 파시즘 예술가들이 무솔리니와 파시즘 정권이 내세우는 ‘로마 부활’이라는 뜻에 동조하기 위하여 이탈리아 민족의 최고 영웅인 단테의 『신곡』을 인용한 작품을 만들었다는 것이다. 다음의 두 가지 경우에서 그 사실을 확인할 수 있다.

이 시대 대표적인 파시즘의 효시가 되는 사상가이자 무솔리니의 이상형이었으며 예술가, 군인이었던 단눈치오는 단테 『신곡』의 5장을 차용하여 희극 『프란체스카 다 리미니-Francesca da Rimini, 1902』 썼다. 이것은 리카르도 잔도나이(Riccardo Zandonai, 1883-1944)에 의해 오페라<프란체스카 다 리미니-Francesca da Rimini, 1914>로 제작되어 큰 성공을 거두었다. <잔니 스끼끼>와 <프란체스카 다 리미니> 역시 같은 시대에 단테 <지옥>을 차용하여 만든 작품이라는 공통점이 있다. 이렇듯 파시스트당은 ‘로마의 부활’을 외치며 옛날 로마제국의 영광을 향한 정치적 선동을 이탈리아 역사상 최고의 작품인 단테 『신곡』과 세계 음악계를 호령하는 이탈리아 오페라를 결합을 시도한 것이다. <잔니 스끼끼>는 이렇게 탄생하였다. 이러한 근거를 뒷받침해 줄 수 있는

51) 어떤 것의 존재나 의사, 주장들을 타인에게 설명하여 동의를 구하는 방법으로 사상 등을 활용하여 선전하는 것을 말하며 파시즘에서 대표적으로 사용하였다.

52) 박은경, 같은 책, pp.18-19.

53) 최철, 같은 책, p.41.

54) 1922년 10월 30일 대본가 아다미(Giuseppe Adami)에서 보낸 서신(Adami 1973 : 289).

노래로 파시스트당의 공식 찬가였으며 당시에 불리던 애국가 다음으로 의례적으로 불린 비공식 애국가인 <조비네차>가 있다. 다음은 <조비네차>의 가사이다.

<p>1. 만세, 민중의 영웅이여 만세, 영원한 불멸의 조국이여 당신의 아들들이 다시 태어났네 이상과 믿음을 품고 그대여 용맹한 군사들이여 그대여 지도자들의 미덕이여 알리게리의 환상이여 오늘 모두의 심장 속에 빛나리</p> <p>후렴) 젊은이여, 젊은이여, 봄의 아름다움이로다</p> <p>역경의 삶 속에서도 울려 퍼지는 그대의 노래여! (무솔리니를 위하여! 우리의 아름다운 조국을 위하여 에이야~~~~~)</p> <p>2. 이탈리아는 자신의 땅에서 이탈리아인들은 다시 태어났다네 그들을 무솔리니가 다시 만들었다네 내일의 전쟁을 위해 일하는 것의 영광을 위해 평화의 왕관을 위해 조국을 등진 자들의 치욕을 위해</p>	<p>1. Salve o popolo d'Eroi Salve a patria immortale Son rinati i figli tuoi Con la fè nell' ideale Il valor dei tuon guerrieri, La virtù dei pionieri La vision dell' Alighieri Oggi brilla in tutti i cuor.</p> <p>CORO Giovinezza, Giovinezza, Primavera di bellezza Della vita nell' asprezza Il tuo canto squilla e va! (E per Benito Mussolini, Eja eja alalà. E per la nostra Patria bella, Eja eja alalà.)</p> <p>2. Dell' Italia nei confini Son rifatti gli italiani; Li ha rifatti Mussolini Per la guerra di domani. Per la gloria del lavoro Per la Pace e per l'alloro, Per la gogna di coloro Che la patria rinnegan.</p>
---	--

후렴) ⁵⁵⁾	CORO
3. 시인과 예술가여 지주들과 농부들이여 이탈리아에 대하여 자긍심을 가지고 무솔리니에게 충성을 다하세 이제 가난한 자들은 사라질 것이며 이제 가난한 군중은 볼 수 없을 것이다 이제 그들은 구원의 파시즘의 깃발을 흔들지 않을 수 없을 것이다	3.I Poeti e gli artigiani I signori e i contadini Con orgoglio d'italiani Giuran fede a Mussolini. Non v'è povero quartiere Che non mandi le sue schiere Che non spieghi le bandiere Del fascismo redentor.
후렴)	CORO

<대본 및 가사 2> 블란크의 <조비네차>

<조비네차>의 곡은 파시스트 음악가 주세페 블란크(Giuseppe Blanc, 1886-1969)⁵⁶⁾에 의해 1909년 제작되었다. 정권을 잡은 무솔리니는 파시스트 소설가 살바토르 고타(Salvator Gotta, 1887-1980)에게 요청해서 블란크의 원곡에 새로운 가사로 쓴 최종 버전의 <조비네차>를 만들었다. 마지막으로 만들어진 가사는 ‘청년’이나 ‘조국’과 같은 파시즘의 핵심 단어를 주로 사용한다. 그뿐만 아니라 1절 가사인 ‘알리기에리의 환상’이라는 가사는 단테 『신곡』에 등장하는 콰르나로⁵⁷⁾를 지칭하는데, 이 지역은 제1차 세계대전 후 이탈리아가 차지한 지역으로 이탈리아의 국경이 확장된 사건을 상징한다.⁵⁸⁾

55) 민은기, 같은 책. pp.104-105.

56) 파시스트 당원으로 파시스트를 찬미하거나 파시스트 행사 곡을 다수 작곡하였다.

57) 이탈리아어로 콰르나로(Quarnaro) 또는 카르나로(Carnaro), 콰르네로(Quarnero)라 한다. 지중해의 크로아티아 북부 해안 근처에 있는 해안 지역이다. 근처에 여러 섬 들이 존재하는데, 만 형태의 모양을 취하는 이 지역은 본토가 있고 크르크섬과 크세르섬 중간에 위치한다. 깊은 수심의 만으로 잘 알려져 있으며 리예카 지역에는 유조선처럼 대형 선박이 이용할 수 있는 항구가 있다. 크르크, 라브, 파그, 크레크섬 사이는 '작은 크바르네르'라는 의미로 크바르네리치(Kvarnerić)라고 부르는 작은 수역이 있다.

58) 민은기, 같은 책. pp.102-103.

위의 살펴본 내용을 통하여 푸치니의 <잔니 스키키>는 같은 시대 이탈리아를 지배했던 사상인 파시즘을 대표하는 음악 <조비네차>와 마찬가지로 단테 『신곡』을 통한 연결 고리가 있다는 점에서 푸치니와 포르차노가 시대적 사상인 파시즘을 바탕으로 <잔니 스키키>를 제작했다는 주장은 타당하다고 할 수 있다.

푸치니의 <잔니 스키키>는 단막 오페라지만 후기 그의 작품 중 가장 성공한 작품으로 이탈리아 민족의 영웅 단테와 그의 최고의 수작인 『신곡』을 통해 이탈리아 민족의 우수성을 드러냈다. 푸치니의 이 작품은 세계의 중심으로 성장하는 신세계 미국의 뉴욕 초연을 통해 호평을 받았으며, 이는 파시즘의 중심 사상인 국가지상주의와 맞물려 이탈리아의 자긍심을 돋는데 기여했다. 푸치니는 오페라 <잔니 스키키>의 결말에 지옥으로 떨어져야 하는 잔니 스키키를 천국으로 보내는 모습을 통하여 통일 후 어지럽던 자신의 조국 이탈리아의 부활과 번영의 모습을 표현했다고 할 수 있다.

IV. <잔니 스끼끼>와 <지옥> 편의 연관성

푸치니보다 6세기 전에 태어난 단테는 이탈리아의 시성이라 불리며 서유럽 문학의 거장으로 기독교적인 사관으로 당대 사회의 문제들을 그의 대표작 『신곡』을 통해 예리하게 묘사했다. 그 외에 도덕, 철학, 정치, 수사론 등의 집필을 통해 후세에게 지대한 영향을 주었으며, 라틴어 중심이던 시대에 이탈리아어를 사용하여 차후 서유럽 문학어로 사용되게 영향을 주었다. 푸치니는 베르디 이후 이탈리아 최고의 오페라 작곡가로 불리었으며 그의 작품들은 소재의 다양성과 사실적 표현, 그리고 새로운 음향의 시도 등을 통하여 동시대를 뛰어넘어 후세 작곡가들에게도 지대한 영향을 주었다. 당대의 문학과 음악 분야의 중심이었던 두 작가의 철학이 담겨 있는 대표작의 비교 분석을 통해 상호 연관성과 그 시대정신을 바라보는 작업은 매우 흥미로운 일이다. 그러기 위해 그들의 삶과 예술을 살펴보는 작업 역시 매우 중요한 일이다. 두 작가가 살았던 시대의 모습은 작품을 만드는 과정에 지대한 영향을 주었으며 작품에 담긴 사상적 기반을 볼 수 있는 요소이다. 이러한 점을 중심으로 <잔니 스끼끼> 안에 녹아들어 있는 <지옥>의 소재와 두 작품의 대본과 시의 분석을 통하여 서로 가지고 있는 연관성을 확인할 수 있다.

1. 단테와 푸치니의 이해

1) 단테의 이해

이탈리아의 근대 문학의 아버지로 불리는 단테는 이탈리아가 낳은 세계적인 시성이다. 그는 문학 이외에도 철학, 정치, 경제, 역사 등 다양한 분야에서 다양한 지식과 견문을 가진 학자로, 당대 사회문제의 예리하고 포괄적인 분석, 언어와 시상의 창의성 등은 놀라울 정도였다. 라틴어가 아닌 이탈리아어를 작품의 언어로 선택함으로써 단테는 문학발달과정에 결정적인 영향을 미쳤다. 그는 조국에서 태동하기 시작한 시가 문학에 자신이 사용했던 ‘청신체’의 표현을 전수했을 뿐만 아니라, 이탈리아어가 수백 년 동안 서유럽에서 문학어로 쓰이는데

기여했다. 시 이외에도 중요한 저서들이 있는데 그 범위는 수사학⁵⁹⁾에서부터 도덕·철학 및 정치사상에까지 이른다.

단테는 이탈리아 피렌체⁶⁰⁾의 몰락한 귀족 집안에서 1265년 탄생했다. 안타깝게 이탈리아 문학가들의 행적들은 대부분 문헌으로 존재하지 않아 정확한 삶의 궤적은 찾기 어려우나 단테를 연구하는 학자들과 그가 쓴 글 등에 나온 자료의 근거를 바탕으로 논거 할 수 있다. 그의 유년기의 생활은 확실하게 나타나 있지 않지만, 단테는 산타 크로체 수도원에서 수련수도사 생활을 하며 학문을 쌓아나갔다고 한다. 그리고 아버지의 도움으로 프란체스코회에서 운영하는 하급 학교에서 공부했으며, 나중에는 철학 과정을 수강했다. 단테의 학식과 철학은 대부분 독학으로 이루어진 것으로 추정된다.⁶¹⁾

<p>우리는 어느 고귀한 성 밑에 이르렀다. 높디란 성벽이 일곱 겹으로 성을 에워싸고 아름다운 냇물이 주위를 흐르고 있다. 탄탄한 땅처럼 이 냇물을 밟고 지나 이 성현들과 더불어 일곱 개의 문에 들어가 신선한 잔디밭에 도달했었다.</p>	<p>Venimmo al pie' d'un nobile castello, sette volte cerchiato d'alte mura, difeso intorno d'un bel fiumicello. Questo passammo come terra dura. per sette porte intrai con questi savi: giugnemmo in prato di fresca verdur a.⁶²⁾</p>
--	---

<시 2> 단테 지옥편 4곡 중

59) 수사학을 고찰해 보면, 고대 수사학의 한 갈래로 비유를 한낱 장식으로 보고, 비유가 지닌 진리 왜곡의 가능성을 언급해 왔다. 소크라테스, 플라톤 등에 볼 수 있는 이러한 흐름은 고대 수사학의 주류였고 이후 중세를 지나면서 수사학은 말에서 텍스트로의 흐름으로, 글의 전략에 표현방식에서 꾸밈과 장식으로 축소되는 역사를 진행해왔다. 하지만 아리스토텔레스는 비유를 통한 인지능력, 즉 인식론적 가능성을 주목하고, 여기서 은유에 대한 탁월한 설명을 확인하였다. 그러나 이러한 점은 20세기 중엽 소위 ‘언어학적 전회’를 거치고 현대 수사학이 아리스토텔레스의 논증을 재발견하기 전까지 비유의 개념에 대한 원론적 이해를 넘어선 것이라 말할 수 없다, 오히려 은유 중심의 사고가 최초 근거로 활용되었음을 알 수 있다. 구자황, “은유와 환유에 대하여 : 개념의 수용 양상 및 확장적 이해를 위한 시론(試論)”(서울 : 한국문학이론과 비평학회, 2015) p.11.

60) 단테의 고향인 피렌체는 고대 로마 시대, 부유한 토스카나 지방의 중심 도시였으며 13세기에 문학, 과학, 예술의 도시로 명성을 떨치고 있었다. 당시 이탈리아에는 전 지역에 공화국 체제로 여러 도시국가가 있었다. 피렌체는 무역을 중심 사업으로 다른 공화국보다 강력한 경제력을 갖추었으며, 피렌체의 상인 계급들은 경제와 정치 그리고 종교, 예술에까지 많은 분야에서 큰 영향을 끼쳤다. 당대 피렌체는 경제력을 통해 최고의 예술가들과 과학자, 그리고 인문학자들이 모여들고 그 대표전인 예로 레오나르도 다빈치, 갈릴레오 갈릴레이 마키아벨리, 단테 알리기에리 등이 있다.

61) 한형곤, 같은 책, p.4.

62) Dante Alighieri, <La commedia Divina-Inferno> 4곡 중.

위의 시 <지옥> 편 4곡 중에서 그는 3학과와 4학예를 공부했다고 밝히고 있다. 위 시의 다섯째 줄의 ‘일곱 개의 문’이란 곧 3학과와 4학예를 상징한다는 설이 있다. 이들을 가리켜 7 자유 학과라고 한다. 중세기의 교과목으로서 문법, 논리학, 수사학이 3학과이고, 산술학, 기하학, 천문학, 음악이 4학예이다. 고전 시대의 시인(성현)들과 어깨를 나란히 하기 위해서는 적어도 이 자유 학과를 통달해야 한다.⁶³⁾

단테는 유랑생활을 통해 많은 고초와 어려움을 겪었으며 그 경험의 과정을 토대로 그가 쌓아왔던 그만의 철학과 학식 그리고 사회를 냉철하게 바라보는 시선이 『신곡』을 만들었다. 이 작품은 중세시대의 세계관을 중심으로 창작하다 보니 지금의 과학적인 세계관과는 동떨어질 수 있으나, 그 안에 숨어있는 철학과 기념비적인 문학의 가치는 이루 말할 수 없는 업적이다.

단테를 언급할 때 항상 등장하는 이가 있다. 베아트리체이다. 단테의 생애를 통하여 자신의 철학과 삶 그리고 시혼의 원천이 되었던 여성이다. 9살에 동갑내기인 그녀를 처음 보고 흠모한 단테는 그녀가 24살 때 죽고 난 후에 그녀에 대한 그리움과 사랑을 자신의 삶과 문학의 원동력이자 매개체로 삼고 환생을 시켜 작품을 만들어 나아갔다.

단테는 1290년대에 피렌체와 볼로냐, 피사 중심에서 일어난 정치적 싸움에 참여하고, 그 후 피렌체시 협의회 회장직을 맡아 1303년까지 정치무대에서 활발히 활동하였다. 단테는 피렌체가 로마 황제의 손아귀에 들어가지 않게 하려고 로마 교황을 옹호하는 겔프당(Guelfen)을 지지하여 신성로마제국의 황제를 받드는 기벨린당(Ghibellinen)과 적대관계를 가졌다. 그 후 겔프당의 승리로 두 당의 전쟁은 끝났지만, 겔프당이 다시 분열하여 흑당과 백당으로 나뉘어 다시 싸우게 되었다. 흑당은 교황 보니파시오 8세를 이용하여 백당을 제거했으며 이로 인해 단테는 추방을 당하고 이때부터 긴 망명 생활에 빠졌다. 그 후에 단테에게 피렌체 정권으로부터 자신의 죄를 인정하고 사죄하면 사면을 해주겠다는 조건부 사면 제의를 받았다. 하지만 단테는 이런 제의가 자신에게 더할 나위 없는 치욕이라며 제안을 거절했으며 결국, 흑당파는 단테에게 사형을 선고하는 켈석 재판을 열었다. 단테는 라벤나⁶⁴⁾에서 귀도 노벨로(Guido Novello, 1275-1333)의 비호를 받으며 그곳에서 말라리아로 생을 마감했다. 이렇듯 파란만장한 단테의 삶과 철학을 보카치오

63) 한형곤, 『한형곤의 풀어쓴 단테의 신곡』 (서울: 한국 외국어 대학교 출판부, 2003) p.5.

64) 라벤나(Ravenna)는 이탈리아의 도시로 라벤나도의 현도이다. 내륙 도시이긴 하나 아드리아 해와 연결되어 있다.

(Giovanni Boccaccio, 1313-1375)는 『단테의 일생- Vita di Dante Alighieri』⁶⁵⁾에서 단테와 가장 절친한 친구였던 볼로냐의 대시인 조반니 델 비르질리오(Giovanni del Virgilio, 13세기-14세기)가 단테를 위해 쓴 묘비 글, 14줄의 시를 통해 단테를 기억했다. 이 시는 그를 함축적으로 가장 잘 표현한 글이라 말할 수 있다.

단테, 모든 신학에 정통하고,
 철학으로 모든 지혜를 섭렵하고,
 여전히 대중을 기쁘게 하는 뮤즈의 기쁨,
 여기에 누워 있다: 그의 높은 평판은 멀리 널리 퍼진다.

그는 한 쌍의 칼을 가지고 정교하게 죽은 자들에 자리 잡았다:
 우리 일상어로 높이 올려 퍼지는 말들.
 전원에 그의 소박한 목가를 퍼지게 하였다.
 검은 운명의 여신이 그의 생명줄을 가르기까지.

은혜를 모르는 피렌체여, 너는 자기 아들에게 그토록 무정하여,
 그를 추방으로 내몰고, 결코 돌아오지 못하게 하였다:
 그가 머물렀기에 찬란한 라벤나는 행복하다
 그 도시의 영예로운 군주의 방패 아래.

1321년 그는
 태어났던 그의 본향 별들에게 영광 속으로 돌아갔다.⁶⁶⁾

<시 3> 조반니 델 비르질리오 시

65) 『단테의 일생』은 단테를 사랑한 많은 역사 인물 중, 단테와 같은 피렌체 사람 조반니 보카치오가 단테를 위하여 쓴 최초의 기록이다. 피렌체에서 억울하게 추방당한 단테가 그토록 그리던 고향에 돌아오지 못한 채, 『신곡』을 쓰고 타지에서 죽은 지, 반세기가 되는 시점에 보카치오는 시민들의 잘못을 촉구하는 용감한 촉매 역할을 자처했다. 단테의 『신곡』에서 읽고 배운 그대로 피렌체에 생명을 주려고 보카치오는 말년의 인생을 단테를 위해 바쳤는데, 그 결실이 바로 『단테의 일생』이다.

66) 단테가 죽은 뒤 그에게 헌정된 시로 <단테의 일생>에서 이러한 시들은 한참 뒤에야 내가 알게 되었고, 위에 언급한 일에 이용하지 못하여서, 내가 지금 쓰고 있는 일이 비록 실제 무덤 위에는 아닐지라도 여전히 유용하고, 그리하여 영원히 그의 기억을 보존할 수 있다고 믿는다. 그러므로 여기에도 그것들을 모두 덧붙이는 것이 적합하다고 판단한다. 그러나 그 대리석에는 그 많은 그것 중 오직 하나만 새겨져야 하므로 나 또한 그중 하나만 필요하다고 생각한다. 진영선 역, 『단테의 일생』, Giovanni Boccaccio 저(충남: 그물코, 2003) pp.56-57.

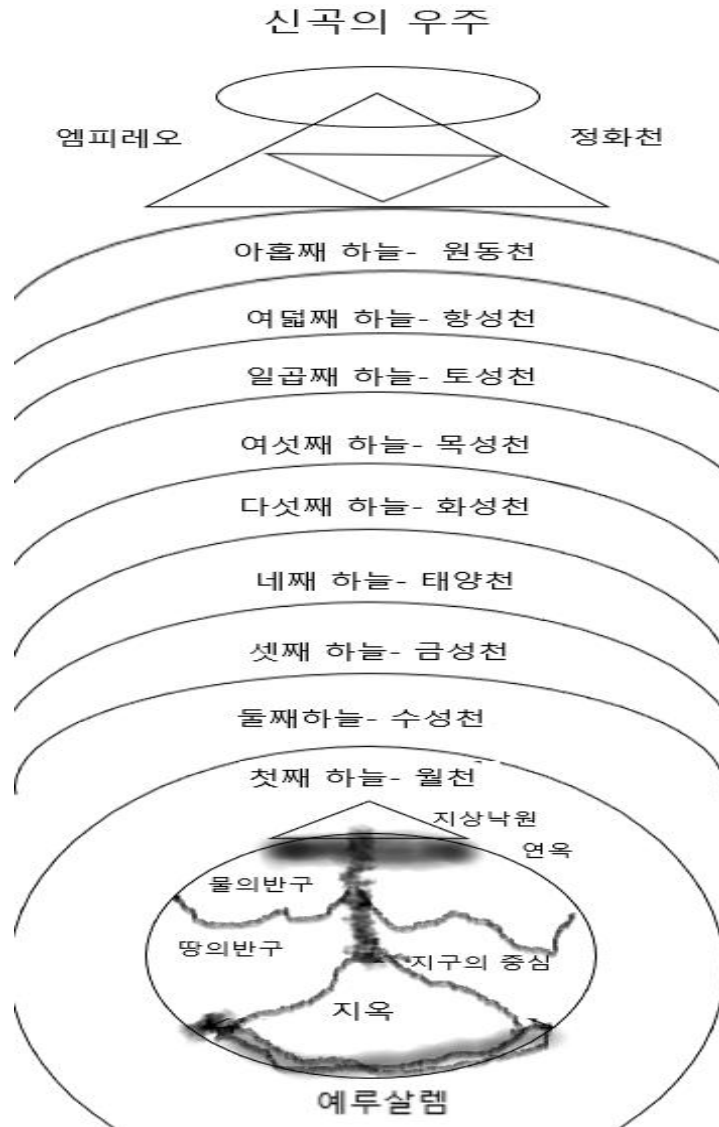
단테는 그리스, 로마 고전에 정통했으며 이러한 이유로 베르질리우스(Publius Vergilius Maro, BC. 70-19)⁶⁷⁾, 키케로(Marcus Tullius Cicero, BC. 106-43), 보에티우스(Boethius, AD. 480-524)의 작품들을 인용했다. 그리고 당대의 신학과 스콜라철학을 매우 효과적으로 활용을 했다. 당대 정치논쟁에 휩쓸려 고초를 겪었던 단테는 그가 가지고 있던 경험과 철학을 기반으로, 중세시대 중요 정치 철학서인 『제정론』(De monarchia)⁶⁸⁾을 집필하였다.

그가 유럽과 인류에 남긴 업적과 영향은 지대 하지만 그중 단테 문학의 기념비는 『신곡』이라 말할 수 있을 것이다. 이 작품에 담겨 있는 지식과 사상은 참으로 방대하다. 이 작품에는 종교, 철학, 정치, 예술, 문학, 역사, 자연과학 등 인간의 삶과 연관된 거의 모든 부분이 망라되어서 서술되고 있다. 이 모든 것이 자기의 조국인 이탈리아에 국한되어 이야기되는 것이 아니라, 온 세계 나아가서는 우주 만물, 신의 세계까지 나열하여 이야기하고 있다.

또한, 대 서사시 『신곡』은 단테 자신의 모든 것이라 말할 수 있다. 이 작품에는 조국 피렌체에서 추방된 후 방랑 생활의 고초를 겪으며 생각한 종교 사회에 대한 비판과 분노가 <지옥>에 적나라하게 묘사되어 있다. 또한 자신의 철학과 삶 그리고 시의 원천이 되었던 여성 베아트리체와 자신의 스승 베르질리우스를 통해 자신의 세계관을 이야기하고 있다. 아래 <그림 2>는 단테가 생각하는 사후 세계를 『신곡』을 통하여 표현한 것을 그림으로 나타내고 있다.

67) 단테 『신곡』에서 단테의 스승으로 단테의 안내자로 등장하는 인물. 일반적으로 버질(Virgil)로 알려진 고대 로마의 시인. 애국심과 풍부한 교양, 시인으로서의 완벽한 기교 등으로 ‘시성’으로서의 대우를 받았고, 특히 옥타비아누스의 후대를 받음. 7년에 걸쳐 완성한 『농경시』, 미완성 작품인 장편서사시 『아이네이스』 등의 대작을 남김.

68) 『제정론』은 1312년-1313년에 걸쳐 단테가 라틴어로 쓴 정치학 논고다. 교황이 가지는 절대 권력을 부정하고 인류의 선익을 위해 교회에서 분리된 현세 군주론을 역설하는 『제정론』에 등장하는 논변들을 말한다. 이재경, “단테의 『제정론』에 드러난 아베로에스주의”(서울: 서강대 철학연구소, 철학논집 44집) p.120.



<그림 2> 『신곡』의 우주

단테는 대표작인 『신생-Lavita nuova, 1291』과 『신곡』을 통해 베아트리카를 향한 진실한 사랑의 모습을 보여주었으며 고결함과 찬양을 받아야 하는 존재로 살아생전에는 다른 남자와 결혼했다. 하지만 짧은 삶을 산 그녀를 단테는 사후에 하늘로 올라가게 하였으며 동정녀 마리아와 견주는 상대로 승화시켰다.

현세의 여인을 ‘영원한 여성’으로 부활시킨 『신생』은 『신곡』을 만드는데 중추적 역할을 한 소품으로 운문과 시를 섞어 만들었으며, ‘청신체’의 기념작으로 종교적, 시적 사상의 성장을 볼 수 있다.

<p>칭송을 들으면서도, 겸손을 덕스럽게 간직한 채 걷는 여인이여, 기적을 보이기 위해 하늘에서 지상으로 내려왔나</p>	<p>Ella si va, sentendosi laudare benignamente d'umilta vestuta e pare che sla una cosa Venuta da cielo in terra a miacol mostrare.</p>
---	---

<시 4> 단테, 『신생-La Vita Nuova』, 15번째 소네트

위의 시를 보면 알 수 있듯이 베아트리체는 단테의 영원한 여성으로 표현하고 있다. 사후에도 그녀를 현실의 작품으로 소환하여 그녀를 통하여 위와 같은 아름다운 시를 썼다. 그저 막연한 여인이라거나 혹은, 시적 영감을 주는 시신으로서의 여인이 아닌 시인의 정신세계를 지배하고 있는 선, 그 자체이자 선을 집대성한 그 자체 모습이다.⁶⁹⁾

『신생』이 창작된 이후 단테는 정치인으로 변모하여 바쁜 일정을 보내다, 흑당파와 백당파의 싸움에서 패배한 그는 피렌체에서 추방당하여 방황의 삶을 살게 되었다. 그는 고난의 삶 중 역사에 남을 최고의 문학 작품들을 창작했다.

단테는 고난의 삶을 살면서 『신생』의 연장선에서 『향연-Convivio, 1308』을 창작한다. 이 작품은 단테의 세계를 이해하기 위한 매우 중요한 작품으로 한 여인에 대한 숭고한 마음과 사랑을 내용으로 하는 『신생』의 주제를 계승하여 일관적으로 성찰하고 있다. 이 작품의 원제인 ‘Convivio’는 정신적인 연회를 의미하는데 단테는 시는 마실 것이요, 산문은 먹을 것으로 음식을 의미한다고 말했다. 이러한 즐거운 향연을 많은 대중이 함께 즐길 수 있길 바라고 그런 이유로 어려운 라틴어를 피하고 속어인 이탈리아어로 창작하였다.⁷⁰⁾ 이 시기 단테는 이탈리아어로 쓴 『신곡』의 <지옥> 편과 함께 라틴어로 된 『속어론-De Vuigari eloquentia』을 통해 언어의 문제를 썼으며, 이처럼 문학작품이 아닌 장르는 라틴어를 사용하였다.

69) 한형곤, 같은 책, p.7.

70) 한형곤, 같은 책, p.17.

라틴어를 사용한 단테의 대표적인 작품은 그의 정치 논문인 『제정론-De Monarchia, 1313』이다. 신성로마제국에 바치는 기념비적인 논문이라 할 수 있는 이 글은 <지옥>에서 열거한 자신의 비판적인 소신에 근거하여, 신성로마제국의 교황권과 황제권의 엄격한 분리를 통한 올바른 통치를 주장했다.

황제란 신으로부터 직접 그 권위를 위탁받았지, 교황에게서 받은 게 아니라고 주장했다. 그 황제의 통치 아래서 콕스 로마나(Pax romana)⁷¹⁾의 가치를 내건 공동체 사회가 이루어져야 한다고 보았다. 단테는 이렇듯 자신이 생각한 황제의 이상형을 아리고 7세를 생각했다. 그러나 그가 그토록 염원하던 신성로마제국은 부흥보다는 쇠락의 길을 걷고 있었다. 이러한 이유로 일부 정치학자들의 주장과 마찬가지로 『제정론』은 결론론적으로 볼 때 신성 로마에 바치는 하나의 기념비적인 논문이었다고 말한다. 하지만 실제로 단테는 『제정론』 안에서 인류의 공동체를 위한 평화의 추구를 염두에 두고 있음을 알 수 있다. 중심적 권위자라 할 수 있는 황제에 의해 국가 간의 분쟁이 해결되고 평화가 유지되는 이른바 세계 공동 사회라는 이상을 구상했다. 하지만 그것은 오늘에 이르도록 영원한 이상으로 남아 있을 뿐이라는 것을 말해주고 있다.⁷²⁾

단테는 자신이 죽기 전까지 『신곡』의 마무리에 전념을 다 해 죽기 얼마 전 완성을 하고 말라리아로 세상을 떠난다. 단테는 많은 소품을 썼으며 그 작품들 역시 하나하나 작품의 구성과 독립적인 측면에서 소중한 가치가 있으나 그의 대표작인 『신곡』의 큰 비중으로 인해 다른 작품들이 부수적으로 취급받는 것은 어쩔 수 없는 일이다. 그만큼 단테의 『신곡』은 그의 모든 것이 담겨 있으며 『신생』에서 『신곡』의 구상을 언급한 것과 같이 오랜 구상을 거쳐 철저히 준비되었음을 우리는 알 수 있다. 그가 말한 “슬픈 시작에 이은 행복한 결말”의 여행의 이야기는 1300년이다. 단테는 “어두운 숲이라는 죄의 세계에 처해 있었다” 하며 『신곡』을 시작한다. 단테는 이 숲에서 빠져나가려고 한다. 그러나 세 짐승이 그를 가로막고 있어 혼란에 쌓여있다. 이때 인간 이성의 상징으로 여기는 베르질리우스가 신학의 상징인 베아트리체의 보냄을 받아 시인을 구출하는 것이다. 『신곡』 전체의 지속 시간은 일주일이다. 1300년 4월 7일에서 14일까지 부활주일인 금요일에 시작하여 다음 목요일까지의 이야기다. 지옥의 3일과 연옥에서 3일 그리고

71) 로마제국이 전쟁을 통한 영토확장을 최소화하면서 오랫동안 누렸던 평화의 시기인 1세기와 2세기를 말함.

72) 김계수, 『구미 정치 사상사』 (서울: 일조각, 1983) pp. 50-52.

천국에서만 단 하루의 시간이 소요된다. 단테는 일주일간의 여행을 통해 르네상스의 시대의 문을 두드렸으며, 후에는 시성으로 남아 이탈리아 역사상 가장 위대한 인물로 칭송받고 있다.

2) 푸치니의 이해

오페라 작곡가로 기억되고 있는 푸치니는 문화가 융성한 이탈리아 중부지방의 루카(Lucca)에서 음악가 가계에서 태어나 자연스럽게 음악도의 삶을 살았다. 푸치니 집안사람들은 루카의 성 마르티노 교회의 오르간 주자와 합창단장의 역할을 맡았다. 푸치니의 부친 역시 이 지역 교회의 악장과 루카 음악학교 교장을 역임했다. 푸치니는 부친의 사망 후 경제적인 어려움에 봉착하지만, 어머니의 보살핌을 통하여 계속 음악 공부를 할 수 있었으며 14세에 교회 미사에 오르간을 연주하였고, 16세에는 오르간 경연대회에서 1등을 하며 연주자로 두각을 나타냈다. 이때 푸치니는 연회나 카페에서 피아노 연주로 경제적인 활동을 시작하였고 작곡에도 흥미를 갖기 시작하였다. 지금의 오페라 대 작곡가로 불리울 수 있었던 그의 인생의 전환점은 18살 때 베르디의 오페라 <아이다-Aida, 1871>를 접한 것이다. 피사에서의 관람했던 이 작품을 통해 푸치니는 오페라 작곡가로의 삶을 살기로 하였으며, 또한 밀라노 유학을 준비하게 된다. 그의 후원자이면서 그를 위해 헌신적인 삶을 살았던 어머니의 도움과 부호였던 큰삼촌 니콜라오 체루(Nicolao Cerù)의 도움으로 밀라노 베르디 음악원에서 공부를 할 수 있었다.⁷³⁾

푸치니는 베르디 음악원에서 안토니오 바찌니(Antonio Bazzini, 1818-1897)와 사실주의 오페라 대가인 아멜카레 폰키엘리(Amelcare Ponchielli, 1834-1886)⁷⁴⁾에게 사사 받으며 오페라 작곡가로 성장해 갔다.⁷⁵⁾

푸치니는 그의 재능을 아꼈던 스승인 폰키엘리의 도움으로 베르디 국립음악원 졸업 후 어려운 경제환경에서도 오페라 첫 작품으로 <요정 빌리-Le Ville, 1884>를 현상 공모 작품으로 제출하였으나 실패를 맛보았다. 그는 폰키엘리와

73) 신계창 역, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리 베르디/푸치니』, 음악지우사 편(서울: 음악세계, 2002) pp. 252-253.

74) 19세기 중요한 오페라 작곡가의 한사람으로 낭만파 작곡가로 오페라 <라 죠콘다 - La Gioconda 1876>를 통해 사실주의 (verismo) 양식을 선보여, 다음 세대의 푸치니와 마스까니(Pietro Mascagni 1863-1945)로 이어지는 훌륭한 가교의 역할을 했음.

75) 신계창 역, 같은 책, pp. 252-253.

<요정 빌리>의 대본가 페르디난도 폰타나(Ferdinando Fontana, 1850-1919), 그리고 작곡가 아리고 보이토(Arigo Boito, 1842-1918)의 추천으로 저녁 사교 모임에서 이 작품을 선뵌 수 있었고 그 후 이 작품은 다시 밀라노에서 재상연된 후 큰 호응을 받았다. 이 작품의 성공으로 당시 음악계의 큰손으로 불리던 리코르디(Giulio Ricordi, 1840-1912)를 만나게 되었고 그 후 리코르디 출판사⁷⁶⁾의 전속 작곡가가 되어서 적극적인 후원을 받게 되었다.⁷⁷⁾

<요정 빌리> 이후 두 번째 작품인 <에드가르-Edgar, 1889>를 작곡하던 푸치니는 이 시기에 많은 어려움을 겪는다. 세상을 떠나보내는 어머니를 지켜봤고, 고향 친구 아내인 엘비라와 불륜으로 인해 고향에서 격렬한 비난을 받았다. 그 후 엘비라와 둘 사이에서 1886년에 아들 안토니오가 태어났으며 어지러운 상황 속에서 1889년 초연된 <에드가르>는 3회로 공연이 중단되는 비참한 결과로 끝이 났다. 그러나 푸치니의 재능을 높이 평가하던 리코르디 사장의 정신적, 경제적 후원을 받아 다음 작품에 착수할 수 있었다.⁷⁸⁾

이후 두 작품의 실패 요인을 분석한 푸치니는 심기일전하여 <마농 레스꼬-Manon Lescaut, 1893>를 탄생시켰다. 이 작품의 엄청난 성공은 그가 오페라 작곡가로 최전성기의 문을 열게 하였다.

<마농 레스꼬> 이전의 두 작품은 아무리 수려한 푸치니의 선율이라도 대본이 미흡하면 작품의 완성도에 큰 영향을 주며 실패의 주요 요인이라는 것을 깨닫게 했다.⁷⁹⁾ <에드가르>가 제작된 후 5년이라는 시간 동안 푸치니는 지나칠 정도로 대본 작업에 신경을 썼다.⁸⁰⁾ 이러한 결과를 통하여 전의 두 작품과는 확연히 차이가 나는 <마농 레스꼬>가 탄생 되었으며, 이후 푸치니는 만들어지는 모든 작품의

76) 이탈리아 최고의 음악 출판사이다. 바이올리니스트였던 조반니 리코르디가 1808년 밀라노에 설립했다. 당초 오페라의 피아노 편곡이나 기타 음악을 출판하는데, 전념하였으며 후에 오페라로 영역을 넓혀나갔으며 이탈리아의 대표적인 오페라 작곡가로 베르디, 롯시니, 도니체티, 푸치니 등의 작품을 출판하였다. 1947년 비발디의 작품집을 출간하였으며 19세기 이전의 음악에 대한, 관심과 함께 레스피기, 부조티, 노노, 말리피에로등 현대곡들에 대하여도 깊은 관심을 가졌다. 이탈리아의 대표적 출판사로 세계적 명성을 얻고 있다.

77) Michele Girardi, “G. Puccini”, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol, 20, ed Stanlye Sadie(London: Macmillan, 2001) p.567.

78) 조은혜, “자코모 푸치니의 오페라 「라 보엠」에 나타난 베리즈모 오페라 특징에 관한 연구”(가천대학교 대학원, 2015) p.12.

79) <요정 빌리>, <에드가르> 이 두 작품의 음악적 탁월함은 누구나 인정하고 있다. 관현악 표현에 있어서 매끄러운 처리, 그리고 수려하고 아름다운 선율은 찬사받고 있다. 최철, “Giacomo Puccini의 오페라 <삼부작-II Triticco>에 관한 연구”(한세대학교 박사학위논문, 2009) p.15.

80) <마농 레스꼬>는 여섯명의 대본가를 거쳐 완성했다.

대본에 대하여 공동 작업의 형식으로 진행해 갔다.

<마농 레스꼬-Manon Lescaut, 1893>의 대성공으로 주목받는 오페라 작곡가로 인정받은 푸치니는 이후, 그의 3대 오페라라고 불리는 <라 보엠-La Bohème, 1895>, <토스카-Tosca, 1896>, <나비부인-Madama Butterfly, 1903>을 통해 20세기 최고의 오페라 작곡가 반열에 올랐다.

항상 새로움을 추구 창조를 최고의 가치로 여기며 발전해 가는 문화예술은 진보적이다. 새로운 소재에 열광하는 예술가들은 아이디어와 다양한 경험을 통해 새로운 소재를 발견하고 자신만의 예술세계에 녹여 새로운 창조물을 만들어가는 작업이야말로 최고의 예술 본연의 가치를 만들어가는 작업이라 할 수 있다. 새로운 음악의 소재를 갈망했던 푸치니는 미국에서 그것을 찾게 되었고 미국의 서부 개척 시대를 다룬 <서부의 아가씨-La Fanciulla del West, 1910>를 작곡하게 되었다. 이후, 음악적으로 그 전 작품과 다른 변화를 시도한 푸치니는 좀 더 가볍게 즐길 수 있는 음악극을 만드는 시도를 하는데, 그 작품이 <제비-La Rondine, 1916>이다. 오페레타⁸¹⁾적인 분위기로 이전에 만들었던 작품과는 다른 스타일의 모습이였다. <제비>가 공연된 후, 세 폭의 그림을 한 공간에 표현하려 했던 푸치니의 바람이 만들어 놓은 <삼부작>이 제작되었다. 단막극 형태의 세 작품을 하루에 무대에 올리려 한 작품으로 2018년에 미국 메트로폴리탄 오페라 극장에서 초연했다. 소재와 구성면에서도 극한의 사실주의적 느낌을 가진 <외투-II Tabarro, 1916>, 여성들만 출연하는 <수녀 안젤리카-Suor Angelica, 1917>, 그의 유일한 코믹오페라인 <잔니 스키끼>로 삼부작 형식의 독특함과 소재의 다양성, 그리고 푸치니의 베리즈모적인 음악적 필사 기법까지, 그의 참모습을 볼 수 있는 작품이었다.

푸치니의 작품들을 고찰해 보면 3기로 나눌 수 있는데 먼저 1884년부터 10년간을 ‘오페라 작곡가로 도전의 시기’로 말할 수 있으며 이 시기에는 <요정 빌리>, <에드가르>, <마농 레스꼬>가 제작되었다.

푸치니는 출세작 <마농 레스꼬> 성공으로 이탈리아의 중요 오페라 작곡가로 인정받을 수 있었다. 이러한 점은 첫 작품이었던 <요정 빌리>와 두 번째 작품

81) 오페라 길이와 형식에 자유로운 가벼운 오페라. 일반적으로 풍자적이며 노래와 합창, 그리고 극적인 대사 등이 사용되며 예로 요한 슈트라우스(Johann Strauß, 1804-1849)의 오페레타 <박쥐>가 많이 알려져 있다. 오페라와 뮤지컬의 가교 구실을 하는 장르라고 볼 수도 있다.

<에드가르>가 대본의 빈약함 때문에 실패했다는 것을 깨달았기 때문이다. 이 교훈을 통해 푸치니는 직접 대본 작업에 참여하는 계기를 마련했으며, 완벽한 대본을 얻기 위해 노력을 통해 만들어진 대본과 함께 작곡하여 이루어낸 결과라 말할 수 있다.⁸²⁾

푸치니의 첫 오페라 <요정 빌리>는 그가 26세 젊은 시절 작곡한 작품이다. 하인리히 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856)의 『독일에 대하여-Über Deutschland』 중 『유령과 악마-Elementargeister und Dämonen, 1834』를 바탕으로 하여 폰타나의 대본으로 처음엔 1막짜리 ‘오페라 발레’로 작곡되었고 후에 리코르디의 제안으로 2막으로 개정된 후 한동안 성공을 거두었으나 2차 세계대전 이후에는 거의 공연이 되지 않았다.

<요정 빌리> 이후 그의 두 번째 오페라인 <에드가르>를 제작하는 시기에는 자신이 가장 많이 의지했던 어머니가 돌아가시고 친구 아내와의 불륜 등으로 매우 혼잡한 시기였으며, 1889년에 완성된 <에드가르>의 흥행 또한, 참패했다. 프랑스 극작가 알프레드 드 뫼세(Alfred de Musset, 1810-1857)의 원작 『한 치 앞은 암흑- La Coupe et les Lèvres, 1833』의 원작을 <요정 빌리>의 대본을 썼던 폰타나가 다시 대본을 썼으며 초판은 전 4막, 이후 개정하여 전 3막으로 공연되었으나 지금은 거의 공연이 되지 않은 작품이다. <요정 빌리>와 <에드가르>에서 볼 수 있는 수려한 선율과 탄탄한 음악 구조는 푸치니의 매력을 느끼기에 충분했다. 그러나 전체적으로 짜임새가 부족한 대본의 경우는 작품 전체에 악영향을 끼쳤다. 이러한 점을 간파한 푸치니는 지금 그를, 대 작곡가의 반열에 세운 <마농 레스코>부터는 철저하게 대본 작업에 함께 관여하며 자신의 의사 반영에 주력하였다.

푸치니는 프랑스의 작가 앙투안 프랑소와 프레보(Antoine François Prévost, 1697-1763)가 쓴 연애 소설<마농 레스코와 기사 데 그리외의 이야기-Histoire de Manon Lescaut et du Chevalier des Grieux, 1731>를 읽고 영감을 받았다. 프랑스와 미국의 서부 개척시대 뉴올리언스를 배경으로 하는 남녀의 순결한 사랑 이야기에 감동을 받았다. 이 연애 소설에 등장하는 분위기와 등장인물 등에 만족한 푸치니는 오페라로의 제작을 생각했으며 리코르디는 푸치니의 이러한 의견에 동의하고 대대적인 지원을 했다. 푸치니는 자기가 원하는 완벽한 대본을 얻기

82) 최철, 같은 책, p.13.

위해 5명의 대본 작가의 손을 걸쳐 이탈리아어 대본으로 번역되어 완성하였다.

최초의 대본은 오페라 <팔리아치-Pagliacci, 1892>로 유명한 루제로 레온카발로 (Ruggero Leoncavallo, 1857-1919)에 의해 집필되었으나 푸치니와 잦은 언쟁을 이유로 작업이 멈추게 되었다. 그러나 마지막 집필에 참여한 루이지 일리카(Luigi Illica, 1857-1919)와 주세페 자코사(Giuseppe Giacosa, 1847-1906)에 의해 <마농 레스코> 대본은 완성되었다.

일리카는 승선 장면을 추가했으며 제2막을 사실적인 터치 묘사로 화장하는 여 주인공 등장 장면을 삽입하였다. 자코사는 새로운 스타일로 사랑의 2중창을 통해 2막에서 변화를 주는 등 다양한 시도를 하였다.

이러한 결과로 <마농 레스코>의 대본은 푸치니의 기호에 완벽하게 맞춰졌고 이렇게 완성된 대본은 그의 특징인 감미로운 선율과 잘 어울려 큰 성공을 거두게 되었다. 이러한 성공을 통해 10년 동안 대본가 일리카와 자코사는 푸치니와 함께 동반자로 대본 작업을 해 나가며 ‘황금의 시대’를 여는 주역이 되었다.⁸³⁾

<마농 레스코>의 성공은 푸치니와 더불어 ‘황금의 트리오’라 불리게 했던 조력자 대본가 일리카(Luigi Illica, 1857-1919)와 자코사(Giuseppe Giacosa, 1847-1906)의 협업이 있어서 가능하였다.⁸⁴⁾ 이후 푸치니는 ‘황금의 트리오’와 함께 자신의 일대 역작들을 제작해 나갔으며 이 시기는 ‘황금의 시기’로 불리었다. 그의 3대 오페라인 <라 보엠>, <토스카>, <나비부인>, 이 세 작품의 세계적인 대성공을 통해 베르디 이후 이탈리아의 최고 오페라 작곡가의 반열에 올랐으며 대 작곡가로 자신의 위치를 만드는 계기가 되었다

<라 보엠>은 프랑스의 앙리 뮈르제(Henri Murger, 1822-1861)의 소설 『보헤미안의 생활 정경-Scènes de la vie de Bohème, 1851』을 바탕으로 만들어진 대본 위에 작곡되었다. 파리의 가난한 예술가들의 청춘을 묘사한 이 작품은, 완성도 높은 대본과 푸치니의 수려하고 매혹적인 선율, 그리고 그의 흥행사적 기질이 작품에 녹아들어 완벽한 작품이 만들어졌다. 1896년 2월에 토리노의 레조극장에서 아르투로 토스카니니(Arturo Toscanini, 1867-1957)의 지휘로 초연되었으며 대성공을 거두었다.

이러한 대성공 이후, 비토리아 샤흐두 (Victorien Sardou, 1831-1908) 극본

83) 최철, 같은 책, pp.15-16.

84) Michele Girardi, 같은 책, p.569.

연극 <토스카>를 접한 푸치니는 이 작품에 매료되어 작곡에 박차를 가하여 1900년 1월에 로마 콘스탄치 극장에서 초연하였으며 성공을 이어갔다. 푸치니는 연극 <토스카>를 사실주의적 기법으로 작곡하기 최적의 작품이라 생각했으며, 작업을 시작 한지 4년만에 완성하였다. 처음에 <토스카>는 <라 보엠>보다 대중의 사랑을 받지는 못했다. 하지만 공연이 지속되면서 그의 여러 작품 중 손꼽히는 인기 오페라가 되었다. <라 보엠>의 서정적 분위기와 애절함이 담긴 풍과는 달리 오페라 <토스카>는 사실주의적 기법으로 음악과 대본을 만들었다. 여기에 흥미진진한 로맨스가 한데 어우러져 더욱 극적인 효과를 만들어 낸 작품이다. 프랑스어를 이탈리아어로 고쳐 작곡한 오페라이며 베리즈모의 영향을 받아 비극적인 어두운 주제를 푸치니만의 극적 스타일 안에서 수려한 선율로 그려 놓은 이전 작품과 다른 독특한 색채의 오페라이다.⁸⁵⁾

런던에서 흥행하던 데이비드 벨라스코(David Belasco, 1853-1931)의 연극 <나비부인>을 보고 감동한 푸치니는 이 이국적인 작품을 작곡하기 위하여 서둘렀다. 1904년 2월에 이탈리아 스칼라극장에서 올려진 <나비부인>의 성공을 확신한 푸치니는 기대와 달리 보수적 논점으로 비평하는 관객들로 인해 실패로 막을 내렸다. 이 아픔으로 인해 푸치니는 마지막 생을 다할 때까지 자신의 작품을 밀라노 스칼라극장에 올리지 않았다. 실패 이후 푸치니는 3개월 후에 <나비부인>을 수정 보완하여 밀라노 브레시아 극장에서 다시 공연하였으며, 대성공을 거두어 전 세계에 명성을 떨치는 계기가 되었다. 그 후 이 작품은 많은 음악도에게 동양적 소재에 관심을 끌게 하는 계기가 되었다.

3대 오페라 작곡 이후 베르디 이후 이탈리아 최고의 작곡가 반열에 오른 푸치니는 새로운 소재를 향한 열망과 음악의 원숙기를 맞이한다. 이 시기 푸치니는 <나비부인> 공연 준비를 위해 미국에 갔으며 이때 뉴욕에서 1907년에 <나비부인>의 극작가 벨라스코의 연극 <황금빛 서부의 아가씨-The Girl of the Golden West>를 우연히 관람하였다. 이 연극을 통해 새로운 통속극 소재의 아이디어를 얻게 된다. 낭만적이며 강인한 이미지를 담은 서부의 이야기를 사실적으로 묘사하려는 노력은 카를로 찬기리니(Carlo Zangarini, 1873-1943)와 구엘포 치비니니(Guelfo Civinini, 1873-1954)의 공동대본 작업으로 성사되었으며 영어의 원작을 이탈리아로 번역하여 쓰였다. 초연에 원작자 벨라스코도 연출자로

85) 최철, 같은 책, p.18.

함께하면서 “많은 이탈리아 성악가들을 미국 광산 노동자 스타일로 연기하게 만드는 것이 가장 어려웠다고” 털어놓았다.⁸⁶⁾

오페라 <서부의 아가씨>는 딕 존스와 미니의 사랑을 바탕으로 미니는 술집 여인으로 순수하고 용기 있는 서부의 아가씨로, 도둑의 수장인 딕 존스는 미니를 향한 순애보적 사랑을 가지는 남성으로 묘사하고 있다.

이 작품은 새로운 소재에 대한 작곡가의 집념을 엿볼 수 있는데, 서부 개척시대 미국 사회의 분위기를 묘사하기 위해 밴조우⁸⁷⁾같은 민속 악기와 재즈, 인디언과 멕시코의 리듬과 멜로디 등을 첨가하여 의욕적으로 작업을 하였다. 또한, 서사적인 분위기와 사실적인 대사처리로 작품의 완성도를 높였다. 그리고 배우들이나 무대 구성의 모든 부분을 지시어를 통해 설명해 놓았는데 <토스카> 등, 전에 사용했던 베리즈모적 묘사의 대표적인 예라 할 수 있다. 이러한 기법은 후에 자신의 마지막 완성된 오페라 <잔니 스끼끼>에서도 사용된다.

전체적인 분위기가 <나비부인>처럼 이국적이었으며 작품 전반에 걸쳐 표현된 예리한 심리묘사나 팽팽한 긴장감은 푸치니의 번뜩이는 기지와 원숙한 음악적 표현을 묘사한 수작이라 할 수 있다. 하지만 일부분의 지루한 내용 전개는 흠이라는 평을 받고 있다.⁸⁸⁾

푸치니는<서부의 아가씨> 이후 새로운 스타일의 오페레타적인 분위기가 삽입된 음악극 <제비>를 작곡하였다. 하지만 이 작품은 크게 실패하였는데, 작가의 원숙기 작품답게 아름다운 선율, 산뜻한 분위기의 음악은 긍정적인 평을 얻었지만, 시대에 뒤떨어진 줄거리 구성은 실패의 주요 원인으로 안타까움을 자아냈다. 두 남녀의 사랑을 인정하지 않는 집안 그리고, 나중에 사랑을 인정받고 결혼 승낙을 얻지만, 여주인공이 떠나는 이야기는 구시대적 소재였다. 항상 참신한 소재로 관객들에게 호응을 얻었던 푸치니답지 않았다. 이 작품은 가장 푸치니답지 않은 작품으로 언급한다.

완성되기까지 작품의 구상부터 10년이라는 세월을 기다려야 했던 그의 역작 <삼부작>은 그 시대에는 혁신적이라고 볼 수 있는 스타일로 세 편의 단막 작품을 하나로 묶어 <토스카>가 작곡될 무렵 <삼부작>이라 명명하였다. 푸치니는 세 작품을

86) 뉴욕 데뷔 무대에서 성공한 이 오페라는 유럽에서는 그다지 인기를 끌지 못하였다. 최철, 같은 책, p.25.

87) 기타의 일종으로 민속음악이나 재즈 등에 사용되고 있는 현악기이다. 악기의 목 부분이 길고 앞판은 가죽 원형의 테에 붙어 있고 뒷 판은 없다. 대부분 6줄로 금속현일 경우 골무로 연주한다.

88) 최철, 같은 책, p.24.

한 무대에서 연주하길 희망하였다.

‘20세기의 푸치니의 대표작 <삼부작>은 파토스적 요소를 보여준 작품으로 인상주의의 느낌이 사실적으로 묘사된 베리즈모 작품이다.’⁸⁹⁾ 라는 최고의 평가를 받은 삼부작-II Triticco란 어원은 이탈리아에서 ‘세 폭의 그림’이라는 의미로 사용된다. 푸치니는 이 단어의 의미를 활용해 자신의 3개 단막 오페라를 나열하는 식의 독립적 작품을 구상했다. <삼부작>은 각기 작품이 다른 소재를 채택하고 있다. 시대적, 공간적 배경, 음악의 스타일면에서도 상당한 차이가 있으나 이러한 점을 극복하고 한 무대에서 하루에 공연되도록 제작되었다. 이러한 음악극의 새로운 형식은 이후 작곡가들에게 커다란 영향을 끼쳤다.⁹⁰⁾

<삼부작> 중 첫 단막극 <외투>의 시대적 배경은 1900년 초로, 파리의 세느강변을 오가는 전마선 위에서 일어난 치정 살인사건을 다룬 것이다. 두 번째 단막극은 <수녀 안젤리카>이다. 1600년을 배경으로 속세에서 버림받은 한 여인이 수녀가 되어 수녀원 안에서의 참회와 구원, 그리고 삶과 죽음을 소재로 다뤘다. 그리고 마지막 단막극, <잔니 스끼끼>는 1300년경 시성 단테가 살았던 시대를 배경으로 단테의 아내인 젤마 도나티(Gemma Donati, 1267-1333) 가문의 부호, 부오조 도나티의 유산을 재치와 기지로 가로채는 사기꾼의 <잔니 스끼끼> 이야기를 다룬 코믹오페라로 작곡되었다.

<외투>는 음악 색채의 강렬함과 선상 위의 치정 살인이라는 독특한 소재를 다루고 있으며, 그의 오페라 중 가장 사실주의적인 작품으로 손꼽힌다. <외투>는 디디에 골드(Didier Gold, 1874-1931)의 프랑스 연극 『외투-La Houppelande, 1910』를 파리에서 관람하고 아이디어를 얻어 제작을 결심했다. 1시간짜리 단막극이지만 가장 독특한 푸치니 작품으로 꼽는다. 시대 문학사조인 사실주의에 바탕을 둔 이 작품은 인위적인 미적 표현을 버리고, 있는 그대로의 사실적 감정을 작품에서 이끌어가고 있다. 이러한 점이 <외투>의 미학적으로 다른 작품과의 차이이다.⁹¹⁾

선주 미켈레와 그의 젊은 아내 조르제따 그리고 그녀의 애인 루이지와의 얽힌 치정의 사랑, 그리고 미켈레의 복수로 조르제따와 루이지를 처참하게 살인하는 처절한 결말은 무겁게 느껴지며 단테의 『신곡』에서 <지옥>의 모습을 연상하게

89) Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, *Geschichte der italienischen oper*, Bd 6(Laaber Verlag, 1992) p.286.

90) Wolfram Schmidt (Hrg). *Lexikon der Oper*. Bd 2(Laaber, Laaber-Verlag, 2002) p.419.

91) 최철, 같은 책, pp. 49-51.

만드는 ‘슬픈 시작’을 이야기하고 있다.

서정적인 분위기로 가득 찬 <수녀 안젤리카>는 이탈리아의 한 수녀원을 배경으로 하고 있다. 신비하고 종교적인 이 작품은 포르차노의 대본으로 탄생 되었다. 종교적 배경으로 죽음과 구원을 소재로 하는 <수녀 안젤리카>는 푸치니가 오랫동안 구상했던 내용이었다. 푸치니는 이 내용의 대본에 매우 흡족하여 짧은 기간에 작곡을 마무리하게 된다. 오페라의 대본을 처음 맞이한 푸치니는 “ 너무 오랜 기간에 걸쳐 소망해 왔던 내용의 주제”라 말했다 한다. 푸치니는 이 대본을 비코펠라고(Vicopelago)의 수녀원장으로 있는 큰누이에게 방문했을 때, 그곳의 수녀들에게 내용을 이야기해줬으며 그곳의 수녀들 또한 눈물을 흘리며 감동했다고 한다.⁹²⁾

등장인물의 독특함을 지닌 <수녀 안젤리카>는 여인들만 등장하는 작품으로 주인공 안젤리카와 백모 그리고 수녀들과 수녀원장 등이다. 단테의 <연옥> 편에 해당하는 이 작품은 등장인물과 배경의 한계성에 많은 제약이 있다. 하지만, 볼거리가 빈약함에도 주인공 안젤리카의 감정묘사와 내면 의지에 대한 강한 구사력으로 흥미 있는 작품으로 주목받는다. 그리고 무대 배경과 등장인물들의 성격으로 인해 종교극으로 간주되기도 하지만 모성애와 함께 사회의 편견을 담고 있는 이야기 전개는 드라마적 요소를 내포하고 있다.

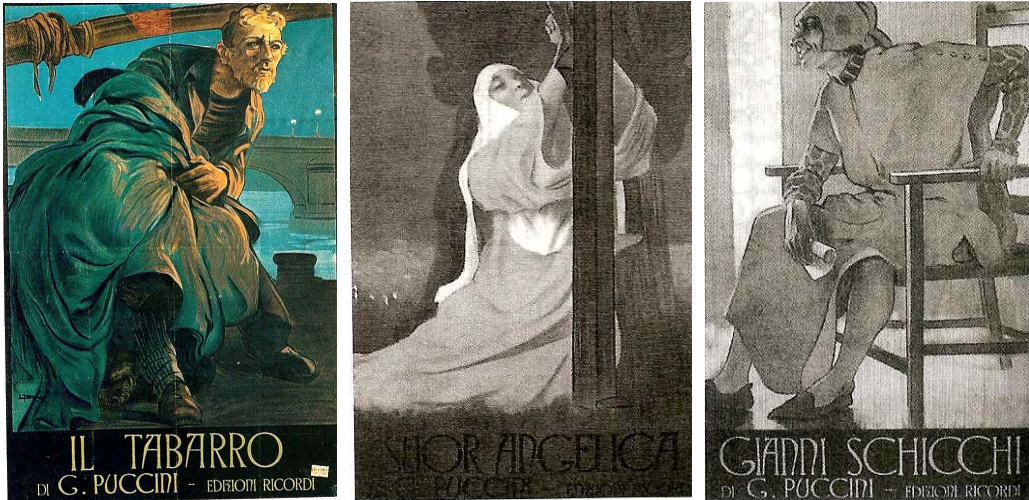
이 작품의 구성은 세 부분으로 나뉜다. 처음 부분은 수녀원 안의 밝은 분위기를 다루고, 둘째 부분은 어두운 분위기로 주인공 안젤리카 백모의 등장으로 바뀌는 갈등의 구조 그리고, 마지막은 안젤리카의 자살로 만들어진 비극과 죄 그리고 참회로 만들어 낸 구원의 기적을 이야기한다. 이 작품은 비극적 내용의 출발이지만 한 여인의 참회를 통한 구원으로 발전되는 빛의 결말을 발견할 수 있다. 이렇듯 어둠에서 희망을 바라보게 하는 빛을, 마지막 구원의 장면을 통해 이야기하고 있다.⁹³⁾ 자살이란 엄청난 죄로 인해 지옥으로 떨어질 수밖에 없는 안젤리카의 구원 장면은 단테의 <연옥>을 생각하게 한다.

구성상 단테의 『신곡』의 형식을 차용한 푸치니는 <천국>에 해당하는 마지막 작품을 웃음과 해학이 넘치는 포르차노의 대본에 의한 <잔니 스키끼>를 선택한다. <삼부작>의 세 작품 중 가장 사랑을 받았던 <잔니 스키끼>는 <지옥>의 소재를 빌려 다이내믹하게 작품의 진행을 구성하였다. 고정악상을 중심으로 베르디<팔스타

92) 한국어판 편집위원 역, 『음악의 유산-오페라의 세기 (자코모 푸치니), p.191. William Ashbrook(서울: 중앙일보사, 1985) p.191.

93) 최철, 같은 책, p.94.

프>와 같은 라이트모티브기법을 사용하였으며, 오페라 부파이지만 베리즈모 양식의 영향 아래서, 등장인물의 성격과 오페라 무대, 배우의 움직임까지 세밀하게 지시어를 사용하여 자신의 의도대로 작품이 만들어질 수 있도록 하였다. 아래 <그림 3>은 <삼부작>이 초연했을 당시 리코르디 사에 의해 제작된 것으로 위에서 언급했던 세 작품의 내용을 함축적으로 담고 있는 포스터다.



<그림 3> 오페라 <삼부작> 포스터로 왼쪽부터 <외투>, <수녀 안젤리카>, <잔니 스키끼>⁹⁴⁾

푸치니의 미완성 유작인 <투란도트>는 그의 작품 중 가장 큰 규모로 중국 고대 전설의 이야기를 다루었다. 지금까지 자신이 다루었던 소재와는 다르게 문학적 소재와 음악 모두 다른 것이었다.

이 오페라의 주제는 사랑과 증오가 주제로 냉혹한 강한 투란도트 공주가 사랑에 눈을 뜨고 부드러운 여성으로 변한다는 이야기이다. 푸치니는 이에 어울리게, 드라마에 환상의 세계와 현실 세계를 음악과 잘 융합해 표현하고 있다. 그래서 <투란도트>에서는 이전에 보여줬던 이국적 색채의 <나비부인>과는 다른 동양적인 색채가 더욱 농후하게 가미되어 새롭게 관객에게 다가가게 만들어졌다. 푸치니의 마지막 작품답게 그의 원숙한 노련함과 자신의 모든 음악적 재능을 다 쏟은 대작이라 할 수 있다. 특히 중국의 이국적 선율과 과감하면서도 거스르지 않는 비화성

94) Batta, A(Traduzioni Olimpio Cescatti...), *OPERA-Autori · Opere · Interpreti*(Milano: Luca Burgazzoli, 2000) pp. 477-490.

사용, 독특한 리듬, 그리고 악기의 오묘한 음색 등에서 동양의 틀 안에 서양음악을 과감하게 융화시켜 특별한 작품을 만들었으며 부담 없는 음의 나열은 색다른 분위기를 자아내고 있다. 등장인물마다 주어지는 악기 편성은 인물의 성격을 잘 묘사할 수 있도록 배정했으며 이 오페라가 무거운 분위기에서 지루하지 않게 하기 위한 분위기 환기의 장면도 잊지 않고 등장시키고 있다. 음악적으로도 코믹한 이 장면은 세 고관(핑, 풍, 팡)이 등장하는 장면으로 광대의 웃음이 잔뜩 담긴 연출과 음악을 통해 푸치니의 흥행사적 기질을 바라볼 수 있게 만드는 요소이다.⁹⁵⁾

<투란도트>의 제3막 1장을 마지막으로 푸치니는 후두암으로 사랑의 2중창 완성을 하지 못하고 세상을 떠난다. 초연 때 하이라이트였던 류의 죽음 장면의 아련함이 푸치니의 죽음과 교차 되어 많은 관객의 마음을 아프게 하였다. 하지만 푸치니의 제자이며 파시스트 예술인으로 활동한 프랑코 알파노(Franco Alfano, 1875-1954)에 의해 투란도트 공주와 칼라프 왕자의 2중창과 20분 분량의 미완성 마지막 부분이 완결되었다. 1926년 밀라노 라 스칼라 극장에서 초연된 <투란도트>는 공연마다 성공을 거두었으며 야외오페라 또는 대형무대의 그랜드 오페라로 많은 오페라 팬들에게 인기 있는 작품이 되었다.

이 시기를 통해 푸치니의 새로운 소재에 관한 열망을 통하여 그가 새로운 음악에 도전하는 탐험가 기질을 발견할 수 있다. 이러한 실험은 그간 축적 된 그의 원숙한 음악 기법과 흥행사로서의 특유의 기질이 기반이 되어 과감히 도전한 산물이다. 이러한 결과로 푸치니는 최고의 작곡가로 역사 속에 남게 되었다. 그의 새로운 음악에 대한 열정은 삶과 함께 늘 계속 발전해 왔으며, 그러한 도전 정신은 작품으로 만드는데, 가장 중요한 요소로서 그에게 자리 잡고 있었다.

푸치니는 초기 자신의 작품 실패를 철저한 분석으로 얻는 교훈으로 완벽한 대본을 얻기 위한 작업에 쏟았던 것을 보았으며 이러한 기반 아래 완벽한 작품들이 탄생 될 수 있었다. 또한 그는 청중이 무엇을 원하는지 알았다. 그리고 이것은 자신만의 수려한 선율로 승화되었다. 이러한 관객을 사로잡는 흥행사적 기질이 나아가 연출과 무대, 배역까지 신경 쓰는 그의 세심함과 결합하여 시너지를 냈으며 이러한 이유로 다른 스태프와 잦은 마찰이 수반 되었으나 성공된 작품으로 관객과 음악사의 평가를 받을 수 있었다. 이 모든 것이 푸치니 오페라가 최고의 반열에 올라 설 수 있었던 힘이라 평할 수 있다.⁹⁶⁾

95) 최철, 같은 책, pp. 25-26.

96) 최철, 같은 책, pp. 26-27.

2. 단테 <지옥>과 푸치니 <잔니 스끼끼>

1) 단테 <지옥> 편의 이해

단테의 『신곡』은 1300년 부활주일 토요일부터 목요일까지에 일어난 이야기이다. 전체의 시간은 일주일이며 지옥에 3일간과 연옥에 3일간 그리고 천국에서 하루를 줄거리로 다룬다.⁹⁷⁾ 『신곡』은 각 편이 33곡으로 구성되며, 서곡을 포함하여 총 100곡으로 구성된 시이다. 3연으로 쓰인 시는 각 행이 11개의 음절 단위로 이루어져 있다.⁹⁸⁾

이 시의 구성을 보면, 3이라는 숫자를 의도적으로 사용한 추론이 가능한데, 이러한 추론에 대해서는 다양한 의견이 있다. 압도적으로 많은 의견은 그리스도교가 삼위일체를 중심으로 시를 구성했기 때문에 단테가 3을 중시했다는 점이다. 그리고 여기에 총서 하나를 덧붙여 완성된 수인 100을 채워서 전체를 완결했다고 한다.⁹⁹⁾

따라서 3이란 숫자 개념을 분석해 보면, 『신생』(La vita nova)¹⁰⁰⁾에서 3위 일체의 정신에 따라 쓰인 것을 알 수 있다. 앞에서 언급한 바와 같이 『신곡』은 <지옥>, <연옥>, <천국> 편으로 이루어져 있으며 각 편이 33곡으로 되어있다. 이 외에도 단테를 안내하는 스승으로 시인 베르질리우스, 시인 소르텔로, 시인 스타시우스 등, 세 사람이 있다. 또한, 지옥에서 단테의 행로를 가로막은 짐승들도 세 마리이다. <지옥>의 문지기들도 아홉 명, 연옥을 지키는 천사들도 아홉 명, <천국>에서 천사들의 품계도 아홉 가지로 인간계의 최고의 수인 9를 사용 하고 있다. 또한 <연옥> 편의 30곡에 대해, 1999년에 만골리니(Mirko Mangolini)가 『단테 혼의 연구』에서 고찰했던 3의 질서는 아주 흥미진진한 학설이다. <연옥> 편의 30곡의 베아트리체는 단테에게 완전한 진리이고 빛인데, <연옥> 편의 30곡의 앞에는 63으로 편성된 6+3=9곡이 선행하고, 그 이후 36으로 편성된 3+6=9곡이 이어진다. 또한, 단테 앞에서 자신을 밝히는 베아트리체가 등장하는 장면은 30곡의 73행으로 그 앞에 72행이 그 뒤로 이어지는데, 72 숫자 구성은 7+2=9이다. 이 구성은 <연옥>

97) 한형곤, 같은 책, p.24.

98) 한형곤, 같은 책, p.22.

99) 이영미 역, 『단테 신곡의 강의』, 아미미치 도보노부 저(서울: 안티쿠스, 2008) p. 256.

100) 벗인 칸타빌레를 위해 단테가 쓴 작품. 집필은 1283년 292년 사이에 완성된 것으로 추정하며 베아트리체에 대한 사랑을 시와 산문으로 표현하고 있다.

편 30곡이 145행으로 구성된 것과 관계가 있으며, 이를 통해 9의 소수인 3이라는 수가, 구성에 관련되어 있다는 것을 확인할 수 있다.¹⁰¹⁾ 3, 9란 숫자가 『신곡』이 만들어지는 구성 요소에 계획적으로 사용된 것은 단테의 치밀한 의도에 의한 것이며 9 역시 3의 배수라는 것을 통해 3이란 숫자의 중요성을 말하고 있다.¹⁰²⁾

단테가 이 작품을 『Commedia』라 명명한 이유는 그의 서간문(칸그란데 델라 스칼라에게 보낸)에서 찾을 수 있는데¹⁰³⁾ 단테는 ‘슬픈 시작에 이은 행복한 결말’이라는 문장을 통해 비록 비극적으로 시작된 이야기이지만 종결은 행복한 결말이기 때문에 ‘희극’이라고 명명한 것이다. 이탈리아어인 Commedia는, 그리스어로 Komodia인데, 이 말은 희극으로 번역되어 비극과 상응하는 장르를 지칭한다. 하지만 오늘날 『La Divina Commedia』라고 불리기 시작한 것은 보카치오(Giovanni Boccaccio, 1313-1375)에 의해 수정된 희극(Commedia)이란 명사에 ‘신적인(Divina)’란 단어를 첨가하여 만들어진 합성어이다. 보카치오가 Commedia를 취급하는 시재의 숭고함과 고귀한 시에 매료되어 이 작품이야말로 단순한 희극이 아닌 신적인 희곡이라 여겼던 것이 오늘까지 이어져 신적인 희곡 『La Divina Commedia』로 불리게 되었다.¹⁰⁴⁾

인류는 오랫동안 인간의 사후 세계에 관심을 가져왔다. 사후 세계는 종교, 민족, 지역 등에서 다양한 형태로 나타난다. 지옥에 대해 인류가 남긴 자료는 지중해를 가까이하는 두 곳에서 가장 오래된 기록으로 전해온다. 간략히 언급하자면 “죽은 자의 땅에 관한 이야기 중 우리가 알고 있는 최초의 자료는 약 4,000년 전으로 거슬러 올라간다. 그것은 이라크 페르시아만 북부 티그리스 유프라테스 계곡에서 출토된 점토판에 기록되어 있었다.”¹⁰⁵⁾

단테를 이해하기 쉽게 기독교 관점에서 바라보면, 지옥은 영혼이 사후에 머무르는 장소로 이야기된다. 또한, 성경과 함께 지역마다 지옥과 관련된 전설이 인간의 공포와 결합 되면서 끔찍한 지하의 왕국이 되었다.

오늘날 우리는 이러한 주장의 동의에 어려움을 느끼지 않는다. 단테 이전에 사후 세계를 여행하는 스토리를 다룬 작품으로 호메로스의 『오딧세이』와 베르질리우스의 『아에네이스』를 들 수 있다. 따라서 단테의 『신곡』은 이 두 작품으로부터

101) 이영미 역, 같은 책, p.291.

102) 한형곤, 같은 책, pp.22-23.

103) 한형곤, 같은 책, p.21.

104) 한형곤, 같은 책, p.21.

105) 이찬수 옮김, 『지옥의 역사 I』, 앨리스 K. 터너(서울: 동연 1998) p.29.

상당한 영향을 받았다고 볼 수 있다. 이 작품의 영향은 단테가 사후 세계를 여행하는 과정에서 지옥과 연옥의 안내자로 베르질리우스를 등장시킨 데서 알 수 있다.¹⁰⁶⁾ 따라서 단테의 삶과 『신곡』은 단테의 삶과 정치 활동을 통해 자신이 고찰해왔던 지옥의 역사와 합해져 <지옥>이 탄생했음을 알 수 있다.

단테의 『신곡』은 <지옥>, <연옥>, <천국> 편으로 구분되어 있다. 여기서 <지옥> 편에서 언급한 지옥은 지구의 가장 깊이 위치하며 어둠과 증오와 영원한 저주의 세계이다. 지옥에서 신음하며 지내고 있는 인간들은 아홉 단계로 분리된 원¹⁰⁷⁾에서 살고 있는데, 첫 번째 원에는 다른 여덟 관문의 지옥과 다른 성격으로 지옥에 있으면서도 고통과 괴로움이 없는 두 종류의 영혼들이 있다. 그들은 예수의 세례를 못 받고 죽은 어린이들의 영혼과 예수 탄생 이전의 위대한 시인과 철학자로, 많은 선을 행했던 자들이다. 이들은 하나님을 알고자 하지만, 그들의 희망이 이루어질 수 없는 영혼이다. 둘째 원에는 애욕을 범한 죄인들이 살고 있으며, 제 3원에는 탐욕가들, 제 4원, 5원에는 분노한 자들, 제 6원에는 아리스토텔레스의 『윤리학』¹⁰⁸⁾에 의거 하여 죄지는 사람들, 제 7원에는 자신에 대한 폭력과 이웃에 가한 폭력자, 하느님에 대해 경외하지 않고 기독교를 폄박한 이들이 머물러 있는 곳이다. 제 8원에는 자신을 신뢰하지 않는 자들에게 사기를 친 죄인들로 유혹자, 아침꾼, 큰 소리를 내는 고성 죄인, 점성술가, 마술가들, 탐관오리들, 사기꾼, 화폐 위조가, 위선자들, 사기꾼 집정관들, 모략가들, 불화와 분열의 씨를 뿌리는 자들이 있다. 제 9원에는 자신을 신뢰하는 자를 속이고 배신한 자들로 친족을 배반한 자들, 조국을 배반한 자들, 손님을 배반한 자들, 은인을 배반한 자들로 구성되어 있다.¹⁰⁹⁾ 이와 같은 지옥의 구조는 <그림 4>에 나타나 있다.

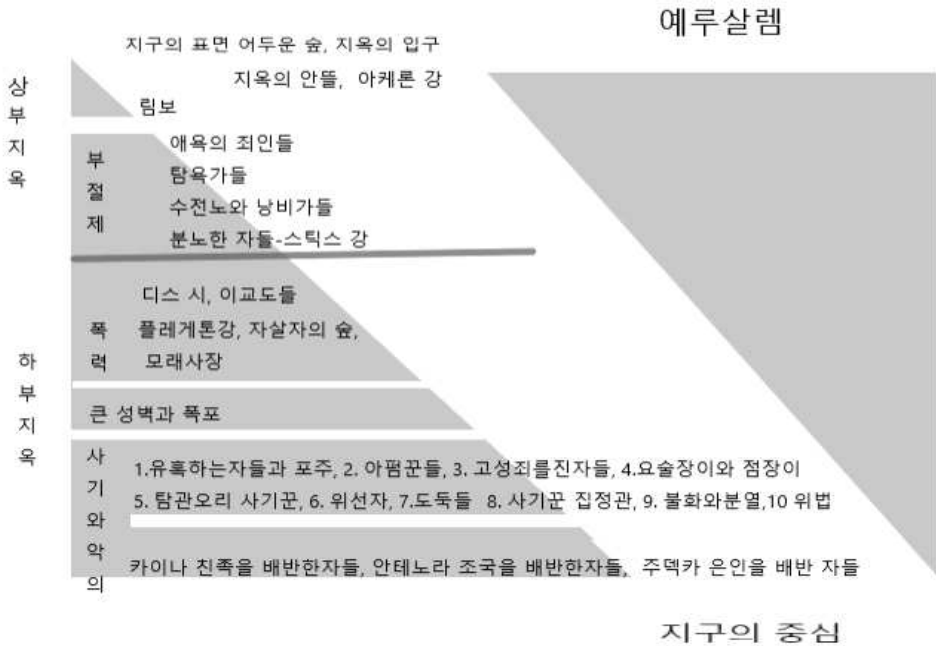
106) 이상엽, “Dante의 『신곡 Divina Commedia』 제1곡 연구” (서울: 이탈리아어 문학 제51집, 2017) p.108.

107) 9는 3의 배수로 지옥, 연옥, 천국 모두 9개의 권역으로 나뉘어 있다. 한형곤, 같은 책, p.22-23.

108) 올바른 행동의 습관화로 만들어진 도덕적 성품에 초점을 두는 것을 아리스토텔레스는 『니코마코스 윤리학』이라 말한다. 삶의 목표를 에우다이모니아(Eudaimonia, 좋은 삶)로 보고 있다. 한편 '정의'에 대해서 아리스토텔레스는 윤리학(Nicomachean Ethics) 제5권을 통해 정의는 양면의 동전처럼 '평등'(equal)과 관계가 밀접하게 맺고 있음을 정의론에서 지적하고 있다.

109) 한형곤, 같은 책, pp.33-34.

지옥의 구조



<그림 4> 지옥의 구조

아래의 시는 지옥을 본격적으로 서술하기 전에, 서간문을 통해서 단테가 고찰해온 세상과 자신의 철학, 윤리관으로 바라본 모든 것에 대한 언급을 서술한다. 윤리적이기 못하고 위선적이고 탈선하는 세상을 바라보며, 이와 함께 부패해져 가는 기독교사회를 어두운 숲에 빗대어 노래하고 있다.

<p>우리네 반평생 인생길 올바른 길을 잃고서 어두운 숲속에 처해 있던 나 아, 사납고 거칠던 이 숲이 어떻었노라 말하기 너무 무서워서 생각만 하여도 공포가 새로워지거늘! 죽음 못지않게 쓸쓸했거니 나 거기서 깨달은 선을 다루기 위해 여기서 본 다른 것들에 대해 말한다.</p>	<p>Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura che la diritta via era smarrita. Ah quanto a dir qual era è cosa dura esta Selva selvaggia e aspra e forte che nel pensier rinova la paura! Tante amara che pocoe plu mortei ma per trattar del ben ch'io vi trova, diro dell'altre cose ch'i v'ho scorte.</p>
--	--

<시 5> <지옥> 1곡 중

서간문인 1곡이 끝나고 본격적으로 지옥이 시작된다. 영원한 저주의 지옥은 증오로 가득 찬 어둠의 세계이다. 여기 있는 영혼들은 악과 함께 죽을 때 까지 산다. 지옥편에서, 단테는 베르질리우스의 안내로 지옥문으로 향하던 도중 끔찍한 하나의 글귀를 보게 된다. 내용은 지옥에 들어오는 모든 영혼은 모든 희망을 버리라는 것이다. 지옥은 죄를 짓고 회개하지 않은 모든 영혼이 영원히 벌을 받는 세계이기 때문이다. 아래 <지옥> 3곡의 시를 통하여 알 수 있다.

<p>“나를 지나가거라. 슬픔의 나라로 가기를 원하는 자여 나를 지나가거라. 영원한 가책을 만나려는 자여 나를 지나가거라. 파멸한 사람들과 함께하려는 자여, 지존하신 주를 움직이는 정의는 최고의 지혜와 성스러운 힘과 태초의 사랑으로 나를 창조했노라. 나의 앞서서 창조된 것은 오직 무궁히 있을 뿐, 나는 영원으로 이어지는 것 이니라. 나를 거쳐 가려는 자는 모든 희망을 버릴지어다.”</p>	<p>Per me si va ne la citta" dolente, per me si va ne l'eterno dolore, per me si va tra la perduta gente. Giustizia mosse il mio altofattore: fecemi la divina podestate, la somma sapienza e 'I primo amore. Dinanzi a me non fuor cose create se non etterne, e io eterno duro. Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate.</p>
---	---

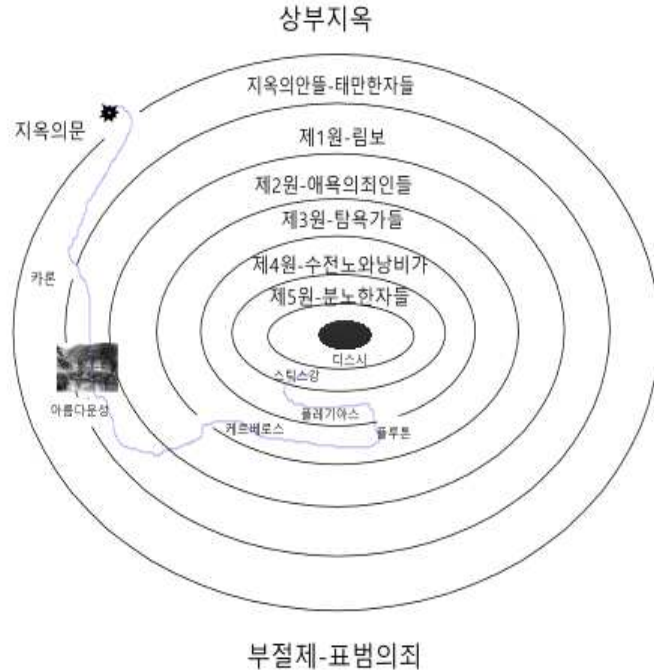
<시 6> <지옥> 3곡 중

본격적인 지옥에 이르기 전에 지옥의 안뜰(vestibolo)인 어두운 뜰이 나타나는데 여기에는 태만한 자들이 살고 있다. 이들은 선과 악을 떠나 오로지 자신들을 위한 일에만 몰두했던 자들로, 달리면서 왕파리와 벌떼에 시달리고 있다. 이어서 카론(Caron)¹¹⁰⁾이 사공이 되어 지키고 있는 아케론테 강이 나타난다. 이 강은 지옥문을 지나 드러나는 지옥 안뜰과 본격적인 지옥을 구분 짓는 경계이다. 여기에서는 본격적인 지옥이 시작되지 않는다. 왜냐면 지옥에 아홉 개의 원이 있는데, 그 중 첫 번째는 림보(Limbo)¹¹¹⁾라 부르는데 지옥과는 다른 성격이 있기 때문이다.

110) 그리스 신화의 플루토 신이 지배하는 저승의 스틱스강의 지류인 아케론강을 보내주는 뱃사공을 카론이라 한다. 밤의 여신 닉스와 어둠의 신 에레보스의 사이에 난 자식이다. 뱃삿을 받고 사람을 태워주며 이로 인해 고대 그리스에서는 죽은 사람의 시신에 1 옴로스 동전과 함께 매장하는 관습을 그리스 신화에서 묘사하고 있다.

111) 로마 가톨릭에서 언급하는데, 지옥과 천국의 중간쯤을 일컫는 장소라 표현할 수 있다. 지옥의 변방으로 그리스도를 믿을 기회를 얻지 못했던 착한 사람(선조 림보, limbus patrum : 옛 언약의 사람이 휴식을 취하는 곳으로, 그리스도의 죽음과 부활 사이에 이곳 림보로 내려가셨다고

지옥에 들어가서 고통이 없는 림보에는 두 종류의 영혼이 있다. 하나는 예수의 세례를 못 받고 죽은 아이들의 영혼이며 또 하나는 기원전 그리스도 탄생 이전의 위대한 철학자와 시인들로 착한 삶을 살며 선을 많이 행한 자들의 영혼이다. 단테의 스승 베르질리우스도 이 림보에 있으며 이곳의 영혼은 하느님을 알고자 하지만, 이러한 갈망은 영원히 실현할 수 없다.¹¹²⁾(<그림 4> 참조)



<그림 5> 지옥의 구조-상부지옥

<그림 5>를 보면 2원부터 5원까지의 상부지옥은 표범의 죄로 상징되는데 무절제나 부절제로 인한 범주를 말하고 있다. 욕욕, 탐욕, 분노를 표방하는 죄의 범주에 속하며 수련을 통한 자신의 욕망 절제에 실패한 원인으로 지옥의 단죄를 받게 되는 것이다. 지옥의 태풍에 따른 고통, 진흙이 눈을 가리고 비가 주는 고통, 자신의 몸을 물어뜯는 고통 등을 당한다. 희망이 없는 지옥은 영원히 반복적인 고통으로 죄인들을 신음하게 만든다.

이야기하고 있다.)이나 교회에서 영세를 못받은 어린이 등의 영혼이 거하는 곳(유아 림보, limbus infantium : 어린 아들이 슬픔과 괴로움이 없이 행복의 상태에 있다고 여기고 있다). 가스펠서브, 『교회용어사전』 (서울: 생명의말씀사, 2013) 교리 및 신앙 중.

112) 한형곤, 같은 책, p.29.

사자의 죄라 일컫는 하부지옥 6원에서 7원까지는 폭력, 이교의 죄를 말하며 이웃에 대한 폭력, 자신 그리고 신에 대한 폭력의 죄를 말할 수 있다. 이들은 다양한 죄에 따라 끊는 피안에 영원히 갇혀 있든지, 뜨거운 모래사장에 버려지거나 독사들에게 고통을 받는다.

<지옥> 편 6곡 중의 아래 내용은 미래를 예언하는 듯한 내용이다. 피렌체는 그 당시 치열한 당파싸움 때문에 항상 분열된 상태였다. 겔프와 기벨린 양당으로 나뉘 싸우다 겔프가 승리한 다음에는 흑당, 백당으로 나뉘어 싸웠다. 정치가로 활발히 활동하던 단테는 백당파의 중요 인물이며 통합에 앞장섰지만, 피렌체에서 추방되었고 평생 고향으로 돌아가지 못하며 홀로 정치적 투쟁을 했다. 『신곡』을 통해서 자신이 느꼈던 고층과 시대의 사회 인식을 <지옥>에서 우회적으로 표현하고 있다.¹¹³⁾

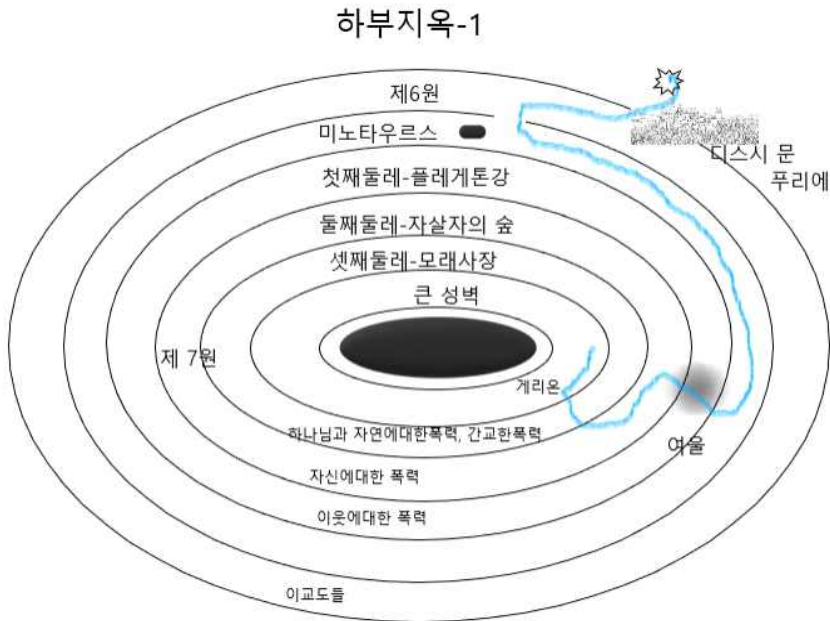
<p>내가 그에게 대답했다. “치아코, 자네의 비참한 꼴을 보니 마음이 무거워져 눈물이 나는구나. 허나 만약 알고 있다면 가르쳐다오. 분열된 피렌체의 누가 이곳에 떨어져 올 것인지? 누구 올바른 자는 있는지? 이유를 말해 다오. 왜 피렌체가 이토록 불화, 반목에 사로잡혀 있는지를?” 그러자 그가 대답했다. “오랜 대립 끝에 비참한 유혈을 보게 되리라. 아인인 백당이 마구 매도하여 상대인 흑당을 내몰 것이다. 그리고 태양이 3년 도는 동안에 이 백당이 몰락하고</p>	<p>Voi cittadini mi chiamaste Ciacco: per la dannosa colpa della gola, Come tu vedi, a la pioggia mi fiacco. ”E io anima trista non son Sola, che' tutte queste a simil pena stanno per simil colpa.” E piu' non fe parola. lo li rispuosi: ”Ciacco, il tuo affanno mi pesa si', ch'a lagrimar mi 'nvita. ma dimmi, se tu sai, a che verranno i cittadin de la citta partita, S'alcun ve giusto, e dimmi la cagione</p>
--	---

113) 단테가 정치 경험을 통해 깨달았던 것은, 가장 두려운 것으로 사람의 배신을 주문하는 유혹 일 것이다. 단테는 피렌체, 고향으로 돌아가고 싶어 하는 마음이 애절했다. 단테의 저서 『속어론』에서 언급한 내용을 보면 "만약 우리의 쾌락이나 감성을 쉬게 하는 데 아름다운 피렌체보다 멋진 장소는 이 지세상에 존재하지 않는다 할지라도(Et quamvis ad voluptatent nostram si ve nostra e sensualitatis quietem in terris amoenior locus quamFlorentia non existat) (1. VI. 15-17)' 라고 서술한다. 이렇듯 피렌체에 대한 향수의 마음을 애절하게 표현하고 있다. 만약 자신을 추방했던 흑당의 편을 들면 갈망했던 피렌체로 돌아갈 수 있었을 것이다. 그러나 이러한 것은 단테와 함께, 행동했던 이들, 그리고 그가 이끌던 자들에 대한 이루 말할 수 없는 배반이기 때문에, 단테는 타협을 거부하고 자신의 주장을 굽히지 않았다. 이러한 점을 통해 지옥편을 고찰해 보면 절대로 배신만은 하지 않겠다는 결의가 담긴 작품이라 할 수 있을 것이다. 이영미 역, 같은 책, pp.256-257.

<p>지금 교묘하게 그 사이를 헤엄치고 있는 인물이 득세하여" 그의 힘으로 상대인 흑당이 제패를 하게 되면 이번에는 오랫동안 큰소리치며 다른 당을 압박할 게 틀림없다. 아무리 분개해 봤자 소용없어. 의인이 둘 있어도 시민들은 알아주지 않을 것이다. 오만, 질투, 탐욕, 이 세 가지가 시민들의 마음에 옮겨붙은 불꽃이니까." 하며 한심스러워 눈물이 날 지경인 이야기를 끝마쳤다.</p>	<p>per che l'ha tanta discordia assalita". E quelli a me: Dopo lunga tencione verranno al sangue, e la parte selvaggia caccerà l'altra con molta offensione. Poi appresso convien che questa caggia infra tre soli, e che l'altra sormonti con la forza di tal che teste' piaggia. Alte terra lungo tempo le fronti, tenendo l'altra sotto gravi pesi, come che di cio pianga o che n'aonti.</p>
--	--

<시 7> <지옥> 6곡 중

정치가로 피렌체의 통합에 모든 열정을 바쳤던 단테는 이 저서에서 피렌체의 분열을 '악의 씨앗'이라 말했다. 아래 <그림 6>은 하부지옥 6-7을 설명하고 있다.



이교 폭력- 사자의 죄
<그림 6> 지옥의 구조-하부지옥(6-7)

지옥은 앞에서 언급한 것과 같이 9 지옥으로 나누어져 있다. 그중 8원은 10개의 구렁으로 분류할 수 있는데 단테가 <지옥>에서 절반 가까운 구절을 8원에 부여하여 썼다. 사기와 모략을 일삼은 죄인들은 도적불이라는 불 속에서 고통을 받으며, 정치나 종교적 분쟁을 일삼는 자들은 악마의 피가 묻은 칼에 잘리고 찢기는 형벌을 영원히 받는다.

또한, 8원에는 푸치니 <잔니 스끼끼>에서 언급하는 인물들이 등장하며 단테의 아내 집안인 도나티 가문의 사람들이 도둑과 사기 죄인으로 등장한다. 아래 25곡에는 도나티 가문의 사람인 치안파와 도둑 부오조가 등장한다.

<p>그러나 우연한 기회에 가끔 일어나는 일이지만 하나가 다른 하나의 이름을 불렀다. "치안파¹¹⁴⁾는 어디서 어정거리고 있지?" 그 이름을 들은 나는 길잡이의 주의를 끌기 위해 턱에서부터 코에다 집게손가락을 갖다 댔다</p>	<p>lo non li conosceva, ma ei seguette, Come suol seguir per alcun caso, che l'un nomar un altro convenette, die ende: "Cianta dove fla rimmaso?", per chio, accio che l duca stesse attento, mi puosi I dito su dal mento al naso.</p>
<p>.....중략</p>	<p>.....salta</p>
<p>그리하여 새로 생긴 어깨를 뒤로 돌려 다른 한 놈에게 외쳤다. "부오조에게도 내가 기였듯이 이 길을 기어가게 만들어야 지."</p>	<p>Poscia li volse le novelle spalle, e disse a l'altro: "I' vo' che Buoso corra, com'ho fattio, carpon per questo calle ."¹¹⁵⁾</p>

<시 8> <지옥> 25곡 중

아래의 26곡에서 등장하는 시는 고향인 피렌체 사람을 8원에서 만나는 내용이다. 지옥불의 처벌을 받는 부오조¹¹⁶⁾를 이야기한다.

114) 피렌체의 큰 도둑으로 유명함.

115) Dante Alighieri, 같은 책, 25곡 중.

116) <잔니 스끼끼>에서 부오조 도나티의 유산이 소재가 되어 극의 진행이 이루어진다. 시체로 출연하지만, 오페라 전체의 스토리를 제공한 중요 인물이다.

<p>기뻐하라 피렌체여, "너의 날개는 바다와 육지를 뒤덮고 너의 위용을 자랑하고 있다. 그리고 네 이름은 지옥에도 널리 알려져 있다! 도둑 가운데 다섯 명이나¹¹⁷⁾ 이런 너의 시민을 보고 나는 얼굴을 붉혔다만 너의 영예가 설마 이것으로 높아졌다 할 수는 없으리라.</p>	<p>Godi, Fiorenza, poi che se' si grande, che per mare e per terra batti l'ali, e per lo l'nferno tuo nome si spandel Tra li ladron trovai cinque cotali tuoi cittadini onde mi ven vergogna, e tu in grande organza non ne sal i.¹¹⁸⁾</p>
--	---

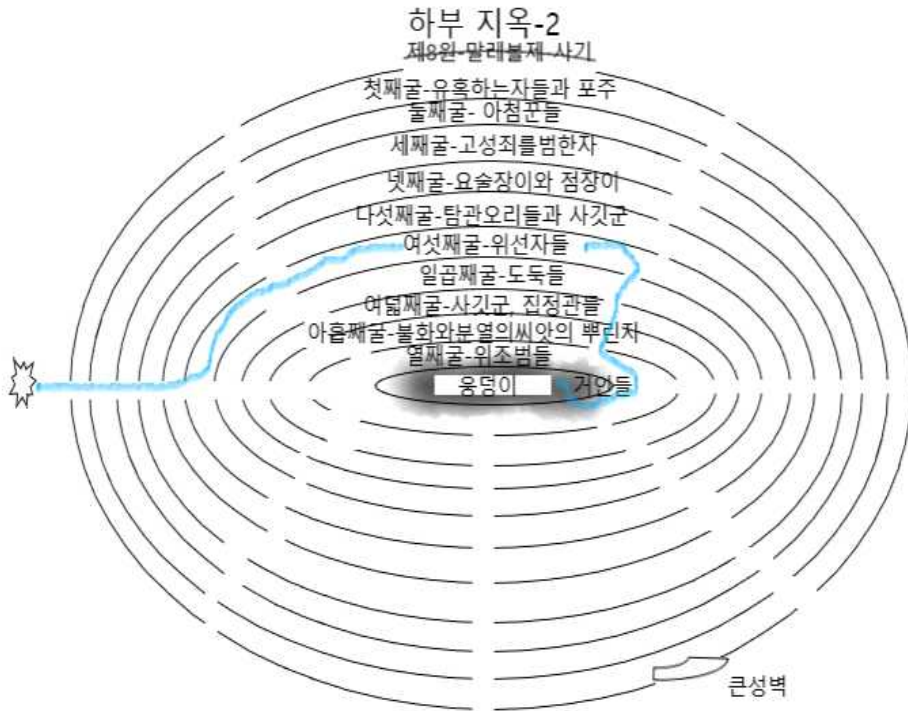
<시 9> <지옥> 26곡 중

단테가 주장하는 정치체제는 한 명의 황제에 의해 통치되는 제국 체제이다. 이러한 생각은 일견 위험해 보일 수도 있지만, 독재로 단일화되고 통일된 하나의 보편 정치체제를 통해 분열과 분쟁의 소지를 없애고 보편적 정의와 평화라는 최고의 선을 확립할 수 있다고 생각했기 때문이다. 단테는 위의 시에서 피렌체를 신랄하게 비판한다. 그는 조국을 너무 사랑했기에 분열된 조국을 보고 고통스러워했다.

단테는 분열을 일삼는 자들을 지옥에서도 깊은 8원의 아홉째 구렁에서 벌을 받게 하였다. (아래 <그림 7> 참조)

117) 아벨로, 퓌치, 부오조, 치안파, 카발칸티를 일컫는다.

118) Dante Alighieri, 같은 책, 26곡 중.



사기와악의-사자의 죄

<그림 7> 지옥의 구조-하부지옥(8)

<잔니 스끼끼>에서 소재로 차용한 지옥편 30곡은 지옥의 하부 8원의 10번째 구렁에 속한다. 이곳은 허위 위조자들이 있는 곳이다. 4월 9일 성 토요일 오후 2, 3시쯤, 단테가 스승 베르질리우스와 함께 열째 굴에 와 있는 것이 30장의 시작이다. 이 곡에는 위조했던 자들의 망령이 있는데, 첫째, 사람을 위장한 자들로서 격노한 채 울부짖으며 서로 물어뜯고 달린다. 둘째, 돈을 위조했던 자들이, 또 말로서 남을 속인 자들이 열병에 걸려 시달리고 있다.¹¹⁹⁾ 아래 지옥 30곡의 시작은 유언장을 위조한 잔니 스끼끼의 등장이다.

다른 사기꾼들이 같은 골짜기 안의 다른 구덩이에서도 미친 듯이 날뛰는 형벌을 받고 있다. 카폭키오의 목을 짐승과 같이 물어뜯으며 끌고 간 모습은 부오조의 유언장을 위조한 잔니 스끼끼이다. 불륜의 사랑에 빠져 다른 사람으로 변장한 후 아버지에게 다가갔던 미라는 미쳐서 날뛰고 있다. 브레샤 화폐 위조 범죄자인

119) 한형근, 같은 책, p.121.

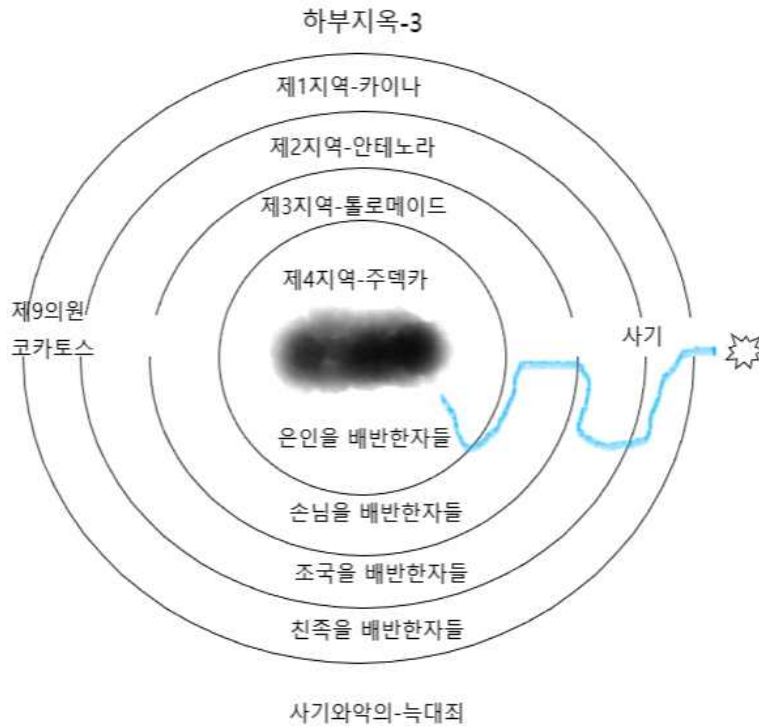
마에스트로 아다모, 그리고 트로이에서 거짓으로 변명을 한 시논이 서로에 대하여 욕을 하며 싸움을 하고 있다. 그 장면을 집중해 보고 있는 단테를 베르질리우스가 야단친다.¹²⁰⁾

<p>그러나 테베의 광녀나 트로이의 광녀도 역시 잔혹해서 짐승과 사람의 몸뚱이에 상처를 입히기도 했다. 하나, 내가 본 창백한 두 나체의 망자만은 못했다. 그들은 물어뜯으면서 치달렸는데 마치 굶주린 돼지가 우리에서 뛰쳐나온 것 같았다. 그 하나가 카폭키오에게 달려들어 목덜미를 물어 쓰러뜨리더니 돌투성이 골짜기를 엮어뜨린 채 끌고 갔다. 남아 있던 아렛초놈이 벌벌 떨며 내게 말했다. “저 광인이 잔니 스끼끼”이다. 미쳐서 광분하여 인간을 물어뜯으며 끌고 가고 있다.” 오!”하고 내가 말했다. “또 하나는 누구냐? 그대 등을 물어뜯지 말아야 할 텐데! 귀찮지 않거든 그놈이 멀리 가기 전에 이름을 가르쳐다오.”</p> <p>.....중략</p> <p>마치 저리 달려간 놈이 한 무리 때의 선두로 달려가는 여왕(암말)을 자기 것으로 취하기 위해 대담히 부오조 도나티인양 유언을 하여 유언장을 조작하여 만든, 말하자면 사기죄 그 것이다.</p>	<p>Ma ne' di Tebe furie ne' trolane si vider mai in alcun tanto crude, non punger bestie, nonche membra umane, quant io vidi in due ombre smorte e nude, che mordendo correvan di quel modo che I porco quando del porcil si schiude. L'una giunse a Capocchio, e in sul nodo del collo l'assanno', si' che, tirando, grattar li fece il ventre al fondo sodo. E l'Aretin che rimase, tremando mi disse: Quel folletto e' Gianni Schicchi, e va rabbioso altrui cosi' conciano. Oh!, diss'io lui, se l'altro non ti ficchi li denti a dosso, non ti sia fatica a dir chi e', pria che di qui si spicchi.</p> <p>.....salta</p> <p>Questa a peccar con esso cosi venne, falsificando se' in altrui forma. come l'altro che la' sen va, sostenne, per guadagnar la donna de la torma, falsificare in se' Buoso Donati, testando e dando al testamento norma.</p>
---	--

<시 10> <지옥> 30곡 중

120) Dante Alighieri, 같은 책, 30곡 중.

이상의 번역 시구를 보면 잔니 스끼끼¹²¹⁾는 부오조로 가장을 하고 새로운 유서를 남기는 기회를 틈타서 자신을 위해 많은 이익을 획득하였다. 단테는 잔니 스끼끼를 교활하고 간사하고 악독한 형상으로 묘사한다. 그리고 지옥 깊은 곳에서 무서운 형벌을 받는 것으로 묘사한다.



<그림 8> 지옥의 구조-하부지옥(9)

8원의 지옥 30장이 끝나고 가장 깊은 지옥 9원에 도착하였다. <그림 8>에서 알 수 있듯이, 이곳은 가장 깊숙이 있는 곳으로 지옥의 강들이 마지막으로 모이는 코키투스라는 얼음 호수에는 가족과 스승 그리고 은인, 친구, 국가 등을 배신한 자들이 가는 곳이다. 영원히 차가운 얼음 속에서 신음해야 하며 루시퍼¹²²⁾가

121) 잔니 스끼끼는 피렌체의 몰락한 귀족 가문 카발칸티의 사람이다, 시모네 도나티의 부탁으로 빈사 상태의 부오조 도나티로 변장하여 부오조가 사망할 때 그 시신을 숨기고 부오조인 체 침대에 누워 공증인에게 부오조의 목소리를 흉내 내어 시모네가 원하는 유언을 했다. 부오조의 유명한 멋진 암말을 시모네가 소유하게끔 했다. 또한 잔니 스끼끼 자신도 부오조의 유산을 편취 했다. 정노영 역, 『신곡』, Dante Alighieri 저(서울: 흥신문화사 2007) p.202.

머무는 곳이기도 하다. 은인의 배신자들이 머무는 지옥의 대단원은 9권의 마지막 장면 34곡 마지막 시로 어두움과 고통의 지옥에서 벗어나 별을 보는 장면이다. 별은 최종 종착지인 천국, 지상낙원이다.

<p> 나는 길라잡이와 함께 밝음의 세상에 돌아 갈려고 찾기 힘든 어두운 길에 들어섰다. 그리고 험이란 것은 생각하지 않고 스승을 앞세우고 나는 뒤따라 위로 올라갔다. 동그란 구멍으로 천상에 있는 아름다운 것들이 미리 보이기 시작했다. 거기를 지난 후 우리는 밖으로 다시 나와서 하늘의 별을 우러렀다. </p>	<p> Lo duca e io per quel cammino ascoso intrammo a ritornar nel chiaro mondo: e senza cura aver d'alcun riposo, salimmo su', el primo e io secondo, tanto ch'i vidi de le cose belle che porta I ciel, per un pertugio tondo. E quindi uscimmo a riveder le stelle¹²³⁾ </p>
--	---

<시 11> <지옥> 34곡 중

지옥은 희망이 없는 절망의 공간이다. 본격적인 지옥으로 내려가기 전부터 지옥문 근처 안뜰에 선이란 관심 없는 오직 자신만의 이익을 추구한 태만의 죄인들이 벌떼에 공격을 받고 있다. 그리고 선에 관심을 가지고 선을 행하였으나 선의 진정한 의미인 신을 알지 못했던 위대하다 불리는 고대 철학자들, 그리고 세례를 받지 못한 아이들은 죄를 모르니 지옥에 갈 수 없을 것이다. 신을 몰랐기에 천국의 존재도 모를 수밖에 없었고, 믿지 않은 존재로 그런 이들은 지옥에 있지만, 지옥이 아닌 림보에 있다. 지옥 상부에는 주로 사람들에게 베푸는 덕과 수행의 노력 없이 자신의 욕망을 위해 삶을 살았던 죄인이 있고 하부지옥에는 주로 이웃을 사랑하지 않고 그들에게 피해를 준 죄인들이 거주하는 곳이다.¹²⁴⁾

지옥에서 이들은 도둑불이라는 지옥불에 던져지고, 짐승에게 고통받으며, 무서운

122) 그리스도교에서 악마로 연기며, 지옥을 다스리는 자로 본다. 악마 세력을 지배하는 사탄이란 호칭은 본인을 일컬으며, 정교회와 카톨릭 문화권에서는 타락 천사로 불리 운다.

123) Dante Alighieri, 같은 책, 34곡 중.

124) 윤희승, “『신곡』의 영성적 의의에 관한 연구”(가톨릭대학교 문화영성대학원석사학위논문, 2008). p.50.

질병에 시달리며 죄인들이 서로 물어뜯고 차가운 얼음물에 던져지는 등, 영원히 극심한 고통을 받는다. 지옥은 죄악으로 가득 찬 곳이며 이곳을 보고 반성하며 환희의 길인 천국을 궁극적인 목표로 삼기를 원하는 단테의 희망이 들어 있다.

스콜라철학¹²⁵⁾에 심취했던 단테는 기독교 중심적인 신앙에 기반을 둔 자신의 철학과 사상을 자신이 공부하고 지켜봤던 세상의 부조리와 결합 등을 지옥을 통해 단죄하고 <지옥>을 접하는 독자들에게 교훈을 주었다고 말할 수 있다.¹²⁶⁾

본 연구는 단테의 <지옥>을 분석하면서 단테가 주장하는 시대의 사상과 교훈을 고찰하고, 이 논문에서 가장 중요한 푸치니의 <잔니 스키끼>와의 중요한 연결 고리를 찾는 데 있다. <잔니 스키끼>가 사상적인 면에서 푸치니가 생각한 의도와 다를 수 있으나 지옥 34곡에서 언급한 데로, 별이 보이는 연옥과의 연결 고리를 통하여 참된 회개와 반성의 변화를 통해 천국으로의 가는 궁극적인 목표가 이루어질 수 있다고 보았다.

2) 푸치니 <잔니 스키끼>의 이해

푸치니 <삼부작> 중 마지막 작품인 <잔니 스키끼>는 푸치니가 만든 마지막 완성작으로 유일한 희극 오페라이다. 명랑하고, 해학적이며, 동시에 사실적이고 예리한 묘사가 특징이다. 그의 후기 오페라 중 가장 성공을 거둔 오페라로 명쾌함과 모티브 중심적 진행, 불협화음과 리듬의 교묘한 처리가 한층 돋보이는 작품으로 정평이 나 있다.¹²⁷⁾ 또한, 희극의 특성뿐만 아니라 베리즈모적 표현도 뛰어난 작품으로 푸치니는 웃음과 해학 속에서도 인간의 물질에 관한 욕망을 신랄하게 비판하고 있다. 아래 <그림 9>의 포스터는 잔니 스키끼 모습을 통해서 해학

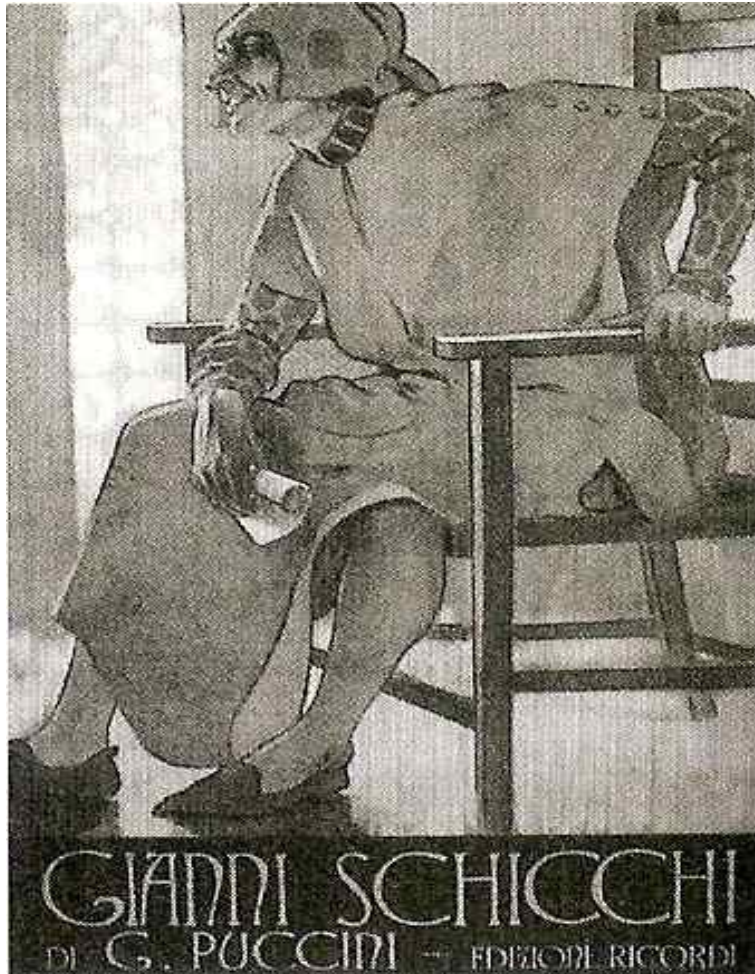
125) 윤선자, 『이야기 프랑스사』 (서울: 청아출판사, 2006) p.132.

스콜라철학은 중세를 대표하는 신학이자 철학이다. '스콜라' 어원은 이탈리아어로 학교란 뜻이며 처음에는 교회에서 운영하는 부속 교육기관을 말했다. 스콜라철학은 옛 로마의 교부 철학과 아우구스티누스의 사상의 영향을 볼 수 있다 하지만, 12세기 아리스토텔레스의 사상과 결합하여 더욱 진보하였다. 스콜라철학의 발전은 아리스토텔레스의 영향을 받아 이루어진 것이다. 그의 사상으로 '실재론'은 보편이 실재하는 것으로, 간주하는 것과 아니면 '유명론'으로 단지 명칭에 불과한 것인지를 두고 그 시대 뜨거웠던 '보편 논쟁'을 벌였다. "보편적인 것은, 실제로 존재하지만, 그것에 내재 되어있는 개별적인 것을, 떠나 다르게 존재하지 않는다는 것이며, 개별적인 것과 따로 파악된 보편적 개념은 인간 지성의 추상이다."

126) 단테는 신학과 이성의 결합, 이성적인 기독교관을 추구하였다.

127) 김용환, 『서양음악사 100장면(2)』, p.292. (서울: 가람기획, 2003).

적인 작품의 분위기를 느낄 수 있다.¹²⁸⁾



<그림 9> 오페라<잔니 슂끼끼> 1918년 초연 당시 포스터¹²⁹⁾

<잔니 슂끼끼>는 도나티 가문의 유산을 둘러싼 이야기와 그 유산을 두고 벌어지는 물질에 대한 욕망과 배반으로 점철되지만, 행복한 결말로 끝난다. 이러한 형태의 구성은 18세기에 유행했던 오페라 부파의 특성이며, 16세기 이탈리아에서 탄생한 즉흥극 콤메디아 델라르페 (Commedia dell'arte)¹³⁰⁾를 떠올리게 한다.

128) 최철, 같은 책, p.124.

129) Batta, A(Traduzioni Olimpio Cescatti....) 같은 책, p.490, 재인용.

130) 콤메디아 델라르페는 16세기 이탈리아에서 발생한 극이다. 16세기 말에 전 유럽 전역으로

대본가인 포르차노는 단테의 『신곡』에서 소재를 가져와서 <잔니 스끼끼>의 대본을 완성했다. <지옥> 편에서 잔니 스끼끼, 그리고 부오조 도나티라는 인물을 차용했으며 푸치니는 이 대본에 만족하여 교정 없이 바로 작업에 들어가 두 달 만에 작품을 완성했다. <지옥> 편에서 끔찍한 벌을 받는 잔니 스끼끼를 묘사했다면, 오페라에서는 천국으로 보내는 설정을 해 놓음으로써 원 소재의 문학과 다른 상상력을 보여준다. 이러한 이유로 오페라 <잔니 스끼끼>를 <천국> 편이라 말하는 이유는 『신곡』의 <천국> 편에서 언급하는 즐거움, 사랑, 행복 등을 내재하고 있기 때문이다. 하지만 소재의 등 곡 전체 분위기나 연관성은 <지옥>에 있다고 할 수 있다.

원작에서 잔니 스끼끼는 ‘다른 사람 흉내 내어 재산을 가로챘고, 거짓으로 사람을 속인’ 사기꾼이 가는 8번째 지옥에 해당하는 죄인으로 언급되고 있다. 사기꾼 잔니 스끼끼는 부오조 도나티인 양 변장하고 목소리를 위조해서 이제 막 죽은 부오조를 흉내 내서 유언을 조작하였다. 이러한 결과로 부오조의 유산 중 값나가는 암말을 시모네 도나티가 받을 수 있도록 하였다. 이 사건으로 인하여 단테는 아내 집안의 행복을 송두리째 흔들어버린 엄청난 범죄행위를 했음을 자신의 『신곡』의 <지옥> 편에 이야기하고 있다. 하지만 단테가 이 이야기를 비중 있게 언급하지 않은 것은 잔니 스끼끼의 범행을 사주한 이가 부오조 도나티의 아들인 시모네이기 때문이다. 시모네의 부탁으로 가장 탐내던 암말 한 마리를 시모네가 가지게 하고 나머지 주요 재산을 잔니 스끼끼 자신이 받게 함으로 도나티 일가에게 큰 피해를 주었는데 시모네 때문에 단테는 이 사건을 단순한 가족 간의 다툼으로 결론지어야만 했다. 이러한 이유로 자신의 『신곡』에는 시모네를 등장시키지 않았으며 잔니 스끼끼와 부오조 도나티를 지옥의 죄인으로 등장시켰다.¹³¹⁾

단테 <지옥>의 30편에서 소재를 빌려 온 오페라 <잔니 스끼끼>의 배경은 단테가 살던 1299년 피렌체이다. 등장인물로는 잔니 스끼끼(50세, 바리톤), 라우레따(잔니 스끼끼의 딸, 21세, 소프라노), 리누치오(부오조의 친척, 라우레따의 연인, 지타의 조카, 24세, 테너), 부오조 도나티(재산을 남기고 죽은 부자, 연기

발전해 간다. 이 장르는 기교적인 것에, 치중한 나머지 현실감이 없어서 후에 이러한 콤포디아는 개혁적인 성향의 극작가 카를로 골도니에 의해 더 고상한 말과 문장으로 향상되었다. 본 논문 p.12, 재인용.

131) Spike Hughes, *Famous Puccini Operas*, p.197.

자), 지타(부오조의 사촌 여동생, 60세, 알토), 게라르도(부오조의 조카, 40세, 테너), 벨라(게라르도의 아내, 34세, 소프라노), 게라르디노(게라르도 벨라 부부의 아들, 7세, 알토), 베토 디 시냐(부오조의 의형, 연령 미상), 시모네(부오조의 사촌 동생, 70세, 베이스), 마르코(시모네의 아들, 45세, 바리톤), 체스카(마르코의 아내, 38세, 메조 소프라노), 스피넬로치오(의사, 베이스), 아만티오 디 니콜라오(공증인, 바리톤)로 14명의 출연진으로 구성되었다. 1막의 구조로 줄거리는 두 군데로 본다면 유언장을 기준으로 발견 전과 발견 후로 나눠서 볼 수 있다, 세 군데로 구분한다면 유언장 발견 후 잔니 스키끼의 유언장 작성과 행복한 결말을 추가 구분해 볼 수 있다.

부호인 부오조 도나티 침실에는, 죽어서 침대 위에 누워있는 고인 부오조를 두고 몇몇 사람이 애도하고 있다. 그들은 부오조의 유산을 차지하려고 모여든 친척들로 거짓 슬픔으로 애도를 하고 있다. 리누치오는 부오조의 유언장을 찾아낸다. 그리고 유언장을 공유하며 잔니 스키끼의 딸 라우레따와의 결혼 허락을 백모에게 부탁하고 모든 가족은 이에 동의한다. 하지만 리누치오가 읽는 유언장의 내용은 전 재산을 수도원에 기부한다는 것이었다. 이 내용에 친척들은 낙심하고 실의에 빠져 있었는데 이때 리누치오는 해결사로 잔니 스키끼를 생각해내고 잔니 스키끼를 소개한다. 그러나 친척들은 잔니 스키끼를 못마땅해하고 리누치오가 라우레따와 결혼하려는 계획을 무시하지만, 리누치오는 잔니 스키끼를 데려오게 하고 잔니 스키끼와 그의 딸 라우레따가 등장한다. 평소에 잔니 스키끼를 달갑게 생각하지 않는 부오조의 친척들은 리누치오와 라우레따의 결혼 지참금으로 인해 잔니와 다툼을 벌인다. 하지만 친척들은 잔니 스키끼가 새로운 유언장을 만들 수 있다는 말에 그를 인정하고 그에게 이번 일을 맡긴다. 그리고 잔니는 이러한 문서조작의 공범자들 역시 손목을 잘리고 피렌체에서 영원히 추방되는 벌을 받는다는 사실까지 친척들에게 알려주며 죽기 전의 부오조로 변장하고 공증인을 앞에서 새 유언장을 만들 계획을 이야기한다.

부오조로 변장한 잔니 스키끼는 부오조의 목소리를 흉내 내어 공증인과 증인을 속이고 새로운 유언장을 작성한다. 그런데, 가장 중요한 유산인 저택과 암말 그리고 씨냐의 방앗간의 유산 상속을 잔니 스키끼로 한다는 것이다. 유산을 잔니 스키끼에게 빼앗긴 시모네를 비롯한 도나티 일가는 공증인과

증인 앞에서 피렌체의 무서운 처벌 때문에, 입을 다물 수밖에 없다. 하지만 공증인이 나가자 거세게 소리를 지르며 항의를 한다. 그러나 이미 부오조의 유산이 잔니 스끼끼 것임을 천명하면서, 잔니 스끼끼는 친척들을 모두 쫓아내고 딸과 딸의 애인인 리누치오는 기쁨을 속삭인다. 두 연인은 천국인 피렌체를 노래하며 막을 내린다.

대본에 대한 집착이 강했던 푸치니는 이탈리아의 문학보다는 외국의 문학작품을 중심으로 대본 작업을 하였다. 그는 새로운 소재에 발굴과 함께 이를 작품에 투영하기 위해 노력하였다. 대본가에 추천을 받거나 극장에서 의뢰받은 작품도 있었지만, 푸치니는 <마농 레스코>와 <라 보엠>은 소설을 통해서, <토스카>, <나비 부인>, <서부의 아가씨>, <외투>, <투란도트>는 연극을 통해서 자신이 직접 발굴한 소재를 작품으로 만들었다. 푸치니는 오페라 대본에 늘 세심한 관심을 보였기 때문에, 대본가들과 항상 공동으로 작업하여 음악과 문학을 연결하는 고리들을 성공적으로 찾아내서 작품에 반영하였다.¹³²⁾

<잔니 스끼끼>의 대본을 쓴 포르차노(Giovacchino Forzano, 1884-1940)는 의학도와 오페라 바리톤 가수로 법학자로 다양한 경력을 쌓았다. 그는 법학대학을 졸업 후 칼럼니스트로 주요 이탈리아 신문의 칼럼 등에 글을 실었다. 1914년 포르차노는 푸치니와 처음 만났으며, 이 만남을 계기로 <수녀 안젤리카>와 <잔니 스끼끼>의 대본을 집필할 기회를 얻게 되었다.¹³³⁾

포르차노는 이 두 오페라의 성공으로 세계적인 오페라 작곡가들과 함께 대본 작업을 할 수 있었다. 1920년부터 1930년까지 밀라노 스칼라 오페라 극장에서 그는 무대 감독으로도 역량을 발휘했고, 영화감독으로도 활발한 활동을 하였다.

132) 최철, 같은 책, p.37.

133) 최철, 같은 책, p.41.

<표 1> 대본가 조바끼노 포르차노의 작품목록¹³⁴⁾

오페라 대본	<밤의 전설-Notte di Leggenda, 1915> Alberto Franchetti <잔니 스키끼-Gianni Scchichi, 1918> Giacomo Puccini <수녀 안젤리카-Suor Angelica, 1918> Giacomo Puccini <왕 에디포-Edipo Re, 1920> Ruggero Leoncavallo <작은 마르타-Il piccolo Marta, 1921> Pietro Mascagni <글라우코-Glauco, 1922> Alberto Franchetti <애인들의 결혼-Gli amanti sposi, 1925> Ermanno Wolf-Ferrari <슬라이-Sly, 1927> Ermanno Wolf-Ferrari <왕-Il Re, 1929> Umberto Giordano
드라마, 영화	<제네바의 알미에리, 역사드라마-Ginerva degli Almieri, dramma storico, 1927> <단톤, 역사드라마-Danton, dramma storico, 1930> <5월의 평원, 역사드라마(1930)와 영화감독(1935)-Campo di maggio, dramma storico, 1930 e regia film 1935> <빌라프란카, 역사드라마(1932)와 영화감독(1933)-Villafranca, dramma storico, 1932 e regia film, 1933> <연인들, 코미디-Gli amanti sposi, commedia, 1924> <아침의 선물, 코미디-Il dono del mattino, commedia, 1925> <가을, 봄, 겨울 민족주의 축제-Racconti d'autunno, di inverno, di primavera, celebrazione nazionalistica, 1937> <검은색 셔츠, 선전영화-Camicia nera, film di propaganda, 1933>

푸치니의 <잔니 스키끼>는 크게 유언장 작성의 모의 과정과 가짜 유언장 작성으로 일어나는 사건의 두 장으로 나눌 수 있다. 장면마다 사실적인 묘사와 더불어 희극적인 코믹 요소가 잘 조화되어 있다. 유언장의 뜻밖의 내용 개봉으로 인한 친척들의 상실감 그리고 놀라는 장면, 잔니 스키끼가 등장하며 밝혀지는 부모 조 친척들과의 갈등, 공증인들이 퇴장하고 서로 싸우는 장면 등을 사실적인 필치로 묘사하고 있다. 또한, 잔니 스키끼가 가짜 유언을 위한 계락을 짜는 장면과 공증인 앞에서 유언하는 장면은 코믹 요소가 다분한 희극적 장면이다.¹³⁵⁾

푸치니는 지시어를 아주 세심히 묘사하는데 그 이유는 자신이 의도하는 작품을

134) 최철, 같은 책. p.43.

135) 최철, 같은 책. p.110.

만들기 위해서 참여하는 모든 출연진에게 작곡가의 의도를 잘 파악 할 수 있도록 하기 위한 것이다. 등장하는 몇 개의 지시어를 통해서 무대의 배경과 등장인물의 움직임과 분위기를 파악할 수 있다. 아래 지시어를 보면 모두 죽은 부오조에 대한 배려는 전혀 없고 오로지 죽은 이의 유산에만 신경을 집중하고 있는 것을 알 수 있다. 그리고 주위에 펼쳐있는 값비싼 물건들에 눈독을 들이는 시선을 파악하도록 표현하였는데, 출연하는 부오조 친척들의 물질에 대한 욕망과 70세 넘은 노인인 시모네의 거짓 외침 등을 통해 혼잡하고 우스꽝스러운 무대 분위기를 파악할 수 있다.

정신없이 유언장을 찾으려 모두 이리저리 움직인다. 양피지를 위로 던지는 소리. 한쪽에는 베토가 방을 돌아다니며 테이블 위의 은접시와 더불어 은 가위 그리고 은 도장에 관심을 보인다. 그는 조심스럽게 팔을 뻗어 취하려는데 유언장 발견을 외치는 시모네의 거짓말이 안쪽으로부터 들린다. (È una ricerca febbrile. Fuscio di pergamene battute all'aria. Betto, scacciato da tutti, vagando per la stanza adocchia sul tavolo il piatto d'argento col sigillo d'argento e le forbici pure d'argento. Cautamente allunga una mano. Ma dal fondo si ode un falso allarme di Simone che crede di aver trovato il testamento) 136)

<대본 및 가사 3> 오페라 <잔니 스끼끼> 지시어 1

<지옥>에서 차용한 등장인물 부오조 도나티의 친척들은 부오조의 사망 소식을 듣고 모여서 그를 애도한다. 하지만 그들은 관심은 그가 죽으면서 남긴 유산에 관한 것이다. 혈안이 되어서 유언장을 찾는 그들의 심성을 알 수 있다.

다음 지시어는 유언장을 확인한 부오조 친척들의 실망감을 표현하는 장면이다. 대사 없이 분위기를 잘 묘사하고 있다. 지시어에는 출연진의 표정부터 움직임을 하나하나 묘사하고 있다. 너무 자세히 묘사해서 지시어 대로 연기를 하면 정말 웃기고 집중을 할 수 있는 장면이 된다. 작곡가는 아무 대사가 없지만, 이들의 표정과 분위기를 통하여 더 극적인 효과를 내고 싶어라 했다. 또한, 침묵도 음악인 것처럼 조용한 배경음악과 함께 나오는 이들의 모습은 더욱더 긴장감을 유발

136) Adami, G. e Forzano, G. *Giacomo Puccini "Il Trittico" Libretti di Giuseppe Adami e Giovacchino Forzano*(Milano: Ricordi, 2002) p.100.

하고 다음 장면에서 더욱 집중하게 만든다. 이렇듯 아래에서 볼 수 있듯이 푸치니는 분위기와 연기로 오페라 부파의 특성을 살리면서 베리즈모의 특징인 세심한 지시어를 통해 작품의 완성도를 높였다.

지타는 손에 유언장을 들고 책상 가까이에 있다. 그 뒤에는 한 무리의 사람들이 서 있다. 마르코와 베토는 의자 위에 서 있다. 유언장을 읽는데 몰두해 있는 모든 얼굴이 잘 보인다. 모든 사람의 입은 소리를 내지 않고 읽는 사람의 입처럼 움직인다. 갑자기 사람들의 얼굴이 어두워지기 시작하고.....절망적인 표정이 된다.....지타는 탁자 앞에 있는 의자 위에 주저앉기에 이른다. 표정이 굳은 사람 중에서 가장 먼저 움직인 것은 시모네이다. 그는 몸을 돌려 자신 앞에 있는 불 켜진 세 개의 초를 바라본다. 그는 입김을 불어 초를 끈다. 커튼을 완전히 내린다. 그리고 모든 촛대의 불을 끈다. 다른 친척들은 의자를 각자 찾아 앉는다. 그들은 굳어버린 것처럼 눈을 크게 뜨고 저마다 다른 방향에 시선을 고정한다. (Zita col testamento in anno vicin al tavolo: ha dietro a sé un grapolo umano Marco e Betto sono saliti sopra una sedia. Si vedranno bene tutti i visi assorti nella lettura. Le bocche si muoveranno come quelli di chi legge senza emettere voce. A un tratto I visi cominciano a rannuvolare..... arrivano ad una espressione tragica.....finché Zita si lascia cadere seduta sullo sgabello davanti alla scrivania. Simone è il primo, del gruppo impietrito, che si muove; si volta , vede davanti a sé le tre candele acesce, vi soffia sue le spegne; cala le sarge dell letto completamente; spegne poi tutti i candelabri. Gli altri parenti lentamente vanno ciascuno a cercare una sedia e vi seggono. Sono come I pirriti con gli occhi sbarrati, chi qua chi là)¹³⁷⁾

<대본 및 가사 4> 오페라 <잔니 스끼끼> 지시어 2

위의 지시어를 보면 유언장을 찾은 친척들은 표정이 절망적이다. 그 이유는 부오조가 자신의 재산을 수도원에 기부하기로 유언했기 때문이다. 부오조의 친척들은 모두 하나같이 죽은 부오조에 투덜거리며 수도원과 수도사들의 탐욕적인 모습들을 묘사하며 불만을 터트린다. 이 모습은 작품의 시대적 배경이 중세시대였던 그때와 다른 종교관이 <잔니 스끼끼>에 묘사됨을 알 수 있다.

137) Adami, G. e Forzano, 같은 책, p.103.

<p>시모네: 결국 소문이 사실이었어! 우리는 도나티가 눈앞에서 살찌는 수도승들을 보겠군!</p> <p>체스카: 그 많은 돈이 수도승복 속으로 사라지게 된다니!</p> <p>마르코: 우리는 한 푼도 없게 되고, 수도승들을 풍 부함 속에 허우적거리게 하다니!</p> <p>베토: 난 시냐에서 술도 제대로 못 마시겠군, 수도승들은 포도주를 마시겠고!</p> <p>게라르도: 수도원의 음식 창고를 열어 보게나! 즐거워하게, 수도승이여, 이빨을 갈아 놓고! 중략</p> <p>모두: 음흉한 웃음띠고 서로 인사하며 일어서네 붉고 통통한 얼굴로 뺨에서 건강함을 내뿜으며 당신들은 우리를 비웃겠지. 아! 아! 아! 저기 도나티 집안의 사람이 있네! 저기! 아! 아! 아! 아! 아! 아! 아! 아! 여기 도나티 집안의 사람이 있네! 여기! 유산은 원했지 웃으시오, 수도승들, 도나티 집안의 사람 앞에서 웃으시오! 아! 아! 아! 아! 아! 아! 아! 아!</p>	<p>Simone: Dunque era vero! Noi vedremo i frati ingrassare alla barba dei Donati!</p> <p>Ciesca: Tutti quei bei fiorini accumulati finire nelle tonache dei frati!</p> <p>Marco: Privare tutti noi d'una sostanza. ei frati far sguazzar nell'abbondanza</p> <p>Betto: lo dovrò misurarmi il bere a Signa, ei frati beberanno il vin di vigna!</p> <p>Gherardo: Aprite le dispense dei conventi! Allegrì, frati, ed arrotate i denti! salta</p> <p>Tutti E con le facce rossee ben pasciute, schizzando dalle gote la salute, ridetevi di noi: ah! ah! ah! ah! Eccolo là un Donati, eccolo là! Ah! ah! ah! ah!, ah! ah! ah! ah!, Eccolo là un Donati! Eccolo là! E la voleva lui l'eredità Ridete, o frati, ridete alla barba dei Donati! Ah! ah! ah! ah!, ah! ah! ah! ah!¹³⁸⁾</p>
---	---

<대본 및 가사 5> 수도승과 수도원을 비판하는 도나티 친척들

138) Adami, G. e Forzano, 같은 책, pp.103-105.

절망에 빠진 부오조의 친척 중 리누치오는 잔니 스키끼의 열렬한 지지자로 잔니의 딸 라우레따와 연인 관계이다. 그는 친척들에게 지혜로운 잔니 스키끼를 불러서 절망에 빠진 상황을 이겨낼 수 있는 묘안이 있을지도 모른다면 그를 부르자고 제안하지만, 이방인인 잔니 스키끼를 좋아하지 않는 가족들의 반응은 냉담하다. 하지만 아래의 아리아를 통해 알 수 있듯이 리누치오는 가족들을 설득해 잔니 스키끼를 불러오게 한다.

<p> 당신들이 틀렸어요! 그는 점잖고, 꺾이 않아요. 그는 모든 법과 법전의 나쁜 점을 알고 있어요. 익살쟁이고! 농담꾼이죠! 새롭고 보기 드문 농담이 필요하다고요? 그것을 준비하는 자는 잔니 스키끼예요! 교환한 미소로 빛나는 이상한 얼굴, 거대한 탐처럼 보이는 이렇게 큰 코밑에 그늘진 얼굴, 그가 시골 출신이라고? 그래서, 무슨 말을 하고 싶은 거죠? 이와 같은 가치 없고 하찮은 생각은 그만! 피렌체는 시뇨리 광장에 있는 몸통과 잎사귀를 지닌 꽃핀 나무와 같아요. 하지만 그 튼튼하고 새로운 뿌리는 깨끗하고 기름진 계곡으로부터 오는 거지요! 그래서 피렌체에는 잎이 돋고, 튼튼한 건물들과 날씬한 탑들이 별까지 올라가는 거예요. 아르노강은 하구로 흘러가기 전에 산따끄로체 광장에 입을 맞추며 노래 부르고, 그 노래는 너무나 달콤하고 너무나 울려 퍼져 아르노강으로 작은 시냇물들이 합창하며 내 </p>	<p> Avete torto! E fine, astuto. Ogni malizia di leggi e codici conosce e sa. Motteggiatore! Beffeggiatore! C'è da fare una beffa nuova e rara? E Gianni Schicchi che la prepara! Gli occhi furbi gli illuminan di riso lo strano viso, ombreggiato da quel suo gran nasone che pare un torracchione per così! Vieni dal contado? Ebbene, e che vuoi dire? Basta con queste ubbie grette e piccine! Firenze è come un albero fiorito, che in piazza dei Signori ha tronco e fronde, ma le radici nuove forze apportano dalle convalli limpide e feconde! E Firenze germoglia ed alle stelle salgon palagi saldi e torri snelle! L'Arno, prima di correre alla foce, canta baciando piazza Santa Croce, e il suo canto è sì dolcee si sonoro che a lui son scesi i ruscelletti in </p>
--	---

<p>려와요. 이렇게 예술가와 과학자들이 더욱 부유하고 아름다운 피렌체를 만들기 위해 이곳에 내려오지요. 그리고 아르놀포는 발 델사 성에서 멋있는 탑을 만들기 위해 오지요. 또한, 숲이 무성한 무젤로서 지오토가오고, 용감한 메디치가 상인들이 오지요. 쓸데없는 증오와 앙갚음은 그만 둡시다! 새로운 사람, 잔니 스키키 만세!</p>	<p>coro! Cosi scendonvi dotti in arti e scienze a far più ricca e splendida Firenze! E di Val d'Elsa già dalle castella ben venga Arnolfo a far la torre bella! E venga Giotto dal Mugel selvoso, e il Medici mercante coraggioso! Basta con gli odi gretti e coi ripicchi! Viva la gente nuova e Gianni Schicchi!¹³⁹⁾</p>
--	---

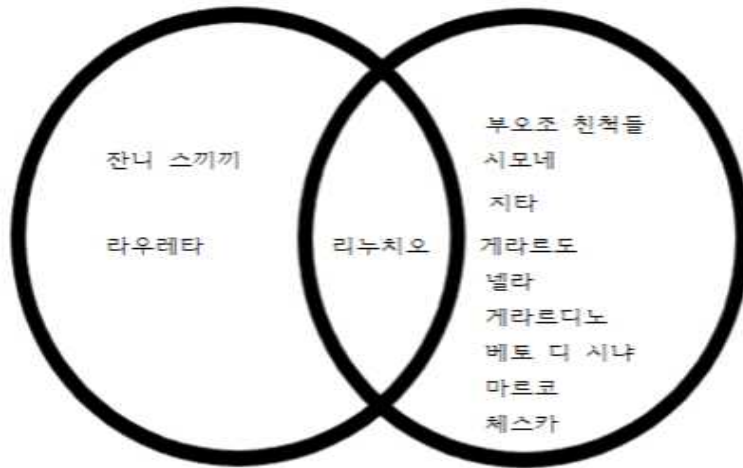
<대본 및 가사 6> 잔니 스키키를 칭송하는 리누치오의 아리아

리누치오의 아리아는 부오조 가족 중 유일하게 주인공 잔니 스키키를 예찬하고 있다. 리누치오는 부오조의 유연장을 찾았고, 수도원에 모든 것을 기부한다는 내용을 보고 절망하는 가족들에게 이 상황을 해결하기 위한 묘책을 찾아 줄 인물로 잔니 스키키를 추천한다. 그리고 그를 등장시킨다.

리누치오의 대사를 통하여 잔니 스키키는 <지옥>에서 악랄한 사기꾼 전형의 모습으로 묘사되었던 것과 달리 그려진다. 리누치오는 잔니가 지극히 현명하고 법에 능통하며 세상 돌아가는 사항을 잘 파악하고 유쾌하고 익살스럽다고 극찬하였다. 단테와 푸치니의 잔니 스키키에 대한 정반대되는 해석은 이 아리아를 통해서 알 수 있다.

아래의 <그림 10>은 <잔니 스키키>에 출연자들의 관계도로 잔니와 라우레따 그리고 반대편에 있는 시모네와 친척들, 그리고 재산분할의 심판자로 등장하는 공증인을 비롯한 마을 사람들이 나와 있다. 여기서 리누치오는 부오조의 친척이지만 라우레따와의 사랑으로 인해 잔니의 열렬한 지지자로 등장한다.

139) Adami, G. e Forzano, 같은 책, pp.108-109.



증인—약사: 스피넬로치오 공증인: 아만티오 디 니콜라오 열색공: 구치오

<그림 10> <잔니 스키끼> 출연자 관계도

잔니 스키끼는 유언장을 바꿔치기하자는 계획을 세운다. 흉내 내기를 잘하는 자신이 부오조인 양 침대에 누워 공증인과 증인, 의사들을 속여서 유언장의 상속 내용을 바꾼다는 것이다. 아래의 잔니 스키끼 아리아는 이러한 내용을 설명해 주고 있다.

<p>이런! 멍청이들 같으니! 공증인에게 달려가서 빨리, 숨을 몰아쉬며 공증인 선생님 빨리요! 부오조 도나티 씨 댁으로 오세요! 상태가 매우 악화하였습니다! 유언하시려고 해요. 양피지를 가지고 오세요. 어서요, 선생님 늦으면 안 돼요! 그럼 공증인이 올 거야.</p>	<p>Ah! che zucconi! Si corre dal notaio veloce, affannato “Messer notaio, presto! Via Buoso Donati! C'è un gran peggioramento! Vuol fare testamento. Portate su con voi le pergamere. presto, messerese no è tardi!” Ed il notaio viene.¹⁴⁰⁾</p>
---	---

<대본 및 가사 7> 유언장 위조 계획하는 내용을 말하는 잔니 스키끼 아리아

140) Adami, G. e Forzano, 같은 책, pp.119-120.

잔니는 부오조 친척들에게 유언장을 위조할 테니 공증인과 증인 등을 부르게 하고 자신의 계획을 말한다. <지옥>의 내용을 차용한 이 작품에서 잔니 역시 이름을 도용한 사기꾼이며 아래의 내용과 같이 부오조의 모습으로 변장까지 하는 것은 <지옥>의 묘사와 같은 모습이라 할 수 있다.

<p>머리에는 잠잘 때 쓰는 모자, 얼굴에는 손수건을, 모자와 손수건 사이에는 부오조의 코처럼 보이는 코가 있는데 그것은 내 코지. 왜냐하면, 부오조 자리에 내가 있으니까! 다른 목소리와 모습을 한 나, 스끼끼! 부오조 도나티로 가장해서, 내가 유언을 하고 그 유언장이 효력이 있도록 하는 거야!</p>	<p>In testa la cappellina, al viso la pezzolina, Fra cappellina e pezzolina un naso che par quello di Buoso e invece è il mio. perché al posto di Buoso di son io! Io, io Schicchi, con altra voce e forma. Io falsifico in me Buoso Donati, testando e dando al testmento norma!¹⁴¹⁾</p>
---	--

<대본 및 가사 8> 잔니 스끼끼가 변장하는 장면

위의 모습은 잔니 스끼끼가 부오조인 양 변장하는 부분이다. 그리고 부오조인 양 목소리를 흉내 내기까지 하며 자신의 계획을 노래한다. 이 계획을 들은 후 부오조의 친척들은 잔니에게 겸손해지며 자신에게 부오조가 남긴 중요 재산 세 가지를 줄 수 있도록 유언해주길 부탁하며 대가로 큰돈을 주겠다고 약속한다. <대본 및 가사 7>은 베토가 잔니에게 유산을 부탁하는 부분이다.

<p>잔니 스끼끼, 만일에 자네가 내게 집과 암 노새와 시냐의 물방앗간들 을 남겨 준다면 자네에게 돈을 가득 채워 주겠네!</p>	<p>Gianni, se tu mi lasci questa casa, la mula ed i mulini di Signa, ti fo gonfio di quattrini!</p>
--	---

<대본 및 가사 9> 잔니 스끼끼에게 자신에게 값비싼 유산을 상속하도록 청탁하는 친척들

141) Adami, G. e Forzano, 같은 책, p.125.

베토뿐만 아니라 부오조의 모든 친척은 위의 노래에 나타난 바와 같이 잔니에게 부탁하는 모습을 통해서 인간의 탐욕적인 모습을 보여준다. 이방인이라며 좋게 생각하지 않았던 부오조 친척들에게 잔니는 어느덧 영웅이 되어있으며 물질을 향한 욕망으로 만들어진 모습을 통해 인간의 이중성을 보여준다.

부오조로 변장한 잔니는 피렌체의 법에 대하여 설명한다. 내용은 나중에 자신이 재산을 가로챌 때 부오조 친척들이 공범으로 받을 처벌 이야기로, 짧은 시간에 순발력 있게 대처하는 그의 모습을 볼 수 있다. 물론 그들의 배신을 막기 위한 목적도 있다.

<p> 먼저, 한 가지 예고할 게 있소이다! 오, 여러분은 알아서 판단하시오! 여러분은 금지규정을 알고 있지요? "다른 사람 대신 자기 자신의 것으로 유언과 재산을 바꿔치기하는 사람에 대해서는 그 사람과 공범들의 손을 자르고 유배를 보낸다!" 이 규정을 잘 명심하시오! 우리가 발각되면, 저기 피렌체가 보이죠? (테라스의 저쪽에 보이는 아르놀포탑을 가리키며) 안녕, 피렌체, 안녕, 신성한 하늘이여, 네게 이 잘린 팔로 인사하고 나는 기벨린 당원처럼 방랑하네. </p>	<p> Prima un avvertimento! O signori, giudizio! Voi lo sapete il bando? "Per chi sostituisce sé stesso in luogo d'altri in testamenti e lasciti, per lui e per i complici c'è il taglio della mano e poi l'esilio!" Ricordatelo bene! Se fossimo scoperti: là vedete Firenze? (accennando la torre di Arnolfo che appare al di là del terrazzo) Addio, Firenze, addio, cielo divino, io ti saluto con questo moncherino, e vo randagio come un Ghibellino!¹⁴²⁾ </p>
---	--

<대본 및 가사 10> 피렌체에서 사기를 공모하는 자, 엄벌을 받는다는 내용을 알려주는 잔니 스끼끼의 노래

위의 대사에는 14세기 단테가 겪었던 정치적 역경이 스며들어 있다. 기벨린 당원처럼 피렌체에서 추방당하여 방황하는 단테의 모습이 그려진다. 잔니 스끼끼는 피렌체의 법률을 설명하며 부오조 가족들을 겁박하고 만반의 준비를 끝낸다.

142) Adami, G. e Forzano, 같은 책, p.127.

곧이어 잔니 스키끼는 공증인을 불러 가짜 유언장을 작성한다.

노크 소리가 난다. 잔니 스키끼는 침대로 뛰어들어간다. 친척들은 방을 어두컴컴하게 한다. 친척들은 불 켜진 초 한 자루를 공증인이 유언장을 작성해야 하는 책상에 놓는다. 친척들은 침대 위에 여러 가지 많은 것을 늘어놓는다. 친척들은 문을 연다.
(Si bussa. Gianni Schicchi a letto; i parenti rendono la stanza semi O Scura; mettono una candela accesa sul tavolo dove il notaio deve scrivere; buttano un mucchio di roba sul letto; aprono.)¹⁴³⁾

<대본과 가사 11> 오페라 <잔니 스키끼> 지시어 3

위의 대본에 제시된 지시어에는 잔니 스키끼가 준비를 끝내고 침대로 들어가 공증인과 의사, 그리고 증인이 될 구둣방 주인이 들어오는 장면의 연기를 지시하는 내용이 담겨 있다.

<p>잔니 스키끼: 수도승들과 오페라 디 산타 레파라타 수도회에...(약간 동요된 친척들은 천천히 일어난다. 5리라를 남긴다.</p> <p>공증인 아만띠오: 조금 적은 것 같지 않아요?</p> <p>잔니 스키끼: 죽으며 수도회와 수도승들에게 많은 재산을 남겨 놓는 사람은 남아 있는 사람들이 "돈을 도둑질당했어"라는 말을 하게 만드는 거요.</p>	<p>Gianni Schicchi: Lascio ai frati minori e all'Opera di Santa Reparata..(I parenti, leggermente turbati, sialzano lentamente.) cinque lire!</p> <p>Messer Amantio: Non ti sembrano un po poco?</p> <p>Gianni Schicchi: Chi crepa e lascia molto alle congreghe e ai frati fa dire a chi rimane: "eran quattrin rubati"¹⁴⁴⁾</p>
--	---

<대본 및 가사 12> 부오조로 변장한 잔니 스키끼는 수도원을 조롱하며 유언하는 장면

143) Adami, G. e Forzano, 같은 책, p.128.

144) Adami, G. e Forzano, 같은 책, p.131.

위의 대사를 보듯 잔니 스끼끼는 부오조의 유산 중 단돈 5리라를 수도원에 기부하도록 유언했다. 부오조는 원래 유언장에 자신의 모든 유산을 수도원에 기부하였다. 여기서 <지옥> 편에 등장하는 도둑으로 고통받는 부오조 모습¹⁴⁵⁾과는 달리 전 재산을 수도원에 기부하는 신앙적인 모습으로 묘사하고 있다.

중세시대 말, 단테는 <지옥> 편을 통하여 충실한 기독교 세계관에 근거하여 철학과 윤리, 사상을 이야기하였다. 하지만 약 600년 이후에 만들어진 <잔니 스끼끼>는 그와는 반대되는 그 당시 수도원과 수도사의 모습을 탐욕한 인물로 취급하고 있다. 이것은 20세기에 그들이 바라보았던 중세시대의 부패한 기독교의 모습을 자유롭게 서술한 것이다. 아래 <그림 11>에서 공증인과 의사, 그리고 증인으로 온 구두 수선공과 부오조 친척들 앞에서 부오조로 변장한 잔니 스끼끼가 목소리까지 부오조로 흉내 내어 유언하고 있다.



<그림 11> <잔니 스끼끼> 실황 장면-잔니 스끼끼가 부오조로 변장하고 유언을 하는 장면

145) Dante Alighieri, 같은 책, 25곡에서 피렌체의 5명의 도둑으로 묘사하고 있다.

<p>나는 내 필체로 유언장을 쓰고 싶었소이다. 하지만 몸이 마비되어 그럴 수가 없네 그래서 나는 엄숙하고 충실한 공증인을 원했네.</p>	<p>Il testamento avrei voluto scriverlo con la scrittura mia, me lo impedisce la paralisia. Perciò volli un notaio, solemne et leale.¹⁴⁶⁾</p>
---	--

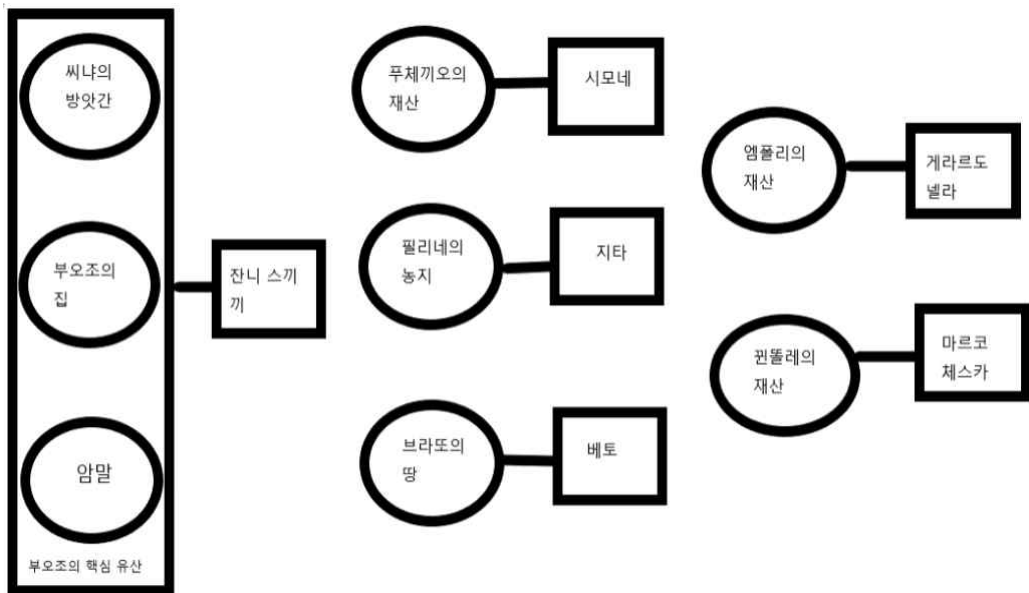
<대본 및 가사 13> 부오조로 변장한 잔니 스키끼의 죽어가는 모습을 흉내내는 장면
위의 대사는 죽기 전의 모습을 흉내 내며 숨 가쁜 소리로 유언을 시작하는
잔니 스키끼의 대사이다.

<p>나는 300 피오리니 값어치가 나가고, 토스카나에 있는 암말 중에서 가장 우수한 암말을 나의 친애하는 친구인 잔니 스키끼에 남긴다.중략</p>	<p>Lascio la mula, quella che costa trecento fiorini, ch'è la migliore mula di Toscana . al mio devoto amico Gianni Schicchi.salta</p>
<p>나는 피렌체 집을 나의 친애하는 친구인 잔니 스키끼에 남긴다중략</p>	<p>Lascio la casa di Firenze al mio caro devoto affezionato amico Gianni Schicchi!salta</p>
<p>아만티오, 내가 생각하고 있는 유언이 있고, 그게 바로 내 유언이요! 친척들이 소리친다고 해도, 나는 편안하고 노래가 나와요!중략</p>	<p>Messer Amantio, io lascio a chi mi pare! Ho in mente un testamento e sarà quello! Se gridano, sto calmo e canterello!salta</p>
<p>시냐 물방앗간들은(안녕, 피렌체!) 친애하는 친구인. (안녕, 신성한 하늘이여!) 잔 니 스키끼에 남긴다!</p>	<p>I mulini di Signa (addio, Firenze!) li lascio al caro (addio, cielo divino!) affezionato amico Gianni Schicchi!¹⁴⁷⁾</p>

<대본 및 가사 14> 도나티의 주요 재산을 자신한테 유언하는 변장한 잔니 스키끼

146) Adami, G. e Forzano, 같은 책, p.129.
147) Adami, G. e Forzano, 같은 책, pp.133-134.

유언을 시작한 잔니 스키끼는 부오조인 것처럼 변장하고 목소리까지 변조해서 유언을 시작한다. 작은 유산들과 남은 현금은 가족들에게 나눠주고 세 가지 중요 재산은 잔니 스키끼 자신에게 남긴다는 유언을 한다.¹⁴⁸⁾ 유언에 저항하는 친족들에게 피렌체의 법을 상기시키는 노래를 하는 잔니 스키끼의 모습을 통해서 해학과 통쾌함을 느끼는 관객들에게는 카타르시스를 줄 것이다. 아래 <그림 12>를 통하여 죽은 부오조 도나티가 남긴 유산을 잔니 스키끼가 어떻게 분배했는지 알 수 있다.



<그림 12> 부오조 도나티의 유산 상속도

쓸어 담아! 쓸어 담아! 전리품을! 전리품을! 은 제품을! 천들도! 쓸어 담아! 쓸어 담아 전리품을! 전리품을! 아! 아! 아!	Sacchegial Sacchegial Bottino! Bottino! La roba d'argento! Le pezze di tela! Saccheggia! Saccheggia! Bottino! Bottino! Ah! Ah! Ah! ¹⁴⁹⁾
---	--

<대본 및 가사 15> 도나티의 주요 재산을 빼앗긴 친척들의 분노

148) <그림 7> 부오조 도나티의 유산 상속도 참고.

149) Adami, G. e Forzan, 같은 책, p.136.

<대본 및 가사 15>는 합창으로 친족들이 부르는 노래는 재물에 눈이 어두워 엄청난 범죄를 공모하고도 유산을 받지 못한 채, 잔니에게 유산을 빼앗긴 것에 분을 못 이기고 화를 내며 집에서 돌아가면서까지 부오조의 작은 물건이라고 취하려는 물질을 향한 인간의 욕망을 상기시킨다.

갑자기 멈춰 서서 두 연인을 보고, 소란을 피운 것을 후회한다. 하지만 두 사람은 개의치 않는다. 잔니 스끼끼는 감격에 겨운 미소를 지으며 무대 앞쪽으로 나와 손에든 베레모로 두 연인을 가리키며,)(Di colpo s'arresta, vede i due, si pente di aver fatto rumore, ma I due non si turbano. Gianni sorride, e commosso, viene alla ribalta e accennando gli innamorati con la berretta in mano.)¹⁵⁰⁾

<대본과 가사 16> 오페라 <잔니 스끼끼> 지시어 4

위의 지시어는 잔니 스끼끼가 부오조 친척들을 이제 자신의 집에서 돌아가라고 소리치다가 사랑을 이룬 리누치오와 자신의 딸 라우레따를 바라보는 모습을 묘사하고 있다. 잔니 스끼끼는 두 사람의 모습에 만족하며 아래와 같이 독백한다.

여러분, 말씀해 보십시오. 부오조의 돈이 이보다 더 잘 쓰일 수 있겠습니까? 이런 이상한 일 때문에 그들은 저를 지옥으로 보냈습니다. 어쩔 수 없죠 . . 하지만 위대하신 아버지인 단테의 허락으로 오늘 저녁에 즐거우셨다면, 여러분께서 정상참작을 해 주십시오.	Ditemi voi, signori, se i quattrini di Buoso potevan finir meglio di cosi! Per questa bizzarria m'han cacciato all'inferno, e cosi sia... ma, con licenza dei gran padre Dante, se stasera vi siete divertiti, concedetemi voi.. ¹⁵¹⁾
--	--

<대본과 가사 17> 잔니 스끼끼의 독백 장면

150) Adami, G. e Forzano 같은 책, p. 137.

151) Adami, G. e Forzano 같은 책, p.137.

위의 마지막 잔니 스끼끼의 독백은 관객을 향하고 있다. 푸치니와 포르차노는 잔니 스끼끼의 입으로 관객에게 직접적인 화법을 통해 자신들의 생각을 전달하고 있다. 마지막 장면, 무대 앞으로 나아간 잔니 스끼끼는 독백을 하고 자신이 직접 손뼉 치면서 행복한 결말을 자축한다.¹⁵²⁾

푸치니는 이 작품을 통해서 천국을 바라보았으나, 이 작품의 소재가 <지옥>이라는 것은 참으로 아이러니하다. 해학을 통해 바라본 천국과 대비되는 죽음과 유산을 둘러싼, 어찌 보면 무거운 수밖엔 없는 지옥의 모습들은 이 작품에 천국의 지위를 부여한 푸치니의 의도와는 다르지만, 마지막의 행복한 결말과 권선징악의 부파적 요소를 통해서 해학의 천국을 소원하는 푸치니의 생각을 읽을 수 있다.

푸치니의 이러한 생각은 초연이 끝나고 많은 관객과 비평가의 평가에서도 찾아볼 수 있다. 뉴욕 트리뷴(New York Tribune)의 1918년 12월 14일 자 기사는, 오페라의 초연 당시 공연장 모습을 전하는데, 이러한 모습이 푸치니가 바라는 천국의 모습이었을 것이라고 상상할 수 있다.

<잔니 스끼끼> 세계 초연, 1918년 12월 14일-New York Tribune (뉴욕 트리뷴) 기사. ¹⁵³⁾

지난밤, 3개의 1막 오페라로 구성된 푸치니의 신작 오페라가 메트로폴리탄 오페라 하우스에서 대중들을 향해 초연되었다..... <잔니 스끼끼>의 막이 올라가기 시작하자 매우 활력적이며 선선한 분위기가 극장 안을 가득 채우기 시작했다. <잔니 스끼끼>는 이탈리아 고전 희극의 틀 속에서, 새로운 개념의 음악적 표현기법을 사용했으면서도 그 고전적인 틀에 충실하였으며, 더 나아가 그 틀을 현대적으로 재해석한, 매우 참신한 작품이다. 이 희극은 배꼽을 잡을 정도로 웃기는 연극이며, 음악엔 생명이 충만하고 재치가 넘치며 천재적이며 독창적인 장치가 곳곳에서 드러난다. 앞의 두 작품 보다 가수들의 성악 부분이 적었음에도, 이 작품은 막이 미처 다 내려가기도 전에, 즐거움에 가득 찬 관객들의 우뢰와 같은 환호를 끌어낸 매우 뛰어난 희극작품이었다.

-Henry Krehbiel (헨리 크레비엘) -

언론 보도 내용처럼 숨 쉴 틈 없이 계속 이어지는 노래와 대사, 그리고 흥미를

152) 최철, 같은 책, p.181.

153) William H. Seltsam, *METROPOLITAN OPERA ANNALS*, p.336.

더하는 배우들의 코믹한 연기는 관객들에게 청각적인 즐거움뿐만 아니라 시각적인 즐거움까지 선사하였다. 이러한 해학적 분위기로 인하여 푸치니가 <잔니 스키끼>를 천국으로 명명하였을 것이다. 또, 이러한 사상을 염두에 두고 자신의 유일한 오페라 부파인 <잔니 스키끼>를 마지막에 배열해 놓은 것이라고 충분히 추측할 수 있다.¹⁵⁴⁾

『신곡』과 <잔니 스키끼>의 배경이 단테의 고향으로 피렌체는 두 작품의 연관성을 주장할 수 있는 하나의 근거이다. 그러나 아이러니하게 <잔니 스키끼>의 소재가 <지옥> 편의 30곡에서 출발하였으나 원작과는 다른 버전으로 사건이 진행된다.¹⁵⁵⁾

3. <지옥>과 <잔니 스키끼>의 공통점과 차이점

<지옥>과 <잔니 스키끼>의 대본을 분석하면, 시대적 배경 또는 이 사건이 일어나는 장소의 공통점을 <지옥> 편과 연관해서 살펴볼 수 있다. 그리고 작품의 전체적인 구성과 스토리, 사건 소재, 등장인물 등의 연관성을 확인할 수 있다.

두 작품의 공통점과 차이점을 6가지로 정리해 볼 수 있는데 먼저 등장인물 ‘잔니 스키끼 묘사’의 공통점과 차이점을 들 수 있다.

첫째, 등장인물 잔니 스키끼에 대한 묘사를 통해서 공통점으로 볼 수 있는 것은 죽은 부오조의 모습으로 변장한 모습이다. <지옥> 편 30장에서 잔니 스키끼는 시모네 도나티의 요청으로 부오조가 죽자마자, 그의 시체를 집안 한편에 감추고 그 자리에 누워 부오조인 것처럼 행동했다. 잔니 스키끼는 거의 빈사 상태인 부오조 도나티로 변장하였으며 앞에 있는 시모네와 공증인에게 부오조의 유명한 암말이 자신의 소유가 될 수 있도록 유언장을 작성하도록 하였다.¹⁵⁶⁾ 이러한 모습은 <잔니 스키끼>에서도 동일하게 나타나 있는 공통점이다.

둘째, 리누치오의 아리아 대사를 통해 <지옥> 원본과의 명확한 차이점을 발견할 수 있는 것과 수도원과 수도사를 바라보는 시대적 관점으로 인한 차이이다.

154) 최철, 같은 책. p. 129.

155) 최철, 같은 책. p. 127.

156) 최철·이승권, “푸치니의 오페라 <삼부작-II Trittico>과 단테 『신곡-La Divina Commedia』의 상관성에 관한 연구”(서울 : 문화교류와 다문화교육 제9권 제3호, 2020) p.291.

지옥 <30> 편의 시를 살펴보면 등장하는 잔니 스끼끼는 부오조 도나티의 유산을 가로채기 위해 유언을 조작한 죄로 지옥에 떨어져 극한 형벌을 받는 주인공이다. 원작에서 잔니 스끼끼는 단테 아내 집안의 행복을 깨뜨리는 범죄자로 이야기되고 있다. 잔니 스끼끼는 다른 사람을 변장하고 흉내 내어 재산을 가로채는 희대의 사기꾼으로, 거짓말로 사람들을 속인 사기꾼들이 가는 8번째 지옥에 떨어져 흉악한 죄인으로 취급하고 있다. 하지만 이와 반대로 오페라 <잔니 스끼끼>에서 리누치오는 <지옥>에서 악랄한 사기꾼의 전형으로 묘사한 것과 달리 지혜 있는 자로 표현하고 있다. 이러한 특성은 잔니 스끼끼가 현명하고 법에 능통하며 세상 돌아가는 사항을 잘 파악하는 현자로 가족들에게 각인되어 표현된다. 또한, 성격도 유쾌하며 익살스럽기까지 한 위트있는 인물로 묘사되어 자신의 가족들이 처한 난처한 상황을 해결해줄 수 있는 인물로 그려진다.

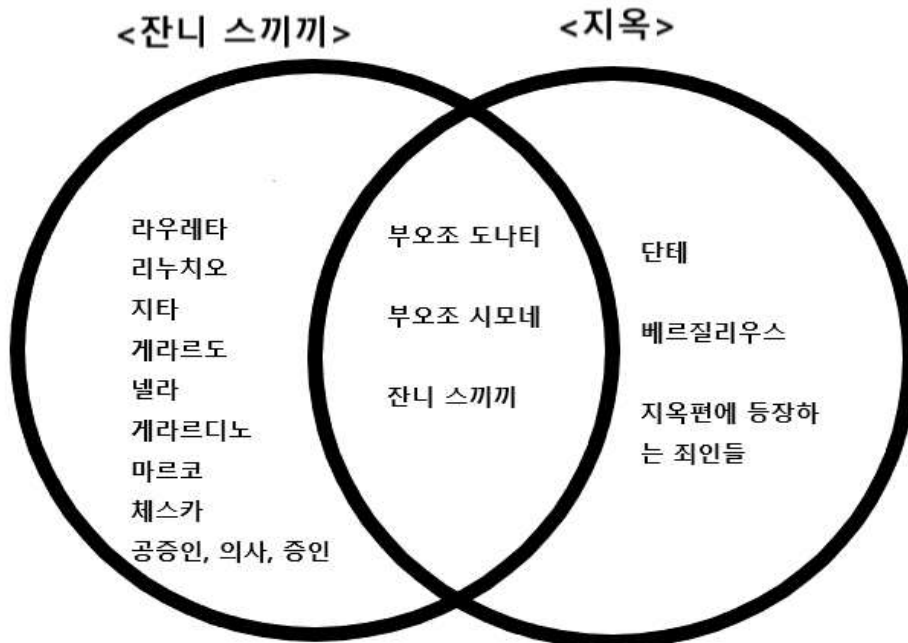
수도원과 수도사들에 대한 묘사를 통해서도 확인할 수 있다. 중세시대의 기독교적 세계관을 삶의 중심가치로 지닌 단테와 20세기 종교적 관점에서 자유롭게 과거를 견지하며 작품을 쓴 푸치니는 포르차노의 수도원과 수도사에 대한 묘사에서 극명한 차이를 보이는데, 이러한 차이는 두 작품의 시와 대본 분석을 통하여 알 수 있다.

부오조의 친척들은 모두 하나같이 죽은 부오조에 투덜거리며 수도원과 수도사들의 탐욕적인 모습들을 <잔니 스끼끼> 대본에서 묘사하고 있다. 이 모습은 기독교 세계관이 모든 가치의 중심이었던 중세와 다른 종교관이 <잔니 스끼끼>에 투영되어 있음을 알 수 있다.

오페라 <잔니 스끼끼>에서 부오조는 유언장에 자신의 모든 재산을 수도원에 기부하는 모습을 통해 그가 기독교적 세계관에 충실한 사람으로 묘사하고 있다. 하지만 원작인 단테 <지옥> 편에서는 이와 반대로 부오조를 묘사하고 있다. 중세시대 말이 작품의 배경인 <지옥>은 충실한 기독교 세계관에 근거하여 철학과 윤리, 사상을 이야기하고 있다. 하지만 6세기 이후 만들어진 <잔니 스끼끼>는 중세와 반대되는 수도원과 수도사의 모습을 묘사하였다. 이것은 작곡가 푸치니와 대본가 포르차노가 20세기에 바라보았던 중세시대의 부패한 기독교의 모습을 시대에 맞게 자유스럽게 표현한 것이다.

셋째, 등장인물 부오조와 시모네를 통해서 바라보는 것이다. <지옥>과 <잔니 스끼끼>에서 공통으로 등장하는 인물은 <그림 13>에서 보듯이 잔니 스끼끼,

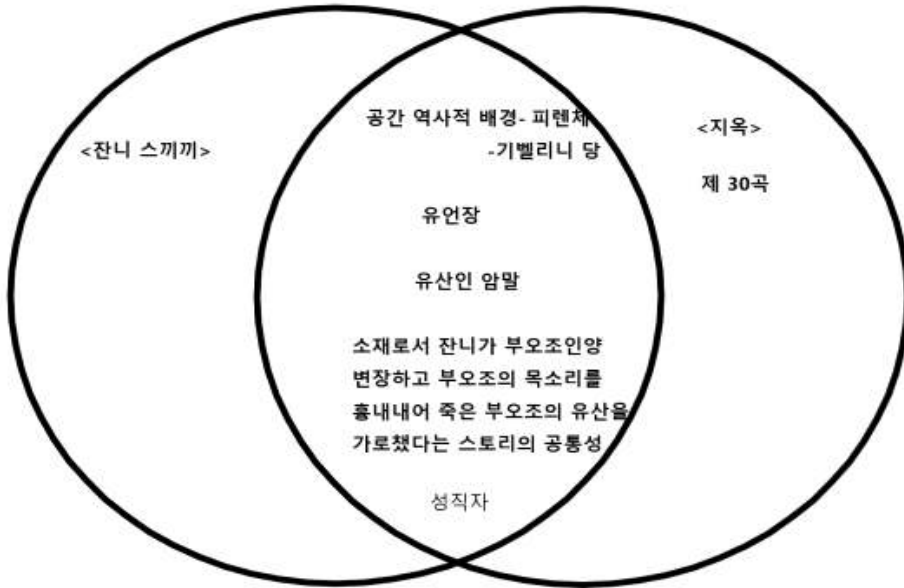
부오조 도나티 그리고 시모네 도나티 세 사람이다. 그중 시모네 도나티는 <지옥>에서 잔니 스키끼에 부탁하여 부오조의 유언장을 조작하도록 한다. <잔니 스키끼>의 내용과 동일하게 단테는 <지옥> 30장에서 잔니 스키끼의 변장 모습을 서술하였다.



<그림 13> 두 작품의 인물 관계

<그림 13>을 통해서 두 작품의 인물 관계를 한눈에 볼 수 있다.

<그림 13> 중앙에는 두 작품에서 공통으로 언급되는 인물로 <잔니 스키끼>에서 세 인물을 차용한 것을 알 수 있다. <잔니 스키끼>에서 나오는 인물들 모두가 <지옥> 편에서 차용한 것은 아니다. <지옥> 편에서 피렌체의 다섯 도둑이었던 부오조 도나티와 잔니 스키끼는 언급되었으나 시모네 도나티는 시간이 흐른 뒤에 『신곡』의 주석이 보장되며 언급되었다.



<그림 14> 두 작품에 나타나는 상관관계

잔니 스끼끼는 <지옥> 제30장에 등장하는 인물이다. 그는 부오조 도나티 가문의 유산을 가로채기 위해 유언장을 조직한 죄로 지옥에 떨어져 극심한 형벌을 받는 주인공이다. 제30곡의 내용을 정리하면 다음과 같다.

<잔니 스끼끼>에 등장하는 3명의 인물과 오페라에서도 등장했던 유언장, 암말 등이 이곳에서도 소재로 등장한다. <그림 13>, <그림 14> 참조

앞의 시 <지옥> 편 30곡에서도 살펴보았듯이 원작에서 잔니 스끼끼는 사람을 속이고 가짜 유언장 조작을 통해 남의 재산을 가로챈 죄로 사기꾼들만이 가는 8번째 지옥에 보냄으로써 죄인으로 취급하고 있다. 이 사건으로 인하여 잔니 스끼끼는 단테 아내의 집안¹⁵⁷⁾의 행복을 깨뜨리는 범죄자로 『신곡』을 통해서 말하고 있다. 하지만 단테가 이 이야기를 비중 있게 논하지 않은 것은 잔니 스끼끼가 부오조 도나티의 아들인 시모네가 잔니 스끼끼에게 범죄를 청탁했기 때문이다. 시모네에게 그가 가장 탐내던 암말 한 마리를 얻게 하고 나머지 재산은 자기 자신에게 다 돌려놓음으로써 도나티 가족에게 막대한 피해를 줬는데 단테는 이 사건을 단순한 가족 간의 다툼으로 결론지어야 했다. 이러한 이유로 단테는

157) 단테 아내인 젤마 도나티의 가문은 피렌체의 명문가로 많은 재산을 소유한 세도가였다. 잔니 스끼끼가 백당파의 중심세력의 리더로 싸울 때 단테 아내의 도나티 가문은 아이러니하게도 흑당파의 중심의 막강한 영향력을 가진 세력이었다.

『신곡』에서는 시모네¹⁵⁸⁾의 이야기는 언급하지 않았고 잔니와 부오조 도나티만 등장인물로 사용하였다.¹⁵⁹⁾

오페라 <잔니 스끼끼>에서 시모네는 도나티 가문의 가장 연장자로 이 오페라를 주도적으로 이끌어가는 인물 중 하나이다. 극 중에서도 원본과 마찬가지로 도나티 부오조가 남긴 유산 중, 집과 방앗간, 암말, 3가지는 다른 유산과는 달리 그가 남긴 가장 중요한 유산인데, <지옥>에서도 시모네가 이를 차지하기 위하여 잔니와 공모했음을 언급하고 있다. 이런 내용은 도나티 친척들이 죽은 부오조 시체 앞에서 부르는 대사를 통해 확인할 수 있다.

도나티 가족 모두	Tutti
가엾은 부오조!	Povero Buoso!
이 집을 내게 남겨 놓았다면!	Se m'avesse lasciato questa casa!
그리고 시냐의 방앗간들도!	E i mulini di Signa!
그리고 암 노새도!	Poi la mula!
내게 남겨 놓았다면…….	Se m'avesse lasciato ¹⁶⁰⁾

<대본과 가사 18> 죽은 부오조 앞에서 애도보다는 자신의 욕망을 내비치는 친척들

<잔니 스끼끼>에서 공증인을 불러놓고 유산을 상속하는 장면에서 부오조의 친족들이 서로 가지려 했던 3가지 유산을 두고 부오조로 변장한 잔니는 기지를 발휘해 친족들을 협박한다. 그리고 3가지 유산 모두를 자신에게 상속한다는 유언을 하고 차지하게 된다. 이러한 내용은 원작에서 시모네에게 암말을 주고 모든 것을 차지한다는 원본과 다른 내용이지만 관객들은 환호한다.

넷째, <잔니 스끼끼>에서 볼 수 있는 지옥의 모습을 통해서 바라보는 공통점이다. <잔니 스끼끼>에서 두 개의 지옥을 보았다. 도나티 가의 사람들은 부오조의 죽음 앞에서도 그를 애도하기보다는 물질을 향한 욕망에 사로잡혀 있었다. 이들이 애도하면서 부오조의 주요 유산을 언급하는 장면과 부오조로 변장한 잔니 스끼끼에 주요 유산을 자기가 받도록 유언해준다면 사례를 잊지 않겠다며 거래를

158) 본래 『신곡』에는 잔니 스끼끼가 매우 짧게 등장하지만, 세월이 흘러 『신곡』에 주석이 붙어 이야기가 풍부해졌음.

159) Spike Hughes, *Famous Puccini Operas*. p.197.

160) Adami, G. e Forzano, 같은 책, p.103.

제안하고, 서로 눈치를 보며 욕심을 내는 장면 등이다. 이 장면은 <지옥> 편의 4월 7곡¹⁶¹⁾에 해당하는 것으로 탐욕 지옥으로 떨어질 부오조의 친척들을 생각하게 한다. 또 하나는 잔니 스끼끼에게 주요 유산을 빼앗긴 친척들이 분노하는 모습이다. 그들은 유언 조작이 끝나고 공증인과 의사, 구두 수선공이 퇴장한 후 잔니를 향해 무섭게 비난을 하고 공격적인 모습을 보이며 허겁지겁 집안의 물건들을 챙겨 나간다. 그들의 분노한 모습은 <지옥> 편에서 5원의 분노한 지옥¹⁶²⁾을 연상하게 한다. 그들의 격렬한 반응을 통해 물질 앞에서 자신의 욕망을 실현하지 못하고 자신들의 재산을 빼앗겼다는 생각에서 뿜어 나오는 극한 분노는 인간의 탐욕의 끝을 보여주는 듯하다. 아래의 지시어와 대사를 통해서 부오조 친척들의 분노를 엿볼 수 있다.

<p>친척들 (지시어 및 대사)</p> <p>(처음에는 숨 막히는 목소리로, 그리고 나서 잔니 스끼끼를 향해 맹렬히 고향을 지르며)</p> <p>도둑놈! 도둑놈! 나쁜 놈! 반역자! 교활한 자식! 쓸모없는 놈! 도둑놈! 도둑놈!</p> <p>(친척들은 침대에서 몸을 세우고 있는 잔니 스끼끼를 향해 몸을 던지고, 잔니 스끼끼는 할 수 있는 만큼 자신을 방어한다. 친척들은 잔니 스끼끼의 셔츠를 갈기갈기 찢는다.)</p>	<p>I Parenti:</p> <p>(a voce soffocata dapprima, poi urlando feroci contro Gianni)</p> <p>Ladro! Ladro! Furfante! Traditore! Birbante! Iniquo! Ladro! Ladro!</p> <p>(Si slanciano contro Gianni che, ritto sul letto, si difende come puo; gli strappano la camicia in brandelli.)¹⁶³⁾</p>
--	---

<대본과 가사 19> 부오조의 유산을 빼앗긴 잔니를 향한 친척들의 분노

161) <지옥> 7곡에 나와 있는 4원은 물질에 미친 듯 집착하여 죄를 지은 자들이 가는 곳이다. 낭비하는 자와 물질에 인색했던 자가 서로 반대 방향을 하고 가슴을 사용하여 생긴 자신들이 모았던 재산을 상징하는 짐을 굴린다. 서로 몸이 부딪히며 서로에게 죄를 탓한다. 재물의 굴레 속에서 살았기 때문에 성직자들도 이곳에 많다고 한다. 단테가 아는 사람이 있을 수 있지만, 얼굴이 까맣게 칠해져서 상태를 보아 누구인지 분간할 수 없다.

162) 분노를 조절하지 못하고 죄를 지은 자들이 가는 곳이다. 남을 미워하고 비난한 사람들이 여기에 있다. 스틱스강이 주변을 둘러 흐르며 중심에는 디스의 성벽이 존재한다. 분노로 가득 찬 이들은 늪 속의 흙탕물 안에서 서로를 물어뜯고 허우적거리고 있다. 또한 침울한 자들 역시 강 깊이 아래에 처박혀 고통스러워하고 있다.

163) Adami, G. e Forzano, 같은 책, p.136.

다섯째, 두 작품의 배경이 되는 피렌체라는 공간의 동질성이다. <그림 14>와 같이 『신곡』과 <잔니 스끼끼>의 공간적 배경도 같다. 이 도시는 단테의 고향인 피렌체로 이 두 작품의 연관성을 드러내는 근거 중 하나이다.

이 작품은 13세기 피렌체, 단테가 살았던 시기를 묘사하고 있다. 정치가로도 피렌체 정계에서 활발히 활동하던 단테와 동시대에 있었던 사건을 배경으로 한다. 본 논문에서 언급한 것과 같이 단테의 아내인 쟈마 도나티(Gemma Donati, 1267-1333)¹⁶⁴ 집안의 일이었다. 위의 대사에 언급된 내용은, 단테가 정치인으로 당시 로마 교황을 옹호하는 겔프당(Guelfen)을 지지하여 신성로마제국의 황제를 받드는 기벨린당(Ghibellinen)당이 전쟁에서 패하여 피렌체에서 쫓겨나는 모습을 표현한 것으로 보인다.

여섯째, 두 작품의 결말에서의 차이이다. <잔니 스끼끼>의 소재는 <지옥> 편의 30곡에서 출발했고 원작과는 다른 버전으로 사건이 진행된다.¹⁶⁵ 오페라 <잔니 스끼끼>에서 잔니 스끼끼는 부오조의 주요 재산을 얻는다. 그리고 그의 딸은 도나티 가문의 사랑하는 리누치오와 꿈에 그리던 결혼을 하게 된다. 이러한 행복한 결말은 단테의 이야기에서 차용한 <지옥> 편의 스토리와 반대의 모습이다.

<지옥>에서 잔니 스끼끼는 지옥으로 떨어져 고통받는 모습으로 묘사하였다. 하지만 푸치니의 <잔니 스끼끼>에서는 천국으로 보내는 희극적 배경을 설정함으로써 원 소재의 문학과 다른 상상력을 보여준다. 이러한 이유로 <잔니 스끼끼>를 <천국> 편이라 하였고, 여기서 『신곡』 <천국>에서 등장하는 즐거움과 행복 그리고 밝음의 요소들을 오페라 <잔니 스끼끼>에서도 같이 공유하는 것을 통해 알 수 있다. 행복한 결말을 천국에 담은 푸치니와 대본가는 잔니 스끼끼의 독백 장면에서 이 작품의 가장 극적인 장면을 선사해 주고 있다. 자신의 딸 라우레타와 리누치오의 사랑을 맺는 모습을 조명하는 이 오페라의 마지막 장면에서 무대 앞으로 걸어 나온 잔니 스끼끼는 이 사기극의 결말이 정의로운 선택이었음을 강조하며 지옥으로 떨어진 단테가 용서하길 바란다는 대사를 읊으며 막이 내린다. 이때 지시어는 ‘연주자의 의도대로 읊을 것’(recitativo a piacere)이라고 적혀

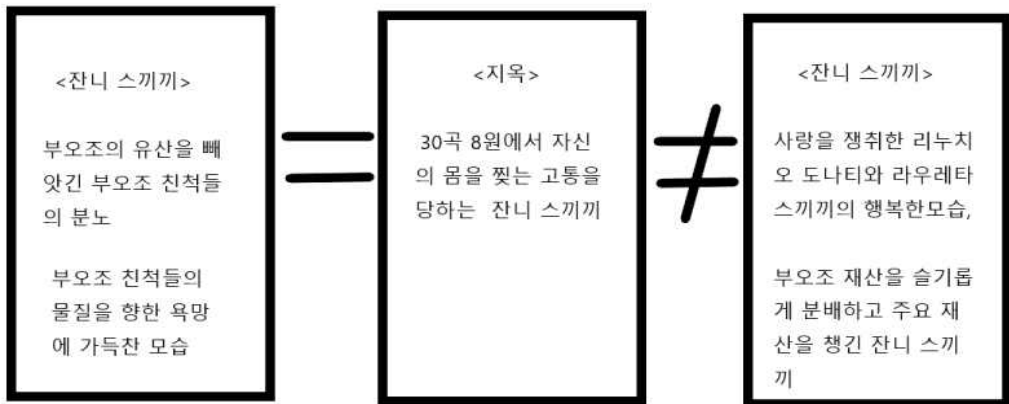
164) 쟈마 도나티에 대한 흔적은 베아트리카와 달리 상대적으로 남아 있지 않다. 단테는 일평생 쟈마에 대한 언급이 없었다. 그녀는 13세기 후반 피렌체의 명문가 태생으로 단테 나이 12세 때, 약혼을 한 것으로 전해졌다. 쟈마의 가문은 피렌체에서 지주로 많은 토지를 소유했으며 임대를 통해 풍족한 재산을 소유했다. 몰락한 귀족인 단테 집안의 지주였을 가능성도 있다. 1285년 단테와 결혼했고 슬하에 4명의 자녀가 있었다.

165) 최철, 같은 책. p.127.

있다.¹⁶⁶⁾ <지옥> 편의 내용과는 상이하지만, 푸치니는 연주자의 자유로운 의지에 따라 마지막 장면을 연주자와 관객의 몫으로 남긴다. 그렇지만 그가 원하는 방향은 이런 즐거운 순간을 만들 수 있게 소재를 제공해 준 단테를 정상 참작해서 천국으로 보내주고 싶은 바람을 담고 있다. 그래서 지옥에 있는 잔니 스끼끼를 소환해서 천국으로 보냄으로써 푸치니가 소원하던 “슬픈 시작이지만 행복한 결말”에 대한 <삼부작>의 제작 의도를 마지막 장면에 담은 것이라고 할 수 있다.

이후의 해석은 연주장을 찾아온 청중들의 몫으로 남겨졌다. 잔니 스끼끼를 용서하거나 비난하는 것은 온전히 관객의 선택으로 남겨 놓았지만, 작품 전체가 묘사하는 분위기는 해학적인 오페라 부파의 요소와 더불어 구조적인 <삼부작>의 마지막 작품으로 행복한 결말의 유도한다고 할 때, 잔니 스끼끼를 용서하면 좋겠다는 해석일 수 있다. 즉, 잔니 스끼끼는 오늘 밤 유쾌함을 관객인 당신들에게 선사했으니 지옥으로 떨어지는 것을 용서받을 수 있을 것이라는 점을 오페라 속의 잔니 스끼끼는 자신 있게 말하는 것이다. 푸치니는 <잔니 스끼끼>를 신학적 관점에서 <천국>은 아니지만, 인간적인 측면에서는 마음속으로 <천국>이라고 여기고 있다.¹⁶⁷⁾

<그림 15>을 통해서 비교하면, <잔니 스끼끼>와 <지옥>에서 보이는 것들을 통해 지옥의 모습과 반대되는 모습을 볼 수 있다.



<그림 15> 지옥의 모습 비교

166) 최철, 같은 책, p.151.

167) 최철 · 이승권, 같은 책, p.291.

4. <잔니 스끼끼>의 문화융복합적 의의

문화융복합이 시대 정신인 21세기에 대상의 연관성을 찾는 작업은 연구의 다양성을 넘어서 학문의 확장성을 위해서도 바람직하다고 할 수 있다. 이러한 관점에서 기독교 세계관을 중심으로 인간의 원죄를 다룬 단테의 <지옥> 편과 21세기 <지옥>의 주인공을 소환해서 천국으로 돌려보낸 푸치니 <잔니 스끼끼>의 상관성을 문화융복합적 관점에서 살펴볼 필요가 있다.

두 작품은, 중세시대에서 르네상스로 넘어가는 격변기를 대표하는 이탈리아 최고의 문학가 단테의 작품과 1차 세계대전 이후 파시즘이 지배하던 격변의 이탈리아를 대표하는 최고의 오페라 작곡가 푸치니의 작품으로 이야기할 수 있다. 이는 유럽 역사의 변곡점에서 있는 두 작가 작품이 만났다는 것 자체만으로도 의미 있을 수 있다. 또한 이 만남을 넘어서 지금까지 음악적 소재로 사용된 적이 없는 <지옥> 30장의 어두운 이야기가 오페라를 통해 밝음의 행복한 결말로 전환되는 것, 역시 음악을 통해 재창조되는 예술의 변화된 모습이다. 자신의 몸을 찢는 가혹한 형벌을 받는 지옥의 잔니 스끼끼의 모습은 푸치니가 바라본 이탈리아가 식민지배로 어려웠던 과거의 모습이었으며, 그가 21세기 잔니 스끼끼로 소환되어 천국으로 가는 모습은 이탈리아 민족의 융성을 희망하는 모습이었다.

<잔니 스끼끼>는 코믹오페라로 볼 수 있는 부파 형식의 작품이지만 그 안에 들어가 있는 사실적인 필치의 음악과 대본의 가사 및 지시어는 푸치니의 원숙한 모습이 담긴 것으로 당시의 사회 현실을 반영한 철학이 담긴 작품이었다. 그동안 단테의 <지옥>은 많은 예술가에 의해 재창조되었다. 많은 미술가, 문학가, 음악가들은 <지옥>의 5장, 프란체스카와 파올로의 비극적 사랑 이야기를 중점적으로 다뤘다. 이와 달리 <지옥> 편의 30장을 소재로 인용한 <잔니 스끼끼>는 예술가들의 선택을 받지 못했다. 이 비극적 상황이 푸치니의 손길을 거쳐 희극으로 재탄생한 것은 푸치니의 탁월한 선택이었다.

<잔니 스끼끼>가 <지옥>을 통해서 얻은 효과는 문화융복합적 측면에서 다음과 같이 볼 수 있다. 첫째, 결말에 대한 청중의 해석, 둘째, 지옥 모습의 비교, 셋째, 시대에 따른 기독교관의 변화, 넷째, 두 작품의 차별화된 결말 등을 비교하며, <지옥>이 오페라로 재탄생 되면서 볼 수 있는 효과를 고찰하였다.

잔니 스끼끼와 부오조 도나티라는 인명을 차용한 오페라 <잔니 스끼끼>를

푸치니는 아이러니하게도 천국이라고 지칭하였다. 『신곡』에서는 지옥으로 떨어져 고통받는 잔니 스끼끼를 묘사했다면, 오페라에서는 잔니 스끼끼를 천국으로 보내는 희극적 배경을 설정함으로써 원 소재와 다른 상상력을 보여주었다. 이러한 이유로 <잔니 스끼끼>를 밝음과 행복 그리고 즐거움의 <천국> 편이라 언급하였으며, 『신곡』의 <천국> 편에서 추구하는 모습과 같다고 할 수 있다.

『신곡』의 잔니 스끼끼에 관한 이야기가 오페라로 재창조되면서 오페라에서는 원작과 일부 다른 해석이 가미되었다. 단테는 중세시대 철저한 기독교 세계관을 중심으로 <지옥>을 썼다. 종교에 대한 굳건한 신념이 있었던 단테와는 다르게 푸치니는 비판적 시각으로 당시의 기독교 세계를 언급하였다. 『신곡』이 단테에 의해 집필되던 중세시대는 교회가 부와 권력의 중심이기 때문에 후대의 푸치니와 중세의 단테가 느끼는 종교적 신념은 차이가 있을 수 있다.

푸치니는 풍자 의식을 작품에 담아 당시의 최고 권력계층이었던 수도원을 탐욕적으로 묘사했으며, 그들의 모습도 물질을 향한 탐욕에 빠진 부오조의 친척들과 같이 표현했다. <잔니 스끼끼> 안에는 <지옥>의 여러 소재가 존재하고 있다. 앞에서 언급했던 시대적 장소의 동일성뿐만 아니라 두 작품에 등장하는 세 명의 인물, 그리고 두 작품에 등장하는 유언장과 주요 유산인 암말, 가장 중요한 것은 <잔니 스끼끼>가 불러온 <지옥> 30장에서 잔니 스끼끼가 등장하는 유언장 사기 스토리이다.

반대로 두 작품을 보면서 <지옥>의 모습을 <잔니 스끼끼>에서 찾아볼 수 있는데, 앞에서 언급했듯이 부오조의 친척들이 죽음 앞에서 유산을 향한 물질적 욕망과 후에 일어나는 분노의 대조적 모습이다. 또한 푸치니와 단테의 시대적 차이는 기독교를 바라보는 관점의 다름과 함께 원작과 다른 결말로 이어진다. <잔니 스끼끼> 안에는 <지옥>에서는 볼 수 없는 두 남녀의 아름다운 사랑의 모습과 위트, 해학이 담겨 있고 즐거운 결말이 시사되어 있다.

푸치니가 대본가와 잦은 마찰이 있었던 이유는 원작과의 다른 해석을 많이 요구했기 때문이다. 여자 주인공을 자신이 원하는 스타일의 여성상으로 바꾸는 작업을 요구했는데 대표적으로 <라 보엠>을 보면 알 수 있다. 항상 가녀리고 순종적인 여성을 자신의 이상형으로 생각했고 이를 작품에 반영하였다. 이러한 이유로 원작과 달리 왜곡된 내용으로 스토리 전개되기도 하였으나 결과적으로 대성공을 거두었기에 푸치니는 대본가들에게 자기의 생각을 집요하게 요구하였다.¹⁶⁸⁾

<잔니 스끼끼>를 <지옥> 편에서 차용한 것에 만족했던 푸치니의 예감은 이 작품의 성공으로 이어졌다.

흥행사적 기질이 있었던 푸치니는 자신의 기호에 맞게 제작된 <지옥> 편에서 자신이 구상했던 철학도 함께 담을 수 있었다.

앞에서 언급한 바와 같이 푸치니는 작품 소재로 <지옥>을 차용했으나, 행복한 결말을 통해 <천국>을 소망함으로써 자신의 조국이 오랜 기간 식민지배와 탄압에서 벗어나 세계적인 국가로 도약하려는 모습을 갈구하였다. 이를 구현하기 위한 수단으로 파시즘과의 결합을 택한 것이다.

168) 원작 소설에서는 푸치니의 <라 보엠> 여주인공과는 달리, 미미는 순종적이며 가녀린 여자가 아니다. 그녀는 부유한 후원자를 만나 살다가 심하게 다뤄 음독자살하였고, <라 보엠> 중 4막 다락방에서 로돌프의 품 안에서 운명하는 것과 달리 병원에서 죽는다. 또한 오페라의 명장면으로 대표적인 두 아리아가 등장하는 로돌포와 미미의 다락방 만남 장면은 원작에는 없는 부분이다.

VI. 결 론

<잔니 스끼끼>는 푸치니의 완성된 마지막 오페라로, 그의 원숙한 기교와 철학이 모두 담겨 있는 최고의 작품에 속한다. 3대 오페라¹⁶⁹⁾ 제작 이후 이탈리아 최고의 작곡가 반열에 오른 푸치니는 새로운 소재를 발굴하여 그가 쌓아온 음악적 재능을 한꺼번에 쏟아낼 수 있는 작품을 원했다. 이러한 배경 아래, 그가 소망하던 세 개의 오페라를 하루에 올리는 새로운 형식의 시도를 감행했다. 이러한 계획에 선택을 받은 3개의 단막극은 <삼부작>으로, 푸치니가 한편의 오페라를 단독으로 올리는 작업을 했던 것과는 다른 획기적인 일이었다. 작품마다 단테 『신곡』의 지옥, 연옥, 천국의 구조 및 내용을 내포하는 형식이었다. 이들 작품에 담긴 주요 사상은, 푸치니가 이야기한 ‘슬픈 출발에 이은 행복한 결말’이다. <외투>가 어둡고 끔찍한 치정 살인이면 지옥편은 슬픈 출발이고, <수녀 안젤리카>는 구원의 연옥에 해당한다. 그리고 즐겁고 유쾌한 결말의 <잔니 스끼끼>가 천국에 해당한다.

이 세 작품 중 관객들과 음악 평론가들은 <잔니 스끼끼>를 최고의 작품으로 주저 없이 평가했다. 본 논문에서 소개한 초연 당시 ‘<잔니 스끼끼> 세계 초연, 1918년 12월 14일-New York Tribune (뉴욕 트리뷴)’에 게재된 기사¹⁷⁰⁾를 통해서 확인할 수 있듯이 작곡가의 의도와는 달리 제작의 어려움과 여러 복잡한 요소 때문에 단독으로 공연되는 경우에도 <잔니 스끼끼>가 인기 작품으로 사랑받았다는 것을 알 수 있다.

시성 단테가 쓴 세기의 수작인 『신곡』은 그동안 인문학자들에게는 필독서로 여겨져 왔으며 많은 연구를 통해 널리 알려져 왔다. 유럽의 문학과 사상에 지대한 영향을 끼친 『신곡』은 종교, 철학, 정치, 예술, 문학, 역사, 자연과학 등 인간의 삶과 연관된 거의 모든 부분이 망라되어서 기술되고 있다. 이 모든 것이 자기의 조국인 이탈리아에 국한된 이야기가 아니다. 온 세계, 나아가 우주 만물, 신의 세계까지 언급하고 있다. 이러한 근거로 단테의 『신곡』은 지금까지 이탈리아의 예술가, 작가, 철학자들에게 필독서였으며, 그들의 철학 속에 숨 쉬며

169) <라 보엠>, <토스카>, <나비부인>.

170) 본 논문, P.78, 참조.

그들의 언어와 예술 안에서 창조물¹⁷¹⁾로 재탄생 되었다. 이러한 패턴은 많은 예술가에게 영향을 끼쳐 다양한 문화예술 분야에서 새로운 작품으로 만들어졌다. 오페라 <잔니 스끼끼>에서도 구조적 형식과, ‘슬픈 출발에 이은 행복한 결말’의 철학적 기반이 되었다. 그리고, 이탈리아 역사상 최고의 문학작품을 기반으로 탄탄한 구조와 스토리를 갖출 수 있었으며 『신곡』 소환을 통해서 오페라 안에 단테 문학을 담음으로써 이탈리아 민족의 우수성을 나타내고자 하였다, 이러한 논증은 푸치니 최고의 오페라 탄생에 지대한 역할을 했다는 것도 알 수 있다. 두 작품의 연관성을 연구하며 단테의 『신곡』이 6세기 후, 푸치니에 의해 오페라의 소재로 등장한 것과 이탈리아 민족의 우수성을 나타내기 위해 소환된 것은 단테 문학의 소중한 가치를 이야기하는 것이다.

또한, 이러한 관점에서 <잔니 스끼끼>에 담긴 <지옥>을 통해 문학과 음악의 만남을 바라보았다. 다시 오페라로 재창조되어 만든 하나의 종합예술에 담긴 푸치니와 중세의 단테가 바라보는 역사 인식의 차이를 확인하였다. <잔니 스끼끼>가 만들어지는 과정에 함께 했던 역사를 고찰하였으며 이전에 바라보지 못했던 작품의 창작 배경의 파시즘의 영향에 대한 규명과 두 작품의 비교 분석으로 드러난 연관성의 결과들은 문화융복합적 측면에서 큰 의의가 있다.

오페라 <잔니 스끼끼>는 베리즈모 기법이 교묘하게 접목된 코믹오페라로 대본의 자세한 지시어와 다양하고 특색있는 가사를 사용하는 등의 특징이 있다. 18세기 이탈리아 오페라 부파 형식에서 멈춰 쇠퇴해 가던 것을 새로운 소재와 기법을 통해서 새로운 음악적 기법을 사용한 것은 푸치니 오페라의 음악적 가치를 보여주는 것이라고 할 수 있다.

본 논문에서는 13-14세기 이탈리아 문학과 오페라 부파 그리고 <잔니 스끼끼>와 파시즘과의 관계를 조사하여 이 작품이 탄생할 수 있는 시대적 배경을 고찰하고 작품에 담긴 역사적 의의를 연구했다. 지금까지의 선행연구들은 작품의 유래와 음악분석이 주요 대상이며, 왜 푸치니와 대본가가 단테의 『신곡』을 소재로 선택했을까에 대한 연구는 부족했다.

푸치니와 대본가 포르차노가 <잔니 스끼끼>를 제작하던 시기는 세계 1차 대전이 막바지에 이른 시기로 이탈리아 내부에는 ‘국가지상주의’라고 할 수 있는 무솔리니 파시즘이 힘을 얻고 있었다. 파시즘 문화에서 예술은 ‘역사적인 존재’,

171) 문학, 음악, 미술 등 다양한 분야에서 단테 『신곡』은 소재로 영향을 주었다.

‘인간 종족의 본질’, ‘현실 정치’를 표현할 수밖에 없다는 당위성을 주장하며 모든 것을 초월한 예술의 존재를 통하여 자기 민족의 초 우월성을 과시하는 데 사용되었다.

이러한 이론적 배경을 토대로 푸치니와 포르차노의 <잔니 스키끼>를 살펴보면 단테 『신곡』의 소환도 시대적 흐름이었던 ‘파시즘’의 영향을 받았다는 것을 알 수 있다. 무솔리니의 친구였으며 파시스트당에 동조했던 대본가 포르차노와 <로마 찬가>로 파시스트의 사랑을 받았던 푸치니가 <잔니 스키끼>를 제작하며 무솔리니가 주장하던 ‘로마의 부활’을 생각했을 것이다. 이러한 주장의 근거는, 1922년의 ‘로마진군’이 있던 다음 날, 한 서신에서 “무솔리니는 이탈리아를 구원하기 위해 신이 보낸 게 틀림없다”라는 내용을 푸치니가 전했다.¹⁷²⁾ 그리고, 무솔리니가 파시스트당가이며 이탈리아의 비공식 애국가로 불리는 블란크의 <조비네차> 가사의 소재와 당시 파시즘 예술가 단눈치오와 잔도나이에 의해 제작된 <프란체스카 다 리미니>도 단테 『신곡』을 차용하였다는 것은 <잔니 스키끼>가 이탈리아의 시대적 사상이었던 파시즘에 영향을 받았다는 사실을 뒷받침해 준다.

이러한 연구를 통해서 단테의 원곡과는 다르지만, 주인공 잔니 스키끼를 통해서 천국을 바라보게 한 푸치니와 포르차노는 잔니 스키끼가 천국으로 가는 행복한 결말을 통해서 시대적 사상의 우월성을 암시했을 것이다. 또한, 이러한 유추가 아닐지라도 우리는 그러한 시대 상황의 영향이 있음을 확신할 수 있다. 로마와 리소르지멘토 영향이 담긴 <잔니 스키끼>는 프로파간다에 협조한 증거이며 이탈리아 민족의 우월성을 표현한 근거가 된다.

<지옥> 편이 <잔니 스키끼> 작품의 근거가 되는 것은 물론, 소재, 인물, 장소, 역사적 배경 등 작품 전체에 영향을 주고 있으며 연관성도 내포하고 있다는 사실을 확인하였다. <잔니 스키끼>의 사상은 해학과 밝음, 정의 등의 요소로 단테의 <천국> 편과의 교감도 역시 인정할 수밖에 없으나, <잔니 스키끼> 작품 전체에서 발견할 수 있는 것은 단테 『신곡』 중 <지옥> 편이었다고 할 수 있다.

끝으로 두 작품의 연관성을 입증하는 증거는 먼저 등장인물이다.

부오조 도나티, 그리고 죽은 그의 유산을 가로채는 잔니 스키끼, 또한 피렌체 우화집에 등장하는 시모네 도나티이다. 이 작품의 소재 역시 죽은 부오조를 흉내

172) 1922년 10월 30일에 대본가 아다미(Giuseppe Adami)에게 보낸 편지(Adami 1973 : 289).

내어 재산을 가로채는 잔니 스끼끼의 이야기이며, 두 작품의 배경 역시 피렌체라는 것이다. 그리고 분쟁의 다툼 거리인 암말, 유언장 역시 가장 중요한 소재이다. 대사에 나오는 당시 성직자의 부패, 로마제국의 황제를 받드는 기벨린당에 대한 역사적 사실의 언급 등이다. 또한 <잔니 스끼끼> 안에서 지옥으로 떨어지기에 충분한 도나티가 사람들의 물질을 향한 욕망과 분노의 모습은 두 작품의 연관성과 다른 관점을 생각하게 한다. 사상적 측면에서는 천국의 결말을 내포한 <잔니 스끼끼>이다. 기독교적 관점에서 이 두 작품을 바라보면 단테는 <지옥>에서 철저한 기독교사상에 근거해 무조건 잔니 스끼끼를 지옥 형벌을 받게 묘사하였으며, 푸치니는 교회의 몰락과 부패를 비판하고자 지옥 형벌을 받던 잔니 스끼끼를 구원자로 묘사하였다. 한 사건을 놓고 중세시대와 6세기 이후의 시대에서 서로 다른 관점으로 바라봤던 종교관과 상대적으로 묘사된 성직자와 교회에 대한 모습은 이 작품들을 연구하는 또 다른 하나의 연결 고리이다. 그리고 결말의 시각이 다른 점은 소재를 비롯한 많은 부분의 창작 재료는 <지옥> 편의 내용을 차용했다는 점에서 행복한 결말을 원하는 푸치니가 지옥 같은 삶을 사는 사람들에게 웃음의 천국을 선물한 것은 원작과 다른 점이다. <잔니 스끼끼>의 지시어와 대사를 통해서 표현 안에 살아있는 단테 <지옥> 편의 내용은 두 작품을 상관성을 연구하는 이들에게는 더욱 확장된 시각으로 연구를 할 수 있는 촉매제가 될 것이다.

본 연구는 <잔니 스끼끼>와 <지옥>의 대본과 시를 분석하며 두 작품의 연관성을 발견하였다. 이러한 연관성에 관한 연구는 <잔니 스끼끼>를 연주하고 이 작품을 분석하는 연구자들에게 다양한 시각에서 두 작품에 접근하게 도와준다. 음악학에서 작품을 연주, 분석하는 연구자에게 작가가 작품을 만들 때의 개인적인 심경과 상태, 그리고 사회적 배경, 또한 작품을 이루는 소재의 근간을 학습하는 것은 필수 요소이다. 하지만 이러한 점이 20세기 최고의 오페라 작곡가로 불리는 푸치니의 마지막 완성작이며 유일한 코믹오페라인 <잔니 스끼끼>에 대한 연구 부족으로 나타난 것은 안타까운 일이다. 다른 유수 작곡가들의 연구에 비해 국내 참고문헌과 자료의 부족으로 등한시되는 것 또한 이번 연구를 통하여 조금이라도 극복될 수 있는 부분이라 할 것이다.

필자는 이번 논증을 통하여 <잔니 스끼끼>에 살아 숨 쉬는 <지옥>을 발견하였다. 그리고 두 작품의 긴밀한 연관성을 발견함으로써 앞으로 이 분야를 연구

하는 연구자들에게 더 다양한 시각에서, 이 작품을 볼 수 있는 기회를 주었다고 생각한다. 이 논문을 통해서 푸치니의 <잔니 스키키>를 연구하는 연구자들이 좀 더 깊이 있는 연주와 연구에 도움이 되는 자료가 되길 바란다. 또한, 단편 일률적인 시선으로 지금까지 연구되었던 푸치니의 다른 작품도 이 기회를 통해서 새로운 시각에서 다양한 연구의 시도되기를 기대한다. 단테 『신곡』을 연구하는 학자들에게도 틀에 갇힌 사상과 문체 분석의 연구를 넘어서 푸치니 <잔니 스키키>뿐만 아니라 단테 『신곡』과 관련된 많은 분야가 함께 연구되길 바란다.

두 작품의 연관성을 통해서 바라본 연구가 새로운 시도와 결과물일지라도 부족한 부분이 있을 수 있다. 앞으로 좀 더 확장된 시각으로 두 작품을 넘어서 다양한 문학과 예술 분야에서 융복합 연구를 통해서 좀 더 깊이 있는 작품 해석과 예술창작 활동이 만들어지길 바란다.

참 고 문 헌

<단행본>

- 김계수, 『구미 정치 사상사』 (서울: 일조각, 1983)
 김계영, 『청소년을 위한 서양문학사 (하권)』 (서울: 두리미디어, 2007)
 김상태, 『음악미학』 (서울: 세광음악출판사, 1981)
 김수용 외, 『유럽의 파시즘 -이데올로기와 문화-』. (서울: 서울대학교 출판부, 2005).
 김영역, 『라루스 오페라 사전』, Villa, M. C 저(서울: 삼호뮤직, 2002).
 김용환, 『서양음악사 100장면 (2)』 (서울: 도서출판 가람기획, 2002), 『19세기 음악』 (서울: 음악세계, 2005).
 김용환·김정숙 역, 『오케스트라』, Bekker. Paul 저(서울: 음악세계, 2003).
 김혜석 역, 『바로크 음악』, Palisca, Claude 저(서울: 도서출판 다리, 2000).
 김혜정, 『시대별로 본 오페라』 (서울: 도솔 출판사, 2006).
 류연희 역, 『오페라의 역사』 Orrey, Leslie 저(서울: 동문선, 1990).
 문호근, 『청바지 입은 오페라』 (서울: 개마고원, 2004).
 민은기, 『음악과 페미니즘(Music and feminism), 제1부 음악과 여성』, (서울: 음악세계, 2000).
 -, 『독재자의 노래-그들은 어떻게 대중의 눈과 귀를 막았는가』 (경기도: (사)음악사 연구회, 2012).
 박상진, 『이탈리아 문학사』 (부산: 부산 외국어대학교 출판부, 1997).
 박종호, 『불멸의 오페라』 (서울: (주) 시공사, 2005).
 박홍규, 『비바 오페라』 (서울: 가산출판사, 2002).
 반광식 역, 『오페라 명곡사전, 상』, 永竹由幸 저(서울: 삼호출판사, 1995).
 사전편찬위원회, 『음악 인명사전-Biographical Dictionary of Musicians』 (서울: 세광음악 출판사, 1987).
 사전편찬위원회, 『음악 대사전』 (서울: 신진출판사, 1972).
 사전편찬위원회. 『음악 인명사전』 (서울: 세광음악출판사, 1987).
 사전편찬위원회, 『음악 용어사전』 (서울: 삼호출판사, 1989).

- 삼호출판사 편집부, 『명작 오페라 해설』 (서울: 삼호출판사, 1989).
- 신계창 역, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리 베르디/푸치니』, 음악지우사 편 (서울: 음악세계, 2002).
- 오해수, 『신의 소리를 훔친 거장 1,2』 (서울: 삶과 꿈, 2002).
- 오희숙, 『음악속의 철학』 (서울: 심설당, 2009).
- , 『음악적 리얼리즘』 (서울: 예술, 1994).
- 유럽문화연구회 편역, 『하룻밤에 읽는 이탈리아문학사』 (서울: 유페아퍼, 2018).
- 윤선자, 『이야기 프랑스사』 (서울: 청아출판사, 2006).
- 이기철, 『오페라 카페-II Tabarro(외투)』 (서울: 라체나, 2008).
- , 『오페라 카페-Gianni Schicchi(잔니 슂끼끼)』 (서울: 라체나, 2008).
- 이덕희, 『음악가와 친구들』 (서울: 가람기획, 2002).
- , 『음악가와 연인들』 (서울: 가람기획, 2002).
- , 『세기의 걸작 오페라를 찾아서』 (서울: 작가정신, 1994).
- 이성삼, 『세계 명작 오페라 전집』 (서울: 세광 출판사, 1981).
- 이영미 역, 『단테 신곡의 강의』, 아마미치 도보노부 저(서울: 안티쿠스, 2008)
- 이영석 역, 『유럽 낭만주의의 정신』, Schenk, H. G 저(서울: 대광문화사, 1991).
- 이용숙, 『오페라 행복한 중독』 (서울: 예당출판사, 2003).
- , 『세기의 걸작 오페라를 찾아서』 (서울: 작가정신, 1994).
- 이정은, 『무솔리니 파시즘을 포장한 예술과 폭력의 이중성』 (서울: 객석 2017년 4월호).
- 이찬수 옮김, 『지옥의 역사 I』, 엘리스 K. 터너 저(서울: 동연 1998).
- 장문석 역, 『파시즘의 서곡, 단눈치오-시인, 호색한, 전쟁광』 Lucy Angela Hughes-Hallet(서울: 글항아리, 2019).
- 정노영 역, 『신곡』, Alighieri, Dante 저(서울: 흥신 문화사, 1993).
- 조성애 역, 『사실주의 문학의 이해』, Larroux, G 저(서울: 현대신서, 2000).
- 진영선 역, 『단테의 일생』, Giovanni Boccacio 저(충남: 그물코, 2003).
- 편집부 역, 『음악과 문학』, Aubry, J 저(서울: 삼호출판사, 1990).
- 편집부 역, 『음악의 역사와 사상』, Leichtentritt, H 저(서울: 삼호출판사, 1986).
- 편집부 역, 『음악의 형식』, Hdoeir, A 편(서울: 삼호출판사, 1990).
- 편집부 역, 『오페라』, Streatfield, R. A 저(서울: 삼호출판사, 1990).

- 편집부 역, 『가극의 역사』, Streatfield, R. A 저(서울: 삼호출판사,1990).
- 한국어판 편집위원 역, 『음악의 유산-오페라의 세기 (자코모 푸치니)』, Ashbrook, W 편(서울: 중앙일보사, 1985).
- 한형곤, 『풀어쓴 단테의 신곡』(서울: 한국 외국어 대학교 출판부, 2003).

<학위논문>

- 김효신, “한국 근대문화에 나타난 이탈리아 파시즘의 수용 양상 연구”, (영남대학교 박사학위논문).
- 윤해신, “단테의 신곡에 나타난 ‘자유의지’에 대한 연구”, (한국외국어대학교 대학원, 석사학위논문, 1998).
- 윤희승, “『신곡』의 영성적 의의에 대한 연구”, (카톨릭대학교 문화영성대학원석사학위논문, 2008).
- 조은혜, “자코모 푸치니의 오페라 「라 보엠」에 나타난 베리즈모 오페라 특징에 관한 연구”, (가천대학교 대학원, 2015).
- 최 철, “GiacomoPuccini의 오페라<삼부작-IITritico>에 관한 연구”, (한세대학교박사학위논문, 2009).

<학술지>

- 구자황, “은유와 환유에 대하여 : 개념의 수용 양상 및 확장적 이해를 위한 시론(試論)”, (서울 : 한국문학이론과 비평학회, 2015).
- 김미량, “정치사회 풍자로서 존 게이의 <거지 오페라>연구”, (서울: 신영어영문학 25, 2003).
- 김미영, “18/19세기 서양 희가극에 나타난 ‘희극성’에 대한 연구”, (서울: 서양음악학 제13-2호, 2010).
- 김효신, “이탈리아 파시즘과 일본 파시즘 비교 소고”, (서울: 한국이탈리아어문학회, 2007).
- 박은경, “정치이데올로기와 음악비평: 푸치니 오페라평가에서 드러난 이중적 잣대 분석”, (서울: 음악과문화26호, 2011).
- 이가영, “파이지엘로(Giovanni Paisiello), 솔러(Vicente Martin y Soler), 치마로사(Domenico Cimarosa) 그리고 모차르트의 오페라 부과 들여다보기”,

(한국서양음악학회 서양음악학 12권 제2호).

- 이상엽, “Dante의 『신곡 Divina Commedia』 제 1곡 연구”, (서울:이탈리아어 문학 제51집, 2017).
- 이영석, “베르그송의 『웃음, 희극성의 의미작용에 대한 시론』에 나타난 웃음과 희극성 분석”, (서울:프랑스문화예술연구17, 2006).
- 이재경, “단테의 『제정론』에 드러난 아베로에스주의”, (서울: 서강대 철학연구소, 철학논집 44집).
- 이창우, “단테의 신곡”(현대사회문화연구소, 통권278호, 2006).
- 이화병, “20세기 음악에 나타난 여인“, (음악과 민족 제8호, 1994).
- 임병철, “단테의 문화적 유산에 관한 보카치오와 페트라르카의 숨겨진 논쟁”, (서울: 서양중세연구 제34호).
- 임성훈, “예술과 파시즘”, (서울: 인물과 사상, 2009).
- 장문석, “무솔리니-두체신화, 파시즘, 이탈리아의 정체성”, (서울: 역사와 비평, 2004).
- 장미영, “프리드리히 쉐러의 시민비극 『간계와 사랑』의 음악적 수용-주세페 베르디의 오페라 <루이자 밀러>를 중심으로”, (한국외국어대학 외국문학 연구소, 2016).
- 최철 · 이승권, “푸치니의 오페라 <삼부작-IlTrittico>과 『단테 신곡-LaDivina Commedia』의 상관성에 관한 연구”, (문화교류와 다문화교육 제9권 제3호, 2020).

<해외자료>

- Adami, G. e Forzano, G. *Giacomo Puccini. “Il Trittico” Libretti di Giuseppe Adamie Giovacchino Forzano*(Milano: Ricordi, 2002).
- Anne Bowler. “Italian Futurism and Fascism”, *Theory and Society*, Vol. 20, No. 6, 1991.
- Batta, A(Traduzioni Olimpio Cescatti....). *OPERA-Autori · Opere Interpreti* (Milano: Luca Burgazzoli, 2000).
- Carner, Mosco. *Puccini-A Critical Biography, 3rd ed*, (London: Duckworth, 1992).

- Di Gaetani, John Luis. *Puccini the Tinker: The Composer's Intellectual and Dramatic Development*(New York: Peter Lang Publishing, 1987).
- Filippo Tommaso Marinetti. "Portrait of Mussolini," in *Selected Writings, 1929*, trans. R. W. Flint and Arthur, A. Coppotelli, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1972.
- Grout. D. J. *A Short history of opera*(New York: Columbia University Press.1965).
- Hugos, S. *Famous Puccini Operas*(New York: Dover publications, 1972)
- Jamieson, N. "*Puccini: A Bibliographical sketch*". *The Puccini companion* (Weaver, William, 1994).
- Lang, P. H. *Critic at the opera*(New York: The Norton Library, 1971).
- Michel, Girardi. *Giacomo Puccini-L'arte interenazionale di un musicista italiano* (Venezia: Marsilio, 1995).
- Michel, Girardi. "*G. Puccini*", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol, 20. ed.*, Stanlye Sadie(London: Macmillan, 2001).
- Parker, Roger. *The Oxford History of Opera*(New York : Oxford University Press, 1996).
- Puccini, G. *Il Trittico Partitura Full score*(Italia: Ricordi, 2001).
- Puccini, G. *Il Trittico complete opera for voice and piano*(Italia: Ricordi, 2002).
- Randel, M. D. *The Harvard Dictionary of Music*(England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003).
- Ricci, L. *Puccini interprete di se stesso*(Roma: Ricordi, 2003).
- Sadie, Stanley(Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).
- Weisstein, U. *The Essence of opera*(New York: The Norton Library, 1969).

<부 록>

<지옥> 요약

<표 2> <지옥> 편 요약

지옥의 구분	죄를 짓는 영혼의 모양	지은 죄의 유형	죄인들이 받는 벌의 방법	등장인물
1곡. 어두운 숲				표범(부절제), 사자(폭력), 늑대(사기, 악의), 베르질리우스
2곡	베르질리우스가 단테에게 자신이 돕는 이유에 대한 설명			
3곡 지옥의 입구			파리, 벌들에게 쉼 없이 물리고 피눈물을 흘리며 깃발을 따라 달리고 있음	교황 코엘레스티누스 5세, 카론
4곡, 1원 림보		그리스도 탄생 이전의 덕망 있는 자, 세례받기 전에 죽은 아이들		호르메스, 호라시우스, 오비디우스, 엘렉트라, 헥토르, 아니네아스, 체사르, 카밀라, 펜테실레이아, 라티누스왕, 라비니아공주, 타르코이니우스, 부루투스, 루크레티아, 율리아, 마르키아, 코르넬리아, 살라디노, 아리스토텔레스, 소크라테스, 플라톤, 데모크리토스, 디오게네스, 아낙사고라스, 탈레스, 엠페도클레이토스, 디오게네스, 아낙사고라스, 탈레스, 디오게네스, 헤라클레이토스, 제노, 디오스코리데스, 오르페우스, 키케로, 리노스, 도학자 세네카, 기하학 유클리드, 프톨레마이오스, 히포크라테스, 아비첸나, 갈레노스 아베로에즈, 시제

5곡 2원		애욕	잔인한 폭풍에 시달림	미노스, 세미라미스, 디도, 클레오파트라, 헬레네, 아킬레스, 파리스, 트리스탄, 프란체스카, 파올로	
6곡, 3원		탐욕과 탐식	그칠 줄 모르는 비와 눈, 그리고 우박으로 별 받음	채르베로스, 치약코	
7곡, 4원 플루톤이 지킴	부절제로 물질에 대한 욕심이 많고 수단 선택에 있어서 지나친 잘못이 큼, 단순하고 육체적인 쾌락을 즐김	인색과 낭비	가슴에 무거운 짐을 지고 괴로워하며 서로를 바라보며 욕을 퍼붓고 있다	플루톤-베르질리우스는 단테에게 운명에 대하여 설명	
8곡 5원, 플레기아스가 지킴		격노하는 화를 잘 내는 인간	스틱스강의 흙탕물에서 영혼들이 서로 싸우며 탄식, 분노한 자들은 떠 있고 영혼에 분노를 새겨놓은 분노한 자들은 바닥에 있음	플레기아스, 필리포, 아르젠티	
9곡 6원, 디스시의 성벽					푸리에(메가에라, 일렉토, 티시포네)
10곡, 6원		이교도들- 진리를 모르는 어리석은 자	불에 그을린 관속에 문힘	파리나타, 카발칸티, 프레데릭 2세, 타비아노 델리 우발디니	
11곡, 7원		아리스토텔레스가 <윤리학>에서 말한 지옥의 구분을 베길리우스가 단테에게 이야기함			교황 아나스타시우스 2세
12곡, 7원-1, 플레제톤강, 켈타우로스가 지킴	폭력- 자신의 즐겁지 않은 욕망을 만족 시키려함	이웃과 이웃의 소유물에 대한 폭력	강의 뜨겁게 끓는 피에 잠겨있음	미노타우로스, 켈타우로스, 네소스, 폴로스, 알렉산더, 디오니시우스, 앳출리노, 오빗초 다 에스더, 구이도 디 폰포르트, 앳틸라, 피로스, 섹스투스, 리니에르 다 코르네토, 리니에르 데이 팻치	

13곡, 7월-2 하르피이아 가지킴		자신과 자신 의 소유물에 폭력행사, 자 살, 낭비	자살한 자는 이상한 나무로 변하고 낭비 자들은 개에 좋기고 물리며 형벌을 받음	피에르 델라 비냐, 라노 다 시에냐, 자코모 다 산토 안드레아
14곡, 7월-2		하느님에 대 한 폭력(욕하 는 자들)	불비가 떨어지는 곳, 밑에서 누워있음	카파네우스
15곡 16곡, 7월-3		자연에 대한 폭력(소돔의 인간들)	불비 아래서 달려간다.	브르넬토 라티니, 프리 시아누스, 프란체스코 다코르소, 안드레아데이 못치, 구이도 구에르라, 텍기 아이오, 알도 브란 디, 야코포 루스타쿠치, 굴리에모, 보르시에레
17곡, 7월-3		간교한 폭력 (고리대금업)	불비 밑에 앉아 가문 의 문장이 새겨진 돈 주머니를 목에 걸고 있음	레지날도 델리, 스코르 베니, 카텔로 데이 잔팔 리앗치, 우부리아키(고리 대금업자), 제리온
18곡, 8월-1 (말레볼제- 리온이 지킴)		자신의 이익 이나 타인의 이익을 위해 여성을 유혹 하는 자, 포 주 같은 이들	등글게 나뉘어 두 그 룹을 형성하며 설 새 없이 악마들의 공격 을 받는다	베네디코 카치아네디코, 리아손
18곡, 8월-2	사기 혹은 악 함- 사회정의 의 규범에 반 하여 행동함	아침꾼들	배설물에 잠겨있다.	알렛시오, 인테르미네이, 타이테
19곡, 8월-3		고성 죄를 진 자들	등글게 파인 바위 안 에 머리를 박고 있으 며 발바닥에는 불이 달구어져 있다.	교황 니콜라우스 3세
20곡, 8월-4		요술쟁이와 점쟁이	머리가 신체 뒤로 돌 아가 있고 뒷걸음치 고 있다	암피아라오스, 테이레시 이스, 아론타, 만토, 에 우리필로스, 미켈레 스 콧토, 구이도 보네티, 아 스텐테, 그리고 몇몇 요 술사들

21곡, 8원-5	사기 혹은 악함- 사회정의의 규범에 반하여 행동함	탐관오리	끓는 역청에 들어가 있음	말레 브란케들, (말라코다, 스카르 밀리오네, 알리키노, 칼카브리나, 카냐초, 바르바릿치아, 치리아토, 그랏피아카네, 파르파렐로, 루비칸테), 산타치타의 노인(루까)
		사기꾼들		치암폴로, 프리테 고미타, 미켈레 잔케
23곡, 8원-6		위선자들	보이는 부분은 금으로 되어있으나 사실은 납으로 된 망토를 입고 있음	카탈라노 데이 말라볼티, 로데린고 디 란돌로, 가야파 안나스
24곡, 8원-7		하느님의 물건을 도둑질한 자	뱀에 물린 뒤 다음에 인간의 형체가 되기 위하여 재가된다.	반니 풋치, 카루스
25곡, 8원-7		공공의 물건을 도둑질한 자	뱀과 인간이 섞인 괴상한 형체로 변한다	아놀로 부르벨레스키, 치안과 도나티
		개인의 물건을 도둑질한 자	들썩 무리를 지어 서로 상처를 입히고 인간에서 뱀의 모습으로 변한다	부 오조 도나티, 프란체스코카발칸티, 풋치오 데이 갈리가이
26곡, 8원-8		사기꾼, 집행관들	불길에 휩싸여 있다	오딧세우스, 디오메데스, 구이도 다 몬테트로
27곡, 8원-8				
28곡, 8원-9		불화와 분열의 씨를 뿌리는 자들	마귀들의 칼에 찔린다	마호멧, 알리, 파에르 다메디치나, 쿠라, 모스카 데이 람베르티, 베르트르람 달보르니오, 제리 델 벨로
29곡, 8원-10		금속 위조범들 (연금술사)	수치스러운 모습으로 땅 위에 누워있다.	그리폴리노, 카폭키노
30곡, 8원-10	남을 속인자들	분노에 휩싸여 달리면서 물어뜯는다.	잔니스끼끼, 미라	
	화폐 위조범 등	수종 병에 걸려 갈증에 시달림	마에스트로 아다모	
	말로서 속인 거짓말쟁이들	심한 열병에 시달린다	보디발의 아내, 시논	

31곡, 8월과 9월의 사이	사기 혹은 악함-사회정의의 규범에 반하여 행동함			거인들의 웅덩이(니므롯, 에피알테스, 브리아레오스, 안티이오스, 티티오스, 티폰
32곡, 9월				알베르티가의 알렛산드로와 나폴레오네, 모르드레드, 포캇치아 데이 칸첼리에리, 샷술 마스케로니, 카미치온 데 팡치
32곡, 9월 1 지역 카이 나		친족을 배반한 자들	루치페르가 일으킨 바람에 얼음이 됨	
32곡, 9월 2 지역 인테노라		조국과 자신이 속한 당을 배반한 자들		복카 델리 아바티, 부오조 다 두에라, 테사우로 데이 백케리아, 잔니데이 술 다니에르, 테발멜로 데이 잠브라시, 우골리노 델라 게라르데스카, 룻지레르 델리 우발디니 대주교
33곡, 9월 3 지역-톨로메아		초대된 손님을 배반한 자나 혹은 친한 친구들을 배반한 자	얼음에 휩싸여 여러 가지 모양으로 괴롭힘을 당하고 있음	프라테(수사), 알베르고, 브란카 도리아
34곡, 9월 4 지역-주텍카			지옥의 가장 깊은 곳으로 은인을 팔아먹은 자들이 지옥의 고통스러운 왕국을 루키 페르의 날개에서 나오는 바람에 얼려지고 그의 세 얼굴의 입에 의해 물어뜯기고 있음	