



HAL
open science

L'Unité italienne racontée, volume II: Voix et images du Risorgimento

Laura Fournier-Finocchiaro, Jean-Yves Frétigné

► **To cite this version:**

Laura Fournier-Finocchiaro, Jean-Yves Frétigné. L'Unité italienne racontée, volume II: Voix et images du Risorgimento. *Transalpina: études italiennes*, 16, 2013, 10.4000/transalpina.1720 . hal-03945550

HAL Id: hal-03945550

<https://univ-paris8.hal.science/hal-03945550>

Submitted on 18 Jan 2023

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

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

TRANSALPINA

16

L'Unité italienne racontée

volume II

Voix et images
du Risorgimento

Presses

universitaires

de Caen

16 | 2013

L'Unité italienne racontée, volume II : Voix et images du Risorgimento

Laura Fournier-Finocchiaro et Jean-Yves Frétigné (dir.)



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transalpina/1720>

DOI : [10.4000/transalpina.1720](https://doi.org/10.4000/transalpina.1720)

ISSN : 2534-5184

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 14 mars 2013

ISBN : 978-2-84133-428-5

ISSN : 1278-334X

Référence électronique

Laura Fournier-Finocchiaro et Jean-Yves Frétigné (dir.), *Transalpina*, 16 | 2013, « L'Unité italienne racontée, volume II : Voix et images du Risorgimento » [En ligne], mis en ligne le 01 avril 2022, consulté le 05 juillet 2022. URL : <https://journals.openedition.org/transalpina/1720> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.1720>

INTRODUCTION DE LA PUBLICATION

Ce numéro de *Transalpina* (comme le précédent n° 15) examine la façon dont le Risorgimento a été célébré et représenté en littérature, dans l'historiographie et les arts. Fruit d'un colloque qui s'est tenu à l'université de Caen Basse-Normandie à l'occasion des commémorations des 150 ans de l'Unité italienne les 20, 21 et 22 septembre 2011, le volume présente les contributions d'experts reconnus français et italiens autour de la question de la naissance de l'Italie au XIX^e siècle et de son interprétation, en assumant clairement la nécessité de défendre le Risorgimento. À l'image des deux organisateurs, une italianiste et un historien, il illustre la rencontre féconde entre deux champs disciplinaires qui avaient tendance à s'ignorer, réunis par l'objectif de mieux faire connaître l'événement fondateur de l'Italie à la lumière des acquis des nouvelles recherches.

Ce second volume, consacré aux voix et aux images du Risorgimento, présente des études sur les auteurs littéraires qui ont « raconté » l'Unité au moment de sa réalisation (Rovani, D'Azeglio, De Amicis, Verga), ainsi que sur les mémorialistes, les poètes et les artistes (peintres, librettistes, musiciens, cinéastes...) qui ont illustré à leur manière l'épopée risorgimentale.

TRANSALPINA

16

L'Unité italienne racontée

volume II

Voix et images
du Risorgimento

Presses
universitaires
de Caen

L'Unité italienne racontée
volume II: *Voix et images du Risorgimento*

Couverture : Maquette de Cédric LACHEREZ

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction,
sous quelque forme que ce soit, réservés pour tous pays.

ISSN : 1278-334X
ISBN : 978-2-84133-428-5

© 2013. Presses universitaires de Caen
14032 Caen Cedex - France

TRANSALPINA

É T U D E S I T A L I E N N E S

– 16 –

L'Unité italienne racontée
volume II: *Voix et images du Risorgimento*

Textes recueillis et présentés par
Laura FOURNIER-FINOCCHIARO et Jean-Yves FRÉTIGNÉ



2013

ÉQUIPE DE RECHERCHE
SUR LES LITTÉRATURES, LES IMAGINAIRES ET LES SOCIÉTÉS (ERLIS)

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

Directeur de publication

Mariella COLIN

Comité scientifique

Pino BOERO (Université de Gênes), Matilde DILLON WANKE (Université de Bergame), Andrea GAREFFI (Université de Rome Tor Vergata), Anne-Rachel HERMETET (Université d'Angers), Jean-René LADMIRAL (Université de Paris Ouest – Nanterre et ISIT), Antonio LAVIERI (Université de Palerme), Gilles PÉCOUT (EN Ulm et Université de Paris I), Pierluigi PELLINI (Université d'Arezzo-Sienne).

Comité de lecture

Nicolas BONNET (Université de Dijon), Maria Pia DE PAULIS (Université de Paris III), Christian DEL VENTO (Université de Grenoble III), Stefano LAZZARIN (Université de Saint-Étienne), Xavier TABET (Université de Paris VIII).

Comité de rédaction

Viviana AGOSTINI-OUAFI, Mariella COLIN, Juan Carlos D'AMICO, Laura FOURNIER-FINOCCHIARO, Jacqueline SPACCINI (Université de Caen, équipe ERLIS).

SOMMAIRE

Laura FOURNIER-FINOCCHIARO et Jean-Yves FRÉTIGNÉ: <i>Introduction</i>	9
Aurélie GENDRAT-CLAUDEL: <i>Dans la « lanterne magique » du roman: Cento anni de Giuseppe Rovani ou une définition implicite du Risorgimento</i> . . .	15
Laura GUIDOBALDI: <i>Massimo d'Azeglio homme du Risorgimento. L'écriture plurielle d'un auteur singulier</i>	31
Mariella COLIN: <i>Edmondo De Amicis acteur et spectateur des batailles du Risorgimento</i>	49
Claire CHASSAGNE: <i>Reflets du Risorgimento dans les premiers romans de Verga</i>	69
Matilde DILLON WANKE: <i>Memorialistica risorgimentale</i>	85
Luca BANI: « <i>Oh dolce patria!... Oh mio perenne amore</i> ». <i>La poesia patriottica femminile nel Risorgimento</i>	99
Jacqueline SPACCINI: <i>La peinture du Risorgimento. Des tableaux de l'espoir à ceux du désespoir</i>	117
Elsa CHAARANI LESOURD: <i>Raconter l'Unité en peinture: Francesco Hayez entre reportage et trompe-l'œil idéologique</i>	137
Pierre MILZA: <i>Verdi et la défense de l'italianité</i>	153
Didier FRANCFORT: <i>La musique instrumentale du Risorgimento</i>	167
Laurent SCOTTO D'ARDINO: <i>Le Risorgimento de Mario Martone: un « théâtre de guerre »</i>	181
Varia	
Clélie MILLNER: <i>Mise en question du sujet politique: les controverses de l'affaire Sofri dans les écrits et récits d'Antonio Tabucchi</i>	201
Luca DELLA BIANCA: <i>Da Émile Zola a Cletto Arrighi: Nanà a Milano</i>	213
Antonio CASAMENTO: <i>Fascination, mépris et tension dionysiaque dans la foule de Gabriele D'Annunzio</i>	223
Recension bibliographique	
Notes critiques	241
Comptes rendus	253

INTRODUCTION

Les 20, 21 et 22 septembre 2011 s'est tenu dans la salle des actes de la Maison de la recherche en sciences humaines de l'université de Caen un colloque international, dont l'enjeu était clairement indiqué par son titre : *L'Unité italienne racontée. Le Risorgimento célébré et représenté en littérature, dans l'historiographie et les arts*. Cette rencontre a pu se dérouler parfaitement grâce à l'implication scientifique et à l'engagement financier de l'université de Caen, l'Équipe de recherche sur les littératures, les imaginaires et les sociétés (ERLIS) de l'université de Caen et le Groupe de recherches en histoire (GRHis) de l'université de Rouen, le CNRS, la Région Basse-Normandie, la ville de Caen, sans oublier le Comité pour les célébrations du cent cinquantième anniversaire de l'Unité italienne, qui a jugé cette manifestation scientifique digne d'un grand intérêt.

Cette rencontre intellectuelle, qui fut le principal temps fort des célébrations françaises du Risorgimento, a réussi à réunir les italianistes et les historiens. Avec ce colloque, l'interdisciplinarité n'est plus seulement une parole en l'air ou un vœu pieux, mais elle devient effective et nous pouvons, à la lecture des actes, en apprécier les bénéfiques méthodologiques. D'ores et déjà, de cette rencontre féconde entre deux champs disciplinaires qui avaient tendance à s'ignorer, est née en décembre 2011 la Société d'études françaises du Risorgimento Italien (SEFRI), association régie par la loi de 1901, réunissant historiens et littéraires intéressés par la connaissance de la formation de l'Unité italienne¹.

Le colloque a été articulé en trois volets : la littérature, l'historiographie et les arts, et s'est terminé par une table ronde dont les enjeux ont été de restituer l'actualité du Risorgimento ; l'actualité, c'est-à-dire ce qui demeure, pour paraphraser Benedetto Croce, histoire et non simple chronique de cette grande révolution. En choisissant de faire clairement apparaître sur le manifeste à ce colloque l'idée directrice « le Risorgimento célébré », les organisateurs assument clairement la nécessité de défendre le Risorgimento.

1. Cette association, dotée d'un statut légal, remplace désormais officiellement le Groupe des historiens français du Risorgimento auprès de l'Istituto per la Storia del Risorgimento italiano de Rome présidé par le professeur Romano Ugolini

Cette revendication traduit une certaine lassitude par rapport à la mise en avant, le plus souvent de manière acritique, désordonnée et répétitive, des thèmes de l'anti-Risorgimento. Au-delà de tout jugement politique sur les valeurs de ce mouvement national italien, nous ne pouvons que constater la faiblesse heuristique des approches antirisorgimentales actuelles, qui s'apparentent, dans la majorité des cas, à un rabâchage journalistique simplifiant à l'excès des débats autrefois féconds. Cette défense du Risorgimento passe bien évidemment par les armes de la science, par la connaissance des faits et par la compréhension des interprétations. Il faut donc lutter contre toutes les déformations, toutes les simplifications, tous les préjugés dont le mouvement unitaire italien est victime. En donnant naissance à un État-nation, le Risorgimento engendre une réalité nouvelle, en harmonie avec l'esprit du monde tel qu'il se développe alors. En étant célébré dignement, il montre que l'État-nation n'a pas fini son cycle historique. L'actualité la plus immédiate le montre sans ambages.

Pour des raisons didactiques et pratiques, les articles issus de ce colloque sont publiés dans deux numéros distincts de la revue *Transalpina*. Un premier volume (*Transalpina* n° 15), consacré aux interprétations et aux commémorations, a regroupé des études sur l'historiographie du Risorgimento, sur les protagonistes de cet épisode (Mazzini, Pie IX, Garibaldi), ainsi que sur les récupérations de la tradition risorgimentale. Ce second volume est quant à lui consacré aux voix et aux images du Risorgimento : il présente des études sur les auteurs littéraires qui ont « raconté » l'Unité au moment de sa réalisation ainsi que sur les artistes (peintres, librettistes, musiciens, cinéastes...) qui ont illustré à leur manière l'épopée risorgimentale.

Les quatre premiers articles examinent les œuvres d'écrivains majeurs ayant vécu et écrit pendant la période risorgimentale, et s'attachent à montrer non seulement comment la littérature a « représenté » l'Unité, mais aussi comment elle l'a « pensée » avec ses ressources propres et ses catégories qui sont différentes de celles de l'histoire. Les auteurs se sont ainsi interrogés sur la façon dont certains hommes de lettres ont proposé, explicitement ou implicitement, par l'écriture fictionnelle, une interprétation originale du processus unitaire. C'est le cas par exemple de l'écrivain milanais Giuseppe Rovani, qui dans son roman « historique » *Cento anni*, ne mettant en scène que quelques épisodes marquants du Risorgimento (essentiellement l'échec de la République de Venise) et accordant une place disproportionnée au XVIII^e siècle, suggère une périodisation plus large que celle des guerres d'indépendance et des soulèvements qui ont scandé la Restauration. Aurélie Gendrat-Claudiel montre que le roman de Rovani invite à comprendre comment le refus apparent de la grande Histoire du Risorgimento peut cacher une réflexion aguisée sur le passé

proche, ainsi qu'un acte de foi dans la littérature fictionnelle non seulement comme instrument de compréhension du réel mais aussi comme source d'un savoir original, chargé d'une valeur heuristique. Laura Guidobaldi détaille les « expressions plurielles » de l'aristocrate piémontais Massimo d'Azeglio : dessins et tableaux, romans qui célèbrent l'identité italienne à reconstruire et à réévaluer, discours politiques, correspondance et récit autobiographique construisent une image unitaire de l'auteur, imprégné d'un fort sentiment national. D'Azeglio, animé d'un souci principalement pédagogique qui le pousse à multiplier les formes d'écriture, a laissé un message exhortatif fondamental aux nouveaux Italiens, les poussant à entreprendre une action de transformation et de renouvellement salvatrice pour leur pays. Le besoin individuel de Massimo d'Azeglio de témoigner devient de fait une histoire collective, où le présent de l'écriture se veut vecteur d'espoir pour les générations futures. L'étude de Mariella Colin montre en revanche que les batailles risorgimentales ne sont pas « racontées » de la même façon par le romancier Edmondo De Amicis selon la forme d'écriture choisie et selon le moment du récit. Par exemple, les mémoires et les souvenirs personnels de l'écrivain sont exempts de la rhétorique militaire et de l'emphase patriotique qui a souvent été reprochée à l'auteur de *Cuore* et des nouvelles à grand succès *La vita militare*, rédigées dans un but de propagande et de pédagogie, avec une grande naïveté et sur un ton généralement plein d'emphase. Mariella Colin remarque toutefois que ces nouvelles édulcorées et pathétiques rapportent des faits historiquement exacts, et ne taisent pas certains aspects humiliants, notamment la retraite en débâcle désordonnée et déshonorante pour l'armée et pour le pays lors de la bataille de Custoza. Claire Chassagne examine les premiers romans de Giovanni Verga, écrits entre 1856 et 1863 avec un enthousiasme réel, au moment où se fait l'unité politique de l'Italie. Si Verga, qui souhaite avec ces récits apporter sa contribution à l'indépendance et à l'Unité italienne, met en place une idéalisation certaine du Risorgimento, employant de nombreux topoi romantiques et un ton souvent sentencieux, ses romans font également apparaître une réflexion sociale sur l'opposition entre noblesse et plèbe, ainsi que sur le phénomène du brigandage, qui traduit l'angoisse palpable d'une future guerre civile.

Les articles suivants, de Matilde Dillon Wanke et de Luca Bani, se penchent sur des genres littéraires injustement considérés comme mineurs, l'écriture des mémoires des volontaires garibaldiens et la poésie féminine, ainsi que sur leurs spécificités formelles et thématiques. Matilde Dillon Wanke analyse le choix des textes reproduits dans les anthologies, pour montrer qu'il répond, de la part des éditeurs, à une logique sélective au regard des nombreuses récupérations possibles. Elle pointe toutefois la

force littéraire, notamment sur le plan du langage, de la voix des auteurs de mémoires, dotée d'un grand impact émotionnel. L'*Atlante letterario del Risorgimento*², paru au moment des célébrations des 150 ans de l'Unité italienne, propose une autre manière d'exploiter les récits des mémorialistes, qui, plus que les textes à valeur artistique et littéraire, transmettent et conservent le sens profond du Risorgimento, notamment pour les humbles combattants qui y participèrent. Luca Bani réhabilite quant à lui les auteures féminines de poèmes patriotiques, non seulement pour apporter sa pierre aux recherches récentes sur le rôle des femmes au cours du Risorgimento, mais aussi pour étudier les spécificités de l'écriture féminine, notamment poétique. Il montre ainsi que les femmes poètes qui chantèrent l'Italie du Risorgimento partageaient avec les hommes le même répertoire de thèmes, mythes et symboles qui était largement diffusé dans la poésie de l'époque, mais aussi que leurs compositions contribuèrent à l'enrichir avec des images déclinées au féminin. Les poèmes dessinent en particulier le tableau d'une présence des femmes qui est loin d'être marginale au cours des épisodes du Risorgimento, et offrent des réflexions plus générales sur la condition des femmes dans toutes les guerres.

À côté de ces voix d'écrivains et d'écrivaines du Risorgimento, la peinture italienne du XIX^e siècle a eu un rôle majeur pour raconter l'Unité. Les deux articles de Jacqueline Spaccini et d'Elsa Chaarani Lesourd tracent un parcours critique parmi les personnalités, les œuvres et les genres principaux de la peinture risorgimentale. Jacqueline Spaccini s'attarde principalement sur les peintres-soldats (les frères Domenico et Gerolamo Induno, Giovanni Fattori, Odoardo Borrani, Silvestro Lega), dont les toiles représentent non seulement la dimension quotidienne – jamais événementielle – des *res gestae*, mais aussi la parabole des aspirations et des idéaux du Risorgimento. Elsa Chaarani Lesourd analyse les portraits, les scènes historiques et les toiles allégoriques de Francesco Hayez qui trouvèrent un écho profond dans la conscience des contemporains. Quels que soient les sujets des tableaux examinés – personnages célèbres, batailles et moments historiques immortalisés en temps réel, représentations romantiques de l'histoire, scènes de la vie privée ou allégoriques comme *Il bacio* –, ils illustrent tous à leur manière des sujets d'une actualité brûlante : la prédication de la cause italienne ainsi que l'incitation à l'action pour l'unification des États de la péninsule, selon les vœux exprimés par Giuseppe Mazzini dans son célèbre essai *La peinture moderne en Italie*.

2. L'*Atlante letterario del Risorgimento*, M. Dillon Wanke, G. Ferroni (dir.), Université de Bergame – Istituto Editoriale Cisalpino, 2012, fait l'objet d'une recension dans le volume n° 15 de *Transalpina*, p. 243-245.

Parmi les formes artistiques mobilisées pour « faire l'Italie », il ne fallait pas oublier l'opéra, qui emplit l'espace sonore du Risorgimento. Pierre Milza dresse un bilan complet de l'effort de Giuseppe Verdi pour apporter sa pierre à la construction de l'identité nationale italienne, en consacrant dans ses opéras le génie vocal italien. Les opéras patriotiques de Verdi, à partir du *Nabucco*, furent ainsi les accoucheurs du patriotisme italien, car ressentis et compris par les habitants de la péninsule comme des manifestes lyriques appelant à la libération de la patrie. Didier Francfort complète le panorama musical du XIX^e siècle en réfléchissant sur la musique instrumentale, dont il remet en cause la supposée absence ou faiblesse à l'âge du Risorgimento. Les œuvres de compositeurs tels Giovanni Bottesini, Giovanni Sgambati et Giuseppe Martucci montrent la richesse, mais aussi la complexité de la recherche symphonique au cours du siècle, marqué par l'élargissement des registres instrumentaux et par la redéfinition de l'italianité musicale, qui se fait en partie hors d'Italie.

Le dernier article conclut notre exploration des récits de l'Unité par une étude de la relation du septième art avec l'histoire du Risorgimento. Laurent Scotto d'Ardino se penche en particulier sur le film controversé *Noi credevamo*, réalisé par Mario Martone à l'occasion des cent cinquante ans de l'Unité. Il souligne l'originalité de la représentation cinématographique et de l'interprétation historique de Martone, qui prend un parti pris radical, mettant en scène un point de vue inédit sur le Risorgimento, exclusivement porté par des Méridionaux mazziniens, représentant symboliquement une collectivité de patriotes anonymes, oubliés par l'Histoire officielle et qui furent, d'une certaine manière, les « perdants » du processus unitaire. En focalisant l'attention sur la tragédie qui frappe les protagonistes, Martone exalte la ferveur spirituelle des personnages et construit un véritable « théâtre de guerre » qui fait clairement apparaître la haine qui désunit depuis l'origine les Italiens et qui traverse, selon lui, toutes les périodes de l'histoire nationale.

Au terme de ce deuxième volume consacré à l'Unité italienne racontée, on ne peut que réitérer notre foi dans le projet de célébrer le Risorgimento de manière compréhensive et sous tous les angles, mais non de façon œcuménique comme pouvait le faire accroire la lithographie d'A. Thomatis choisie pour illustrer le colloque³. Si nous n'avons pas souhaité dessiner l'image d'un Risorgimento apaisé, dans lequel tous les protagonistes se rencontrent harmonieusement, après la tourmente des événements, nous avons, en revanche, voulu retenir l'idée profonde exprimée par cette lithographie, à

3. *Una partita a tresette in Paradiso*, avec pour sous-titre : *Seguirono e raggiunsero, per vie diverse, la medesima stella : or si divertono da buoni amici*, reproduite dans le volume n° 15 de *Transalpina*, p. 27.

savoir que l'Histoire n'est pas que la sanction des faits, qu'on ne peut pas la comprendre que du côté des vainqueurs mais qu'il faut aussi tenir compte des projets et des programmes des vaincus. Enfin, nous avons voulu affirmer et démontrer que pour illustrer l'apport du Risorgimento cent cinquante ans après la réalisation de l'Unité, il est nécessaire d'interroger et de réunir toutes sortes d'expressions, de l'historiographie à l'art et à la littérature.

Laura FOURNIER-FINOCCHIARO

Jean-Yves FRÉTIGNÉ

**DANS LA « LANTERNE MAGIQUE » DU ROMAN :
CENTO ANNI DE GIUSEPPE ROVANI
OU UNE DÉFINITION IMPLICITE DU RISORGIMENTO**

Résumé : Bien qu'il ait fait l'objet de trois rééditions récentes, le roman de Giuseppe Rovani (1818-1874) intitulé *Cento anni*, publié en feuilleton de 1856 à 1863 dans la *Gazzetta di Milano*, n'a pas souvent été étudié dans le cadre du cent cinquantième anniversaire de l'Unité italienne. Certes, ce roman-fleuve, dont l'intrigue tortueuse se déploie de 1750 à 1849, ne met en scène que quelques épisodes marquants du Risorgimento (essentiellement l'échec de la République de Venise) et accorde une place disproportionnée au XVIII^e siècle, au point que le titre paraît presque mensonger. Par ailleurs, l'écrivain milanais paraît plus intéressé par la reconstitution des mœurs et des modes que par la grande histoire, qui semble faire office de simple toile de fond. Et pourtant, les déclarations programmatiques de Rovani sur les rapports entre histoire et fiction et sur la force de l'écriture romanesque, capable de combler les lacunes de l'histoire officielle, mais aussi le poids accordé dans l'œuvre à la vie culturelle, et notamment à la renaissance des arts et de la littérature au siècle des Lumières, invitent à lire *Cento anni* comme une tentative originale de définition et de périodisation du Risorgimento qui rappelle la double nécessité d'une interprétation du processus unitaire sur le long terme et d'une évaluation socioculturelle du XVIII^e siècle, perçu comme la racine du réveil national.

Riassunto : *Nonostante la recente pubblicazione di tre riedizioni, il romanzo di Giuseppe Rovani (1818-1874) intitolato Cento anni, apparso a puntate dal 1856 al 1863 sulla Gazzetta di Milano, è stato poco studiato nell'ambito del centocinquantesimo dell'Unità italiana. Certo, questo romanzo fiume, la cui intricata trama si dispiega dal 1750 al 1849, mette in scena solo pochi episodi salienti del Risorgimento (soprattutto il fallimento della Repubblica di Venezia) mentre la ricostruzione del Settecento appare tanto sproporzionata da rendere il titolo quasi menzognero. D'altronde, lo scrittore milanese sembra più interessato alla rievocazione di usi, costumi e mode che alla grande storia, spesso ridotta a mero scenario. Tuttavia, le dichiarazioni programmatiche di Rovani sul legame tra storia e finzione nonché sulla forza della scrittura romanzesca – in grado di colmare le lacune della storia ufficiale – ma anche l'attenzione dedicata nell'opera alla vita culturale, invitano a leggere Cento anni come un tentativo assai originale per definire e periodizzare il Risorgimento, tentativo che richiama la duplice necessità di interpretare il processo unitario sul lungo termine e di valutare il Settecento dal punto di vista socio-culturale in quanto radice del risveglio nazionale.*

Posons d'emblée la question, avec quelque naïveté : que signifie, pour la littérature, « raconter » l'Unité italienne ? Si l'on s'en tient à une vision étroite du Risorgimento, purement événementielle et politico-militaire, on est tenté d'assigner aux écrivains le rôle un peu flou de témoins du passé ou de greffiers du présent¹, au risque de cantonner les rapports entre histoire et littérature dans un jeu spéculaire dont il y a, au fond, assez peu à dire : certes, il peut être intéressant de mettre au jour la part de reconstruction subjective, de distorsion, voire de mythisation, dans les œuvres qui se présentent comme des témoignages (qu'on songe à toute la production des volontaires garibaldiens) et, à l'inverse, de découvrir les fondements référentiels des livres qui s'offrent au lecteur comme de pures fictions. En d'autres termes, on aboutit presque invariablement à deux conclusions différentes mais méthodologiquement identiques (« ça ne s'est pas tout à fait passé comme ça » et « ça s'est vraiment passé comme ça »), qui toutes deux risquent d'hypostasier le « contexte » et présupposent la possibilité, pour le lecteur contemporain, d'accéder à la vérité intangible du fait historique.

Pour parcourir une autre voie², on peut se demander non pas comment la littérature a « représenté » l'Unité, mais comment elle l'a « pensée » avec ses ressources propres et ses catégories qui ne sont pas celles, justement, de l'histoire : il s'agit de s'interroger sur la façon dont certains écrivains ont proposé explicitement ou implicitement, par l'écriture fictionnelle, une interprétation originale du processus unitaire, lorsqu'ils ont, par exemple, suggéré une périodisation plus large que celle des guerres d'indépendance et des soulèvements qui ont scandé la Restauration, ou encore lorsqu'ils se sont interrogés sur les origines du sentiment national. Dans cette perspective, le principal roman de Giuseppe Rovani, *Cento anni*, offre un champ d'investigation privilégié. En effet, quel sens peut avoir, pour un auteur qui n'était certes pas indifférent au sort de la péninsule et à ses récents bouleversements, le choix de construire, précisément dans les années cruciales où se réalise l'Unité, une intrigue qui se déploie sur plus de cent ans, de 1750 à 1849, mais où la substance historique et politique semble constamment

1. Encore que l'humilité de ces rôles puisse être revendiquée par les écrivains eux-mêmes, comme le suggère la citation de Balzac qu'on pourra lire à la note 10.

2. Nous nous plaçons ici du point de vue de l'analyse des textes : les possibilités que nous envisageons n'épuisent donc pas, évidemment, la question des rapports entre littérature et histoire, qui peuvent être abordés par le biais de l'évolution des institutions littéraires, de la sociologie des écrivains, de la réception, des rapports entre auteurs et lectorat, etc. Rappelons à ce propos que pour la période du Risorgimento, l'histoire littéraire connaît depuis plusieurs années un regain d'intérêt (et un renouvellement méthodologique) dont on ne peut que se réjouir, mais qui fait parfois passer au second plan l'étude des textes. Pour un état de la recherche actuelle, cf. X. Tabet, « Nation, Risorgimento et identité : à propos de quelques débats actuels », *Transalpina*, n° 15, 2012, p. 185-194.

repoussée au second plan, tandis que la reconstitution minutieuse, essentiellement socioculturelle du XVIII^e siècle occupe une place hypertrophiée par rapport à celle du XIX^e siècle ? Le roman de Rovani invite à comprendre comment le refus apparent de la grande Histoire du Risorgimento peut cacher une réflexion aiguisée sur le passé proche, ainsi qu'un acte de foi dans la littérature fictionnelle non seulement comme instrument de compréhension du réel mais aussi comme source d'un savoir original, chargé d'une valeur heuristique³.

Histoire d'un roman historique (presque) sans l'Histoire

Avant d'entrer dans le vif du roman, quelques éléments de contextualisation sont sans doute nécessaires, dans la mesure où Rovani, estimé par Tommaseo, adulé par Carlo Dossi et considéré comme un modèle par les *Scapigliati*, ne fait pas vraiment partie du canon du XIX^e siècle et reste une figure mineure, liée avant tout à la culture milanaise. Sans retracer la biographie de l'écrivain⁴, né en 1818 et mort en 1874, il faut rappeler qu'au moment où il se lance dans la composition de ce qui reste son chef-d'œuvre, *Cento anni*, il a déjà publié trois romans historiques⁵ et jouit d'une certaine notoriété comme critique musical, artistique et littéraire⁶. Le roman paraît

-
3. Cette contribution entend donc faire fond sur les propositions théoriques et méthodologiques du numéro spécial de la revue *Annales. Histoire, sciences sociales* consacré aux « Savoirs de la littérature » (a. 65, n° 2, mars-avril 2010). Dans leur « Introduction » (p. 253-260), Étienne Anheim et Antoine Lilti essaient de dépasser le lieu commun post-moderne de « la part de fiction, de narration ou d'invention stylistique dans les textes des historiens » (p. 253) – lieu commun né des positions de Hayden White et des théoriciens du *linguistic turn* – pour « saisir historiquement les capacités de la littérature à produire un savoir sur le monde » (p. 255). Et les auteurs rappellent qu'« un savoir n'est pas nécessairement une représentation véridique de faits empiriques advenus dans le monde historique ». En effet, « [l]es œuvres littéraires mobilisent des procédures textuelles qui correspondent à des opérations cognitives (typologie, description, généralisation, narration...) », de sorte qu'il s'agit « de montrer comment la littérature permet de penser l'historicité de l'expérience humaine dans son rapport au temps, à l'attente, à la guerre ou à la mort » (p. 257).
 4. Deux brèves biographies parurent au XIX^e siècle à l'occasion de la mort de l'écrivain : A. Vismara, *Giuseppe Rovani e le sue opere*, Milan, Tip. di A. Sanvito, 1874 et C. Catanzaro, *Giuseppe Rovani : profilo critico-biografico*, Florence, Tip. popolare di E. Ducci, 1875. Mais c'est Carlo Dossi qui livre la plus riche somme d'anecdotes sur son aîné : C. Dossi, *Rovani*, introduction, transcription et index de G. Nicodemi, Milan, Ed. della Libreria vinciana, 1946. Signalons également la notice rédigée à l'occasion du centenaire de la mort de Rovani : C. Martini, « Ritratto di Giuseppe Rovani. Nel centenario della morte », *Accademie e biblioteche d'Italia*, a. 41, n° 6, 1973, p. 399-412.
 5. *Lamberto Malatesta*, Milan, Ferrario, 1843 ; *Valenzia Candiano o la figlia dell'ammiraglio*, Milan, Ferrario, 1844 ; *Manfredo Pallavicino o I Francesi e gli Sforzeschi. Storia italiana*, Milan, Borroni e Scotti, 1845-1846.
 6. Cf. G. Carnazzi, *Da Rovani ai «perduti»*. *Giornalismo e critica nella Scapigliatura*, Milan, LED, 1992 et V. Scrima, *Giuseppe Rovani critico d'arte*, Milan, LED, 2004.

en feuilleton dans la *Gazzetta di Milano* entre le 31 décembre 1856 et le 31 décembre 1863, mais la publication reste incomplète et le roman ne trouve sa forme définitive qu'avec l'édition en volumes, qui elle aussi s'échelonne sur plusieurs années, entre 1859 et 1864, les premiers volumes étant donc parallèles à la publication en revue. Rovani revoit ensuite son roman, qui paraît entre 1868 et 1869 dans une édition illustrée. L'histoire de la publication de *Cento anni*, particulièrement complexe⁷, intéresse les spécialistes de l'auteur, de sorte qu'on se limitera ici à relever le point le plus important pour la compréhension des liens subtils qui unissent le temps de la fiction au temps de la rédaction : étalée sur plus de sept ans, si l'on tient compte de la parution en revue et de la première édition en volumes, la publication recouvre des années tout à fait décisives pour l'histoire italienne, puisque l'aventure éditoriale de *Cento anni* correspond précisément au tournant de l'Unité italienne (la première livraison paraît dans le Milan autrichien et les différents feuilletons sont publiés alors que les lecteurs vivent, entre autres, la seconde guerre d'indépendance, l'entreprise garibaldienne, la première organisation du royaume d'Italie, les soubresauts de la question romaine). Comme l'a très bien montré Monica Giachino⁸, ces événements historiques trouvaient naturellement des échos dans les pages politiques de la *Gazzetta*, qui était un journal proche du gouvernement autrichien et soumis à la censure, de sorte que les différents épisodes du roman doivent être lus en miroir de la totalité du périodique et replacés dans le cadre de chaque numéro : ils font en effet partie d'un tout, dont les diverses rubriques s'éclairent réciproquement. Très souvent, le roman vient jeter un éclairage implicitement critique sur l'actualité officielle relayée par la *Gazzetta* : c'est en cela que les pages même les moins politiques de *Cento anni* se trouvent souvent, selon la formule consacrée, comme rattrapées par l'actualité et doivent être lues en fonction d'une chronologie éditoriale qui les charge de sens et que la publication en volumes occulte nécessairement.

Il convient également de résumer brièvement la trame de ce roman-fleuve de plus de mille pages : le narrateur, qui se présente comme un homme d'âge mûr, remonte à un souvenir de jeunesse à l'origine de l'histoire qu'il s'apprête à raconter. Encore tout jeune, il a rencontré près du lac de Pusiano

-
7. Cf. S. Tamiozzo Goldmann, *Lo Scapigliato in archivio. Sulla narrativa di Giuseppe Rovani*, Milan, Franco Angeli, 1994; *Id.*, « Ragioni di un'edizione : i *Cento anni* di Giuseppe Rovani », *Testo*, n. s., a. XXIII, n° 44, juillet-décembre 2002, p. 7-16; *Id.*, *Introduzione*, in G. Rovani, *Cento anni*, S. Tamiozzo Goldmann (éd.), Milan, BUR, 2001, vol. I, p. 7-37. Il s'agira dorénavant de notre édition de référence.
 8. C'est en effet à Monica Giachino que l'on doit la reconstruction la plus détaillée de la publication en feuilleton (cf. M. Giachino, « I *Cento anni* in *Gazzetta* », *Testo*, n. s., a. XXIII, n° 44, juillet-décembre 2002, p. 23-43).

un vieillard qui fera office de passeur de mémoire. Les circonstances de la rencontre méritent d'être soulignées : le narrateur fait la connaissance du vieil homme, Giocondo Bruni, au moment précis où il lit l'inscription qui signale à l'attention des voyageurs la maison natale de Giuseppe Parini. Or l'octogénaire dit avoir connu personnellement toute la famille Parini, à commencer par le poète. Mais sa qualité de témoin privilégié d'une époque ne s'arrête pas là : il est « *la storia universale viva e vera degli ottant'anni che aveva vissuto dopo i primi otto* »⁹. Né en 1756, il a connu de près ou de loin les plus grandes figures du XVIII^e siècle, de Goldoni à Alfieri, et les principaux personnages du Milan des Lumières, au point qu'il peut sur tous les sujets livrer « *un racconto pieno di accidenti curiosi, di quelli che la storia ignora e pur basterebbero a far la storia vera* »¹⁰. Sa mémoire est un « *sterminato volume, contenente uomini e cose vissuti e avvenute in cento anni* »¹¹. Le premier chapitre de *Cento anni* présente donc le narrateur de 1856 comme le dépositaire de la mémoire vivante, transmise de manière essentiellement orale, du vieillard rencontré sous le signe tutélaire de Parini. Chaque détail a son importance pour comprendre le projet romanesque de Rovani, ainsi que sa conception de l'histoire : le Settecento est perçu comme un siècle fondateur, dont la connaissance est nécessaire aux jeunes générations pour comprendre leur présent ; par ailleurs, l'histoire véritable (la « *storia vera* ») ne peut se saisir que grâce aux témoignages vivants et aux anecdotes (les « *accidenti curiosi* ») qui donnent accès à une meilleure compréhension des mécanismes régissant le sort des hommes. La seule histoire possible est donc une histoire du temps récent, encore accessible par l'intermédiaire des vieillards, et une histoire humaine, minuscule, nourrie de menus faits.

Après le cadre narratif fourni par la rencontre avec Giocondo Bruni, programme narratif et historiographique, commence l'intrigue proprement dite, qui fera légèrement mentir le titre du roman : il y aura bien cent ans d'histoires rocambolesques, mais avec une prédominance très nette

9. G. Rovani, *Cento anni*, p. 67.

10. *Ibid.*, p. 69. Cette conception de la littérature comme peinture socioculturelle et donc comme auxiliaire de « l'histoire des historiens », toujours lacunaire, n'est pas sans rappeler l'*Avant-propos* (1842) de *La Comédie humaine*, dans lequel Balzac affirme : « Le hasard est le plus grand romancier du monde : pour être fécond, il n'y a qu'à l'étudier. La société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs » (H. de Balzac, *Cœuvres complètes*, t. I, *La Comédie humaine*, première partie, livre premier, Paris, Michel Lévy Frères, 1869, p. 5).

11. G. Rovani, *Cento anni*, p. 69.

des épisodes situés au XVIII^e siècle. Tout commence par un testament subtilisé en 1750 : le ténor Amorevoli, surpris dans le jardin le plus proche de la maison où le vol a été commis, refuse de prouver son innocence en avouant qu'il avait rendez-vous avec la belle et cultivée comtesse Clelia, réputée vertueuse et indifférente à l'amour. Après plusieurs fausses pistes, qui mettent en cause une jeune danseuse, la Gaudenzi, mère de Giocondo Bruni, les soupçons finissent par tomber sur le véritable coupable, le laquais Andrea Suardi, dit *il Galantino*, qui a été grassement payé pour perpétrer le vol. En effet, le testament subtilisé accordait toute la fortune du marquis F. à Giulio Baroggi, son fils naturel, privant ainsi son frère, le cupide comte F., d'un héritage très attendu. Le roman ne fait que dérouler les conséquences, sur plusieurs générations, de ce testament volé et des accusations qui pèsent tour à tour sur les différents personnages. On assistera à l'enlèvement d'une jeune fille arrachée au couvent – enlèvement qui suscitera de nouvelles arrestations infondées –, aux manigances du laquais, désireux de se venger tout en humiliant une aristocratie qui le méprise malgré son extraordinaire fortune et sa promotion sociale (il est devenu banquier), à la séparation de deux jeunes amants sur fond de guerres napoléoniennes, à un duel, à de sombres machinations pour orchestrer la mort du ministre Giuseppe Prina¹² en 1814, à la punition d'un personnage odieux, aveuglé avec un tisonnier ardent – ces péripéties, et bien d'autres encore, sont toutes liées, directement ou indirectement, au testament volé.

Ce qu'il importe ici de souligner, c'est l'organisation de la matière temporelle, dans laquelle se dégagent plusieurs périodes bien distinctes¹³ : une première série d'événements a lieu en 1750, année où le testament est dérobé ; on passe ensuite à 1766, 1797, 1821, 1829 (à Paris) et enfin 1849, lorsque l'un des derniers personnages, Giunio Baroggi, descendant du fils naturel en faveur duquel le testament volé avait été rédigé, participe vainement à la défense de la République de Venise. La boucle est alors bouclée, puisqu'on apprend que ce personnage a fait la connaissance du narrateur et qu'il est mort en 1850 à Rome, dans l'appartement qu'avait occupé Winckelmann.

12. On sait que l'assassinat sauvage du ministre des Finances de Napoléon est un événement majeur dans la mémoire des patriotes italiens du Risorgimento : l'événement inspira de nombreuses œuvres, de la *Prineide* (1816) de Tommaso Grossi à la célèbre scène des *Fiancés* de Manzoni (chapitre XIII), dans laquelle le vicaire échappe de peu au lynchage. Cf. G. Carnazzi, « Alla casa del Prina ». Aprile 1814, da Manzoni alla rilettura di Rovani », *Per leggere*, n° 10, 2006, p. 31-55.

13. Pour un résumé des différentes étapes du roman et un commentaire du choix de ces dates, cf. M. Diaz-Rozzotto, « L'influence de la pensée du XVIII^e siècle et les idéaux républicains dans *Cento anni* de Giuseppe Rovani », *Chroniques italiennes*, n° 33-34, 1 / 2, 1993, p. 1-30. La centralité de 1821 dans la vision historique de Rovani, « sans aucun doute le prédécesseur immédiat de 1848, l'ancêtre de 1859 » (*ibid.*, p. 25), y est à juste titre soulignée.

La symétrie avec le début du roman est frappante : *Cento anni* commence et s'achève avec la rencontre de témoins directs de l'histoire racontée, témoins à la fois d'une petite histoire (le testament volé) et de la grande Histoire, et chacun de ces témoins est symboliquement lié à une figure majeure de la culture du Settecento, Parini¹⁴ puis Winckelmann, par le biais de demeures qui font office d'autels des divinités protectrices de la littérature et de l'art.

Il est inutile d'insister outre mesure sur l'éclipse de la grande Histoire que le roman semble mettre en œuvre : observateur attentif du monde du théâtre, de la danse et de l'opéra, descripteur infatigable de la mode vestimentaire et des mœurs du siècle passé, analyste mordant de la psychologie des personnages, Rovani paraît parfois négliger les grands épisodes historiques qui devraient pourtant scander son récit, au nom de ce qu'on pourrait appeler une forme de démocratie narrative, qui accorde le même poids à l'anecdote et à l'événement, voire privilégie la première au détriment du second. Il suffit de penser, par contraste, à ce que fera quelques années plus tard Nievo avec les *Confessions d'un Italien* lorsqu'il reprendra peu ou prou les mêmes bornes chronologiques, mais avec une attention incomparable aux luttes du Risorgimento¹⁵. Rovani est, littéralement, un romancier de variétés, qui cherche à captiver son lecteur par des rebondissements inattendus, des scènes galantes du temps jadis, des détails relevant du *who's who* de la Milan ou de la Venise du XVIII^e siècle, avec toutefois une attention particulière pour le fonctionnement de la justice et les institutions judiciaires, puisque l'écrivain s'intéresse de près à leur état avant les grandes réformes des Lumières et du XIX^e siècle¹⁶. Il a l'art du

14. Dans le discours des patriotes du Risorgimento, le nom de Parini est chargé de valeurs idéologiques : l'auteur du *Giorno*, célébré comme poète libre, capable de dénoncer les vices de l'aristocratie et convaincu de la valeur civile de la littérature, apparaît aussi comme l'icône du poète italien, un père fondateur essentiel pour montrer la renaissance de la culture nationale. Cf. M. Tatti, « Parini e Alfieri : due icone risorgimentali », in *Il Risorgimento dei letterati*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, p. 43-58. Placer l'ouverture du roman sous le signe de Parini signifie bien annoncer une réflexion sur les fondements de l'italianité.

15. N'est pas impossible que Nievo ait lu les premiers épisodes de *Cento anni* avant de composer son chef-d'œuvre. C'est en tout cas l'hypothèse émise par Folco Portinari, qui insiste cependant sur les différences entre les deux romans (*Introduzione*, in G. Rovani, *Cento anni*, Turin, Einaudi, 2005, p. XXI, note 21). La dette la plus évidente de Nievo vis-à-vis de Rovani tient aux allusions à l'histoire de la Grèce contemporaine dans les *Confessions*, qui puisent largement dans la *Storia della Grecia negli ultimi trent'anni (1824-1854)* que l'écrivain milanais publie en 1854.

16. On lit à ce propos dans la présentation de son roman, *Preludio d'intermezzo*, que Rovani publie dans la *Gazzetta* le 9 janvier 1858 : « abbiamo dovuto [...] esaminare gli atteggiamenti più generali della giurisprudenza, della procedura criminale in un momento vicinissimo alla sua totale riforma, atteggiamenti necessari a conoscersi anche per raccogliere criteri nella valutazione della tesi legale » (reproduit dans *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, R. Bertacchini (éd.), Rome, Studium, 1969, p. 173).

folliculaire désinvolte qui aime les potins et du journaliste qui cherche le scoop¹⁷, potins et scoops rendus plus attrayants mais aussi plus inoffensifs du fait qu'ils sont repoussés dans un temps à la fois lointain et proche pour le lecteur du XIX^e siècle.

Le retour de l'Histoire refoulée : des échos, un lapsus, Venise

Cependant, les personnages, aristocrates raffinés conscients du déclin inexorable de leur classe, hommes de théâtre engagés dans la franc-maçonnerie ou anciens valets promus par une société en pleine révolution, laissent parfois entrevoir le poids de l'histoire qui conduit l'Italie vers l'Unité et la modernité, suggérant ainsi les ponts que le romancier jette vers le temps présent. Tout d'abord, il y a les fréquentes interventions métaromanesques, dans la plus pure tradition manzonienne, qui invitent le lecteur à considérer que l'on parle du présent lorsque l'on parle du passé, sur le modèle de la célèbre fautive correction du chapitre VIII des *Fiancés* : « *Così va spesso il mondo... voglio dire, così andava nel secolo decimo settimo* »¹⁸. On trouve une incise assez semblable dans *Cento anni*, lorsque le narrateur précise que l'esprit de corporation pouvait parfois, à cette époque (l'expression « *a quel tempo* » est malicieusement mise en relief entre deux virgules), faire taire la voix de la justice absolue¹⁹. Par ailleurs, Rovani met souvent en scène des figures historiques en suggérant que leur action ne pourra être jugée que dans un avenir qui coïncide précisément avec l'époque de ses lecteurs²⁰. C'est ainsi qu'un personnage qui émet quelques doutes sur le talent d'Algarotti, resté célèbre pour avoir vulgarisé les théories de Newton, ajoute : « *quel ch'ei valga davvero, lo si conoscerà da qui a cinquanta, e meglio ancora da qui*

17. Voir à ce propos les observations très fines de Valentino Scrima, pour qui le romancier a le « *spirito comunicativo di un gazzettiere che metabolizza – tra ironia e militanza – tutto un mondo culturale, per stiparlo nelle appendici di un quotidiano di larga diffusione* », au point que l'œuvre fait émerger « *una concezione della storiografia a metà strada fra disciplina umanistica e caccia allo scoop giornalistico* » (V. Scrima, *Giuseppe Rovani critico d'arte*, p. 241-242).

18. A. Manzoni, *I promessi sposi*, A. Stella et C. Repossi (éd.), Turin, Einaudi – Gallimard, 1995, p. 110.

19. G. Rovani, *Cento anni*, p. 236.

20. Sur la conception du roman historique chez Rovani, les réflexions de Guido Baldi restent très justes : critique à l'égard de certains romanciers à succès de la période romantique et capable d'une authentique remise en question de sa propre pratique du roman historique dans les années précédentes, Rovani met au point avec *Cento anni* une fiction qui s'ouvre à des éléments « *di natura non prettamente fantastico-narrativa, ma riflessivo-saggistica* » (G. Baldi, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, Florence, Olschki, 1967, p. 66).

a cento anni»²¹. Façon astucieuse, naturellement, de maintenir en éveil le sens critique du lecteur de la fin des années 1850. Mais le roman recèle des cas plus clairs encore de collision entre le passé et le présent. Soulignons deux failles du texte, par lesquelles la contemporanéité force l'apparente négligence historique du récit.

En premier lieu, un passage du roman fait allusion à une sorte de « grève du tabac » menée en 1754 par les Milanais pour s'opposer à un système de taxes jugé inique. Or la même forme de protestation avait été reprise par les patriotes milanais en 1848, à la veille de la révolution, pour frapper les finances autrichiennes. De plus, à l'automne 1858, le refus de fumer du tabac autrichien avait été reconduit comme forme de protestation politique et comme instrument de pression économique. Or il est tout à fait remarquable que dans ce passage, qui met implicitement en relation trois moments de rébellion contre les autorités autrichiennes, on trouve dans l'édition du roman en feuilleton une curieuse coquille : au lieu de 1754, on lit 1854²². Plus troublant encore, la coquille fut maintenue par Rovani dans toutes les éditions suivantes, de sorte qu'elle paraît être un clin d'œil et une explicitation des liens étroits du passé et du présent²³.

En second lieu (c'est un point bien plus évident que le premier), la fin du roman, intitulée « *Conclusion* », se déroule à Venise en 1849, lorsque « *quella gloriosa e sventurata città [...] stava dibattendosi tra la vita e la morte* »²⁴. Cette partie du roman, bien que placée à un endroit on ne peut plus stratégique, est à vrai dire assez faible : la soudure entre la petite histoire et la grande paraît bien artificielle et la reconstitution des événements liés à la République de Venise passe par de longs échanges souvent très rhétoriques, qui mettent en jeu un assez improbable Prussien, amoureux de l'Italie et plein de ressentiment pour ses compatriotes. *In extremis* les luttes du Risorgimento et les grandes figures de patriotes que sont Tommaseo et Manin occupent le devant de la scène, comme si Rovani se souvenait un peu tard que l'intrigue touche à sa fin au moment même où elle rejoint l'histoire

21. G. Rovani, *Cento anni*, p. 338-339.

22. *Ibid.*, p. 460.

23. Cf. M. Giachino, « *I Cento anni in Gazzetta* », p. 35-36. La spécialiste analyse d'autres échos possibles entre le temps de la fiction et le contexte de la publication en revue : ainsi les réjouissances organisées en 1766 pour la libération de la jeune comtesse Ada (temps de la fiction) donnent-elles lieu à des considérations sur le goût des Milanais pour le divertissement même dans les périodes les plus sombres de leur histoire et même en situation d'occupation, considérations quelque peu anachroniques pour 1766 mais qui peuvent entrer en résonance avec les festivités en l'honneur du successeur du sinistre Radetzky, Maximilien de Habsbourg, à l'occasion de son mariage au cours de l'été 1857 (temps de la publication) (*ibid.*, p. 38-39).

24. G. Rovani, *Cento anni*, p. 1346.

la plus récente et la plus brûlante. On rappellera à ce propos que Rovani se trouvait à Venise entre 1847 et 1849, où il avait été particulièrement frappé par les mouvements de foule, et son observation directe des événements l'avait conduit à publier en 1850 un libelle polémique sur Daniele Manin²⁵, libelle dont il nuance le contenu précisément dans les dernières pages de *Cento anni*, décidément un peu trop didactiques. On retiendra cependant la gravité de certaines répliques des personnages qui commentent les événements de Venise : l'un d'eux estime que Manin, malgré son courage et sa sagacité, a commis une terrible erreur en proclamant la république avant de connaître la position des autres villes italiennes. Giunio Baroggi réplique alors : « *Oggi è facile dir così [...] È necessario tener conto delle tradizioni speciali di questa città, e allora converrete che, se quello fu un errore, fu però un errore sublime* »²⁶. L'idée d'une « erreur sublime » révèle assez précisément l'état d'esprit dans lequel écrit Rovani, qui vit déjà dans une époque de désenchantement post-unitaire où la réminiscence des luttes du Risorgimento ne peut être que teintée de mélancolie pour les observateurs les plus lucides qui résistent aux sirènes de la mythisation²⁷.

Une réflexion sur la possibilité même d'une rencontre entre histoire et fiction

Plus profondément, et indépendamment ou presque des quelques personnages (de Napoléon²⁸ à Manin) et faits proprement historiques qui

-
25. G. Rovani, *Di Daniele Manin*, Capolago, Tip. Elvetica, 1850. Sur la figure de Daniele Manin, l'interprétation politique de son action et sa fortune littéraire, cf. (par ordre chronologique) *Daniele Manin e Niccolò Tommaseo. Cultura e società nella Venezia del 1848*, T. Agostini (éd.), *Quaderni veneti*, n° 31-32, 2000 ; *1848-1849 : costituenti e costituzioni. Daniele Manin e la repubblica di Venezia*, P.L. Ballini (éd.), Venise, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2002 ; L. Fournier-Finocchiaro, « Daniele Manin et la réflexion sur le destin national de Venise après 1848 », in *Le mythe de Venise au XIX^e siècle. Débats historiographiques et représentations littéraires* (Actes du colloque de Caen, 19-20 novembre 2004), C. Del Vento et X. Tabet (éd.), Caen, Presses universitaires de Caen, 2006, p. 113-126 ; *Fuori d'Italia. Manin e l'esilio* (Atti del convegno nel 150° anniversario della morte di Daniele Manin, 1857-2007), M. Gottardi (éd.), Venise, Ateneo Veneto, 2009.
26. G. Rovani, *Cento anni*, p. 1351. Souvent négligé dans les études consacrées au mythe de Venise, le roman de Rovani est pourtant essentiel pour comprendre que dès le milieu du XIX^e siècle, l'heure du désenchantement a sonné : Rovani, nostalgique de la capitale du théâtre au XVIII^e siècle, démonte aussi bien l'imagerie romantique de la ville que le topos politique qui en fait un modèle républicain destiné à renaître de ses cendres.
27. Sur le pessimisme de Rovani, nous rejoignons l'interprétation de M. Diaz-Rozzotto, « L'influence de la pensée du XVIII^e siècle et les idéaux républicains dans *Cento anni* de Giuseppe Rovani ».
28. Le livre XVII s'ouvre sur des réflexions mordantes sur le « génie » de Napoléon, « *colosso dal capo d'oro e dai piedi di creta* » (G. Rovani, *Cento anni*, p. 1033-1034).

se détachent dans *Cento anni*, le roman de Rovani pose avec une grande habileté – et une grande originalité par rapport au modèle manzonien – la question des rapports entre histoire et fiction à un tournant de la vie de la nation italienne.

En premier lieu, il semblerait que Rovani, qui a fait auparavant l'expérience du roman historique *stricto sensu*, s'assigne désormais la mission d'enquêter sur les origines de son époque. En cela, il est tentant d'appliquer à *Cento anni* les célèbres analyses de Lukács sur le sens profond du roman historique :

Sans une relation sentie avec le présent, une figuration de l'histoire est impossible. Mais cette relation historique [...] ne consiste pas à faire allusion aux événements contemporains [...], mais à faire revivre le passé comme la pré-histoire du présent, à donner une vie poétique à des forces historiques, sociales et humaines qui, au cours d'une longue évolution, ont fait de notre vie actuelle ce qu'elle est²⁹.

Rovani affirme qu'il a le projet d'écrire « *un libro in cui si raccolga tutta la nostra esperienza e i nostri studi [...] e si facciano noti al pubblico molti accidenti non stranieri al progresso dei cent'anni trascorsi, accidenti i quali, affidati alla tradizione orale, non furono ancora consegnati in nessun libro stampato* »³⁰. Or cette mission du romancier, capable de faire passer de l'oralité à la littérature les « accidents » cachés de l'histoire, repose sur la conviction que le destin de l'Humanité dépend en grande partie d'une sorte d'« effet papillon », les grands bouleversements historiques ayant parfois des causes dérisoires qu'il faut aller chercher dans les alcôves, les coulisses des théâtres et l'intimité des individus même les plus obscurs. Déjà, dans son roman précédent, *Manfredo Pallavicino o I Francesi e gli Sforzeschi*, Rovani déclarait :

29. G. Lukács, *Le roman historique*, traduit de l'allemand par R. Saille, Paris, Payot & Rivages, 2000, p. 56. Guido Baldi a insisté sur la nécessité de lire *Cento anni* comme une forme d'« *impegno col presente* », qui se propose de « *ricostruire, in tutte le sue molteplici componenti, il processo attraverso cui si è formato l'attuale momento storico* », de sorte que le passé apparaît comme un « *necessario antefatto* » qui permet de comprendre que « *anche il presente è storia, e come storia va affrontato* » (G. Baldi, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, p. 70-71). Cette prise de conscience de l'historicité du moment présent est commune à de nombreux écrivains des années 1850 et même la production champêtre (la *letteratura campagnola*), malgré les limites de sa philanthropie paternaliste, peut être interprétée dans cette optique. Sur l'importance de cette décennie pour le dépassement du roman historique romantique et la modernisation des formes littéraires, cf. G. Maffei, *Ippolito Nievo e il romanzo di transizione*, Naples, Liguori, 1990.

30. G. Rovani, *Preludio d'intermezzo*, in *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, p. 176.

*in questo mondo indicifrabile, avvenimenti della massima importanza emanarono spesso da cause minute, indistinte, intricate l'una coll'altra in modo che di loro non si sarebbe mai fatta la netta secrezione, se a' romanzieri non fosser stati concessi de' reagenti più efficaci assai di quei che la chimica possiede*³¹.

Il faut dire quelques mots de la méthode qui découle d'une telle vision de la société et d'une certaine défiance à l'égard de « l'histoire des historiens »³². Rovani affirme recourir à la fois à des « témoins auriculaires » (dont il parle notamment à propos de la reconstitution du meurtre de Prina³³) et à un travail d'archives scrupuleux (on sait que l'écrivain a consulté une abondante documentation lorsqu'il était bibliothécaire à Brera), travail d'archives qui lui permet de reconstituer scrupuleusement certains lieux, certains détails de la vie artistique et de la mode³⁴. Mais les documents historiques doivent devenir littérature, comme le dit le vieux Giocondo Bruni au narrateur : « *toccherà poi allo scrittore a distendere in lungo e in largo e a far diventare arte questo cencio di carta* »³⁵. L'image du « bout de papier » transmis par un vieillard réactive l'expédient narratif bien connu du manuscrit trouvé ou confié, mais cette image devient aussi la métaphore de tout le travail du romancier face à la matière brute des archives historiques³⁶. On ne s'étonnera pas que cette méthode, qui consiste à mêler expérience de la vie et étude des livres, recherches érudites et traditions orales, ait pu séduire Tommaseo, particulièrement attentif à la construction de l'histoire par la

31. G. Rovani, *Manfredo Pallavicino...*, p. 149-150. Il faut cependant ajouter que cet acte de foi dans la littérature, capable de regarder l'histoire par le « petit bout de la lorgnette » pour mettre au jour les liens secrets entre les plus grands événements et les faits en apparence les plus négligeables, ne se traduit pas toujours de façon très convaincante dans *Cento anni* : les vicissitudes des personnages que l'on suit autour du testament volé ne rencontrent la grande Histoire que de façon indirecte et ponctuelle, sans qu'il y ait véritablement une relation de cause à effet et il faut bien reconnaître que les déclarations théoriques de Rovani sur l'art du dévoilement propre au roman sont parfois plus audacieuses que leur application pratique.

32. Le narrateur affirme que malgré les irrégularités de son texte, il est certain de plaire à « *quanti, nel timore di venire ingannati dai libri stampati e dalle storie, vanno negli archivi a cercar la riprova del vero nei documenti originali* » (G. Rovani, *Cento anni*, p. 818-819).

33. *Ibid.*, p. 1094.

34. Sur la documentation de Rovani et sa méthode de travail, cf. l'appareil critique de l'édition établie par B. Gutierrez (G. Rovani, *Cento anni*, B. Gutierrez (éd.), Milan, Rizzoli, 1934-1935) et S. Tamiozzo Goldmann, *Lo Scapigliato in archivio...*, surtout p. 70-73. Sur un point de détail (un gondolier poète ayant réellement existé), on a pu montrer que Rovani est parfois désinvolte et approximatif avec ses sources historiques (cf. A.M. Mutterle, « Glossa sul Gondoliere poeta », *Testo*, n. s., a. XXIII, n° 44, juillet-décembre 2002, p. 17-21).

35. G. Rovani, *Cento anni*, p. 821.

36. Cf. S. Tamiozzo Goldmann, *Lo Scapigliato in archivio...*, p. 78.

tradition populaire: Rovani sait, nous dit Tommaseo dans une lettre ensuite publiée dans le *Dizionario estetico*, que « *la storia non è in soli i libri e ne' documenti [...]; i fatterelli raccatta, che sono indizio di gravi fatti dalla storia taciuti. Interroga le tradizioni, dal labbro dei figliuoli e de' nepoti raccoglie i costumi delle madri e i sospiri delle avole* »³⁷.

Enfin, Rovani manifeste une très grande confiance dans le pouvoir de condensation et d'exemplification de la littérature, en grande partie explicité dans l'image récurrente de la « lanterne magique »³⁸ qui permet de faire défiler les personnages en les éclairant tour à tour. Rovani déclare encore: « *Tre mesi dell'anno 1750, spingendo l'occhio a perdita di veduta, ponno bastare a vedere il panorama di circa quattro lustri* »³⁹. De même, le romancier parle d'évaluer « *col distanziometro i grandi spazi interposti* » (entre deux époques), afin de rendre équivalents, grâce à « *la più ardita delle formule algebriche* »⁴⁰, cent ans et douze mois. La désinvolture des métaphores scientifiques montre bien le caractère facétieux de l'entreprise, qui n'en est pas moins, de façon souvent implicite, une vision synthétique et sélective de l'histoire, qui choisit d'accorder le primat aux individus et aux mœurs.

Si l'on cherche à présent à comprendre comment cette mission assignée au romancier, cette vision originale de l'histoire et ces déclarations de méthode prennent sens au tournant de l'Unité italienne, il semble clair que Rovani défend une interprétation moins militaire et politique que sociale et surtout *culturelle* du Risorgimento⁴¹; il est partisan d'un Risorgimento

37. N. Tommaseo, *Dizionario estetico*, Florence, Le Monnier, 1867 (quatrième édition corrigée et augmentée), p. 879. Tout l'article que Tommaseo consacre à Rovani mérite d'être lu, tant l'analyse y est souvent pénétrante (et élogieuse, ce qui ne doit pas surprendre de la part d'un écrivain dont l'avatar romanesque ne fait point trop mauvaise figure dans les pages vénitienes du roman...). L'auteur de *Fede e bellezza* comprend d'entrée de jeu la nouveauté de *Cent'anni* [sic], « *ch'è non romanzo storico ma tra storia e romanzo* » (p. 875). Sur la correspondance de Tommaseo avec Rovani et son appréciation du roman, cf. M. Giachino, « Tommaseo lettore dei *Cento anni* : uno scambio epistolare », *Studi italiani*, n° 1, 2003, p. 57-66.

38. G. Rovani, *Preludio*, in *Cento anni*, p. 61.

39. G. Rovani, *Preludio d'intermezzo*, in *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, p. 172.

40. *Ibid.*

41. Il faut naturellement rappeler que Rovani est aussi critique d'art et auteur d'une histoire de la littérature et des arts qui connut un grand succès (*Le tre Arti considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei*): pour lui, comme l'a observé Enzo Noé Girardi, « *alla base del pensiero e dell'azione, della politica e della società civile; alla base, insomma, della storia, c'è, vichianamente, la fantasia creativa e trasformativa della realtà materiale mossa dal bisogno del bello; c'è l'arte* » (E.N. Girardi, « Teoria e critica letteraria di Giuseppe Rovani », *Testo*, n. s., a. XXIII, n° 44, juillet-décembre 2002, p. 60).

«long»⁴², qui suppose l'intégration d'un *Risorgimento delle Lettere*⁴³. C'est ce que révèle l'attention constante aux figures des Lumières qui ont permis un sursaut de conscience politique en Italie et plus largement en Europe, puisque Rovani ne cesse de citer Beccaria, Diderot, Rousseau, Alfieri et tant d'autres à qui il accorde la première place pour caractériser l'époque. De même, on peut avancer l'hypothèse que l'hypertrophie des chapitres consacrés au XVIII^e siècle dépend de cette lecture du Risorgimento comme profondément ancré dans les Lumières. Pour se justifier du déséquilibre structurel du roman, Rovani s'exprime ainsi :

*Che se i primi tre mesi ci consumarono più di un terzo del libro, anche ciò è secondo le leggi naturali; il capo pesa in proporzione più di tutte le altre parti del corpo animale; una pianta è più grossa e più salda alla radice che al fusto; un monte, un colle è alle falde dove misura la sua massima altezza. Del resto, per venire al nostro lavoro, che, senza essere né un animale, né un albero, né una collina, aspira però ad adempire alle leggi delle proporzioni, era troppo naturale che dovessimo indugiarci il più del tempo al suo principio e alla sua base*⁴⁴.

En d'autres termes, si l'on étend l'image à l'histoire de l'Unité italienne, Rovani affirme qu'une connaissance solide du XVIII^e siècle est nécessaire pour comprendre le temps présent, puisque le siècle des Lumières constitue à la fois la tête, les racines et le sommet du Risorgimento.

Conclusion

Rovani n'est certes pas un écrivain du Risorgimento politique et militaire, bien qu'il ait suivi de près les vicissitudes de la République de Venise et bien qu'il ait fréquenté, en exil à Capolago, des patriotes de premier plan et des protagonistes de la guerre d'indépendance comme Cattaneo, Mazzini, Giuseppe Ferrari et Giuseppe La Farina. Un certain relativisme qui confine

42. Pour reprendre le titre de l'essai de Gilles Pécout dans sa version italienne : *Il lungo Risorgimento. La nascita dell'Italia contemporanea (1770-1922)*, Milan, Bruno Mondadori, 1999.

43. Pour l'histoire de cette catégorie, nous renvoyons à la publication des actes de la journée d'études internationale « *Le Risorgimento delle Lettere: l'invention d'un paradigme?* » (vendredi 20 janvier 2012) organisée par le Laboratoire d'études romanes de l'université Paris VIII. Sur l'évolution du mot « risorgimento » lui-même pour les patriotes du XIX^e siècle et ses racines culturelles, cf. A.M. Banti, « Risorgimento », in *Atlante culturale del Risorgimento*, A.M. Banti, A. Chiavistelli, L. Mannori, M. Meriggi (éd.), Rome - Bari, Laterza, 2011, p. 33-39.

44. G. Rovani, *Preludio d'intermezzo*, in *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, p. 172.

au scepticisme, accru par l'amertume d'une mésaventure⁴⁵, mais aussi une dose d'humour (de dérivation sternienne), lui interdisent les grands tableaux historiques et les digressions idéologiques sur les événements les plus récents (à l'exception, assez maladroite, de la République de Venise). Cependant, l'intrigue souvent alambiquée de *Cento anni* n'est que faussement détachée de l'histoire italienne : refusant de devenir, à travers la fiction, historien du Risorgimento, Rovani se fait penseur des *origines* du Risorgimento. Il invite à considérer que la réalisation de l'Unité italienne est un phénomène avant tout culturel, à saisir sur le long terme, dans lequel les hommes de lettres ont joué un rôle décisif⁴⁶, et il ne cesse de suggérer que seule la fréquentation intime des hommes du passé proche permet de jeter un peu de lumière sur un présent incertain et critique. En ce sens, loin d'être un simple « roman en costumes », *Cento anni* est bien un roman historique, qui rappelle même la gravité des réflexions de Benjamin : « Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir "comment les choses se sont réellement passées". Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit au moment du danger »⁴⁷.

Aurélie GENDRAT-CLAUDEL

Université Paris-Sorbonne

45. Rovani avait été accusé de compromission avec le gouvernement autrichien après avoir accepté de retracer, dans la *Gazzetta*, le voyage de François-Joseph et de sa femme en Lombardie en 1857. Cf. S. Tamiozzo Goldmann, *Lo Scapigliato in archivio...*, p. 19, note 12.

46. Nous avons insisté sur la récurrence des grands noms des Lumières, mais les patriotes romantiques ne sont pas en reste, comme le prouvent les mentions fréquentes de Foscolo, Berchet, Grossi, Manzoni et tant d'autres. Rovani participe donc bien à la définition d'un canon de la littérature civile, à laquelle il reconnaît une valeur de « magistère » dans la réalisation de l'Unité. Cf. G. Albergoni, « Letterati, Lettere, Letteratura », in *Atlante culturale del Risorgimento*, p. 86-100.

47. W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 431.

MASSIMO D'AZEGLIO
HOMME DU RISORGIMENTO.
L'ÉCRITURE PLURIELLE D'UN AUTEUR SINGULIER

Résumé : Chez Massimo d'Azeglio, l'artiste peintre, l'homme de lettres et l'homme politique conjuguent leurs talents au service de l'élan libéral et patriotique qui caractérise l'Italie du Risorgimento. Même dans ses textes les plus intimes, qu'il s'agisse de sa correspondance épistolaire ou de son autobiographie, d'Azeglio ne perd jamais de vue l'aspiration commune à l'indépendance et à l'unité. Poussé par son besoin constant de témoigner, il laisse, à la fin de sa vie, une œuvre considérable, dont l'autobiographie inachevée *I miei ricordi* constitue le point d'orgue.

Riassunto : *In Massimo d'Azeglio, il pittore, il letterato e il politico si uniscono al servizio della causa liberale e patriottica che caratterizza l'Italia del Risorgimento. Anche nei testi più intimi, che si tratti della corrispondenza epistolare o dell'autobiografia, d'Azeglio non perde mai di vista l'aspirazione comune all'indipendenza e all'unità. Spinto dal bisogno costante di testimoniare, egli lascia, alla fine della sua esistenza, un'opera notevole il cui punto d'orgue rimane l'autobiografia incompiuta, I miei ricordi.*

La diversité, l'originalité, le sens de la variation dans les entreprises, les œuvres et la vie même de Massimo d'Azeglio (1798-1866) sont autant de caractéristiques qui se manifestent de manière très précoce et remarquable. Tout au long de sa vie, d'Azeglio fait preuve d'une personnalité ouverte et polyvalente, capable de s'adapter aux situations les plus disparates et les plus délicates, notamment en politique, et d'en rendre compte dans divers registres de communication, en particulier ceux liés à la mémoire. La remémoration engendre, en effet, chez d'Azeglio, surtout dans les registres épistolaire et autobiographique, une pluralité des discours.

Cet aristocrate piémontais, peintre, romancier, épistolier, essayiste, autobiographe, mais aussi soldat et homme politique, a fait du Piémont un symbole de la modernité, par le biais d'une politique courageuse mais mesurée. Lorsqu'il devient président du Conseil du royaume de Sardaigne en 1849 – charge qu'il assumera jusqu'en 1852 –, il est déjà, depuis longtemps, un personnage célèbre non seulement grâce à ses romans et à son œuvre

picturale, mais encore parce qu'il est devenu un membre de tout premier plan du parti modéré¹.

Dès le début de son mandat, il assume sa charge politique en considérant le Piémont comme l'État phare du processus de modernisation et d'indépendance de l'Italie, et comme l'étendard du mouvement libéral en Europe. Il applique une politique de réorganisation et de transformation du Piémont après la défaite de Novare, en renforçant l'armée, en développant les structures internes et en améliorant la situation économique de l'État. Par les lois Siccardi, il consolide les liens qui unissent l'Église et l'État sur des bases plus modernes, abolissant les anciens privilèges ecclésiastiques en matière de justice. D'Azeglio s'affirme donc comme un protagoniste incontournable de la scène politique italienne dans les années cruciales du Risorgimento. Par son action politique, il pose les bases de l'œuvre de Cavour, qui utilisera encore, au cours des années suivantes, le prestige international de d'Azeglio. Massimo, en effet, fera de la cause nationale le but principal de son existence et ne cessera de s'y consacrer d'une manière particulière et originale, mais conforme en tout point à sa personnalité².

Dans cette étude, nous allons considérer et analyser les formes discursives multiples et différentes qui, à divers titres, font de d'Azeglio un homme singulier dans le panorama politique et culturel du Risorgimento. La lettre, les romans, les essais politiques et l'autobiographie contribuent très souvent, chez d'Azeglio, à un « débat » social ou idéologique. À ces différentes formes d'expression vient s'ajouter un registre iconographique, sous forme de dessins et de représentations picturales. Les tableaux de l'écrivain piémontais, en particulier, sont autant de témoignages d'une quête d'identité nationale, et ils constituent une première « action » militante en faveur d'une émancipation de l'Italie. Il s'agit d'une action qui a ses racines dans un malaise existentiel et dans le choix d'une démarche intellectuelle tout à fait inhabituelle chez un aristocrate piémontais du début du XIX^e siècle.

La peinture, genèse de l'écriture

Cette forme d'originalité se manifeste lorsque Massimo, âgé de vingt ans, décide de quitter le cocon familial et la perspective d'une prestigieuse carrière militaire, pour se consacrer à la peinture professionnelle dans la campagne romaine, au contact des maîtres les plus illustres de l'époque.

-
1. Cf. A.M. Ghisalberty, *Massimo d'Azeglio. Un moderato realizzatore*, Rome, Ateneo, 1953.
 2. Après avoir démissionné en 1852, d'Azeglio continua d'assumer plusieurs charges d'ordre politique et diplomatique pour Cavour. Cf. *Camillo Cavour e Massimo d'Azeglio*, conférence de G. Virlogeux, 12 novembre 2010, Turin, Circolo del Whist.

Une décision qui perturbe sa famille, notamment son père Cesare, très attaché aux valeurs monarchiques et militaires, mais qui sera, au fil des années, acceptée puis soutenue³. Très rares étaient, à l'époque, ceux qui, appartenant à une famille de l'entourage royal, décidaient de s'éloigner pour entreprendre un parcours artistique et, pour ainsi dire, bohémien. Ce choix, d'abord motivé par un besoin existentiel, est révélateur d'une tendance, chez d'Azeglio, à élargir ses horizons : ce qui, au début, est principalement un élan de liberté et le geste passionné d'un jeune homme en quête de soi, va se révéler assez rapidement comme le prélude de l'affirmation d'une certaine italianité. Il s'agit d'une *spiemontesizzazione*, une sorte de Grand Tour à la mode à cette époque. Mais, au lieu de partir vers des pays exotiques ou européens (comme Alfieri, par exemple), d'Azeglio arpente l'Italie tout entière, du Nord au Sud. Chemin faisant, il acquiert une connaissance sociale, politique et culturelle de la péninsule et de ses populations, qui lui permettra d'affronter par la suite les étapes les plus importantes et les plus complexes du processus de l'unification italienne.

Les nombreux dessins⁴ et tableaux que d'Azeglio réalisa tout au long de sa vie opèrent, en quelque sorte, une « unification » idéale entre les hommes et les paysages italiens et, au demeurant, ils portent en eux l'aspiration à l'Unité. Mais ils célèbrent aussi les gestes héroïques du passé italien, pour transmettre un message quasi didactique aux jeunes patriotes de l'Italie du Risorgimento. Dans cette optique, d'Azeglio a été le premier, en Italie, à concevoir la représentation du paysage comme un *paesaggio istoriato*, où les éléments de la nature deviennent les fonds scénographiques d'une action historique et dramatique⁵. Le tableau de d'Azeglio qui inaugure cette vision du paysage théâtralisé est *La morte del conte di Montmorency* (1825)⁶. De fait, si le *studio dal vero* constitue sa première inspiration artistique, il

3. Cf. G. Martellini, M.T. Pichetto, *Massimo d'Azeglio. Vita e avventure di un artista in politica*, Milan, Camunia, 1990.

4. Les carnets de dessins de d'Azeglio sont très nombreux et la plupart d'entre eux sont aujourd'hui conservés à la Galerie d'art moderne et contemporain de Turin, dans les *Taccuini*, inv. 74 / 1-25.

5. Cf. *Massimo d'Azeglio e l'invenzione del paesaggio istoriato*, V. Bertone (dir.), Turin, Edizioni GAM, 2002 ; *Massimo d'Azeglio pittore, Catalogo della mostra al Castello di Costigliole d'Asti, 17 maggio-26 luglio*, Milan, Mazzotta, 1998.

6. Turin, Galerie d'art moderne et contemporain. La toile a été inspirée par le roman chevaleresque *Malek Adel* de l'écrivaine française Sophie Cottin (1770-1807), qui relate la mort du chevalier croisé Montmorency, tué par les Maures alors qu'il combattait aux côtés du roi Richard Cœur de Lion. Il s'agit d'un véritable manifeste à la fois pictural et littéraire du genre troubadour. Le paysage est conçu comme un décor autour de l'épisode représenté, et l'impression générale est celle d'une scène de théâtre. D'ailleurs, le roman de Sophie Cottin était déjà connu en Italie sous la forme de représentations théâtrales, bien avant sa traduction en italien, en 1823.

concevra par la suite la nature comme le décor exemplaire d'une époque. Dès lors, les marines et les forêts italiennes deviennent, dans sa peinture, des lieux de rencontre animés par les personnages de l'Histoire. Des tableaux comme *La battaglia di Legnano*⁷, *La disfida di Barletta*⁸ ou *La battaglia di San Quintino*⁹ incarnent parfaitement cette nouvelle orientation.

L'artiste d'Azeglio opère de la sorte une synthèse entre la technique picturale à laquelle il s'est formé à Rome, auprès des peintres romantiques, et une nouvelle sensibilité où la peinture revêt des connotations politiques et patriotiques aptes à réveiller la fierté nationale. Il devient le promoteur d'une nouvelle approche du paysage pictural, considéré comme un théâtre idéal et spectaculaire de la réalité historique. Ainsi, les œuvres iconographiques qui constituent la genèse de ses trois romans d'inspiration historique (*Ettore Fieramosca*, 1833; *Niccolò de' Lapi*, 1841 et *La Lega Lombarda*, inachevé)¹⁰ épousent tout le territoire de l'Italie, en révélant un point de vue sensiblement élargi en regard de celui d'autres écrivains septentrionaux. Mais, pour le patriote d'Azeglio, être peintre ne suffit pas. L'artiste éprouve le besoin d'amplifier par d'autres formes d'expression son action patriotique. C'est principalement dans les pages de ses romans qu'il célèbre l'identité italienne à reconstruire et à réévaluer, du Nord (*La Lega Lombarda*), au Sud (*Ettore Fieramosca*), en passant par le Centre (*Niccolò de' Lapi*).

De la toile à la page: les romans historiques

Ettore Fieramosca, premier roman de d'Azeglio, témoigne clairement de l'évolution de la pensée de l'auteur dans le sens d'une propagande nationale. Le lien thématique et idéologique étroit qui unit le tableau représentant la *Disfida di Barletta*¹¹ et le roman *Ettore Fieramosca* est explicité par d'Azeglio lui-même dans son autobiographie :

Un giorno me ne ricordo come fosse ora, stavo terminando quel gruppo di cavalli azzuffati che sta nel mezzo e, mi venne considerato che, data l'importanza del fatto e l'opportunità di rammentarlo per mettere un po' di foco in corpo agli italiani, sarebbe riuscito molto meglio, e molto più efficace, raccontato che dipinto. « Dunque raccontiamolo! Dissi – E come? Un poema? Che poema! Prosa, prosa, parlare per essere capito per le vie e per le piazze e

7. Turin, Galerie d'art moderne et contemporain.

8. Turin, Collection privée.

9. Turin, Palais royal.

10. M. d'Azeglio, *Romanzi*, A.M. Ghisalberti (éd.), Turin, Einaudi, 1966.

11. Cf. *Ettore Fieramosca ossia la Disfida di Barletta. La fortuna di un romanzo nella pittura e nell'editoria*, M. Angiuli (éd.), Barletta, Biblos, 2003.

non in Elicona ! » E qui al calore del dipingere aggiuntosi il calore dello scrivere, mi gettai a furia nel nuovo lavoro. [...] Il mio scopo era iniziare un lento lavoro di rigenerazione del carattere nazionale. Io desideravo esclusivamente ridestare alti e nobili sentimenti ne' cuori¹².

Le réveil de la conscience nationale est donc le but de cette entreprise romanesque, dans l'attente d'un programme d'action politiquement opérationnel.

Après la période romaine, commence la période milanaise, qui va de 1831 à 1844 et occupe une place centrale dans l'histoire des vicissitudes humaines et artistiques de l'auteur. La fréquentation d'Alessandro Manzoni, dont d'Azeglio épouse la fille Giulietta, et le remarquable succès qu'obtiennent ses tableaux dans les cercles intellectuels de Milan contribuent également à son évolution littéraire.

Lorsque Massimo se consacre à son deuxième roman, *Niccolò de' Lapi*, publié en 1841, il le fait sur la base de nombreux dessins et de plusieurs voyages effectués en Toscane, en 1838, à la recherche de documents sur l'histoire locale du XVI^e siècle. Ce roman véhicule une mémoire historique et psychologique visant à indiquer aux Italiens un nouveau chemin vers l'indépendance du pays. Ce que d'Azeglio cherche dans l'histoire florentine du début du XVI^e siècle, c'est avant tout l'âme d'un peuple indompté. Cela explique aussi, en partie, son adhésion au programme des modérés, dans les rangs desquels avait pris forme un regain d'intérêt pour les études historiques, et plus précisément pour l'histoire italienne.

La genèse du deuxième roman est révélée, elle aussi, par différents registres de communication : des lettres, bien sûr, mais aussi tout un carnet d'esquisses et un chapitre de *I miei ricordi*, que l'auteur lui-même définit comme « *Il mio umile diario da touriste* »¹³. Dans ce dernier texte, l'autobiographie de d'Azeglio se transforme en une paisible narration de voyage, et l'« aventure culturelle » en une série d'annotations ethno-paysagistes, au gré d'un rapprochement entre la littérature et le tourisme. Tous ses voyages (en Sicile, à Naples et en Toscane) lui permettent de fréquenter les milieux politiques modérés qui connaissent alors leur âge d'or : en 1843, Vincenzo Gioberti publie le *Primato morale e civile degli italiani* ; en 1844, Cesare Balbo, cousin de d'Azeglio, compose *Delle speranze d'Italia*, tandis que l'épisode tragique des frères Bandiera semble marquer l'échec de la révolution mazzinienne. La violence des événements et le moment politique si délicat poussent d'Azeglio à s'intéresser au débat civique ou mieux politique. Il décide alors de se consacrer entièrement au militantisme

12. M. d'Azeglio, *I miei ricordi*, A.M. Ghisalberti (éd.), Turin, Einaudi, 1971, p. 354.

13. *Ibid.*, p. 389.

politique au sein du parti modéré. Le 28 décembre 1847, dans une lettre envoyée à Cavour qui lui avait proposé de publier *La Lega Lombarda* dans la revue *Risorgimento*, d'Azeglio affirme : « *Non è tempo di romanzi, ma di storia – e neppure di scriverla ma di farla* »¹⁴.

Le début de l'action politique

À partir de 1845, d'Azeglio se tourne vers un militantisme politique qui répond à une volonté d'action et de progrès, une inclination qui ne le quittera plus : « *il gusto per la vita d'avventura e d'azione* »¹⁵. À Rome, il rencontre les libéraux de l'Italie centrale, qui lui proposent de se rendre dans les territoires pontificaux afin d'inviter les patriotes à la modération, et de les convaincre d'adhérer à une cause nationale et non violente, sous l'égide du Piémont et de Charles-Albert. En effet, au vu de la politique rétrograde du gouvernement pontifical dans un milieu de tendance libérale comme la Romagne, cette région pouvait devenir le maillon faible de l'Italie, alors sous domination autrichienne. Massimo arrive en Romagne en septembre 1845, au moment où éclate une énième émeute, révélant le malaise profond de cette population¹⁶. Il s'emploie alors à persuader les citoyens de renoncer aux mouvements révolutionnaires et de s'unir dans l'idéal modéré sous la bannière de Charles-Albert. D'Azeglio était chargé de chercher des appuis pour que le projet modéré puisse s'étendre au-delà de la Romagne, dans le but de rallier les patriotes à la mission nationale du Piémont. Dès lors, ce projet devient la principale préoccupation de l'écrivain, même s'il constate une certaine méfiance vis-à-vis de Charles-Albert, occasionnée par l'attitude réactionnaire du roi pendant les événements de 1831 et 1834, par ses relations avec l'Autriche et, enfin, par sa dévotion à l'Église. Toutefois, bien que la surveillance autrichienne ne facilite pas son action, Massimo connaît un certain succès de Spolète à Foligno et d'Ancône jusqu'en Romagne. Il rencontre beaucoup de patriotes qui acceptent de renoncer aux méthodes insurrectionnelles pour s'unir autour du souverain qui peut les mener à

14. M. d'Azeglio, *Epistolario*, G. Virlogeux (éd.), vol. III, Turin, Centro Studi Piemontesi, 1992, p. 509. Après certaines éditions des lettres de d'Azeglio, apparues entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, nous pouvons aujourd'hui bénéficier de l'édition complète de sa correspondance épistolaire. Les lettres sont, en effet, recueillies et commentées par Georges Virlogeux dans l'*Epistolario*, ouvrage très documenté et d'une grande précision historique. Sur les douze volumes prévus, sept ont déjà été publiés.

15. G. Martellini, M.T. Pichetto, *Massimo d'Azeglio...*, p. 408.

16. L'émeute éclate le 23 septembre à l'initiative d'un groupe de révolutionnaires qui, après avoir libéré les prisonniers politiques, instaurent un gouvernement provisoire. Mal organisée, l'insurrection se solde par un échec, le 27 septembre, à cause de la participation populaire restreinte et de l'intervention des troupes pontificales.

la victoire, considérant le Piémont comme le centre du mouvement de la cause italienne. Le 12 octobre 1845, à l'aube, Massimo d'Azeglio est reçu par le roi en personne afin de lui présenter le compte rendu de sa mission. Dans *I miei ricordi*, dont le récit s'arrête d'ailleurs à cette époque, il s'interroge quant à l'attitude du roi du Piémont-Sardaigne :

Del resto consideriamo la cosa a mente fredda e ragioniamo. Se da noi si domandasse a Carlo Alberto l'impegno di far cosa contraria ai suoi interessi, per puro eroismo, per giovare all'Italia, a voi, a noi tutti, potreste dirmi: « Come vi volete fidare del traditore del '21? del fucilatore del '32? – e forse avreste ragione. Ma alla fine che cosa gli si domanda? gli si domanda di far del bene a noi, ma più a sé: gli si domanda [...] di lasciarsi aiutare a diventare più grande, più potente di quello ch'egli è; [...] Se invitate un ladro ad esser galantuomo, e che ve lo prometta, potrete dubitar che mantenga. Ma invitare un ladro a rubare, e aver paura che vi manchi di parola, non ne vedo il perché ». Povero Carlo Alberto! Il tempo ha mostrato ch'egli non meritava d'esser giudicato così duramente; e quando ripenso al mio paragone, mi sento a rimordere. Ma così accade pur troppo ad un principe che non va per la via chiara, che crede trovar una forza nella furberia! Povero Carlo Alberto, si credeva furbo¹⁷!

Et encore :

Il Re, in quel tempo, era un mistero [...] nessuno poteva capire qual nesso potesse esistere nella sua mente fra le grandi idee dell'indipendenza italiana ed i matrimoni austriaci; fra le tendenze ad un ingrandimento della casa di Savoia ed il corteggiare i gesuiti [...]. Perciò nessuno si fidava di Carlo Alberto¹⁸.

Il s'agit d'un chapitre où l'écrivain fait aussi appel au peintre, chapitre dans lequel il brosse le portrait d'un personnage clé de l'Histoire, certes, mais avant tout d'un simple être humain, avec ses faiblesses, sa psychologie et les traits ambigus de son physique. D'Azeglio essaie précisément d'attirer l'attention du lecteur sur la psychologie du souverain et de cerner, autant que possible, sa pensée, notamment grâce à l'attention portée à son visage :

Il suo aspetto medesimo presentava un non so che di inesplicabile. Altissimo di statura, smilzo col viso lungo, pallido, ed abitualmente severo, aveva poi nel parlarvi dolcissima la guardatura, simpatico il suon di voce, amorevole e familiare la parola. Esercitava un vero fascino sul suo interlocutore; e mi ricordo che, mentre mi parlava le prime parole, informandosi di me [...]

17. M. d'Azeglio, *I miei ricordi*, p. 414.

18. *Ibid.*, p. 425.

con una cortesia benevola tutta sua, avevo bisogno di un continuo sforzo e di ripetermi continuamente in petto: «Massimo, non ti fidare!» per non lasciarmi vincere dalla seduzione de' suoi modi e delle sue parole [...]. Senza punto dubitare, né sfuggire il suo sguardo, ma fissando invece i suoi occhi ne' miei, disse tranquillo, ma risoluto: «Faccia sapere a que' signori che stiano in quiete e non si muovano, non essendovi per ora nulla da fare; ma che siano certi, che, presentandosi l'occasione, la mia vita, la vita de' miei figli, le mie armi, i miei tesori, il mio esercito, tutto sarà speso per la causa italiana». Io che tutt'altro m'aspettavo, rimasi un momento senza trovar una parola da dire, e quasi credei d'aver capito male¹⁹.

Compte tenu des sentiments contradictoires qu'éprouve d'Azeglio envers le roi, la réponse finale de Charles-Albert est présentée comme un épilogue inespéré. Nous retrouvons cet épisode dans sa correspondance épistolaire. Lorsque d'Azeglio y relate son entrevue avec le monarque, il met en œuvre une sorte de codage ou de cryptographie motivée par le secret qui entourait sa mission. C'est aussi le cas dans une lettre adressée à Luigi Carlo Farini le jour même de l'entretien, dont nous rapportons en majuscules les mots qui composent le véritable message :

HO PARLATO, secondo il desiderio che mi mostrate, COL REGIO direttore delle opere Pie [...]. DICE radunerà tutte le notizie che mi chiedete, ed ESSER PRONTO già buon numero d'esse, per le domande alle quali deve DARE scarico continuamente. Quest'uomo per tutta LA VITA sua non s'è occupato d'altro, e suo solo studio è LIBERAR dagli abusi la sua amministrazione, né credo L'ITALIA abbia il suo pari in simili opere. Egli promette servirvi e LO FARÀ certamente [...] e VENENDO L'OCCASIONE spera da voi il contraccambio di notizie sulle varie amministrazioni. DICE INTANTO desiderare [...] e VI PREPARIATE a dargliene un conto più minuto [...]. IN ROMAGNA ho trovato notizie molto interessanti, su costumi, ec. E quando SI LAVORA nel mio genere anche le minuzie e le inerzie servono ASSAI. E quel che parrebbe inezia allo storico è importante al romanziere. DUNQUE se trovate notizie in Lucca mandatemele e ESTENDETE [...] A MASSA E A CARRARA, pregateli m'ajutino e v'assicuro LE COMUNICAZIONI che mi si faranno le avrò per veri favori, e serviranno a darmi CORAGGIO [...] E PERSEVERANZA. VI RACCOMANDO dunque questa mia faccenda [...] a STABILIRE quel che dovrò fare [...] mi rimetto a voi ed alla CIFRA del mio debito sottoscriverò volentieri PER CORRISPONDERE alla vostra amicizia come posso, ma non occorre ALTRIMENTI parole a questo riguardo. Il nostro

19. M. d'Azeglio, *I miei ricordi*, p. 425-427.

*clima che È PERICOLOSO assai nelle mezze stagioni, m'incomoda un poco quest'anno e forse vi si combina l'agitazione di un mese di viaggi*²⁰.

Correspondance et secret deviennent ainsi indissociables, à travers un discours codé, destiné à se protéger des indiscretions²¹. Quelques temps après, lorsque Massimo songe au récit de son expérience en Romagne, il recourt à l'écriture journalistique pour composer son premier opuscule politique : *Degli ultimi casi di Romagna* (1846)²². L'opuscule connaît un succès retentissant et devient rapidement l'un des manifestes de la ligne modérée en Italie. Si la lettre permet de véhiculer les idées et les projets de manière souvent auto-censurée, l'auteur expose ouvertement son credo politique dans son livre et cette première publication engagée peut être considérée comme une sorte de baptême politique²³.

Pour d'Azeglio il est temps de préparer sans hésitation les esprits et les caractères, pour donner de la consistance au grand programme d'indépendance nationale. Les pages de son autobiographie nous donnent un clair aperçu de ses intentions :

*andavo ruminando un progetto che si riferiva ad un piano da eseguirsi generalmente, quanto più si potesse, in tutta l'Italia; una specie di cospirazione al chiaro sole senza né nascondersi, né mascherarsi, né mettersi al sicuro dai pericoli qualunque fossero*²⁴.

Dans un passage de *Degli ultimi casi di Romagna*, il explique clairement le but de son action :

Io stimo intempestivo e dannoso il moto di Rimini, come stimerò sempre intempestivi e dannosi siffatti moti parziali [...]. I casi di Romagna [...] sono un episodio della questione dell'Indipendenza italiana: questione che tanto più fervidamente viene agitata nel segreto de' cuori e de' colloqui, quanto più severamente le è vietato palesarsi in liberi discorsi e in libere dimostrazioni: questione che ogni giorno più si estende [...], questione che può paragonarsi

20. M. d'Azeglio, *Epistolario*, vol. II, p. 385-386.

21. Dans la correspondance de d'Azeglio, on croise souvent des textes cryptés ou codifiés. C'est notamment le cas lorsque les lettres sont rédigées dans un contexte de crise politique, comme les années 1850 (voir les lettres entièrement écrites en piémontais, échangées avec son neveu Emanuele d'Azeglio, alors diplomate à Londres). Cf. N. Bianchi, *Lettere di Massimo d'Azeglio al marchese Emanuele d'Azeglio*, Turin, Roux & Favale, 1883.

22. M. d'Azeglio, *Scritti e discorsi politici*, vol. I, Florence, La Nuova Italia, 1931, p. 1-94.

23. Cf. L. Polo Friz, « Massimo d'Azeglio e il secondo Proclama di Moncalieri », *Italies*, n° 6 / 1, 2002, p. 43-59.

24. M. d'Azeglio, *I miei ricordi*, p. 429.

*ad una gran mina scavata sotto l'intera penisola [...] questione generale, necessaria, giusta e che tutti giustamente e virtuosamente abbiam diritto di trattare*²⁵.

Au moyen d'une documentation précise, il dénonce la violence et la corruption du gouvernement pontifical ainsi que l'inefficacité des structures économiques des États de l'Église. Aussi propose-t-il certaines réformes possibles en faisant de son livret le manifeste du libéralisme modéré. Sa thèse centrale est de convertir le courage « physique » et la force en courage moral et civique. Pour d'Azeglio, il est urgent de se doter d'un volontarisme constructif pour obtenir des gouvernements les institutions et la liberté, et ensuite de se servir du courage militaire afin de poursuivre la lutte pour l'indépendance, quand l'occasion propice se présentera. Il s'agit d'une véritable mobilisation de la conscience nationale, d'une incitation à « *protestare contro l'ingiustizia, contro tutte le ingiustizie, apertamente, pubblicamente* »²⁶. Le 2 décembre 1846, à propos du succès de son activité de publiciste, il écrit à Marco Minghetti :

*Se il mio libretto non è stato inutile, tanto meglio, e se il farne altri fosse utile di nuovo sapete che non pecco di pigrizia [...]. Se ci fosse nuova occasione, [...] sarei sempre pronto, che oramai non ho altro mestiere che questo. Le cose s'intorbidano in Europa [...] e tanto più è necessaria l'unione e la concordia*²⁷.

Après ce succès, Massimo se lance dans une dense production d'ouvrages politiques visant à la divulgation et à l'explication des projets du parti modéré. Cette activité continue après 1852, à la faveur de missions diplomatiques en Italie et à l'étranger, jusqu'aux années 1860. Mais, pour accomplir cette tâche, il ne se limite pas à aborder les questions strictement politiques. Les tensions sociales trouvent aussi dans ses pages un vaste écho, notamment lorsqu'il s'agit de s'opposer aux préjugés, aux abus et à l'injustice. Un témoignage important de l'attention que d'Azeglio porte aux problèmes civils est consigné dans son pamphlet *Sull'emancipazione civile degli israeliti* (1847)²⁸, qui soutient les initiatives de son frère Roberto en faveur des minorités religieuses du Piémont²⁹. L'ouvrage consacré aux

25. M. d'Azeglio, *Degli ultimi casi di Romagna*, p. 5-7.

26. *Ibid.*, p. 90.

27. M. d'Azeglio, *Epistolario*, vol. III, p. 215.

28. M. d'Azeglio, *Scritti e discorsi politici*, vol. I, p. 343-402.

29. À Rome, le pape avait permis aux Juifs de sortir de l'exclusion du Ghetto. D'Azeglio saisit cette occasion pour sensibiliser les autres régions d'Italie à la question juive. Il dédie son essai à son frère Roberto qui, depuis longtemps déjà, œuvrait pour l'émancipation des Juifs du Piémont.

Israélites est un opuscule qui condamne l'antisémitisme et soutient la cause de l'émancipation juridique des Juifs dans tous les États italiens.

D'autres écrits dénoncent la forte ingérence autrichienne dans les événements italiens : *Protesta pe' casi di Ferrara* (1847)³⁰ et *I lutti di Lombardia* (1848)³¹. Dans une lettre écrite le 29 février 1848, l'auteur parvient à exprimer et résumer son credo moral, déjà clairement consigné dans son essai sur l'émancipation des Juifs. Il s'agit, là encore, d'un texte dont le propos s'adresse ouvertement à un groupe social bien précis :

Signori,

*[...] nello scrivere l'opuscolo, del quale lor Signori, per effetto di buona natura tanto mi lodano, io non feci se non adempiere ad un dovere di giustizia e perciò non merito ringraziamenti. Lo scrissi [...] mosso da quell'affetto di fraternità che mi lega con tutti gli uomini [...] considerate le lunghe sevizie che fecero loro soffrire gli uomini della mia fede mi sembra che se tra noi debba farsi uffici di ringraziamento, appartengono a me piuttosto che a loro. Comunque sia, conviene a noi rammentare quanto fummo ingiusti con loro, ed a loro invece sarà bello il dimenticarlo*³².

La lettre est aussi, pour d'Azeglio, un acte social qui permet une interaction entre l'individu et les groupes sociaux avec lesquels il partage un projet. En s'adressant à la collectivité, elle acquiert ainsi une fonction d'utilité sociale, d'autant qu'elle favorise une communication dans un espace social composite, touchant des milieux géographiques et sociaux divers, permettant d'atteindre et de développer également un réseau politique international. Une missive de Massimo à son cousin Cesare Balbo, rédigée le 25 mai 1847, apporte un éclairage sur la finalité et le rôle dévolus à ces textes :

*Abbiamo cercato di dar forza al partito moderato progressista. Lavoro ad una "Proposta d'un programma" delle nostre opinioni [...]: poi ne manderò una copia a te, una a Firenze, una a Bologna onde ognuno metta in margine mutazioni, correzioni, aggiunte [...]. Mi pare ciò sarà utile a ogni modo fuori e dentro l'Italia [...]. Il principe Adam Czartoski m'ha fatto dire che [...] metteva il « Courrier français » suo giornale a nostra disposizione. M'ha fatto gran piacere perché vedo che badano a noi*³³.

30. M. d'Azeglio, *Scritti e discorsi politici*, p. 271-288.

31. *Ibid.*, p. 421-497.

32. M. d'Azeglio, *Epistolario*, vol. IV, p. 54.

33. *Ibid.*, vol. III, p. 347.

On le voit bien, la forme épistolaire est également omniprésente dans l'écriture et la communication dazegliennes. Ses lettres – plus de cinq mille – permettent de suivre chronologiquement son parcours personnel, culturel et politique.

Une écriture engagée entre lettres et autobiographie

Il existe une dialectique permanente entre les missives et les autres formes de communication chez d'Azeglio, et la lettre constitue bien souvent un espace autobiographique parallèle aux témoignages que l'on trouve dans *I miei ricordi*. L'ensemble de ses lettres offre un large éventail d'écritures qui engendrent une grande variété de styles, de registres et de tons. Par ce mélange des tons, des formes, des langues et des circonstances de la rédaction épistolaire, d'Azeglio s'affranchit des règles établies, il acquiert une grande aisance dans l'expression et se dote d'une écriture personnelle épanouie. Cela explique que l'on trouve, dans son abondante correspondance, des formes d'écriture épistolaire aussi disparates que le document historique, le forum social, le discours pédagogique, la gazette journalistique, l'invective, le texte miroir de l'âme, ainsi que des missives rédigées dans un style cicéronien et d'autres encore dans un style sévignéen. Mais, d'une manière générale, les lettres de d'Azeglio se partagent, très souvent, entre l'expression du Moi et l'exercice de la sociabilité.

De nombreuses lettres ont pu ainsi jouer un rôle important sur la scène des événements du Risorgimento, notamment tous les textes épistolaires qui n'avaient pas forcément un seul destinataire, comme les lettres à vocation circulaire et les textes codés que nous avons cités plus haut, les écrits journalistiques et, enfin, ceux à caractère critique et philosophique. Plusieurs de ces textes constituent de véritables documents pour la compréhension de certains aspects spécifiques du Risorgimento. En ce sens, on peut dire que l'activité épistolaire de l'écrivain piémontais se fait l'écho des événements politiques, sociaux et militaires de son époque.

Si les pages de l'autobiographie de d'Azeglio ne pourront pas nous livrer un bilan de son engagement politique, en raison de l'inachèvement de la rédaction, de nombreuses lettres, en revanche, compensent cette « lacune » en offrant un matériel abondant et détaillé. Du témoignage dans le feu de l'action (au sens propre de la locution), pendant la bataille de Monte Berico en 1848, à tous les textes concernant son rôle de président du Conseil, de sa collaboration diplomatique avec Cavour pendant les années 1850, jusqu'à son engagement en tant que gouverneur de Milan, l'écriture épistolaire scande et relate ses différentes « âmes », et construit également sa mémoire politique.

Quand éclate la première guerre d'indépendance, d'Azeglio se trouve en première ligne. Le 23 mars 1848, Charles-Albert déclare la guerre à l'Autriche et, le lendemain, aux côtés du général Durando, Massimo d'Azeglio quitte Rome avec le contingent pontifical, pour mener à bien l'offensive contre l'armée autrichienne retranchée dans le quadrilatère de Mantoue³⁴. Au début du mois de juin, Radetzky avance vers Vicence qui, avec les villes de Trévise, Padoue et Belluno, s'est unie au Piémont. Les Autrichiens attaquent avec une artillerie puissante et moderne. À Monte Berico, Massimo d'Azeglio, devenu entre-temps commandant de l'armée de défense, résiste inlassablement à l'assaut de la ville où, pendant l'inévitable retraite, il est blessé à une jambe. De nombreuses lettres nous relatent la campagne militaire de d'Azeglio en 1848, à la manière d'un carnet de guerre dans lequel il livre à ses proches un témoignage de son action. Très souvent, la lettre écrite au front devient une véritable « lettre gazette », riche en détails, commentaires et informations, parfois même en réflexions politiques et philosophiques. Dans de nombreux textes, nous retrouvons l'artiste devenu écrivain : d'Azeglio y raconte sa guerre d'indépendance, avec la palette et les couleurs du peintre, pour offrir au lecteur un tableau de sa vie militaire. Dans une missive adressée à Louis Doubet depuis le quartier général de Monte Belluna, d'Azeglio écrit de véritables mémoires épistolaires, en partageant avec son destinataire des moments forts de son expérience :

Notre armée marche avec un *carroccio*. Ne vous moquez pas de moi ; c'est un peu moyen âge ! J'ai pensé que l'armée pontificale devait avoir un service régulier, et j'ai fait arranger un autel sur un chariot ; rien n'y manque, y compris le mât qui porte une *gonfalone* aux couleurs de l'Église [...]. Nous étions sur la route de Belluno ; [...] nous aperçumes une vingtaine de petites fillettes agenouillées sous les arbres, les mains jointes et priant pour nous ; près de là, un vieux paysan et quelques autres individus : il n'y eut pas un cri, pas une voix qui se fit entendre, pas une remarque. Nous passâmes en silence. Après quelques minutes, me retournant pour voir si je les apercevais encore, je vis plus d'une vieille moustache qui s'essuyait les yeux. C'est bien

34. Le but est de fonder un seul État fort sur le Pô, sous une unique constitution. Durando entend empêcher que l'armée autrichienne, qui descend de la Vénétie, rejoigne les forces de Radetzky dans le Quadrilatère. Sollicité par les gouvernements provisoires des villes vénitiennes, inquiets à cause de la concentration de forces autrichiennes dans le haut Frioul, il franchit le Pô à la mi-avril. Durant un mois, d'Azeglio se livre à une intense activité de conseiller dans divers domaines : stratégie, politique, propagande, action psychologique, correspondance de presse. Cf. M. d'Azeglio, *Relazione succinta sulle operazioni del generale Durando nello Stato Veneto*, in *Scritti e discorsi politici*, vol. I, p. 499-524.

simple en apparence ; mais, dans notre position, vous ne sauriez croire quel effet cela nous fit³⁵.

Du « tableau » coloré, on passe sans transition à la lettre gazette documentée et au compte rendu militaire :

Après deux jours, l'ennemi, qu'on croyait à Vérone, revint brusquement sur ses pas, et attaqua Vicence avec quarante pièces et dix-huit mille hommes. Il y eut douze heures de bombardement [...]. Aux barricades et dans deux sorties à la baïonnette nous eûmes une quinzaine de morts et une vingtaine de blessés. [...]. Le jour de répit n'a pas été perdu : nous nous sommes terrassés, barricadés, fortifiés sur tous les points, car j'oubliais de vous dire que la ville n'a pas d'enceintes³⁶.

Il s'agit d'un texte proche du bulletin de guerre, rédigé au cœur de l'action militaire : il relate, raconte, informe, soucieux avant tout d'anticiper les nouvelles. C'est la gazette vivante, rapide mais détaillée, indispensable et souvent unique instrument d'information. La missive est utilisée ici comme le cadre d'une mémoire historique. D'Azeglio est, bien entendu, un protagoniste de l'Histoire par ses actes mais déjà sa correspondance, et notamment la lettre militante et « militaire », fait de lui un acteur des événements clés de l'histoire du Risorgimento. La correspondance épistolaire n'en demeure pas moins un véritable laboratoire linguistique, où l'auteur teste constamment son écriture.

Une des nombreuses caractéristiques de cette correspondance est l'emploi fréquent de langues étrangères, et parfois même le mélange de langues ou idiomes variés, comme l'italien, bien sûr, mais aussi le français, l'anglais, l'espagnol, le latin, voire le piémontais et le milanais. Dans une lettre de 1851, adressée à Paolina Crova Balbo, la sœur cadette de Cesare Balbo, nous trouvons le parfait témoignage de cet attachement à la création linguistique épistolaire :

Ma chère Pauline,

Vous devez dire et vous aurez dit sans doute que je suis un ingrat, un barbare, un sauvage *et simili* pour avoir tant tardé à vous remercier de votre charmant souvenir. Eh bien, je suis pire que tout cela. Je suis ministre, ce qui renferme toutes les misères et *molte altre ancora*, parmi lesquelles la difficulté ou l'impossibilité parfois de trouver un instant pour écrire un mot

35. E. Rendu, *L'Italie de 1847 à 1865. Correspondance politique de Massimo d'Azeglio*, Paris, Didier, 1866, p. 37-38.

36. *Ibid.*, p. 39-40.

à ses amis. Ainsi, pardonnez-moi, et ne croyez pas que j'aie été indifférent à votre souvenir dont je vous dis : *Mille grazie* – Merci – *Thank you* – *Doy a V.M. mil gracias* – *Gratias tibi ago* – et finalement – *Benoubligà*, pour vous remercier dans toutes les langues connues³⁷.

Même dans une lettre familière comme celle-là, l'auteur insère à la dérobée une petite allusion d'ordre autobiographique lorsqu'il mentionne le poids de sa charge politique (« Je suis ministre... »). La présence du Moi semble donc inévitable et la tendance à s'auto-définir apparaît comme un trait spécifique de son écriture. Sur un plan purement formel, la longue expérimentation linguistique effectuée dans les lettres a permis à l'auteur d'améliorer et de préciser progressivement le style et la langue qu'il mobilisera dans la rédaction de ses œuvres successives, bien qu'il ne s'agisse pas d'un travail véritablement programmé. Très souvent, pour raconter « son » histoire dans la grande Histoire, d'Azeglio fait appel à un langage imagé, riche en métaphores, similitudes, effets d'humour. La lettre chez d'Azeglio relève aussi, très fréquemment, de la confession : une confession généralement plus franche et directe qu'un échange verbal. C'est l'exercice auquel il se livre, par exemple, dans une lettre écrite à Salvatore Pes di Villamarina, le 29 décembre 1850, alors qu'il est président du Conseil :

*Qui le cose vanno bene. V'è bensì il partito austro-codino-clericale-puttano-cortigianesco che fa la levata in massa, e ci ha dichiarata apertamente la guerra. Guerra sia. Ma io ho un'armatura che non hanno loro perché a loro glien'importa e molto di perder l'impiego e a me niente affatto. Si combina però che avendo rotti i c... al Re in modo barbaro anche lui ne ha uno pieno e un altro che versa [...]. Galeotti m'ha detto che a Firenze si dicevano orrori del Piemonte [...]. Digli che son tute bale [sic]. Molto falso ed il poco vero, esagerato*³⁸.

L'auteur écrit comme s'il était face à son destinataire. La barrière de la distance semble être effacée. L'extrême liberté qui se dégage de cette lettre relève d'une forme d'*epistula non erubescit*, pour reprendre la formule cicéronienne. S'il est vrai que cette forme d'expression concernait en général le discours sentimental et amoureux, d'Azeglio la fait sienne également lorsqu'il perd ses freins inhibiteurs pour parler de politique.

Nous le savons, même si la cause italienne a été la préoccupation dominante de l'écrivain piémontais sa vie durant, la fonction politique, *a fortiori* celle de président du Conseil, s'est avérée particulièrement lourde

37. M. d'Azeglio, *Epistolario*, vol. VI, p. 220.

38. *Ibid.*, p. 200.

à assumer. Dans un autre texte de novembre 1852, le soulagement d'avoir apporté des changements bénéfiques dans la politique du Piémont est exprimé d'une manière très imagée :

J'avais accepté le Gouvernail quand il m'était démontré que j'y pouvais manœuvrer avec plus de profit qu'un autre pour le pays. J'ai eu le bonheur de le tirer d'un mauvais pas et de nous sortir des écueils sans trop d'avaries. Maintenaient, le navire est radoubé, et j'ose dire que les voiles peuvent flotter au vent ; je quitte mon banc de quart : à un autre³⁹ !

Cet « autre » auquel d'Azeglio fait allusion est, bien entendu, Cavour. Dès le début des années 1850 et malgré les divergences parfois véhémentes qui ont opposé les deux hommes, d'Azeglio n'hésite pas, au nom de son patriotisme et de son sens du devoir politique, à se rapprocher de Cavour et à lui apporter son soutien. Il résume d'une formule auto-ironique ce revirement dicté par les circonstances : « Ainsi me voilà enrôlé et *cavourien* ! »⁴⁰.

Conclusion : l'autobiographie

La relation étroite et le long processus d'homogénéisation qui relie, chez d'Azeglio, le discours épistolaire, la représentation figurative et l'expression littéraire trouvent leur confirmation dans la dernière phase de sa vie, celle qu'il consacre à la rédaction de son autobiographie, dont le récit s'arrête aux événements de 1845⁴¹. À travers sa quête méthodique de soi, d'Azeglio parvient, à la fin de sa vie, à une écriture proprement pédagogique à l'usage des jeunes Italiens. Il s'agit, bien entendu, de *I miei ricordi*, le récit autobiographique de Massimo d'Azeglio, interrompu par la mort de l'auteur à l'âge de soixante-huit ans. Commencé en 1863, ce travail l'occupe durant les dernières années de sa vie, alors qu'il se tient définitivement à l'écart de la scène politique. *I miei ricordi* se présente, au premier abord, comme « *una specie di autopsia morale* »⁴² selon les propres mots de d'Azeglio. Toutefois, au fil des pages, l'ouvrage apparaît aussi comme une forme de

39. E. Rendu, *L'Italie de 1847 à 1865...*, p. VI.

40. *Ibid.*, p. XI.

41. À ce sujet, en 1852, il écrit à sa femme Luisa Blondel : « *La scoperta degli album e degli studi è veramente una buona nuova per me. Io che non ho la bosse de la possessivité per il resto, l'ho sempre maggiore per i miei studi. Sono il giornale della mia vita [...]. Quanto alle lettere, [...] se verrà un giorno in cui cerchi ricordarmi delle fortune passate e scriverne qualche pagina, ho idea che quelle lettere potranno trovare il loro posto* ». Cf. M. d'Azeglio, *Lettere di Massimo d'Azeglio a sua moglie Luisa Blondel*, G. Carcano (éd.), Milan, Rechiedei, 1870, p. 394.

42. M. d'Azeglio, *I miei ricordi*, p. 4.

synthèse mémorielle collective, réunissant, comme le rappelle un de ses plus fidèles amis, Eugène Rendu, citant une lettre de Massimo, « *le memorie dei miei, degli amici, le mie e quelle del mio tempo* »⁴³. D'Azeglio y met en scène son Moi entouré d'une choralité de personnages, en faisant appel à des scénographies narratives différentes au gré des situations évoquées, comme la confession, l'étude ethnographique, le portrait, la chronique ou le récit de fiction. La remémoration se révèle ainsi imprégnée de spécimens d'écritures que l'auteur fait confluencer dans la rédaction de son texte autobiographique. *I miei ricordi* peut donc apparaître comme un livre-mosaïque composé de fragments d'écritures qui relèvent de modèles littéraires différents. C'est dans ce cadre multiforme que l'auteur présente à ses lecteurs une galerie de personnages censés être des exemples et incarner des modèles pour la nouvelle génération d'Italiens. C'est pourquoi, en dernière analyse, *I miei ricordi* est aussi un livre pédagogique, imprégné d'un fort sentiment national, par le truchement duquel d'Azeglio souhaite s'adresser prioritairement aux jeunes Italiens et les exhorter à entreprendre une action de transformation et de renouvellement salvatrice pour leur pays. Née d'un besoin individuel de témoigner, l'histoire de la vie de Massimo d'Azeglio devient de fait une histoire collective, où le présent de l'écriture se veut vecteur d'espoir pour les générations futures.

Laura GUIDOBALDI
Université de Provence

43. E. Rendu, *L'Italie de 1847 à 1865...*, p. 266.

EDMONDO DE AMICIS ACTEUR ET SPECTATEUR DES BATAILLES DU RISORGIMENTO

Résumé : Dans l'œuvre d'Edmondo De Amicis, les batailles du Risorgimento se sont inscrites à plusieurs reprises dans sa production journalistique et littéraire. La période de l'unification est évoquée dans ses derniers textes, *Memorie* (1899) et *Ricordi d'infanzia e di scuola* (1901) : des mémoires et des souvenirs personnels d'où sont absentes la rhétorique militaire et l'emphase patriotique. Il y évoque avec un certain humour son enthousiasme d'enfant au moment de la guerre de 1859 et de l'expédition des Mille. Dans ses écrits de jeunesse – le recueil *L'Italia militare: bozzetti* (1868, puis 1869 et 1880) – revient souvent le récit de la bataille de Custoza (1866), à laquelle il a participé en tant qu'officier, qui assombrit ces pages avec le traumatisme de la défaite; dans une écriture éclatée (sur trois nouvelles), il en restitue avec fidélité plusieurs aspects historiques. La référence au Risorgimento est en revanche positive, sinon jubilatoire, lors de la prise de Rome, à laquelle il assista en tant qu'envoyé spécial de *L'Italia militare*, dans les articles qu'il rédigea pour ce périodique.

Riassunto : *Nell'opera di Edmondo De Amicis, le battaglie del Risorgimento si sono iscritte a diverse riprese nella sua produzione giornalistica e letteraria. Il periodo dell'unificazione è evocato nei suoi ultimi testi, Memorie (1899) e Ricordi d'infanzia e di scuola (1901): memorie e ricordi personali da cui sono assenti la retorica militare e l'enfasi patriottica, dove evoca con un certo umorismo i suoi entusiasmi fanciulleschi nel momento della guerra del Cinquantanove e della spedizione dei Mille. Nei suoi scritti di gioventù – la raccolta L'Italia militare: bozzetti (1868, poi 1869 e 1880) – ritorna spesso il racconto della battaglia di Custoza (1866), alla quale partecipò come ufficiale, che incupisce queste pagine col ricordo della disfatta; in una scrittura scissa in tre novelle, ne restituisce con fedeltà i diversi aspetti storici. Il riferimento al Risorgimento è invece positivo, e perfino esultante, nel momento della presa di Roma, alla quale assistette in qualità di inviato speciale dell'Italia militare, negli articoli che redasse per questo periodico.*

Au mois de mai 1866, une nouvelle guerre contre l'Autriche est imminente. L'Italie, qui a signé un traité d'alliance avec la Prusse, décrète la mobilisation générale en vue de l'affrontement armé; le gouvernement autrichien a proposé de céder la Vénétie sans combattre, à condition que l'alliance conclue avec Bismarck soit rompue, mais cette offre est refusée. Face à l'Europe, le nouveau royaume veut annexer la région par une guerre victorieuse. Ce sera

la troisième guerre d'indépendance italienne, à laquelle la classe politique s'en remet « *per aumentare il prestigio della monarchia e dell'esercito, ma soprattutto scacciare il fantasma di un Risorgimento "fatto da altri"* »¹.

Edmondo De Amicis a vingt ans ; il a embrassé la carrière militaire et il vient d'être nommé au grade de sous-lieutenant d'infanterie ; il affrontera l'ennemi sur un champ de bataille et combattra sous les ordres des généraux de sa majesté le roi Victor-Emmanuel II. Il dit avoir choisi cette voie par nécessité : la maladie soudaine qui, après avoir privé brutalement son père² de ses facultés, devait le condamner à une mort prématurée, avait mis en danger les ressources familiales, compromettant son souhait d'entreprendre des études supérieures pour devenir avocat. À quinze ans, Edmondo s'était senti en devoir de choisir l'armée³, qui lui permettrait d'arriver rapidement à une condition sûre et à un salaire convenable. Ce changement de cap ne fut pas douloureux pour l'adolescent, qui se plaisait au milieu des soldats⁴ ; dans le Piémont, où il vivait, la carrière militaire apparaissait enthousiasmante à cette époque, lorsque « *gli entusiasmi patriottici erano ancora caldi, il periodo delle guerre nazionali ancora aperto* »⁵.

Edmondo De Amicis à l'école du Risorgimento

Dans les *Ricordi d'infanzia e di scuola* (1899), les moments marquants des années où s'accomplissaient la destinée de l'Italie ressurgissent tels que les avait vécus Edmondo enfant. Ils affleurent parmi les souvenirs de l'école et de la vie familiale, évoqués avec un sourire de sympathie et de complicité, toujours teintés de nostalgie et de tendresse, pour lui-même et pour son entourage : « le bon vieux Piémont », peuplé de gens simples qui, s'ils n'étaient pas toujours des héros et s'ils ne brillaient pas par leurs qualités militaires, étaient rarement mesquins ou malveillants. Défauts et faiblesses des Piémontais d'antan sont décrits et jugés avec bonhomie, tout au plus avec un sourire gentiment moqueur pour leur naïveté de petits provinciaux.

-
1. A.M. Banti, M. Mondini, « Da Novara a Custoza : culture militari e discorso nazionale tra Risorgimento e Unità », in *Storia d'Italia, Annali 18, Guerra e pace*, W. Barberis (éd.), Turin, Einaudi, 2002, p. 448.
 2. Son père Francesco, frappé d'apoplexie en 1861, décéda en 1863. Sa condition de « *real banchiere dei sali e tabacchi* » dans la ville de Cuneo permettait à la famille De Amicis de vivre dans une certaine aisance.
 3. Cf. E. De Amicis, *Ricordi d'infanzia e di scuola*, Milan, Treves, 1899, p. 171.
 4. Dans la préface de la première édition de *La vita militare*, il écrit avoir déclaré de bonne heure à sa mère : « *Voglio fare il soldato!* » (« A mia madre », p. 11).
 5. E. De Amicis, *Ricordi d'infanzia e di scuola*, p. 172.

Le premier événement évoqué est l'expédition de Crimée en 1855, qui restera associée, dans la mémoire de l'écrivain, à la naissance d'une forte « *passione per l'esercito* »⁶ dans son enfance. À l'âge de neuf ans, il avait été pris d'un engouement irrésistible pour le bataillon des bersagliers logés dans les casernes de Cuneo, et il s'était lié d'amitié avec le clairon du régiment, pour lequel il avait nourri une véritable adoration. Lors des étapes successives de l'unification italienne, Edmondo, plus âgé, sera en mesure de mieux suivre l'actualité politique, et de s'associer, avec la population de la petite ville piémontaise, à l'enthousiasme suscité par les batailles éclatantes qui se déroulèrent en 1859 et 1860.

L'année 1859 se passa dans une exaltation patriotique permanente : siège de recrutement des « *Cacciatori delle Alpi* », Cuneo vit arriver en grand nombre les volontaires, prêts à combattre sous le commandement de Garibaldi, qui emplissaient les cafés, les rues et les lieux publics, en apportant « *come un'onda di sangue ardente nella vita cittadina* » et en donnant aux habitants « *un'idea della grandezza degli avvenimenti che si preparavano* »⁷. Les victoires militaires qui se succédaient étaient fêtées dans la ferveur générale, et donnaient lieu au spectacle récurrent « *dei frequenti Te Deum che si cantavano nel Duomo, e a cui intervenivano con grande solennità e in abito di gala tutte le autorità civili e militari* »⁸. La ville résonnait des nouvelles de la guerre qui se déroulait dans les plaines de Lombardie ; les habitants s'y associaient en faisant couler non pas le sang, mais des fleuves de poésie patriotique ; « *professori, impiegati della prefettura, avvocati, ufficiali dei bersaglieri, tutti sfornavano rime guerresche* »⁹, tandis que dans les rues défilaient les cortèges des citoyens chantant l'hymne de Mameli. Ce printemps 1859 devait ensuite apparaître à De Amicis comme une suite ininterrompue de journées radieuses et exaltantes, « *beati giorni che risplendono come zaffiri nella corona delle nostre più care memorie* »¹⁰.

Après la deuxième guerre d'indépendance, vint 1860 et l'expédition des Mille. « *Io ero figliuolo d'un monarchico, e non rivoluzionario per natura* »¹¹, écrivait Edmondo, en se souvenant qu'en 1860 il était devenu un critique implacable du comte de Cavour, qui mettait des bâtons dans les roues à Garibaldi. Les échos des premiers combats victorieux et de la prise de Palerme, qui enthousiasmaient les patriotes de toute la péninsule et faisaient

6. *Ibid.*

7. E. De Amicis, « Il Cinquantanove », in *Ricordi d'infanzia e di scuola*, p. 105.

8. *Ibid.*, p. 110.

9. *Ibid.*, 115.

10. *Ibid.*, p. 105.

11. E. De Amicis, « Nuove amicizie e nuove grullerie », in *Ricordi d'infanzia e di scuola*, p. 130.

accourir les volontaires en Sicile, « *avevano incendiato l'aria e le anime anche nella piccola città di provincia [...]; le scuole erano in ribollimento; i professori inneggiavano ai Mille dalla cattedra; si finivano con Garibaldi tutte le composizioni italiane e le latine; non si studiava più, si fremeva* »¹². À l'âge de treize ans, en trahissant les convictions paternelles, il s'enflamme à son tour pour la cause des Chemises rouges, et forme avec des camarades d'école le projet de venir en aide au Général, en s'embarquant avec les volontaires : un projet téméraire qui le conduit à faire enregistrer sa demande au bureau du comité de recrutement, mais qui échoue après l'intervention de sa famille. La passion d'Edmondo ne devait pas s'éteindre pour autant ; « *quella febbre garibaldina durò allo stato acuto fin al ritorno di Garibaldi a Caprera* »¹³, se souvenait-il dans ses *Ricordi*, avec une touche de dérision pour les rodomontades patriotiques de ses jeunes années. La prise de Gaëte, qui donna lieu à de grandes festivités dans le théâtre de Cuneo illuminé, devait encore la raviver.

Le dernier acte de la geste garibaldienne qui fit vibrer le cœur de notre auteur adolescent eut lieu en 1862, lorsqu'il se proposa d'« *andare a Roma a qua-lun-que co-sto* » avec les Chemises rouges. Au moment de la bataille d'Aspromonte, il participa aux protestations des jeunes révolutionnaires et vieux Garibaldiens qui parcouraient les rues de Cuneo « *cantando l'inno del Mercantini e urlando Roma o Morte, fra lo stupore, i sorrisi e gli sguardi di riprovazione dei cittadini pacifici, a cui faceva[no] l'effetto d'un branco di evasi dal manicomio* »¹⁴. La colère avec laquelle il s'en prit aux railleries des monarchistes qui se moquaient d'eux, en les appelant les *Romaomorti*, se changea en profonde tristesse à la vue d'une colonne de Garibaldiens prisonniers, encadrés par deux rangs de bersagliers, qui les conduisaient dans une prison militaire.

L'Italie s'est donc faite, et le jeune Edmondo s'est formé dans les années cruciales du Risorgimento ; il en a été un spectateur constamment enthousiaste, mais parfois dépité de ne pas pouvoir prendre part, à cause de son jeune âge, aux événements prodigieux par lesquels l'Unité s'accomplissait et le nouvel État national voyait le jour. Au regret d'être né trop tard s'est mêlé parfois un sentiment de honte, pour avoir fanfaronné et voulu donner aux autres des leçons de patriotisme. Mais en 1866, son désir de combattre va pouvoir se traduire en réalité : l'Italie appelle à nouveau aux armes, les soldats de l'armée régulière et les volontaires se sont donné rendez-vous pour libérer la Vénétie, et peut-être au-delà, jusqu'à la ville de Trente.

12. E. De Amicis, *Garibaldino fallito*, in *Memorie*, Milan, Treves, 1899, p. 3.

13. E. De Amicis, « Aspromonte », in *Ricordi d'infanzia e di scuola*, p. 131.

14. *Ibid.*, p. 176.

Edmondo a atteint l'âge requis et il est même devenu officier, après avoir été formé à l'École militaire d'infanterie et de chevalerie de Modène. Tout est prêt pour que le jeune combattant puisse faire ses preuves et prendre part aux batailles du Risorgimento.

Edmondo De Amicis à l'épreuve du Risorgimento : Custoza

« Il soldato di Custoza » : tel est le titre que Lorenzo Gigli a donné au premier chapitre de la biographie qu'il a consacrée à De Amicis (la plus importante à ce jour)¹⁵. La bataille de Custoza est l'unique affrontement auquel il pourra participer : un fait d'armes bien différent des combats glorieux de 1859 et 1860, lorsque les Italiens et leurs alliés français allaient de victoire en victoire. On s'attend à une grande bataille, au vu des forces déployées de part et d'autre : l'armée autrichienne compte 190 000 hommes, l'armée italienne 220 200, auxquels s'ajoutent les 38 000 volontaires de Garibaldi. Mais le roi ne veut pas renoncer à ses prérogatives, le commandement italien est divisé entre La Marmora et Cialdini, la stratégie est confuse et contradictoire, les plans d'attaque improvisés. Une petite partie de l'armée de La Marmora sera impliquée le 24 juin 1866 près du village de Custoza, entre Vérone et Villafranca, dans une série d'affrontements violents, mais dispersés et de peu d'envergure, et devra reculer sous le feu de l'ennemi. Les historiens savent qu'il s'est agi d'une bataille d'approche, qui aurait pu être gagnée si elle avait été poursuivie, et qui dans tous les cas aurait dû être compensée, dans les jours suivants, par d'autres offensives vigoureuses ; au lieu de cela, l'incapacité de l'état-major transforma cet insuccès en défaite honteuse, lorsque les chefs militaires, ayant cru à un désastre, ordonnèrent la retraite générale. Aucun autre combat terrestre ne devait avoir lieu après Custoza ; le 3 juillet en revanche la Prusse remportait une éclatante victoire à Sadowa.

Malgré la funeste défaite de Lissa sur l'Adriatique, la guerre finit par une victoire diplomatique pour l'Italie, qui obtint la Vénétie grâce au succès de son allié prussien ; victoire humiliante cependant, parce que l'Autriche l'accorde à Napoléon III, qui la rétrocède à Victor-Emmanuel II. De Amicis décide de quitter l'armée ; il était traumatisé par l'échec de Custoza et déçu par son expérience lors de cette bataille, « *che gli rimase dentro come un'incancellabile presenza angosciosa* »¹⁶. Mais voilà que le nouveau ministre de la Guerre Efsio Cugia¹⁷, après avoir lu des articles où le jeune officier

15. L. Gigli, *De Amicis*, Turin, UTET (La vita sociale della nuova Italia), 1962, chap. I.

16. F. Portinari, « La maniera di De Amicis », in E. De Amicis, *Opere scelte*, Milan, Mondadori (I Meridiani), 1996, p. XVII.

17. Il avait été le commandant de sa division à Custoza.

défendait le règlement disciplinaire militaire, lui propose de diriger, en association avec son beau-frère, le colonel Ricci, *L'Italia militare*. Cette revue était l'un des périodiques du ministère de la Guerre; elle n'était pas nouvelle (elle avait été fondée en 1862), mais face aux attaques antimilitaristes¹⁸ suscitées par les défaites de 1866, la conscription obligatoire et la longue durée du service, il était devenu urgent de défendre l'institution devant l'opinion publique. De Amicis accepta l'offre, qui lui permettait de cultiver sa vocation naissante d'écrivain, et alla s'installer à Florence, devenue depuis 1865 la deuxième capitale de l'Italie unifiée. Il devait écrire pour la revue maintes nouvelles, dans lesquelles il célébrerait le dévouement et l'esprit de sacrifice des soldats, en décrivant des épisodes et des scènes de la vie militaire selon la veine sentimentale et mélodramatique qui était alors la sienne. Réunies en volume, ces nouvelles sortirent chez Treves en 1868, sous le titre de *La vita militare: bozzetti*¹⁹; elles furent ensuite éditées et réimprimées plusieurs fois, connurent un grand succès et furent publiées à l'étranger dans plusieurs pays²⁰. Dans un but de propagande et de pédagogie, avec une grande naïveté et sur un ton généralement plein d'emphase, De Amicis se proposait de représenter la vie militaire sous des aspects sympathiques et familiers, afin de communiquer aux Italiens un amour pour les soldats aussi fort que celui qu'il déclarait éprouver lui-même²¹. C'est néanmoins parmi ces nouvelles édulcorées et pathétiques, se déroulant dans les casernes plutôt que sur les champs de bataille, que s'inscrit le vécu du « *soldato di Custoza* ».

Faire ressurgir le souvenir de la défaite n'était pas chose aisée, ni pour Edmondo (qui était alors âgé de vingt-deux ans), ni pour quiconque, dans ces années où le mot d'ordre tacitement partagé par la classe politique et

18. Comme le roman *Drammi della vita militare* (1866) d'Igino Ugo Tarchetti, un violent réquisitoire contre l'armée et le militarisme, et les critiques du *Gazzettino Rosa* de Felice Cavallotti. Cf. P. Del Negro, « De Amicis *versus* Tarchetti. Letteratura e militari al tramonto del Risorgimento », in *Esercito, Stato, società. Saggi di storia militare*, Bologne, Cappelli, 1979, p. 125-166.

19. La première édition comprend douze *bozzetti*, tous publiés dans *L'Italia militare*, puis dans *La Gazzetta d'Italia*, de mars 1867 à mai 1868. Cf. R. Fedi, « Prima indagine su De Amicis novelliere (1867-1880) », in *Edmondo De Amicis* (Actes du colloque national d'Imperia, 30 avril-3 mai 1981), F. Contorbia (éd.), Milan, Garzanti, 1985, p. 36.

20. On compte dix éditions italiennes entre 1868 et 1908, et 40 réimpressions. L'ouvrage fut traduit en plusieurs langues (allemand, anglais, espagnol, danois, français, portugais, serbo-croate, suédois).

21. Dans la préface de la première édition de *La vita militare*, De Amicis déclarait : « *Ho sempre amato ed amo ed amerò sempre i soldati; amandoli, mi studiai di farli amare dello stesso affetto anco dagli altri col rappresentarli, sotto gli aspetti più simpatici, fra le circostanze più comunemente note della vita militare* » (« A mia madre », in *La vita militare: bozzetti*, Milan, Treves, 1868, p. 10).

militaire était de « *cancellare Custoza, dimenticare Lissa* »²². Mais ce n'est pas pour autant que De Amicis, comme l'en a accusé la critique historique, s'est rendu coupable d'y avoir entrepris « *il più determinato tentativo di recupero e di capovolgimento della memoria di Custoza, fino a trasformarla, se non in una tappa gloriosa dell'epopea risorgimentale, perlomeno in un'occasione di singoli atti eroici* »²³. S'il est bien vrai que ce retournement a lieu dans *Cuore*²⁴, dans ces *bozzetti* l'écrivain, par différents procédés narratifs, a reconstitué dans un triptyque un récit fragmenté, mais véridique, de la bataille, et exprimé des critiques envers la hiérarchie militaire.

Le premier volet de ce triptyque est *Quel giorno*. Sous ce titre vague, sinon énigmatique, la bataille de Custoza est évoquée de manière indirecte dans la réponse que fait à une *signorina*, qui lui demande ce que ressentent les soldats au moment du combat, « *un ufficiale che tornava dalla guerra* »²⁵. Le récit est fait à la première personne, selon le mode de la confession ; mais au-delà des propos de l'officier anonyme, le lecteur devine que l'écrivain relate sa propre expérience. Le narrateur ne donne au départ aucune indication précise, ni de lieu ni de temps²⁶ ; il commence par décrire un assaut à la baïonnette dans une verte campagne, entre deux colonnes de soldats, l'une de bersagliers et l'autre d'Autrichiens ; ensuite c'est son régiment qui intervient, en gravissant une pente sous le feu des adversaires. Mais une fois arrivés sur le sommet, au lieu de croiser le fer avec l'ennemi... les soldats contemplant émerveillés le paysage ; Villafranca est à leurs pieds, et plus loin apparaît Vérone. Tout est clair à présent : même si l'officier tait la date de l'événement et censure le nom du village maudit à côté duquel il se trouve, la guerre dont il est question est la guerre de 1866, et la bataille est bien celle de Custoza (située tout près de Villafranca).

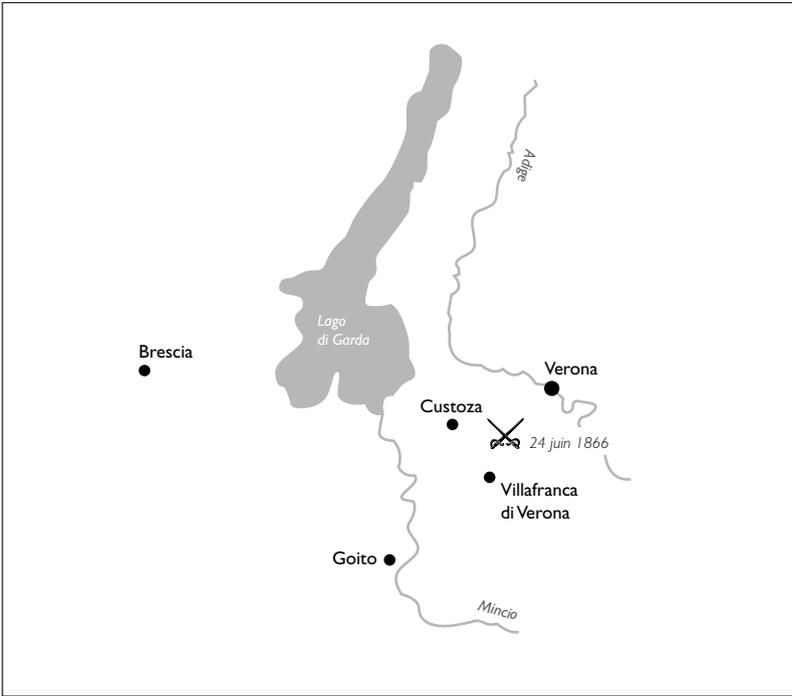
22. A.M. Banti, M. Mondini, « Da Novara a Custoza... », p. 448.

23. M. Mondini, « Guerra, nazione e disillusione. Custoza e l'antimito dell'Italia imbellè », *Venetica*, a. XVII, 2002, *L'Italia chiamò. Memoria militare e civile di una regione*, p. 67. M. Mondini se rallie au jugement bien connu de Piero Del Negro sur *La vita militare* (cf. *infra*, note 30).

24. Dans le texte où il est question de la guerre de 1866 et de la bataille de Custoza : « Re Umberto » (qui raconte l'épisode glorieux du « carré de Villafranca » autour du prince Humbert). Ce faisant, De Amicis n'a pas été le créateur de ce mythe ; la « légende de Custoza » s'était répandue bien avant *Cuore*, et elle avait été divulguée dès le lendemain de la défaite.

25. E. De Amicis, *Quel giorno*, in *La vita militare : bozzetti di Edmondo De Amicis*, Milan, Treves, 1880, p. 200. Sauf indication contraire, nous citerons dorénavant à partir de cette édition, considérée comme définitive par l'écrivain.

26. Ce qui a été relevé par Matilde Dillon Wanke dans son article « Il soldato di Custoza. Sui *Bozzetti militari* di De Amicis », in *La vittoria macchiata. Memoria e racconto della sconfitta militare nel Risorgimento*, D. Tongiorgi (dir.), Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, p. 103-126.



Carte 1 – La bataille de Custoza

Puis l'offensive commence, le bataillon court à l'attaque, il faut prendre une maison en rase campagne où les ennemis se sont barricadés ; les Italiens se ruent contre les Autrichiens à l'arme blanche, dans un corps à corps acharné ; la lutte devient féroce, les ennemis sont sur le point de se rendre... Et voilà qu'arrive un soldat italien qui brandit un drapeau blanc, tandis que le clairon sonne la retraite dans l'étonnement des bersagliers stupéfaits :

Ritirata? Come? Perché? È impossibile! Zitti! – Un altro squillo di tromba e un grido tonante del maggiore: – Ritirata! – Ritirarsi? noi? adesso? perché? È uno sbaglio! È impossibile! – Siamo fuori della casa, il maggiore indica la direzione della strada, gli altri battaglioni sono già in moto. Dio eterno! ci ritiriamo! Capitano! Capitano, in nome del cielo, perché ci ritiriamo²⁷?

27. E. De Amicis, *Quel giorno*, p. 212.

Sans un mot, le capitaine indique au loin une colonne d'Autrichiens qui avance : leur bataillon est isolé, les autres divisions sont éloignées, les renforts n'arriveront pas. Alors la vérité se fait jour dans l'esprit de l'officier : « *Ma dunque noi abbiamo perduto! – io gridai con accento disperato* »²⁸. En guise de réponse à tant de détresse, le capitaine ne prononce qu'un mot sibyllin : « *Pare* ». L'officier alors jette à terre son sabre et pleure, en s'écriant : « *Oh povero mio paese!* »²⁹. Avec ce cri se termine le récit ; ce sera donc au lecteur de combler le vide laissé par cette fin certes émouvante³⁰, mais impromptue, qui donne l'impression d'une interruption plutôt que d'un dénouement. Oui, la bataille, à peine esquissée, est déjà perdue, et les Italiens sont étrangement vaincus sans avoir réellement combattu ; il s'agit bien de la défaite de Custoza, et les faits rapportés, même si la narration est partielle et inachevée, sont historiquement exacts ; plutôt qu'une bataille, eurent lieu des combats isolés, et quelques bataillons italiens de l'armée de La Marmora se trouvèrent confrontés à des forces ennemies supérieures. La division du général Cugia, à laquelle appartenait De Amicis, participa le 24 juin à des combats d'artillerie, puis délogea d'une colline quelques compagnies de l'archiduc Rodolphe. Les hostilités étaient à peine commencées, qu'elle reçut le soir même l'ordre d'abandonner le terrain occupé et de se replier à l'intérieur de la Lombardie, en se dirigeant vers l'Oglio.

Après *Quel giorno*, De Amicis consacra deux autres nouvelles à la troisième guerre d'indépendance. En 1869 sort chez Le Monnier une deuxième édition augmentée de *La vita militare*³¹, qui compte vingt *bozzetti*. Parmi les nouveaux textes, quatre ont été publiés non pas dans *L'Italia militare*, mais dans la revue florentine *Nuova Antologia*³² ; en font partie *Il figlio del reggimento* et *Partenza e ritorno. Ricordi del 1866*, les deux *bozzetti* où De Amicis poursuit sa reconstitution de la bataille de Custoza, en la complétant par le récit de la retraite qui s'ensuivit. Le premier *bozzetto* raconte l'histoire de Carluccio, un orphelin qui fait une fugue pour aller vivre avec les soldats ; le deuxième est consacré tout entier aux souvenirs d'Alberto, un officier turinois qui a participé à la guerre. Dans les deux textes, la narration est à la première personne.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*

30. Piero Del Negro souligne le pathos de cette fin et considère que, dans *Quel giorno*, « *l'ufficiale parla della sua partecipazione alla battaglia di Custoza in maniera da trasformare la sconfitta in una quasi-vittoria* » (cf. P. Del Negro, « De Amicis versus Tarchetti... », p. 142).

31. E. De Amicis, *La vita militare : bozzetti*, Florence, Le Monnier, 1869. La même année, Le Monnier publiera, sous le titre de *Racconti militari : libro di lettura ad uso delle scuole dell'esercito*, six de ces *bozzetti*.

32. Ces nouvelles ont paru respectivement en juillet 1868 et en juillet 1869 dans *Nuova Antologia*. Cf. R. Fedi, « Prima indagine su De Amicis novelliere... », p. 36.

Dans *Il figlio del reggimento*, l'histoire de Carluccio l'orphelin sert de prétexte à l'auteur-narrateur³³ pour revenir sur la bataille de Custoza. L'enfant est de Padoue, et c'est dans cette ville de la Vénétie qu'un régiment de passage est salué par une population en liesse, qui lui réserve le plus chaleureux des accueils : le narrateur décrit une foule immense d'hommes, de femmes et d'enfants qui, au comble de la joie, agitent des drapeaux tricolores, lancent des fleurs aux soldats parmi les vivats, leur serrent la main et les embrassent. Les soldats, abasourdis par ces manifestations d'enthousiasme et d'affection, s'esquivent par des gestes de modestie qui veulent signifier : « *È troppo! è troppo! Non meritiamo tutto questo! il nostro cuore non ci regge!* »³⁴. L'explication des attitudes des uns et des autres est suggérée au lecteur par la date de l'arrivée de ce régiment à Padoue : « *una delle ultime sere di luglio del 1866* »³⁵. Les Autrichiens, qui ont été défaits à Sadowa, se sont désormais retirés de la Vénétie, ce qui explique l'allégresse des habitants. En revanche les soldats italiens acclamés par les Padouans n'ont remporté aucune victoire, mais ont été vaincus à Custoza : cela peut expliquer leur embarras devant ces démonstrations de gratitude. Les pages suivantes sont occupées par la narration des vicissitudes de l'enfant qui accompagne le régiment, lequel avance jusqu'aux environs de Mestre, dans un village où il s'arrête « *quasi un mese, fino alla stipulazione dell'ultimo armistizio, vale a dire quando ritornammo indietro verso Ferrara* »³⁶.

Après cette évocation joyeuse d'une scène de la campagne de 1866 où la défaite n'est pas mentionnée, le refoulé revient dans une séquence enchâssée comme par hasard dans la narration, lorsque les notables du village près de Mestre, qui ont pris l'habitude de s'unir à la conversation du soir des officiers, rouvrent des plaies mal fermées par leurs questions impitoyables : « *il discorso finiva col cascar sempre sulla battaglia di Custoza, riguardo alla quale quei due signori avevano una curiosità spietata* »³⁷. Leur curiosité est centrée tout particulièrement sur la retraite qui a suivi la bataille, et la réponse attendue doit satisfaire leur « *vivo desiderio di sapere come le cose fossero veramente andate, e non come le dicevano o l'avevano dette i giornali* »³⁸. Par le truchement de « *l'amico Alberto* » (l'officier dans

33. L'auteur-narrateur se dit le rapporteur du témoignage d'un ami : « *racconterò un fatto che seguì qualche anno fa in un reggimento del nostro esercito, e che mi fu raccontato da un amico il quale v'ebbe molta parte. Cercherò di richiamarmi alla memoria le sue stesse parole* » (E. De Amicis, *Il figlio del reggimento*, in *La vita militare* [1880], p. 67).

34. *Ibid.*, p. 70.

35. *Ibid.*, p. 67.

36. *Ibid.*, p. 88. Il s'agit fort probablement de l'armistice de Cormons du 12 août.

37. *Ibid.*, p. 97.

38. *Ibid.*, p. 98.

lequel on décèle aisément un double de l'auteur, personnage qui reviendra dans l'autre *bozzetto*), De Amicis va pouvoir lever un pan du voile qui a recouvert cet événement, si tragique et honteux que la presse s'est employée à l'occulter ou à le travestir. « *Ah! è un gran tristo spettacolo quello d'una ritirata!* »³⁹, s'écrie Alberto, avant de décrire avec précision tout ce qu'il a vu, sans taire aucun des aspects humiliants qui ont transformé la retraite en débâcle désordonnée et déshonorante pour l'armée et pour le pays.

Son récit commence au soir du 24 juin, lorsque les bataillons se défont dans la plus grande confusion, et que les soldats perdent toute discipline et toute dignité; ils se ruent dans Villafranca à la recherche désespérée d'eau et de nourriture, et dans un vacarme épouvantable Alberto les voit se jeter sur les puits « *con un'avidità rabbiosa e con grida di gioia selvaggia che mettevano spavento* »⁴⁰. Les officiers, « *tutti ansanti, co' volti accesi, sfiniti, trasfigurati, costernati* »⁴¹, cherchent en vain à les regrouper et à donner à la troupe un semblant d'ordre, en s'employant « *ad agguantare soldati pel braccio e spingerli e riunirli intorno alla bandiera* »⁴². Le long de la route menant à Goito, encombrée par les chars de l'artillerie et des provisions, les soldats s'éparpillent ou avancent en masse comme des troupeaux sans berger, dans « *una confusione, un frastuono, uno stordimento da non potersi ridire; una notte d'inferno* »⁴³. Le lendemain matin, Alberto est près du pont de Goito; à la lumière de l'aube, il voit « *sempre soldati a stormi che camminavano lentamente, colla testa bassa, cogli occhi a terra* »⁴⁴, ayant perdu ou jeté leurs bardas dans la débandade, qui se dirigent vers Cerlungo⁴⁵. Une fois entré dans le village lombard, la vision de la troupe qui se dessine devant ses yeux est consternante :

Che spettacolo! A destra e a sinistra della strada, sui canti, rasente i muri, sotto le gronde, sulle soglie delle botteghe e delle porte di casa, dappertutto soldati rifiniti dal cammino e dal digiuno, chi in piedi colle spalle appoggiate al muro, chi accosciato, raggricchiato, colle mani sulle ginocchia e il mento sulle mani e gli occhi vaganti qua e là con uno sguardo stanco e pieno di sonno; altri sdraiati e addormentati colla testa sullo zaino; altri che sbocconcellavano un tozzo di pane tenendolo stretto con tutte e due le mani e girando intorno un sguardo sospettoso, come se qualcuno minacciasse di venirglielo a strappare dai denti [...]»⁴⁶.

39. *Ibid.*, p. 101.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*, p. 100.

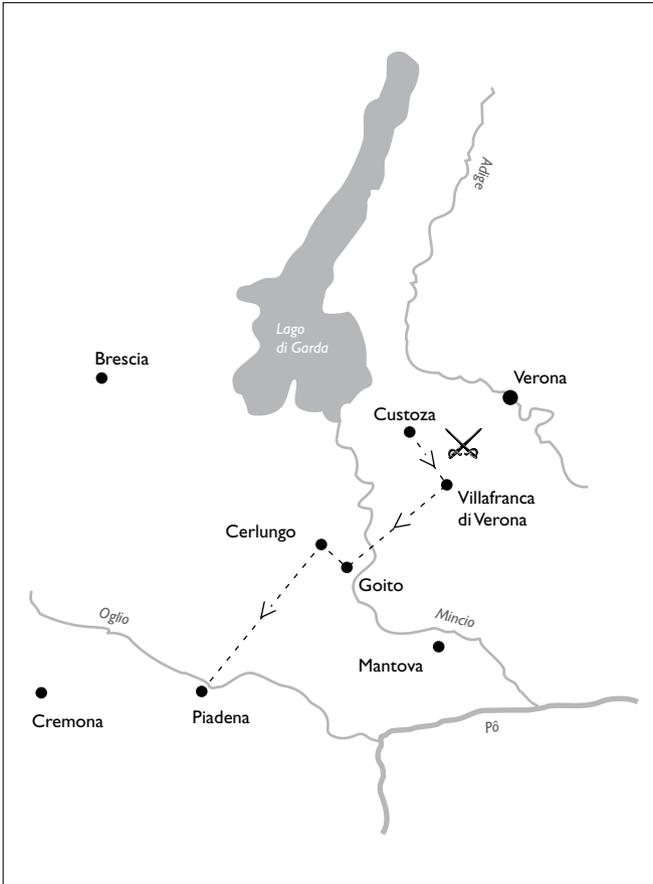
42. *Ibid.*

43. *Ibid.*, p. 101.

44. *Ibid.*

45. Le nom du village est devenu Cerlungo (cf. la carte 2).

46. *Ibid.*, p. 102.



Carte 2 – La retraite du régiment d’Alberto, de Custozza à Piadena

Des attitudes indécentes et un spectacle accablant, indigne d’une armée nationale, que De Amicis ne pouvait certes décrire dans les pages de *L’Italia militare*, mais qu’il peut proposer aux lecteurs bourgeois de la *Nuova Antologia*, à qui il vient de faire connaître la superstition et la barbarie des plèbes méridionales avec *L’esercito italiano durante il colera del 1867*⁴⁷. Traumatisé, l’officier rejoint le campement de son régiment, le long de la route entre

47. Publié en mars 1869 dans *Nuova Antologia* et repris dans l’édition Le Monnier, puis dans l’édition Treves de 1880.

Goito et Cerlungo; il va se jeter sous sa tente, où ses camarades officiers, anéantis comme lui, semblent murés dans le silence: « *Non ci guardammo, non scambiammo una parola, non ci guardammo neppure in viso; stemmo là muti e immobili come smemorati* »⁴⁸. De Amicis toutefois ne pouvait pas terminer sa narration sur un constat aussi désolant, qui aurait contrasté avec le propos qui était le sien (« *Che il popolo ami l'esercito, che il soldato faccia il soldato con cuore* »⁴⁹); voilà donc que le narrateur change brusquement de ton et qu'il décrit l'enthousiasme qui renaît parmi les officiers et les soldats du régiment, devant le « *magnifico spettacolo* » qui ressuscite « *la sublime ebbrezza di due giorni prima* »⁵⁰: le carrosse du roi qui passe au loin. Grâce à cette épiphanie royale, la défaite ne semble plus définitive, l'espoir de reprendre le combat ressuscite: « *Oh si combatterà ancora! dicevamo; si combatterà ancora!* »⁵¹. Un espoir fallacieux, mais qui redonne au récit une note optimiste et fait oublier à peu de frais la noirceur du tableau précédent. La fin du texte l'amplifie encore, par une dernière scène où des officiers contemplant avec Alberto « *lo spettacolo incantevole* »⁵² de Venise qui brille dans le lointain, récitent des vers et chantent des couplets devant « *la città adorata, per cui avevamo offerto inutilmente la nostra vita* »⁵³. Leur régiment ne s'arrêtera qu'après avoir passé l'Oglio, à Piadena.

Partenza e ritorno. Ricordi del 1866 est le troisième *bozzetto* dédié à la bataille de Custoza et le seul qui l'annonce par son titre. De Amicis n'en fait pas non plus un récit autobiographique, mais utilise les stratagèmes du manuscrit retrouvé et de l'épistolaire fictif pour mettre en scène son « *amico Alberto* », l'officier du *Figlio del reggimento*, ainsi que sa mère, débordante de sollicitude et d'amour maternel. Le texte s'ouvre par la description de l'atmosphère, chargée d'enthousiasme guerrier et d'amour patriotique, où baigne la ville de Turin, dans « *l'imminenza della guerra nazionale da tanti anni aspettata e invocata* »⁵⁴ pour la libération de la Vénétie. Alberto s'exalte dans l'expectative du conflit, et toute sa famille et son voisinage (dont fait partie un vieux colonel) s'enflamment avec lui. Le 6 mai, on annonce que le départ aura lieu le soir même; les bagages sont préparés, et le régiment défile parmi les Turinois enthousiastes, qui agitent des drapeaux tricolores et jettent aux soldats cigares et oranges. Ensuite, le récit du narrateur alterne

48. E. De Amicis, *Il figlio del reggimento*, p. 104.

49. D'après la préface « *A mia madre* » de l'édition Le Monnier, p. 10.

50. E. De Amicis, *Il figlio del reggimento*, p. 104.

51. *Ibid.*, p. 105.

52. *Ibid.*, p. 108.

53. *Ibid.*, p. 114.

54. E. De Amicis, *Partenza e ritorno. Ricordi del 1866*, in *La vita militare*, p. 396.

avec les lettres que le fils envoie à sa mère pendant la campagne, jusqu'au moment où la correspondance s'interrompt lors de la bataille de Custoza. Puis arrive de Cerlungo une lettre datée du 25 juin, où Alberto déclare avoir un souvenir si confus de la bataille du jour précédent que seuls quelques détails sont restés gravés dans sa mémoire : les ordres du commandant, les camarades morts ou blessés autour de lui, puis plus rien. La lettre suivante – elle est datée du 5 juillet et vient de Piadena, le village sur l'Oglio où s'est retirée l'armée de La Marmora – apporte de nouveaux détails. Les soldats qui continuent de refluer en deçà du Pô ne défilent pas au milieu d'une foule en liesse, mais parmi des habitants hostiles et silencieux, qui redoutent le retour des Autrichiens :

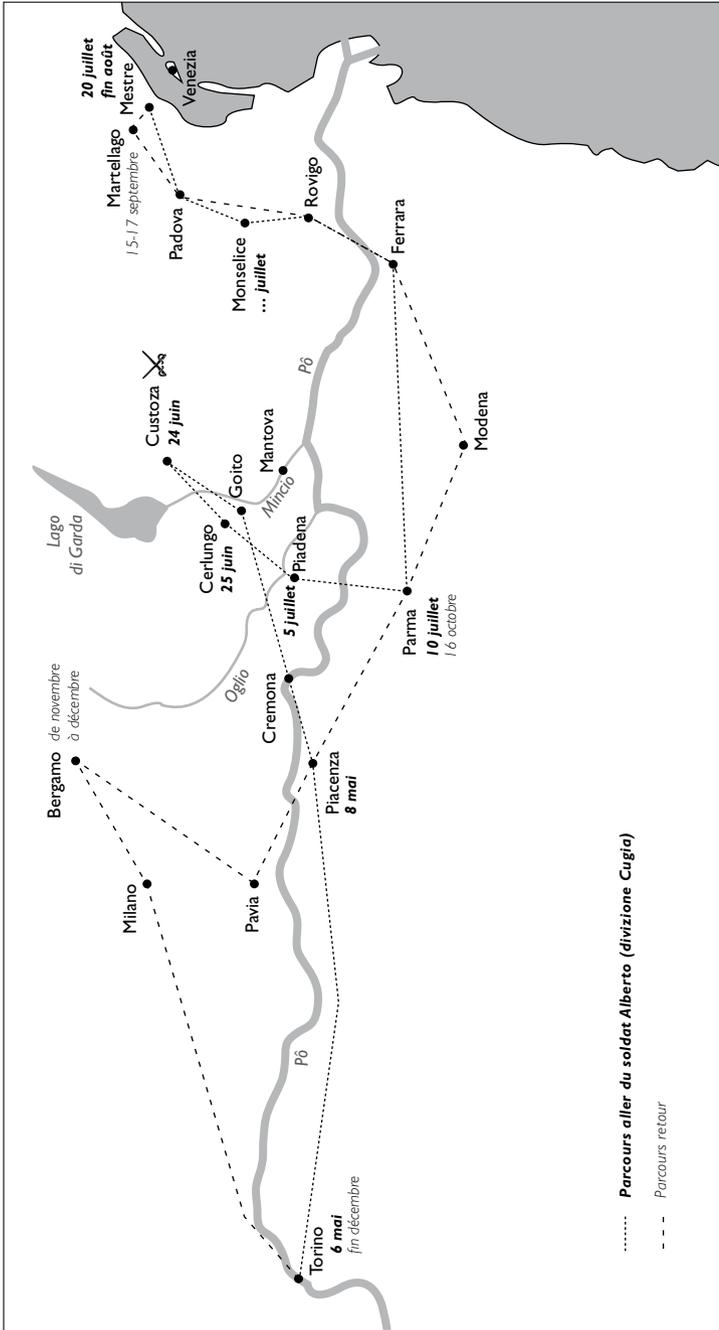
È un dolore questo continuo attraversare villaggi e città in mezzo a due ali di popolo immobile, muto, freddo, che ci guarda con gli occhi stralunati come se fossimo un esercito sconosciuto. Chi ha il coraggio di alzare gli occhi in faccia alla gente? – Mi par di leggere su tutti i volti: Ma bene! ma bravi! O che metteva conto di far tanto chiasso, per far poi di coteste figure? I reggimenti sfilano a capo basso, silenziosi [...]. È uno spettacolo che mi fa male⁵⁵.

Tandis qu'Alberto endure une terrible humiliation et une grande douleur, voilà que le ton du narrateur change aussitôt, comme dans *Il figlio del reggimento*. Le lendemain, Alberto se rapproche des soldats, dont le comportement lui avait semblé déshonorant, et les entoure de son affection (« *Mi par d'amarli di più dopo quella nostra sventura. Sono sempre gli stessi loro, sempre rassegnati e sempre buoni* »⁵⁶, écrit-il à sa mère). Ensuite, son régiment se retire à Parme, puis à Ferrare, avant de remonter au Nord vers Rovigo, Monselice et Padoue. À mesure que le temps passe, et qu'il s'avère que la Vénétie est acquise aux Italiens, l'accueil des habitants devient plus chaleureux, et l'humeur du jeune officier plus sereine. Le 20 juillet, son régiment campe près de Mestre, et la merveilleuse Venise est visible à l'horizon. Un épisode amusant rajoute de la gaieté à la narration, lorsqu'Alberto raconte sa rencontre (si plaisante qu'elle paraît inventée de toutes pièces) avec deux jeunes filles vénitienes accompagnées de leur mère, qui soulèvent leurs jupes pour montrer à l'officier italien « *una bellissima sottana fatta di tre pezzi, uno verde, uno bianco e uno rosso, con una gran croce bianca nel mezzo...* »⁵⁷. En septembre, le régiment est sur la voie du retour : il va de Padoue à Bergame, en passant par Rovigo, Ferrare, Modène et Parme.

55. E. De Amicis, *Partenza e ritorno...*, p. 428.

56. *Ibid.*

57. *Ibid.*, p. 434.



Carte 3 – Le parcours du régiment d'Alberto, de Piadena à Mestre et retour

L'année 1866 arrive à son terme lorsqu'Alberto reçoit à Bergame la visite du vieux colonel : ce personnage, respecté en raison de ses compétences et de son expérience, est utilisé par De Amicis en tant que juge faisant autorité dans le domaine militaire. Il lui avait fait déclarer au début de la nouvelle la confiance avec laquelle était envisagée la guerre imminente par les militaires : « *Gran guerra ! Credete ; è impossibile che il nemico regga lungamente a quest'onda di fuoco che lo investirà d'ogni parte* »⁵⁸. Comme la classe politique et le haut commandement, le colonel avait déjà devant ses yeux la vision de la future grande bataille victorieuse, tant le rapport de forces paraissait favorable à l'Italie, et regrettait de ne pas pouvoir assister à ce spectacle grandiose :

*Potessi vederla un momento, da lontano, la gran battaglia ! Vederla nel punto più bello, quando i nostri reggimenti avranno cacciato i nemici da tutte le colline della linea di battaglia, e giù per le chine, dall'altra parte, cavalli, soldati, carri, cannoni, tutto a precipizio e a rinfascio*⁵⁹ !

C'est enfin à ce vieux colonel, référence absolue en matière de guerres et de batailles, que s'en remet De Amicis pour lui faire prononcer une sentence définitive. Lorsqu'Alberto reçoit sa visite à Bergame et ose lui parler de « campagne » à propos de la guerre de 1866, celui-ci lui coupe la parole par une réplique cinglante : « *Campagna ! campagna ! – egli ripeté in suono di stizza ; – non la chiamar così ; sono state quattro marcie mal fatte e quattro schioppettate mal tirate* »⁶⁰. Ce jugement sans appel, qui est la dernière des appréciations portées sur la bataille de Custoza dans *La vita militare*, sert de verdict conclusif et sanctionne l'insignifiance du combat et l'incompétence des chefs de l'armée royale.

De Amicis et le couronnement du Risorgimento : la prise de Rome

De Amicis verra une dernière fois une bataille du Risorgimento lors de la prise de Rome ; bien qu'il soit encore officier de l'armée, il n'y participera pas en tant que combattant, mais en qualité d'envoyé spécial de *L'Italia militare*. L'occasion d'aller occuper, enfin, la Ville Éternelle se présente au cours de l'été 1870, lorsque la guerre franco-prussienne montre la suprématie écrasante de la Prusse, et fait entrevoir la défaite de la France, voire la chute du Second Empire, dès le mois d'août. Le gouvernement italien, après bien des hésitations, prend enfin la décision de marcher sur Rome le

58. E. De Amicis, *Partenza e ritorno...*, p. 412.

59. *Ibid.*, p. 413.

60. *Ibid.*, p. 443.

5 septembre, le jour où en France était proclamée la république. De Amicis manifeste son ardent désir de pouvoir « couvrir » l'événement, en écrivant à Emilia Peruzzi : « *Se le truppe passano il confine, vado a Roma; ho deciso [...]; il fatto dell'entrata del nostro esercito nella città eterna è troppo solenne e poetico per non farne soggetto di descrizione e di osanna* »⁶¹. Le 10 septembre, en même temps que les troupes, notre officier-journaliste part de Florence avec d'autres correspondants, italiens et étrangers, en direction de Rome, bien décidé à transformer cette équipée en épopée.

Dans les premiers articles qu'il envoie à *L'Italia militare*, il décrit les réactions de la population du Latium, le long d'un parcours où il fait d'abord étape à Terni, puis à Narni et à Nepi. Les sujets du pape-roi font d'abord preuve d'une prudente bienveillance à Terni. « *Temono sempre che si ripassi il confine come nel '67* »⁶², les justifie-t-il auprès de ses lecteurs. Ils craignent les espions du pouvoir pontifical, avouent leur impuissance et vont même jusqu'à déclarer avec la plus grande franchise : « *Noi siamo con chi comanda* »⁶³. Les régiments italiens en revanche se montrent pleins d'ardeur dès le début des opérations ; les hommes ne rêvent et ne parlent que de Rome, même entre eux, du matin au soir. « *È indicibile l'entusiasmo con cui i soldati entrarono* »⁶⁴, assure De Amicis, qui est ému par l'attitude des troupes : « *Fu una cosa da far piangere [...], questa espansione di cuore così serena, schietta, irresistibile, questo slancio patriottico così unanime e possente* »⁶⁵. Une fois arrivés à Nepi, ce qui touche les habitants, lors de l'entrée des troupes, est le nombre formidable des forces mobilisées pour cette expédition : cinq divisions pour affronter seize mille zouaves pontificaux ! Les habitants de la petite ville, en voyant défiler les régiments italiens pendant cinq heures d'affilée, se sentent rassurés quant à l'issue de la bataille à venir. « *Non avete idea dell'ottimo effetto che tutto questo apparato di forze produsse sulle popolazioni* », commente De Amicis, qui donne raison au gouvernement d'avoir voulu que « *tante truppe entrassero nello Stato pontificio* »⁶⁶.

61. Lettre datée du 21 août 1870, citée par M. Dillon Wanke, « De Amicis, il salotto Peruzzi e le lettere ad Emilia », in *Edmondo De Amicis* (Actes du colloque national d'Imperia), p. 142.

62. E. De Amicis, « Da Nepi alla Storta », *L'Italia militare*, 18 septembre 1870, aujourd'hui in *Giornalismo italiano*, F. Contorbia (éd.), Milan, Mondadori (I Meridiani), 2007, vol. I, p. 434. Cf. aussi G. Romani, « Rome 1870: O mamma o la morte! The breach of Porta Pia according to Edmondo De Amicis », *Annali d'italianistica*, n° 28, 2010, *Capital City. Roma 1870-2010*, C. Mazzoni (éd.), p. 31-48.

63. E. De Amicis, « Da Nepi alla Storta », p. 434.

64. *Ibid.*, p. 435.

65. *Ibid.*

66. *Ibid.*, p. 439.

Ce formidable déploiement de forces est destiné à impressionner l'adversaire, et à le faire renoncer à une bataille perdue d'avance, mais le général Kanzler, obéissant au pontife, refuse de se rendre sans résister. À l'aube du 20 septembre, l'offensive italienne commence ; Edmondo et les autres journalistes sont réveillés à Monterotondo, où ils sont hébergés, par le grondement du canon, et se précipitent vers Rome. De Amicis arrive devant les remparts et voit l'artillerie, commandée par le général Mazé de la Roche, ouvrir une large brèche près de porta Pia dans la muraille qui s'écroule. L'assaut des bersagliers se déroule devant lui :

Ho visto il 40° a passo di carica. L'ho visto, presso alla porta, gettarsi a terra per aspettare il momento opportuno ad entrare. Ho sentito un fuoco di moschetteria assai vivo ; poi un lungo grido Savoia ! poi uno strepito confuso ; poi una voce lontana che gridava : Sono entrati⁶⁷ !

Les premières colonnes s'engouffrent dans la brèche, suivies par un déferlement d'hommes, d'armes et d'équipement : « *giunsero [...] i sei battaglioni bersaglieri della riserva ; giunsero altre batterie di artiglieria ; s'avanzarono altri reggimenti ; vennero oltre, in mezzo alle colonne, le lettighe pei feriti* »⁶⁸. À dix heures, l'artillerie papale est réduite au silence et la guerre est terminée ; De Amicis dénombre des morts et des blessés parmi les officiers⁶⁹. Les derniers zouaves qui résistent encore se sont retirés sur le Capitole, d'où ils continuent de tirer sur les assaillants ; afin d'éviter une nouvelle effusion de sang, on élève une barricade, et les officiers italiens obtiennent leur capitulation. Pendant ce temps, les bersagliers et la cavalerie entrent dans la ville pavoisée de drapeaux tricolores, tandis que le peuple accourt de toute part vers eux, dans une explosion d'enthousiasme. Dans cette étrange occupation, les soldats de l'armée italienne ne sont plus les conquérants de la ville où ils sont entrés par la force, et ils n'ont plus d'adversaires : « *operai, donne del popolo, vecchi, ragazzi : tutti hanno la coccarda tricolore, tutti accorrono gridando : – I nostri fratelli !* »⁷⁰. C'est une journée divine ; la communauté d'esprits et de sentiments qui se crée dans la joie est stupéfiante. Les Romains crient : « – *Viva i nostri liberatori ! Viva il nostro esercito nazionale !* », les soldats répondent : « – *Viva Roma ! Viva la capitale d'Italia !* »⁷¹. Et De Amicis de rester sans mots devant le

67. E. De Amicis, « L'entrata dell'esercito in Roma », in *Ricordi di Roma*, ensuite repris in *Ricordi del 1870-71*, Florence, Barbèra, 1872, p. 98.

68. *Ibid.*

69. Les pertes furent de 49 morts et 141 blessés parmi les Italiens, 19 morts et 68 blessés parmi les soldats pontificaux.

70. E. De Amicis, « L'entrata dell'esercito in Roma », p. 100.

71. *Ibid.*, p. 103.

spectacle de cette touchante fraternisation (« *non v'è parola umana che valga ad esprimerlo* »⁷²) et de laisser jaillir l'émotion à l'état pur dans ses commentaires : « *È commovente; è il grido della libertà di Roma che si sprigiona da centomila petti; è il primo giorno d'una nuova vita; è sublime* »⁷³. La rencontre entre la population et les soldats se mue en fête populaire, où même le souvenir de la bataille semble avoir disparu de part et d'autre ; les soldats sont entourés, fêtés, embrassés, emportés par la foule ; ils se voient offrir du vin, des liqueurs, des cigares, des pâtisseries ; on leur jette des fenêtres des fleurs et des dragées. Ensuite la « fête romaine » va continuer pour eux sous la forme de la visite de la ville, qu'ils font en groupe comme une classe d'écoliers en excursion : du Colisée au Capitole, du Quirinal à la fontaine de Trevi, de la basilique de Saint-Pierre aux thermes de Caracalla, les bersagliers qui rêvaient de voir Rome suivent un parcours qui les enchante, en les menant de merveille en merveille : « *Roma ! Roma ! Benedetto nome che non s'è mai stanchi di dirlo. C'è sempre sempre qualche segreto in questo suono : Roma !* »⁷⁴.

Sous le lyrisme et le pathos dont De Amicis inonde sa prose s'affirme néanmoins une pensée politique sans ambiguïté : les soldats italiens ne sont pas des ennemis, mais des frères ; non pas des envahisseurs, mais des libérateurs ; ce qui vient de se passer n'est pas la conquête, mais la libération de Rome inscrite dans l'unification italienne par Cavour. Edmondo l'avait expliqué aux lecteurs de *L'Italia militare*, dans le premier de ses articles, en écrivant que cela aurait été une grave erreur de considérer cette expédition dans les territoires du pape comme une agression guerrière : « *L'esercito italiano non entra negli stati del Pontefice per far la guerra, ma per portarvi la libertà; non per cercarvi la gloria, ma per assicurarvi la pace; va ad affermarvi un grande diritto nazionale* »⁷⁵. À présent, le fait militaire est terminé, le fait historique en prend la place ; tout en se faisant le chroniqueur enthousiaste et ému de ce grand événement, « *perché sono italiano, ed amo la città capitale del mio paese* »⁷⁶, il y voit avant tout la victoire d'un principe : celui de « *[la] Giustizia nel cui nome l'Italia gridò al mondo : – Voglio la libertà – e giurò di conseguirla* »⁷⁷. Les Italiens sont enfin à Rome, et la libération de la ville n'a pas été obtenue par une expédition des Chemises rouges aux ordres

72. *Ibid.*

73. *Ibid.*

74. *Ibid.*, p. 116.

75. E. De Amicis, « Da Terni a Narni », *L'Italia militare*, 12 septembre 1870, aujourd'hui in *Giornalismo italiano*, p. 425.

76. Lettre datée du 8 septembre 1870, citée par M. Dillon Wanke, « De Amicis, il salotto Peruzzi e le lettere ad Emilia », p. 144.

77. E. De Amicis, « L'entrata dell'esercito in Roma », p. 106.

de Garibaldi, mais par les troupes régulières et disciplinées de l'armée nationale. De Amicis, qui semble avoir oublié d'avoir été du nombre des « *Romaomorti* » dans son adolescence, n'évoque pas les deux tentatives des volontaires garibaldiens, qui se sont tragiquement terminées à Aspromonte et à Mentana. C'est le Risorgimento monarchique qui emporte la victoire et trouve son ultime achèvement aux yeux de notre journaliste, alors officier du roi Victor-Emmanuel II, qui avait déclaré vouloir assister à la bataille de Rome, et qui voit l'unité du royaume d'Italie couronnée par la capitale morale et politique qui devait être la sienne.

Mariella COLIN

Université de Caen Basse-Normandie

REFLETS DU RISORGIMENTO DANS LES PREMIERS ROMANS DE VERGA

Résumé : Les premiers romans de Verga, *Amore e patria*, *I carbonari della montagna* et *Sulle lagune* sont écrits entre 1856 et 1863, au moment donc où se fait l'unité politique de l'Italie. Verga en est un témoin et un protagoniste enthousiaste. En effet, il interrompt l'écriture de son deuxième roman d'avril 1860 aux premiers jours de juin, qui voient le soulèvement de Catane, et s'engage dans la Garde nationale. Les éléments du Risorgimento qui transparaissent dans *Amore e patria*, à travers les aventures des combattants de l'indépendance américaine, dans *I carbonari della montagna*, à travers la résistance de Corrado au pouvoir de Murat, et dans *Sulle lagune*, à travers l'histoire de Stefano de Keller, sont donc le résultat d'une expérience à la première personne. Nous nous intéresserons de ce fait à la façon dont Verga, malgré une distanciation spatiale et /ou géographique, nous raconte, dans ses premiers romans, le Risorgimento et les premières vicissitudes de la Sicile italienne, avec un enthousiasme réel mais aussi avec un regard souvent critique.

Riassunto : *I primi romanzi di Verga, Amore e patria, I carbonari della montagna e Sulle lagune, sono stati scritti fra il 1856 e il 1863, cioè mentre si stava facendo l'unità politica dell'Italia. Verga ne è un testimone e un protagonista entusiasta. Infatti, interrompe la scrittura del secondo romanzo, dall'aprile del 1860 ai primi di giugno, durante la sollevazione di Catania, e s'arruola nella guardia nazionale. Gli elementi del Risorgimento che traspaiono in Amore e patria attraverso le avventure dei combattenti dell'indipendenza americana, ne I carbonari della montagna attraverso la resistenza di Corrado al potere di Murat, e in Sulle lagune attraverso la storia di Stefano de Keller, sono quindi il prodotto di un'esperienza in prima persona. Studieremo perciò il modo in cui Verga, nonostante un distacco spaziale e/o geografico, ci racconta, nei primi suoi romanzi, il Risorgimento e le prime vicissitudini della Sicilia italiana, con reale entusiasmo ma con uno sguardo nondimeno spesso critico.*

Au sein des *studi verghiani*, l'espace consacré aux premiers romans de Verga est restreint. Malgré l'intérêt que leur portait déjà Federico De Roberto et malgré les travaux plus récents de Carmelo Musumarra, les débuts littéraires de Verga n'ont été que peu étudiés et la critique s'est concentrée sur sa période dite mondaine et sur ses deux grands romans siciliens, *I Malavoglia* et *Mastro don Gesualdo*. Il existe cependant un autre Verga sicilien, un écrivain en formation, bien sûr, un écrivain marqué par la culture locale,

mais aussi un témoin direct de l'unification italienne et du rattachement de la Sicile à la monarchie des Savoie, un témoin dont le grand-père paternel, libéral et *carbonaro*, avait été député de Vizzini et avait soutenu la constitution de 1812; un écrivain qui a grandi dans la mémoire des événements de 1848 et de la répression de 1849.

Les romans *Amore e patria*, *I carbonari della montagna* et *Sulle lagune* sont écrits entre 1856 et 1863, au moment donc où se fait l'unité politique de l'Italie, dont Verga est aussi un acteur enthousiaste. En effet, le jeune homme interrompt l'écriture de son deuxième roman d'avril 1860 jusqu'aux premiers jours de juin, qui suivent le soulèvement de Catane du 31 mai 1860, et s'engage dans la Garde nationale. Les éléments du Risorgimento qui transparaissent dans *Amore e patria*, à travers les aventures des combattants de l'indépendance américaine, dans *I carbonari della montagna*, à travers la résistance de Corrado au pouvoir de Murat en 1810, et dans *Sulle lagune*, à travers l'histoire de Stefano de Keller, patriote hongrois ami des Vénitiens sous l'occupation autrichienne, sont donc le résultat d'une expérience à la première personne.

Certes, le style du jeune Verga est parfois encore celui d'un étudiant, maladroit, souvent déclamatoire, mais *Amore e patria* est écrit entre le 23 décembre 1856 et le 26 août 1857, alors que Verga n'a que seize ans. Il en a tout juste vingt quand il écrit *I carbonari della montagna* et *Sulle lagune*. De ce fait, Federico De Roberto admettait déjà l'évidence des manques et des défauts de ces œuvres, mais il estimait toutefois plus utile d'y chercher « *i primi bagliori del suo precocissimo genio* »¹. Giacomo Debenedetti, contestant l'approche de Lina Perroni², trop influencée selon lui par les caractéristiques de l'œuvre ultérieure de Verga, estimait plus opportun de se demander pourquoi ce génie n'était pas encore dans ces écrits³. Nous ne nous occuperons pas ici de ces questions, et tenterons d'éviter, dans un sens comme dans l'autre, toute téléologie littéraire. Nous nous intéresserons quant à nous à la façon dont, malgré une distanciation temporelle et / ou géographique, Verga nous raconte, dans ses premiers romans, le Risorgimento ainsi que les luttes sociales qui suivent l'Unité, avec un enthousiasme réel, souvent sentencieux, mais aussi avec l'angoisse palpable d'une future guerre civile.

1. F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, C. Musumarra (éd.), Florence, Le Monnier, 1964, p. 92.

2. Cf. L. Perroni, *Ricordi di D'Artagnan: la prima giovinezza di Giovanni Verga e due suoi romanzi sconosciuti: Amor di patria; I carbonari della montagna*, Palerme, Edizioni del Sud, 1929.

3. Cf. G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Milan, Garzanti, 1993, p. 56-71.

Entre volonté de précision et idéalisation

Ce qui frappe tout d'abord, à la lecture de ces trois romans de jeunesse, c'est le contraste entre une volonté de précision historique qui transparaît dans les nombreuses dates, ainsi que dans l'évocation minutieuse de faits consignés dans des ouvrages d'historiens, et l'idéalisation des personnages qui luttent pour l'indépendance et la liberté, accompagnée d'un tableau trop souvent manichéen des forces en présence.

Des données historiques précises

Les trois premiers romans de Verga font très précisément référence à l'histoire, qu'elle soit américaine ou italienne, et trahissent un intérêt certain du jeune auteur pour cette discipline.

L'étude de sa bibliothèque nous apprend en effet qu'il se passionnait pour les livres d'histoire. Une liste des ouvrages historiques que Verga a lus dans sa jeunesse a été dressée par Carmelo Musumarra, d'après laquelle on peut remarquer que nombre d'entre eux traitent de la révolution américaine et ont pu servir à l'écriture d'*Amore e patria*. Il semble en outre qu'il se soit servi, pour écrire *I carbonari della montagna*, de la *Storia del reame di Napoli* de Pietro Colletta et de la *Storia d'Italia dall'anno 1789 all'anno 1814* de Carlo Botta⁴. Cependant, Verga a croisé ces sources et les a complétées, afin de créer une œuvre de fiction qu'il a toutefois située dans un cadre spatio-temporel précis, celui de la Calabre de 1810. De même, le premier chapitre de *Sulle lagune* commence par un ancrage temporel, la date du dimanche 10 février 1861, « *verso sera* », trois mois après les événements narrés dans le prologue. Enfin, les échanges épistolaires qui caractérisent la fin de ce roman sont datés, et trahissent la lecture des *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, marquées elles aussi par une déception patriotique, celle qu'a entraînée le traité de Campoformio.

On remarque que les cadres spatio-temporels de ces romans se rapprochent progressivement de l'actualité italienne de l'époque de Verga, jusqu'à aborder la question de la Vénétie, restée sous domination autrichienne après 1861. Cependant, cette actualité était déjà sous-jacente dans *Amore e patria* et dans *I carbonari della montagna* à travers, bien sûr, le thème abordé, mais aussi dans le paratexte. Ainsi, dans la préface des *Carbonari*, Verga a écrit avoir commencé le livre le 11 juillet 1859 « *in un giorno di lutto nazionale* », celui du traité de Villafranca par lequel Napoléon III, effrayé par l'hécatombe de Solferino et sans avoir consulté Cavour, signe un armistice

4. Cf. C. Musumarra, *Vigilia della narrativa verghiana. Cultura e letteratura a Catania nella prima metà dell'Ottocento*, Catane, Giannotta, 1958, p. 178.

avec l'Autriche, dont il reçoit la Lombardie qu'il cède au Piémont, tandis que la Vénétie reste sous domination autrichienne. Dans cette préface, Verga fait également référence aux événements qui se sont déroulés à Catane du 11 au 15 mai 1860, dont il fut un protagoniste enthousiaste. Federico De Roberto nous apprend en effet que

i pressi di casa Verga erano uno dei punti strategici [...]. Inerpicato sulla terrazza per meglio osservare la scena, il Verga si vide piovere intorno le pallottole delle fucilate tratte dal Castello Ursino, e fu quindi costretto a discendere dai suoi, ai quali un ufficiale venne a chiedere di poter occupare il cortile. Quantunque quella richiesta di permesso dimostrasse che la stessa autorità militare non aveva più la forza morale di imporsi, non fu perciò meno animoso lo zio dello scrittore, che non solamente oppose un rifiuto, ma ordinò anzi che si serrasse senz'altro il portone⁵.

On retrouve par ailleurs ce même enthousiasme dans l'épilogue des *Carbonari*, qui fait explicitement le lien entre les luttes de 1810 et celles de 1860 :

quella Croce [celle de la tombe de Corrado, le héros du roman] doveva risplendere come l'occhio di Dio sul risorgimento italiano dal campo di Novara fino allo sbarco di Marsala. Attorno a quella Croce, splendente dal Campidoglio, ventisei milioni d'Italiani dovranno genuflessi benedire il sangue e l'eroismo delle sue vittime più generose, dei suoi propugnatori più grandi, dal primo Carbonaro a Carlo Alberto, a Vittorio Emanuele, a Garibaldi⁶.

Une galerie de portraits qui cristallisent les forces en présence

Cependant, si les textes de Verga s'ancrent dans l'histoire, même lorsqu'ils narrent des aventures amoureuses, ils ne semblent pas problématiser l'histoire ; le jeune Catanais la met en scène de façon très didactique et cristallise les forces en présence à travers des personnages qui manquent souvent de nuances et de réalisme. En effet, l'esthétique de l'époque, comme l'expliquait Federico De Roberto dans son essai sur le roman *Amore e patria*, ne rejetait pas une opposition souvent manichéenne du bien et du mal, visant à provoquer l'horreur et la pitié, la *catharsis* grecque⁷. Cette opposition se rencontre dans chacun des trois premiers romans de Verga :

5. F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, p. 106.

6. G. Verga, *I carbonari della montagna – Sulle lagune* (Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga), R. Verdirame (éd.), vol. 1, Florence, Le Monnier, 1988, p. 389.

7. F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, p. 92.

dans *Amore e patria*, les Anglais sont hypocrites et sans pitié tandis que les soldats américains au grand cœur recherchent la liberté et l'honneur. Le héros Edoardo refuse par exemple de tuer l'officier anglais Butchlid, car il n'est pas généreux de tuer un ennemi réduit à l'impuissance. Dans *I carbonari della montagna*, les Français sont débauchés et cruels, et ils emprisonnent le père de l'héroïne, Giustina, par la ruse. De même, le couple royal est placé sous le signe de la trahison. Enfin, dans *Sulle lagune*, le rideau s'ouvre sur la violence des policiers autrichiens qui répriment une manifestation patriotique pacifique. Le conte de Kruenn, principal personnage autrichien, est un homme débauché, manipulateur et cruel, qui se cache derrière une civilité rigoureuse et froide, tandis que les personnages italiens et le héros hongrois Stefano de Keller (qui donne une dimension européenne au Risorgimento) sont les incarnations idéalisées, héritées du romantisme, de la simplicité de mœurs et de la noblesse d'esprit, mais aussi des forces vives de l'amour sincère et du patriotisme.

Cette opposition est particulièrement perceptible dans les portraits des personnages que Verga dessine avec précision à chaque entrée en scène, nouant indissolublement l'âme et le corps, et ce non sans reprendre de nombreux topoï romantiques. La comparaison entre l'introduction des personnages positifs de Giustina et Corrado, et celle des personnages de Guiscard ou du comte de Kruenn en est un exemple. À propos de l'héroïne des *Carbonari*, Giustina, Verga la décrit ainsi :

*il suo viso, benché alquanto pallido, è della bianchezza pura e diafana che svela l'aristocrazia del sangue*⁸.

L'auteur attribue à cette femme idéale la pureté d'un portrait de la Renaissance, l'élégance française et la profondeur d'une odalisque. De même, le portrait que fait Stefano de Giulia, dans *Sulle lagune*, regorge de superlatifs et esquisse un être unique et angélique.

Parmi les personnages masculins positifs, Corrado, le chef de la charbonnerie, est

bello, il giovine misterioso ideale, in quell'attitudine ferma e risoluta, col suo gesto imperioso ed il suo sguardo brillante d'orgoglio e di sovranità, delicato ed elegante come una creazione poetica.

*Quello sguardo altiero, deciso e potente, che rivelava un'anima fervente, era sceso fino al fondo del cuore di Giustina, che sembrava fatto apposta per riceverlo*⁹.

8. G. Verga, *I carbonari della montagna*, p. 16.

9. *Ibid.*, p. 99.

On remarque que le jeune auteur semble conscient de mettre en scène un personnage « idéal », une « création poétique ». On peut donc faire l'hypothèse que cette idéalisation est aussi bien esthétique et liée à un romantisme exacerbé, que politique.

Les personnages négatifs font eux aussi l'objet de portraits qui mettent en lumière, d'emblée, leur âme noire, non sans manichéisme. Ainsi, dans *I carbonari della montagna*, le personnage de Guiscard, un Lyonnais ayant choisi de rejoindre les Italiens pour combattre les Jacobins, est perçu comme un traître à son pays par Giustina, qui considère la patrie comme une valeur suprême qu'on ne peut renier, même en cas de désaccord politique profond. Guiscard trahira d'ailleurs également les conjurés.

Cette trahison semble en outre consubstantielle au personnage et transparaît dans son regard, dont le caractère changeant l'oppose à celui, décidé, de Corrado :

La sua fisionomia colpiva al primo sguardo ; la pelle era di una bianchezza sì pallida da sembrare che nessuna goccia di sangue vi corresse di sotto ; avea lineamenti regolarissimi e capelli di un biondo pallidissimo.

Senza l'espressione del suo sguardo la sua bellezza poteva attrarre l'attenzione. Per uno strano contrasto avea le sopracciglia nere, e gli occhi di un celeste molto chiaro. [...] L'iride di quegli occhi era sì trasparente che assumeva, direi quasi, tutti i colori. Ora si faceva bianca come quella di un spettro [sic] ; ora prendeva un riflesso verdognolo come lo sguardo del vampiro¹⁰.

La caricature qui résulte ici de l'usage des connotations des couleurs est encore plus marquée dans *Sulle lagune*, lors de la première apparition du comte de Kruenn :

Alto, piuttosto magro, vestiva rigorosamente di nero con quella stecchita eleganza della burocrazia austriaca [...]. La fisionomia di costui colpiva però per quell'aria di astuzia e di sottile furberia, particolare agli impiegati della polizia che governa a Venezia ; caratteri a cui il cuore è negato o deve battere soltanto per istinti cattivi¹¹.

Verga attribue ici une physionomie distincte à une catégorie sociologique extrêmement précise, mais prise dans son ensemble, et sa ferveur patriotique s'exprime aux dépens de la vraisemblance.

10. G. Verga, *I carbonari della montagna*, p. 43.

11. G. Verga, *Sulle lagune*, p. 405.

Topoï, légendes et religiosité

Outre le manichéisme, les emprunts aux topoï romantiques sont également fréquents dans le déroulement même de l'action. Par exemple, les héros sont inférieurs en nombre, mais ils sont justes et nobles comme leur cause, et donc naturellement victorieux. C'est le cas dès l'*incipit* d'*Amore e patria*, qui s'ouvre sur un moment d'abatement de l'armée américaine, qui ne compte plus que « *poche centinaia di soldati scoraggiati dalla sconfitta, decimati dal vaiuolo, mancati di provvisioni, d'armi, di bagagli* »¹² mais qui remportera tout de même la victoire. Ce lieu commun était d'ailleurs déjà repéré par Federico De Roberto, qui faisait le parallèle avec les Garibaldiens en Sicile :

*Garibaldi era sbarcato in Sicilia, aveva vinto a Calatafimi, si avanzava verso Palermo. Squadre di cittadini e contadini si raccoglievano nelle campagne dell'Etna per scendere a Catania a liberare la città dalla guarnigione borbonica. Il marchese di Casalotto, poi deputato e senatore, si poneva a capo, in tuba e guanti gialli, d'un manipolo di quei picciotti, male armati e poco agguerriti, mentre il generale Clary disponeva a difesa le sue numerose e munitissime truppe*¹³.

Les partisans du Risorgimento se voient en outre conférer une dimension surnaturelle. Ainsi, Giustina est comparée à « *Maria ai piedi della Croce* »¹⁴ ou à Diane¹⁵. Parfois, l'idéalisation donne naissance à une légende. C'est le cas dans *Amore e patria*, après la mort de Pierotto, puisque de nombreux habitants de la région le croient encore vivant dans une grotte fantastique au milieu des bois, tandis que d'autres affirment l'avoir vu vivre une vie d'ermite. Le narrateur refuse de trancher et contribue à cette dimension mythique, en déclarant :

Ma noi non possiamo avvalorare queste supposizioni. Forse colpito dalle palle dei suoi stessi compagni o naufragato nella tempesta, sarà perito come era il suo scopo fra i gorghi dell'oceano, sacrificandosi alla sua patria. Forse

12. F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, p. 90. Le roman *Amore e patria* n'a pas été publié du vivant de Giovanni Verga ; l'édition en volume, que la famille Verga avait entreprise à compte d'auteur, est introuvable. Dans son essai, De Roberto cite de nombreux extraits d'*Amore e patria*, nos citations renvoient donc à cet essai. Lia Fava Guzzetta prépare à l'heure actuelle une nouvelle publication en volume des romans de jeunesse de Verga pour le compte de l'éditeur Metauro de Pesaro.

13. *Ibid.*, p. 105.

14. G. Verga, *I carbonari della montagna*, p. 59.

15. *Ibid.*, p. 90.

*ancora, scampato prodigiosamente alle palle e alla tempesta, avrà cercato un rifugio ai rimorsi che dovevano tormentarlo, nel pentimento e nella contemplazione di una vita migliore*¹⁶.

De même, à la fin de *Sulle lagune*, on ignore si Stefano et Giulia sont parvenus à atteindre Chioggia. L'exploitation du mystère caractéristique des légendes locales réapparaîtra d'ailleurs dans la prose verghienne, notamment sous la forme de la « *camera del prete* » de la nouvelle *Festa dei morti*. D'autre part, on est tenté de les rapprocher des légendes nées des disparitions de brigands dans les années qui ont suivi l'unification, dans le cadre, cette fois, d'une mythologie antirisorgimentale.

Toutefois, on observe dans ces trois textes de Verga des emprunts au lexique religieux bien éloignés de la religiosité populaire des légendes, qui esquissent le thème de la rédemption de la patrie. Dans ce contexte lexical, la volonté des Carbonari de « *cacciare i francesi come abbiamo cacciato gli austriaci, e da ogni parte i forestieri* » nous semble rappeler l'exhortation de Machiavel au chapitre XXVI du *Prince* : « *ad capessendam italiam in libertatemque a barbaris vindicandam* »¹⁷. Dans un texte visant à faire la promotion de ce roman, reproduit dans la préface de l'édition nationale de ses œuvres, Verga écrivait en effet que « *aspirazione e sacrificio hanno effettuata la redenzione d'Italia* » et que, si la charbonnerie a commis des erreurs,

*li ha espiati eroicamente nelle stragi e sui patiboli del 1810 e 1821. Purificato dalle sue prove, dalle sue sofferenze, dai suoi martirii, il voto di 25 milioni di popoli, che non avea più bisogno ora di maschera, attraverso il sangue dei suoi apostoli, i patiboli ed il cannone hanno camminato sempre sino a Novara*¹⁸.

Amour, patrie et rebondissements

Le manichéisme qui caractérise la représentation de l'histoire dans les premiers romans de Verga n'est pas seulement un effet de sa ferveur patriotique, de son jeune âge et de son inexpérience, il témoigne également du goût de Verga pour le roman historique et pour un genre littéraire qui connaît un développement fulgurant au XIX^e siècle, le roman-feuilleton.

L'époque et le lieu qui voient la composition des trois premiers romans de Verga sont propices au roman historique. L'œuvre de Manzoni, mais

16. F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, p. 98.

17. N. Machiavelli, *Il Principe*, Turin, Einaudi, 1995, p. 168.

18. G. Verga, *I carbonari della montagna*, p. XII.

aussi celle du cousin de Verga, Domenico Castorina, et de son maître, Antonino Abate, ont influencé le jeune auteur¹⁹, par ailleurs fervent admirateur de Dumas père. Ainsi, le roman *I carbonari della montagna* a pour sous-titre « *romanzo storico* » et est envoyé en hommage à ce dernier. Nous devons donc nous souvenir que, comme les œuvres de Dumas, les romans historiques de Verga sont avant tout des œuvres de fictions, même si elles sont fondées sur l'histoire passée et présente. Les rebondissements et invraisemblances n'ont donc rien d'étonnant. Toutefois, leur récurrence et leur densité rapprochent ces œuvres du roman-feuilleton.

On peut rappeler ici la trame du roman *Amore e patria*, dont le héros, Eduardo di Walter, soldat intrépide et patriote, mais aussi amoureux d'Eugenia, sacrifie son amour à ce qu'il considère comme son devoir, la lutte pour la liberté. Cependant, une autre jeune femme, Clary, s'est éprise d'Edoardo et, après avoir été repoussée, jure de se venger. Elle séduit un officier anglais, Butchilid, qui lui promet de lui livrer le jeune soldat américain. Edoardo est quant à lui fait prisonnier par des brigands mais libéré par l'un d'entre eux, Pierotto Wolff, un homme bon, qui avait déjà sauvé son père. Toutefois, Edoardo est cette fois fait prisonnier par les soldats anglais et remis à Butchilid qui l'offre à Clary. Le bon brigand intervient à nouveau pour le sauver. Butchilid, pour se venger, tente de séduire Eugenia. N'y parvenant pas, il met le feu à la ferme où la jeune femme et son père sont réfugiés. Eduardo les sauve des flammes, mais Butchilid réussit à s'approcher d'Eugenia en se faisant passer pour Eduardo, lequel arrive *in extremis* pour l'empêcher de la tuer. Eduardo refuse cependant de tuer Butchilid en position d'infériorité et lui propose un duel au revolver. Butchilid tire avant le début du duel et manque Eduardo, qui lui propose alors un duel à l'arme blanche. Cependant, le père d'Eugenia arrive et demande à tuer lui-même Butchilid.

Le dédale de cette intrigue s'ajoute à l'invincibilité surnaturelle du héros, que les balles effleurent toujours sans jamais le blesser :

*Le palle gli rasentano gli abiti, gli bruciano i capelli, ma per qual strano incanto egli esce illeso*²⁰ ?

De même, si le roman historique *I carbonari della montagna*, qui raconte l'histoire de la résistance des charbonniers de Calabre contre les

19. Cf. F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, p. 88. L'auteur indique qu'Abate exaltait durant ses cours d'histoire les révolutions libérales et s'arrêtait avec passion sur l'indépendance américaine. Il voulait écrire à ce sujet un roman, qui se serait intitulé *Washington*.

20. *Ibid.*, p. 98.

Français de Murat, est centré sur la figure de Corrado, charbonnier à la tête d'une petite armée qui prône l'unité des patriotes italiens, il reste parsemé d'équivoques et de coups de théâtre. Par exemple, Giustina pense d'abord que son cousin Francesco est le chef des charbonniers, avant de voir sortir de nulle part le véritable chef, Corrado, qui apparaît et disparaît ensuite à de nombreuses reprises, véritable *deus ex machina* qui se laisse tuer pour sauver sa belle.

Enfin, dans *Sulle lagune*, le lecteur fait d'abord connaissance avec le patriote italien Collini et son ami hongrois De Keller, qui s'est entiché d'une jeune fille qui semble vivre recluse dans un palais vénitien. Par la suite, de nombreux mystères et quiproquos se succèdent. De Keller croit d'abord que cette jeune fille est une femme entretenue par un haut fonctionnaire autrichien, avant de découvrir peu à peu qu'elle n'a accepté de vivre avec lui que pour être plus près de son père, emprisonné pour ses opinions politiques. On apprend ensuite qu'elle est en fait la sœur de l'ami de Keller, Collini, auquel elle n'a rien dit de l'arrestation de leur père. Enfin, Collini découvre que l'arrestation de ce dernier n'était pour l'Autrichien Kruenn qu'un prétexte pour pouvoir mettre la main sur la jeune femme.

La complexité de ces intrigues aux nombreux rebondissements s'accompagne parfois d'une abondante exploitation de l'émotivité du lecteur. Le chapitre final de *Sulle lagune* trahit ainsi l'influence du mélodrame. La fuite du couple protagoniste donne lieu à des déclarations d'amour au cœur d'une lagune éclairée par le clair de lune, et à une transformation soudaine du désir de mort en désir de vie et d'amour qui rappelle les livrets romantiques.

Une réflexion sociale

Les événements historiques et politiques n'ont pas que des conséquences sur les destinées individuelles. Ils ont également des répercussions sociales à grande échelle. On observe en effet déjà, dans ces œuvres de jeunesse, une représentation de la société ainsi que des luttes politiques et sociales qui trahissent une réflexion sur ce thème. La vision de Verga évolue sous l'influence à la fois de ses maîtres et de ses amis ainsi que des événements historiques.

La noblesse et la plèbe

Tout d'abord, les trois romans de Verga semblent avoir pour but de montrer l'importance de l'unité d'un peuple afin de combattre une domination étrangère. Cependant, on remarque que les classes intermédiaires ne figurent

pas dans ce tableau, qui juxtapose la noblesse et le petit peuple. En outre, si l'indépendance de la noblesse des âmes vis-à-vis de celle du sang est affirmée, une hiérarchisation sociale est palpable, qui se décline en différentes nuances, du paternalisme au conflit lié au brigandage²¹.

Le chapitre « Miseria e rassegnazione » du premier roman, *Amore e patria*, commente par exemple une visite de charité sur un ton de polémique sociale, qui selon Musumarra trahit l'influence des Lumières, de l'humanitarisme du XVIII^e siècle et du romantisme :

*i fatti dimostrano che le virtù praticate negli abituri sono più eroiche di quelle sfoggiate sotto le volte dorate (forse per lo scopo di raggiungere lodi e fama) perché appunto senza speranza di encomi o di ricompense*²².

Dans le roman *I carbonari della montagna*, il est écrit que « *il cuore umano batte l'istesso sotto i cenci e sotto i velluti ricamati* »²³. Nobles et humbles paysans combattent d'ailleurs ensemble²⁴. Le narrateur nous invite aussi à excuser la condescendance de Giustina :

*la giovinetta non era superba, ma per l'influenza dei sentimenti coltivati in quel tempo, credeva seriamente alla differenza del sangue; non incolpiamola di questo difetto, ma vediamo piuttosto il tempo in cui quel sentimento le fu radicato*²⁵.

Cependant, le château de San Gottardo est au centre du roman et l'on trouve, au chapitre « Nobiltà 1810 », une exaltation des valeurs des nobles qui préfèrent perdre la vie plutôt que d'être piétinés, et plus tard, l'affirmation qu'on ne peut pas pendre haut et court un noble comme on pendrait le dernier des plébéiens. L'élégance naturelle de Giustina et le portrait du comte tendent à accrédi-ter l'idée d'une hiérarchie sociale naturelle :

21. Sur la centralité de la question sociale dans la culture catanaise de l'époque, cf. C. Musumarra, *Vigilia della narrativa verghiana...*

22. *Ibid.*, p. 187.

23. G. Verga, *I carbonari della montagna*, p. 69.

24. *Ibid.*, p. 100 : Corrado explique ainsi cette union aux Français : « *Voi, venuti da un'altra patria, avete costretti i gentiluomini a stringersi attorno a una dinastia, quantunque dispotica, per difendere l'onore e la libertà della patria, per non soffrire più il sogghigno del soldato straniero; avete costretto questi poveri contadini a prendere le armi per spargere il sangue civile, a lasciare la zappa per non aver che dar da mangiare ai figli loro, alle loro mogli... Ecco il frutto dell'opera vostra : i semplici contadini hanno preso il fucile, hanno imparato a supplire coll'astuzia e gli agguati alla disciplina e alla forza : i gentiluomini hanno giurato di servirsi della disgrazia dei Borboni per far libero il Regno e forse l'Italia tutta, per darle quella Costituzione che il vostro Re stesso ne ha lacerato quando ci veniva da Baiona, e la guerra civile si è accesa* ».

25. *Ibid.*, p. 17.

*bravo senza essere rodomonte, nobile senza esagerazione, generoso, ma non prodigo, altiero senza superbia, talché mentre parlandovi vi faceva conoscere la distanza che vi separava da lui*²⁶.

Ces prises de positions ne sont pas toujours attribuées à des personnages et il semble raisonnable de penser que la voix du narrateur est proche de celle de Verga. Le jeune auteur semble donc pris entre des idéaux qui sont à la fois ceux de l'*Illuminismo* et ceux du romantisme, d'une part, et une conception sociale conservatrice, de l'autre. La position politique de Verga, démocratique et proche des Mazziniens sous l'influence d'Abate dans *Amore e patria*, connaît indéniablement une évolution dans *I Carbonari della montagna*. Cela est notamment perceptible dans le traitement du thème du brigandage. Toutefois, il ne s'agit pas seulement d'un virage vers une vision conservatrice et monarchiste. La position de Verga dans *I carbonari della montagna* semble plus hétérogène que cela : une polémique gallophobe et antinapoléonienne, ainsi que des éléments de l'enseignement d'Abate qui viennent s'ajouter aux éléments évoqués, dans le style tumultueux d'un romantisme exacerbé.

Le brigandage

Une chose est certaine cependant, la figure du bon brigand, adjuvant indispensable dans *Amore e patria*, disparaît par la suite, pour laisser place à la crainte d'une guerre civile qui diviserait le peuple et l'éloignerait donc de la liberté, entendue comme indépendance²⁷.

Dans le premier roman, Pierotto Wolff était encouragé à fuir pour aller mourir pour sa patrie, et répondait en ces termes :

*Ora se io mi sacrifico alla patria non è più per cercare una morte come termine all'inferno che mi divorava, ma come un lavacro alle mie colpe, e come un tributo alla terra che mi vide nascere*²⁸,

que le narrateur commentait ainsi :

Egli non era stato tanto scellerato quanto infelice [...] Ma la intrepida audacia del gigante si arrestò innanzi l'ombra nuda e squallida dell'eternità [...] Il

26. G. Verga, *I carbonari della montagna*, p. 19.

27. Cf. P. Mazzamuto, *La scena dell'immaginario*, Palerme, Il Vespro, 1980, p. 128 : « Ne I Carbonari scompare la figura popolare del corsaro che combatte eroicamente per la liberazione del suo paese, del brigante generoso [...] e, invece, si trascrive e si depreca la promiscuità tra Carbonari e banditi e viene anzi immaginato un loro duro antagonismo, sino al concepimento di una vera e propria feroce battaglia fra le due parti ».

28. F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, p. 97.

*sorriso del cinismo aveva segnato la prima ora del delitto. La lagrima del pentimento ne aveva segnata l'ultima, la prima d'una vita rigenerata [...]. Dove sempre aveva trovato rimorsi e memorie di sangue, un'arcana confidenza, una speranza suprema colorava tutto di pace e quite*²⁹.

Dans le roman *I carbonari della montagna*, au contraire, le décor américain d'*Amore e patria* – qui rappelle fortement les paysages siciliens – cède la place aux monts de Calabre, et le brigandage prend un visage plus menaçant, celui de la guerre civile, fratricide, sur lequel les Bourbons s'appuient pour discréditer la charbonnerie³⁰. Charbonniers et brigands deviennent ennemis. L'écho de la révolte de Bronte, de Biancavilla et de Nissoria semble rendre une véritable relation de confiance impossible.

L'idéalisation du peuple qui caractérisait *Amore e patria* est encore présente dans le prologue de *Sulle lagune*, mais depuis les *Carbonari*, le peuple peut être adjuvant comme il peut être ennemi, car, s'il peut rallier la cause du Risorgimento, il est également susceptible de rallier le brigandage.

Selon Pietro Mazzamuto, l'évolution de la pensée politique et sociale perceptible entre *Amore e patria* et *I carbonari della montagna* est un moment décisif de l'histoire intellectuelle de Verga, celui du choix entre le libéralisme démocratique et républicain d'Abate et le libéralisme monarchique de sa famille et de sa classe sociale. Ce changement est lié à la prise de conscience en Sicile, vers 1857, des forces en présence : d'un côté, Pisacane, qui souhaitait faire coïncider révolution politique et révolution sociale, mourait sous les coups des paysans du Cilento, de l'autre, le programme modéré de Victor-Emmanuel et de Cavour garantissait à la fois la constitution et l'ordre social, et rappelait à l'aristocratie sicilienne l'expérience constitutionnelle de 1812, fondée sur un modèle anglais plutôt que français, plus enclin à l'émancipation politique qu'aux bouleversements socio-économiques.

La définition de la charbonnerie dans *I carbonari della montagna* est significative de ce changement : il ne s'agit pas d'une « *setta democratica, repubblicana o piuttosto brigante* » mais de « *gentiluomini che non possono più soffrire il dominio forestiero, e vogliono riaccostarsi alla corte per cacciare l'usurpatore e restaurare il loro re legittimo* »³¹. Le lecteur peut aisément assimiler ce roi à Victor-Emmanuel II et ces « *gentiluomini* » aux propriétaires et intellectuels aristocrates modérés qui seront les piliers de la Garde nationale et les premiers dirigeants de la Sicile italienne.

29. *Ibid.*

30. Les Français confondent eux aussi brigands et charbonniers, discréditant ces derniers. Cf. G. Verga, *I carbonari della montagna*, p. 67 et p. 99.

31. G. Verga, *I carbonari della montagna*, p. 112.

Le refus des charbonniers de porter atteinte à l'ordre et à la propriété³² et le rejet du brigandage prennent alors tout leur sens. Ces positions se retrouvent également dans les journaux catanais de l'époque : le *Giornale di Catania* insiste, dans les différents numéros de l'été 1860, sur l'ordre qui règne en Sicile, et dans *Roma degli Italiani*, qui voit collaborer Niceforo, Verga et Abate, on lit encore, le 5 octobre 1861, une référence aux « *proclami raccomandando l'ordine e la quiete* » à Bologne. Il est également écrit qu'à Nicosia « *un pugno di masnadieri disturbavano l'ordine pubblico e le strade. Ma da che il bravo cittadino Giovanni Pracanica, capitano dei militi a cavallo giunse in quel paese, i masnadieri scomparvero* »³³.

L'ombre de la guerre civile

Ces appels répétés au calme trahissent toutefois l'angoisse d'un conflit interne. Le brigandage n'est pas seulement vu comme source de troubles sociaux, ou comme menace envers la noblesse et la propriété, mais aussi comme une menace politique, à la fois pour la charbonnerie, qui lutte pour la patrie, et pour l'unité du peuple italien.

Le héros des charbonniers dénonce ainsi explicitement la façon dont les brigands sont utilisés par les Bourbons afin de miner la lutte patriotique :

*il giorno in cui i Borboni hanno voluto percuotere la Carboneria e le speranze d'Italia, l'hanno fatto col mandarci questi aiuti dalle galere. Io avevo un triste presentimento e ne avevo parlato alla regina. La regina ha promesso [...] Ora fa la pace con Bonaparte, la Carboneria le è d'impaccio e la distrugge*³⁴.

Le fléau de la division ne menace pas que les membres de la charbonnerie, mais bien toute la société italienne. Le risque de la guerre civile est envisagé dès les premières pages de *I carbonari della montagna*, à travers les craintes de Giustina :

E questa guerra sarà una guerra funesta, una guerra senza gloria. Sarà la guerra del padre contro il figlio, del fratello contro il fratello.

32. Cf. P. Mazzamuto, *La scena dell'immaginario*, p. 129 : « *Donde l'impegno messo ne I Carbonari a screditare qualsiasi attentato all'ordine e alla proprietà e a condannare duramente il fenomeno del brigantaggio, che il Verga già acutamente avvertiva (anche se non ne dilatava né approfondiva adeguatamente l'intuizione) come guerra sociale che non si doveva combattere perché guerra civile, guerra tra fratelli, sangue inutilmente versato per una rivoluzione sociale che non si doveva fare* ».

33. Extrait du journal *Roma degli Italiani*, Catane, 5 octobre 1861.

34. G. Verga, *I carbonari della montagna*, p. 341.

E gli occhi della fanciulla presero l'espressione della tristezza e della riflessione.

– *Che diavolo mi vai parlando di padri e di figli; interrompe vivamente il vecchio gentiluomo. Voglio vedere chi sarà quell'italiano che trarrà la spada a difendere questi tristi giacobini.*

– *Oh, no; vi sarà una metà della popolazione che sarà per lo straniero, ve l'assicuro, padre mio, è il destino fatale di questo flagello di Dio chiamato guerra civile. Ma i tristi ed i cattivi che compongono questa metà, non cesseranno di essere nostri concittadini, non cesseranno di avere dei figli e delle madri che li amino...*³⁵

Les déchirements entraînés par les choix politiques de chacun face à l'invasion française font bel et bien pressentir ceux de l'Italie méridionale lors de l'unification de la péninsule. Toutefois, la jeune fille exprime sans ambiguïté l'idée que le peuple italien forme une seule et même famille. Une guerre qui divise les Italiens est donc une guerre fratricide, une guerre civile.

Conclusion

La lecture de ces trois romans permet de prendre conscience du style et de la vision historique qui furent le point de départ du travail d'écrivain de Giovanni Verga, et comme nous y invite Federico De Roberto, de « *misurare la grandezza dello sforzo che egli dovette compiere [...], la serietà dell'impegno contratto con se stesso quando si propose di divenire scrittore* »³⁶. Mais ces œuvres constituent aussi un document historique, qui nous permet d'étudier la vision de la société que pouvait avoir un jeune écrivain sicilien enthousiaste à l'idée d'une Italie unifiée. Son aspiration à la liberté, conçue comme indépendance et unité, s'allie à un point de vue politique encore instable, influencé par les convictions républicaines d'Antonino Abate, son premier maître, mais aussi par le conservatisme social de la majeure partie de la noblesse sicilienne. Verga reconnaît qu'il n'y a pas de différence de sang entre les Italiens, et fait de Corrado, un enfant trouvé, le chef idéal, noble d'esprit, de la charbonnerie. Cependant, l'auteur des *Carbonari* ne croit déjà plus à la bonté naturelle d'un peuple corruptible, et pose la question de la participation des couches inférieures mais majoritaires de la population au Risorgimento et aux décisions politiques. Cette question sociale, d'actualité

35. *Ibid.*, p. 24.

36. F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, p. 100.

centrale dans l'*Inchiesta in Sicilia* de Franchetti et Sonnino de 1876, recevra un traitement autrement profond dans les romans siciliens majeurs de Verga et dans la nouvelle *Libertà*. Toutefois, Verga semble avoir, dès la rédaction d'*Amore e patria*, envisagé son œuvre comme une contribution à l'indépendance et à l'Unité italienne.

Claire CHASSAGNE

Université de Vincennes – Saint-Denis, Paris VIII

MEMORIALISTICA RISORGIMENTALE

Résumé: Cet article, qui s'intéresse en premier lieu au thème de la spécificité formelle de l'écriture des mémoires, sous-genre de l'écriture autobiographique, compare d'abord les sommaires de plusieurs anthologies historiques recueillant des mémoires de Garibaldiens, et examine leur forme canonique. On observe que l'une des opinions acquise et largement partagée par la critique est que « l'épopée garibaldienne » a provoqué un tournant important dans la littérature italienne du XIX^e siècle, notamment sur le plan du langage. En guise de conclusion, on signale l'*Atlante letterario del Risorgimento*, paru au moment des célébrations des 150 ans de l'Unité italienne, fruit du projet du Groupe de recherche en italien de l'université de Bergame; il recueille, dans le cadre d'un atlas imaginaire, des matériaux de différente nature et typologie, que les mémorialistes, en tant que conservateurs du sens profond du Risorgimento, contribuèrent de façon essentielle à alimenter.

Riassunto: Il saggio, che tocca preliminarmente il tema della specificità del sistema formale della memorialistica come sottogenere delle scritture dell'io, confronta gli indici di alcune antologie storiche di testi della memorialistica garibaldina individuandone il canone. Ne deriva l'osservazione che un punto acquisito e largamente condiviso dalla critica è che la cosiddetta « epopea garibaldina » ha generato un'importante svolta nella narrativa italiana dell'Ottocento, specialmente sul piano del linguaggio. In chiusura viene segnalato l'*Atlante letterario del Risorgimento*, che uscito per le celebrazioni dei 150 anni dell'Unità d'Italia, su un progetto dell'unità di ricerca degli italianisti di Bergamo, raccoglie, nella spazialità di un immaginario atlante, materiali di varia natura e tipologia, ai quali in ogni caso i memorialisti, in quanto custodi del senso profondo del Risorgimento, contribuirono in modo essenziale.

La memorialistica, si sa, è un genere ai « margini » e non intende scomodare impegnative meditazioni teoriche / generiche per accreditarsi o legittimarsi ad occupare un posto nell'istituzione letteraria.

Dopo l'entusiasmo di Carducci per le *Noterelle* di Abba, a partire dalla revisione critica di Benedetto Croce¹ e di Luigi Russo², ci si è interrogati

-
1. B. Croce, « Letteratura garibaldina », in *Letteratura della Nuova Italia. Saggi critici*, VI, Bari, Laterza [1921], 1950³, p. 5-15.
 2. L. Russo, « Abba e la letteratura garibaldina », in *Scrittori poeti e scrittori letterati. Salvatore Di Giacomo e Giuseppe Cesare Abba*, Bari, Laterza, 1945, poi in G.C. Abba, *Da Quarto al Volturno*, presentazione di G. Spadolini, con un saggio e il commentario di L. Russo, Palermo,

per definire la specificità del sistema formale della memorialistica, letterario / diaristico o storico / documentario, come per altri generi ibridi. Maurice Blanchot, lo ha ricordato in un bel saggio recente Sandro Maxia, ha scritto nel 1949 che la letteratura comincia nel momento in cui diventa un problema: «Secondo Blanchot denigrarla è per essa salutare, il solo modo di capirla e forse alla fine di esaltarla»³.

Così, dopo la stagione del *Risorgimento senza eroi* di Piero Gobetti⁴, l'attenzione per gli scrittori garibaldini è in crescita dal secondo dopoguerra anche dal punto di vista della storia letteraria. Giani Stuparich, nella *Prefazione* all'antologia *Gli scrittori garibaldini*, da par suo dà una chiave di lettura storica di questo fenomeno:

La semplicità epica di Garibaldi si offuscò negli atteggiamenti di un eroe falsato; il sentimento diventò sentimentalismo, la poesia intima dei fatti garibaldini esteriore oratoria. Nessun poeta ci salvò la vera essenza di quel periodo eroico né si salvò; non parlo della schiera troppo numerosa dei minori e dei minimi, ma neppure nessuno dei grandi, né Carducci, né D'Annunzio, né Pascarella, né Pascoli. E tanto fu gonfiata e falsata l'atmosfera, che quegli stessi volontari e scrittori garibaldini che, come vedremo, furono nei loro modesti diari i veri, inconsapevoli custodi della poesia dei fatti eroici a cui avevano partecipato, nel voler celebrare letterariamente questi fatti ed epicizzare la figura di Garibaldi, caddero nel tono comune. Si veda l'Abba: il confronto dell'Arrigo con le Noterelle; si veda il Barrili: la diversità tra il suo discorso in morte di Garibaldi, e il suo diario del 1867 [...]. Bisognava che le terribili bufere di quest'ultimo trentennio di storia europea, anzi mondiale, in cui fummo coinvolti, passassero sui boschi e sui giardini della nostra tarda letteratura patriottica, perché alberi di magna apparenza ne fossero d'un colpo sradicati e aiuole cancellate e piante e pianticelle buttate all'aria, con tutte le boriose e lusteggianti foglie, in un povero trascurabile mucchio. Ma ecco, sul paesaggio crudelmente diradato, quando avremmo creduto di scorgere il deserto, ecco alzarsi qua e là, superstiti e belli di una loro casta e tranquilla bellezza, alcuni arbusti ancor vivi e freschi nei

Sellerio, 2010, p. 139-191; e cf. A.M. Ghisalberti, «Appunti sulla letteratura garibaldina», in *Giuseppe Cesare Abba e la memorialistica garibaldina*, Ateneo di Brescia, 5-6 settembre 1980, Brescia, Geroldi, 1981, p. 22.

3. S. Maxia, «Quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura. Svevo, Montale e l'istituzione letteraria», in *Idee di letteratura*, D. Caocci, M. Guglielmi (dir.), Roma, Armando Editore, 2010, p. 175.
4. Il libro di Gobetti uscì postumo (Torino, Edizioni del Baretto, 1926) e fu considerato più giornalistico che storiografico (cf. F. Contorbia, *Introduzione a Giornalismo italiano 1901-1939*, vol. II, Milano, Mondadori, 2007, p. 22-23).

rami e nelle foglie, suggestivi. E in questa suggestione ritrovammo ciò che pensavamo di aver perduto: la concreta epicità, la poesia dei fatti garibaldini e del loro ispiratore⁵.

Ho citato con larghezza, anche per la non facile reperibilità di questo testo. La lunga descrizione botanica del fenomeno culturale focalizza il concetto di «poesia intima dei fatti», all'inizio e alla fine della ricostruzione storica. Stuparich era convinto che i fatti dovessero naturalmente sprigionare poesia, verghianamente, in naturale opposizione al pensiero crociano di poesia dei poeti:

Erano le pagine di diario dei volontari, scritte lì per lì, sul taccuino che si prendeva in fretta dalla tasca, tra un'azione e l'altra, «nelle notti insonni, a punti di luna»⁶, per annotarvi le cose memorabili; erano i ricordi trascritti dopo venti anni dalla mente che li aveva conservati nella loro giusta luce. Modesti come i loro autori, quasi vergognosi d'uscire in pubblico⁷.

Non riprendiamo qui i termini di una questione forse aggirata – più che superata – anche perché se la letterarietà o la poesia (ma più di poesia che di letterarietà si tratta) non è prerogativa dei generi d'invenzione e la modernità ci ha abituato alle più larghe contaminazioni, abbiamo soprattutto la percezione che le barriere di genere siano effettivamente cadute a vantaggio di discrezionalità critiche capaci di attestare un mondo di valori dentro un sistema di segni. E tuttavia non possiamo prendere in blocco per buono, senza un'opportuna contestualizzazione, il giudizio di valore di Stuparich che teniamo in conto immaginando discrimini di volta in volta diversi.

Non s'intende indulgere a formalizzare l'idea di separare prosa e poesia⁸. Nel volume dell'Ateneo di Brescia su Giuseppe Cesare Abba il problema è discusso nel saggio di Ernesto Travi, dove per intendere il fenomeno garibaldino nella sua interezza bisognerebbe allargare la prospettiva:

far memoria soprattutto della pubblicistica in versi che, per comodità, chiamiamo 'popolare' [...], al recupero pure delle testimonianze dialettali, per lo più in siciliano [...]

5. G. Stuparich, *Prefazione a Scrittori garibaldini. Romanzi e racconti dell'Ottocento*, Milano, Garzanti, 1948, p. XVI-XVII.

6. Qui Stuparich cita in proposito Eugenio Checchi.

7. *Ibid.*, p. XVII-XVIII.

8. Anche questo è, in fondo, uno di quei punti che Philippe Lejeune ebbe a porsi per il genere affine dell'autobiografia (nella sua celebre monografia, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975) per trascurarne in proporzione il peso effettivo ai fini della definizione.

Se infatti passa un profondo divario tra le complessivamente equilibrate rappresentazioni dei garibaldini nelle pagine in prosa cui riconosciamo la qualifica di « memorialistiche » e questi foglietti [...] anche di questi versi si nutrono i Mille, pur se sorridendo, appena, forse, al pensiero dello scontro imminente, o forse proprio rivedendole nell'intensità della battaglia come una prima rappresentazione di quello che sarebbe stato il loro mondo di memorie in epoche più serene e più disposte al ricordo⁹.

Non solo. Luciana Dosio punta a considerare più significativa tra le altre la presenza di Ippolito Nievo, poeta degli *Amori garibaldini*, adatta a rievocare lo spirito di quella straordinaria esperienza comune, « non solo nel diario della spedizione garibaldina scritto giorno per giorno fino alla morte, ma nelle liriche »¹⁰, da poeta.

Un altro versante se non proprio l'altra faccia della medaglia è quello del martirologio, dell'epicedio, dell'epopea risorgimentale che il poeta s'incarica di alimentare con ben altra retorica e a fini patriottici. Si pensi per tutti a Carducci¹¹.

Ma restando alla prosa, val la pena riflettere piuttosto sulle scelte antologiche che hanno reso accessibile e ragguardevole il corpus memorialistico, considerando la scelta di Stuparich rispetto a quella di Gaetano Trombatore, del 1953, che occupa una sezione del primo volume dei *Memorialisti dell'Ottocento* della casa editrice Ricciardi. In entrambe le antologie la selezione dei sei autori si propone con certezza come letteraria e artistica¹²,

9. E. Travi, « Linee della memorialistica garibaldina », in *Giuseppe Cesare Abba e la memorialistica garibaldina*, p. 58-59; a proposito di garibaldinismo in versi vi si discute non di poemi, come l'*Arrigo* (1866) di G.C. Abba, ma di canti risorgimentali (frequente del resto il ritrovamento e la maggiore attenzione a canzonieri poetici popolari: cito per tutti, il *Canzoniere politico popolare con proemio storico dal 1828 al 1870 e brevi biografie dei poeti prescelti*, R. Belluzzi (ed.), Bologna, Zanichelli, 1878), che accostano canti anonimi e versi d'autore in una mescolanza ben analizzata nel quadro storico-letterario in A. Quondam, *Premessa e Non furono solo canzonette*, introduzione a *Risorgimento a memoria*, Roma, Donzelli, 2011, p. VII- XXIV e p. 3-105.

10. L. Dosio, « La memorialistica garibaldina nella letteratura italiana », in *Giuseppe Cesare Abba e la memorialistica garibaldina*, p. 127.

11. Ricordo per tutti il capitolo che riguarda Carducci poeta dell'*epopea risorgimentale*, nel saggio di L. Fournier-Finocchiaro, « Giosuè Carducci costruttore di miti nazionali », in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, E. Pasquini, V. Roda (dir.), Bologna, Bononia University Press, 2009, p. 50-53.

12. « Sapevamo di avere nelle *Noterelle* dell'Abba un grande libro [...] lo sapevamo quasi per partito d'intelligenza, non per calda e sicura persuasione come possiamo sentirlo oggi. Ma non sapevamo (se non forse pochissimi: penso a Ferdinando Martini, a Croce, a Pancrazi) che accanto al diario dell'Abba avevamo i *Mille* del Bandi [...] che per forza d'arte spontanea, per felicità narrativa sta alla pari » (G. Stuparich, *Prefazione*, p. XVIII); cf. anche il giudizio di Trombatore a proposito del confronto Abba-Bandi in G. Trombatore, *Introduzione a Memorialisti dell'Ottocento*, vol. I, Milano - Napoli, Ricciardi, 1953, p. 899.

e se i testi antologizzati sono all'ottanta per cento gli stessi¹³ ed è analogo lo spirito del recupero (anche per Trombatore si tratterebbe di «scrittori di modestissima statura», la cui «sorte di scrittori fu legata alle imprese garibaldine»), è molto diverso il panorama di riferimento al quale dobbiamo prestare una qualche attenzione. L'interesse di Trombatore è quello del confronto tra memorialistica dell'Ottocento, romantica e risorgimentale, e memorialistica garibaldina, il cui riscatto letterario viene non dal suo valore testimoniale, dall'ammirazione o idolatria del Dittatore, ma dal racconto di sé e di un'esperienza autenticamente personale:

Come per lui [Garibaldi] essi furono soldati, così essi furono scrittori per lui. Erano scrittori di modestissima statura; e di tutti i loro libri, caduti nell'oblio, quello si è salvato in cui solo parlando di lui essi riuscirono a parlare di se stessi¹⁴.

L'antologia ancor oggi più corposa è l'*Antologia di scrittori garibaldini* di Gaetano Mariani del 1960, che accoglie diciotto autori dai protagonisti ai personaggi meno noti: Garibaldi*, Giuseppe Cesare Abba, Giulio Adamoli, Giuseppe Bandi, Ulisse Barbieri*, Anton Giulio Barrili, Achille Bizzoni*, Giovanni Cairoli*, Eugenio Checchi, Nino Costa*, Emilio Dandolo*, Giuseppe Guerzoni, Alberto Mario*, Ippolito Nievo*, Ettore Socci*, Giocchino Toma*, Raffaele Tosi*, Veritas (Giovanni del Greco)*¹⁵. Gli asterischi, dodici su diciotto, indicano gli autori che non figurano sulle altre antologie.

Lontane dalla tipologia dei florilegi, queste selezioni non pongono dunque pregiudizialmente questioni di valore artistico-letterario, ma inducono a scelte guidate dai contenuti, dal grande impatto emozionale e da componenti autobiografiche o familiari – che non troveremmo nelle pagine degli storici e dei giornalisti – che l'autore / testimone riesce a trasmettere degli eventi e dei fatti al netto di altre motivazioni. Sono contigue scritture spesso molto diverse tra loro. Ad esempio, la descrizione della morte di Enrico Cairoli a Villa Glori, in una pagina di grande essenzialità scritta dal fratello Giovanni, è tratta da un privato *Giornaletto di campo* pubblicato postumo nel 1899 (Giovanni morì nel 1869) e non dal racconto ufficiale del 1867, pubblicato a Torino nel 1868; di Emilio Dandolo di Varese, sulla morte del fratello Enrico, sono scelte le pagine recuperate dal padre, sopravvissuto alla morte

13. Stuparich sceglie Giulio Adamoli e Achille Bizzoni, tralasciando Giuseppe Cesare Abba e Giuseppe Guerzoni, che considera già troppo noti.

14. G. Trombatore, *Introduzione*, p. XXVII.

15. Ho indicato con un asterisco gli autori che compaiono per la prima volta nell'antologia, nella quale figura anche il Nievo.

dei figli. Altre pagine come quelle di Ulisse Barbieri¹⁶ sono antieroiiche; quelle di Achille Bizzoni¹⁷ più raffinate e spregiudicate; altre ancora (è il caso di *Camicia rossa*, Torino, 1870, del repubblicano Alberto Mario) sono autenticamente politiche e sociologiche.

Così, se pure il canone antologico si può considerare ancora molto selettivo rispetto ai tanti possibili recuperi, un punto largamente condiviso e acquisito delle nostre letture di oggi è dato dall'«attenzione alla memorialistica italiana dell'Ottocento come a una svolta importante della nostra letteratura», specialmente, come è stato detto «sul piano del linguaggio»¹⁸. E su questo tema c'è ancora molto da lavorare, anche se pare almeno caduta quella «concezione falsamente sofisticata e raffinata della letteratura» che è «pregiudizio supponente nei confronti di ciò che appare facile e popolare»¹⁹.

La scrittura memorialistica che adotta, appunto, il più delle volte lo stile semplice dell'immediatezza, possiede la virtù naturale di prendere le mosse dal microcosmo di un'esperienza personale e di un ambiente particolare per arrivare all'universale, da un'angolatura periferica al centro delle cose. È stato detto anche del romanzo storico, in generale, e di alcuni scrittori dei nostri giorni, ma in particolare a partire da Abba – come era inevitabile che fosse – è subito chiaro che l'impresa garibaldina viene raccontata da chi è all'oscuro delle strategie supreme dell'azione militare e concentrando il suo obiettivo su un angolo visuale ristretto può far lievitare sensazioni e immagini ad una dimensione alta, verso un orizzonte di ideali che il lettore conosce come mete raggiunte. C'è da osservare, in particolare, che Abba viaggia dallo scoglio di Quarto a Marsala sul piroscampo il *Lombardo*, capitanato da Bixio, mentre Garibaldi è sul *Piemonte* sotto lo sguardo di Giuseppe Bandi che sfoggia per questo una maggiore sicurezza e persino qualche volta la nozione del piano e della strategia del Generale²⁰.

16. G. Mariani, *Antologia di scrittori garibaldini*, Bologna, Cappelli, 1960, p. 163-167.

17. *Ibid.*, p. 185-192.

18. L. Cattanei, «L'opera inedita di Giuseppe Cesare Abba: il teatro», in *Giuseppe Cesare Abba e la memorialistica*, p. 27.

19. Sono parole di Claudio Magris a proposito di Guareschi (C. Magris, «L'anticomunista che amava i compagni», in *Camminare su e giù per l'alfabeto*, G. Polimeni (dir.), Pavia, Edizioni Santa Caterina, 2010, p. 11).

20. Giuseppe Bandi (1834-1894) pubblicò le sue memorie garibaldine a puntate per le appendici del *Messaggero* di Roma e del *Telegrafo* di Livorno nel 1886; il testo complessivo uscì postumo in volume col titolo *I Mille*, presso l'editore Salani di Firenze, quando la fortuna delle *Noterelle* di Abba è già pienamente affermata. Difficilmente si può immaginare che scritture memorialistiche di questa portata si confrontino naturalmente; bisognerà piuttosto ricordare che in linea di massima il confronto fra testi di questa specificità è un'operazione esclusiva della critica, a partire da B. Croce, «Letteratura garibaldina», p. 8-10 sq.

Quinto Marini ha recentemente notato la differenza che gioca a favore di Abba:

Quella di Bandi è una diversa scrittura, di taglio giornalistico, tesa tra pamphlettismo e protagonismo. Le sue pagine sono ancora utili allo storico, ma restano pagine di cronaca, ancorché aperte a qualche squarcio romantico, come quello di Garibaldi ritto sullo scoglio di Quarto.

Il racconto della partenza di Abba è invece più sfumato e simile a un incipit romanzesco (e a certe tele dell'Induno), pieno di trepidazione per quella «terra che brucia in mezzo al mare»²¹.

Non si potrà non condividere l'utilità del confronto e della *querelle* che ne scaturisce sulla questione del 'genere': questione aperta se a conti fatti gli studiosi non rinunciano a parlare *tout court* di romanzo²² e, in tutti e due i casi, sia per i toni melodici di Abba sia per l'arte del racconto di Bandi, invitano a non fare distinzioni.

Implicito in quest'ordine di problemi, ma a sé stante, resta il tema dell'autentica ed efficace posizione di marginalità del narratore rispetto agli eventi, qui e nelle pagine di altri memorialisti. È sempre come dire, in altre parole, che il racconto della storia è un'altra cosa ponendosi obiettivi interpretativi e pretese chiarificanti. Nelle *Noterelle*, a proposito di Calatafimi, si legge il senso di stupore e imprevedibilità della vittoria, che rientra non nell'ordine naturale delle cose, non nella strategia militare e neppure nell'azione eroica, ma in una sorta di miracolo e di mistero che avvolge la vita e la forza degli uomini:

Credei di indovinare che al Generale paresse impossibile il vincere, e cercasse di morire.

In quel momento uno dei nostri cannoni tuonò dalla strada. Un grido di gioia da tutti salutò quel colpo, perché ci parve di ricevere l'aiuto di mille braccia. «Avanti, avanti, avanti!» non si udiva più che un urlo; e quella tromba che non aveva cessato di suonare il passo di corsa, squillava con angoscia come la voce della patria pericolante²³.

-
21. Q. Marini, «Il romanzo dei Mille: *Da Quarto al Volturmo* di Giuseppe Cesare Abba», in *Il romanzo del Risorgimento*, C. Gigante, D. Van den Berghe (dir.), Bruxelles, PIE Peter Lang, 2011, p. 300.
22. Marini concentra nella scelta del titolo l'impostazione e la tesi del suo lavoro; a lui si deve oltre a una rilettura dell'intera storia critica delle *Noterelle*, una nuova accurata analisi delle diverse fasi di elaborazione del testo in rapporto alla crisi e alle successive posizioni di Abba nel quadro storico-politico di quegli anni.
23. G.C. Abba, *Da Quarto al Volturmo. Noterelle di uno dei Mille*, presentazione di G. Spadolini, con un saggio e il commentario di L. Russo, Palermo, Sellerio, 2010, p. 35. Pagine interessanti

Ma anche Bandi, nelle pagine sullo sbarco a Marsala, è uno straordinario narratore della *suspence* che riesce a mantenere alta come se il lettore non sapesse, a cose fatte, dell'esito dell'impresa:

Tutti volevan vedere la Sicilia, e tutti aguzzavan gli occhi, cercandola nell'estrema linea dell'azzurro orizzonte; ma la Sicilia si faceva desiderare. [...] Dopo alquanto discutere, Garibaldi fissò che saremmo sbarcati a Marsala, e che lo sbarco si farebbe più sollecitamente che si potesse, se pure la crociera borbonica non comparisse improvvisa a frastornare i suoi disegni.

Ci riunimmo in famiglia per la colazione, che venne anticipata di quasi due ore, secondo il vecchio ed aureo proverbio che dice « Chi ha tempo non aspetti tempo ». Eravamo a tavola da pochi minuti quando la vedetta appollaiata sull'albero maestro del nostro legno accennò la terra.

Un grido festoso salutò quell'annuncio: fu un abbracciarsi, un agitar di berretti, un'ebbrezza indescrivibile²⁴.

Così anche sui ricordi di Giuseppe Bandi non manca una recente lettura capace di cogliere nel non detto del finale misterioso una componente romanzesca²⁵:

Per tutto il romanzo un solo nome non è mai comparso, quello di uno dei più importanti fra i volontari garibaldini: Ippolito Nievo, citato significativamente anche da Abba nelle *Noterelle*. Bandi congeda dunque il lettore con un inquietante, invisibile punto interrogativo: sarebbe dunque proprio Nievo il misterioso "colonnello X" che si imbarca sull'*Ercole* per portare a Genova le carte contabili di Palermo? Nella realtà storica il disastro dell'*Ercole* avviene parecchi mesi dopo, durante la notte fra il 3 e il 4 marzo 1861, qui invece siamo a dicembre dell'anno precedente, quando Bandi fa realmente ritorno a Livorno, ma il riferimento parrebbe indubitabile. Se ciò fosse vero, in un attimo tutto il romanzo del giornalista livornese potrebbe assumere la prospettiva d'una cronaca accuratamente selezionata e parziale, nonostante le assicurazioni di fedeltà storica professate in più occasioni

sulla letterarietà delle *Noterelle* rispetto al taccuino inedito *Maggio 1860* (vero « diario autenticamente 'in diretta' di Abba soldato ») si leggono in G. De Rienzo, *Introduzione a G.C. Abba, Da Quarto al Voltorno. Noterelle di uno dei Mille*, Milano, Mondadori, 1980, p. 5-6.

24. G. Bandi, *I Mille*, in *Memorialisti dell'Ottocento*, G. Trombadore (ed.), vol. I, p. 913-914.
25. In un recente saggio sui *Mille* del Bandi Andrea Lanzola non esita a parlare ripetutamente, e senza remore, dell'opera come romanzo; cf. anche in questo caso il titolo: A. Lanzola, « *I Mille* di Giuseppe Bandi, autentico romanzo storico » (relazione presentata nella sezione *Il "carattere" del popolo, dei letterati, degli eroi, tra vecchia e nuova Italia*, 1, del XV Congresso Nazionale dell'ADI, Torino, 14-17 settembre 2011, *La letteratura degli Italiani / gli Italiani della letteratura* in corso di stampa nell'edizione degli Atti).

dall'autore; assumerebbe anzi la dimensione dell'annuncio di qualcosa che è ben conosciuto ma si tace per mettere sull'attenti qualche edotto lettore in merito a scottanti verità ancora da rivelare, magari destinate ad una successiva pubblicazione. Forse anche per questo, pochi anni dopo, Bandi verrà messo a tacere. Sarà forse impossibile in futuro, come lo è stato sino ad ora, gettare ulteriore luce sulla morte di Nievo e sulle cause che fecero colare a picco l'*Ercole* quella notte del 3 marzo 1861, ma senza dubbio questo paragrafo finale rammenta ai lettori quanto ci possa essere di vero e oscuro nella storia se pure la si narri con la sapiente freschezza d'un abile narratore d'avventure per ragazzi, ma soprattutto di come un memoriale della campagna di Sicilia, in apparenza umile e modesto, possa d'improvviso trasformarsi in autentico romanzo storico del Risorgimento italiano²⁶.

Diverso il caso di Giulio Adamoli²⁷, arruolato volontario nell'esercito dell'armata sarda: il suo resoconto *Da San Martino a Mentana*, recuperato da Stuparich, non nasconde le fatiche, le difficoltà e le « piccole miserie della vita del campo » a San Martino²⁸. Da questo punto di vista, anzi, il racconto darebbe con sorprendente anticipo la descrizione di futili psicodrammi, disagi o piaceri che saranno temi della *Vita Militare*, prima opera in volume di De Amicis²⁹. Il volontario Adamoli fa pensare proprio ai modesti soldati dei *bozzetti* deamicisiani che la Nuova Italia postrisorgimentale e borghese consegnò al successo³⁰, ma che per rispetto alla cronologia non sono da intendere come un possibile modello della visione della storia dal basso³¹.

26. *Ibid.*

27. Giulio Adamoli (1840-1926) viene presentato anche nell'antologia di Mariani (p. 103-118) sotto una luce molto positiva per il suo pacato ottimismo e la capacità di nascondere sotto un'apparente tranquillità uno spirito amante dell'avventura.

28. G. Adamoli, *Da San Martino a Mentana*, in G. Stuparich, *Scrittori garibaldini*, p. 91.

29. I *bozzetti* militari di De Amicis, dopo la pubblicazione episodica e sparsa su *L'Italia militare* e altri giornali fiorentini, furono raccolti in volume in tre diverse edizioni, di volta in volta ampliate, nel 1868, 1869, 1880 (ne dà conto, in dettaglio, p. 49-68, il contributo di Mariella Colin, al quale rimando).

30. Cf. in particolare, le pagine nelle quali Adamoli sottolinea la sua vergogna per la mancanza di azioni belliche, l'invidia nei confronti dei Cacciatori delle Alpi, la festa a Milano del popolo che saluta i soldati, col dono del mazzolino di fiori non meritato (G. Stuparich, *Scrittori garibaldini*, p. 92-93), in situazioni per le quali cf. M. Dillon Wanke, « Il soldato di Custoza. Sui bozzetti della Vita militare », in *La vittoria macchiata. Memoria e racconto della sconfitta militare nel Risorgimento*, D. Tongiorgi (dir.), Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura, in corso di stampa.

31. Non va trascurato l'ordine cronologico secondo cui uscirono prima, sugli stessi temi deamicisiani, del Bandi le memorie della battaglia di Custoza, *Da Custoza in Croazia. Memorie di un prigioniero*, Prati, Tip. Giachetti, 1866 (non dei Mille) e nello stesso anno le *Memorie alla casalinga di un garibaldino*, Livorno, Francesco Tellini, 1866 del livornese Eugenio Checchi.

Da San Martino a Mentana uscì nel 1892, né si ha contezza di prime stesure o di appunti usciti sui giornali da taccuini che, come spesso avveniva in questa materia, si prendevano « in fretta dalla tasca, tra un'azione e l'altra »³²:

Io che fui costantemente nella mischia, bruciai undici cartucce; ma dopo i primi tiri, sentivo il braccio intorpidito pel maneggio della lunga bacchetta nella canna insudiciata, e risparmiavo il fuoco per la fatica che dovevo fare nel ricaricare. [...] Tiravo poi sempre nei gruppi, perché mi repugnava per istinto dal pigliar di mira, come al bersaglio, un uomo.

Io ricordo della battaglia un seguito di episodi staccati; dell'andamento generale non capii nulla.

[...] Domandai ingenuamente al mio tenente Mortarino: « Abbiamo vinto o perduto? ». « Per ora » mi rispose « occupiamo il campo di battaglia, dunque mi sembra che abbiamo vinto ». Ma la lotta continuava³³.

Adamoli non potrebbe essere più esplicito. La sua schiettezza arriva alla confessione di una totale sprovvedutezza, poco militare e bellicosa anche all'atto della notizia dell'armistizio di Villafranca che tanta eco ha suscitato nella letteratura:

Confesso che accogliemmo come un sollievo l'annuncio della sospensione delle ostilità. « Finalmente scrivevo il 9 a mia madre « possiamo dormire un po' più quieti, senza essere destati tutti i momenti dal rombo del cannone ». Con ineffabile voluttà ci tuffammo nel Mincio, e ci concedemmo tutte le raffinatezze che la situazione consentiva. [...] Godevamo con tanto più intenso piacere il riposo accordatoci, quanto più credevamo per fermo che la guerra continuerebbe, e ci ripromettevamo per la fine dell'armistizio una energica ripresa delle ostilità. Invece, l'11 di luglio si firmava la pace di Villafranca.

La notizia cadde nel campo come un colpo di fulmine. I veneti piangevano, mettevano compassione. Noi, desolati, non ci volevamo convincere, che tutto fosse finito, che si dovesse abbandonare nelle mani dell'Austria quella Venezia, che già consideravamo nostra. Ci vergognavamo del piacere provato alla conclusione della tregua che aveva preceduta una soluzione così inattesa³⁴.

Il dolore per l'armistizio di Villafranca è qui raccontato in un chiaro-scuro che ancora non conoscevamo da parte di un memorialista che non nega nella realtà effettuale i forti contrasti dei sentimenti. In questo caso

32. G. Stuparich, *Scrittori garibaldini*, p. XVII.

33. *Ibid.*, p. 97 e 100.

34. *Ibid.*, p. 105.

non si cercano effetti artistici ma si coglie lo straordinario intreccio di voci, il puzzle al quale non manca neppure la piccola tessera della vergogna di un soldato. Così il pudore della confessione che minimizza gli eventi riportandoli alla loro naturalezza offre nuovi materiali all'aspetto delle indagini e delle revisioni. Ora, nell'anno celebrativo del 150° dell'Unità, le fonti memorialistiche hanno fornito il filo rosso su cui ripercorrere l'avventuroso processo di costruzione dell'unità nazionale, sia come documento, sia come chiave di lettura di motivazioni profonde e di intelligenza dei fatti. È una constatazione verificabile direttamente sui risultati di ricerche recenti anche molto differenziate, da un lato ad esempio la mostra 1848-1859: *Bergamo verso l'Unità. Fonti per la storia del Risorgimento*, allestita dagli Archivi storici e dalla Biblioteca civica Angelo Mai di Bergamo, a cura di Lorenza Maffioletti³⁵, dall'altro l'*Atlante letterario del Risorgimento. 1848-1871*, pubblicato dall'Università di Bergamo per il Comitato delle celebrazioni³⁶. Nell'*Atlante* i materiali letterari censiti per la raccolta del corpus dei luoghi / eventi della storia risorgimentale, accostati direttamente ai canti e alla proiezione mitica del Risorgimento, e accanto a racconti, reazioni, commenti, ispirazioni poetiche e parodiche, corrispondono alle voci dei memorialisti o dei giornalisti informati dei fatti e compongono un repertorio e un corredo bibliografico, la cui forza giuoca un ruolo

35. Mi pare utile ricordare che per la mostra (Bergamo, 13 dicembre 2011- 31 gennaio 2012) sono stati selezionati materiali provenienti da quattro fondi particolarmente significativi per la storia del Risorgimento: la Collezione Giuseppe Gamba, la Raccolta Risorgimento italiano, la Collezione di Proclami e l'Archivio Spaventa; delle tre sezioni (*I protagonisti, Le idee, La storiografia*) nella sezione *Idee*, i testi storici del 1848, e posteriori al 1848, contengono, tra l'altro: M. d'Azeglio, *I luttu di Lombardia*, Firenze, Le Monnier, 1848; G. Calvi, *Fatti bergamaschi nella rivoluzione lombarda del marzo 1848. Narrazione*, Bergamo, Crescini, 1848; E. Dall'Ovo, *Il giuramento dei lombardi in Pontida negli anni 1167 e 1848. Poesia del cittadino Ercole dall'Ovo di Bergamo*, Bergamo, Sonzogni, 1848; *Ricordi dei fratelli Bandiera e dei loro compagni di martirio in Cosenza il 25 luglio 1844, documentati colla loro corrispondenza, editi da Giuseppe Mazzini coll'aggiunta di una Lettera a Carlo Alberto di Savoia*, Italia, s. n., 1848; G. Camozzi, *Cenni e documenti della guerra d'insurrezione lombarda del 1849*, Capolago, Tipografia Elvetica, 1849; *Dell'insurrezione di Milano nel 1848 e della successiva guerra. Memorie*, Lugano, Tip. Della Svizzera italiana, 1849; nonché A. Umiltà, *Solferino. Episodio della guerra dell'indipendenza italiana scritto da un volontario dell'armata sarda*, Bergamo, Cattaneo, 1859; esposto, nella vetrina delle pubblicazioni recenti, L. Luciani, *Storie in Camicia Rossa. L'epopea garibaldina vista con gli occhi dei suoi giovani protagonisti*, Lucca, Pacini Fazzi, 2007, p. 11-98 (sul pittore garibaldino Nino Costa, autore di *Quel che vidi e quel che intesi*, che uscì postumo (1927) a cura della figlia).

36. L'*Atlante letterario del Risorgimento*, M. Dillon Wanke, G. Ferroni (dir.), Università di Bergamo – Istituto Editoriale Cisalpino, 2012, è il risultato di un ampio lavoro collettaneo che ha riunito intorno alle tre università unite nel Programma di ricerca d'interesse nazionale (la Sapienza di Roma, l'Università degli studi di Genova e l'Università degli studi di Bergamo), tanti studiosi di altre università italiane al fine di allestire un repertorio letterario di facile consultazione dei luoghi celebri del Risorgimento.

determinante non solo di testimonianza viva, ma come punto di partenza e di arrivo di una prospettiva letteraria agile fino a correre verso la paradossale «cosciente falsificazione»³⁷. E così Bandi che espone, in esordio, l'avvertenza dell'assoluta affidabilità della sua ricostruzione:

sii certo che non aggiungerò una frangia alla nuda e santa verità e mi guarderò scrupolosamente dallo spigolare le storie vecchie e nuove; per la qual cosa, non ti mettere in capo d'avere da me un briciolo di più di quel che sta scritto fra gli scarabocchi del mio taccuino, che han già passati gli anni della coscrizione [...] questo timido esordio, acciò che non s'abbiano a ripromettere da me grandi cose e magnifiche, che non si trovano nella mia bisaccia³⁸.

Sottolineò, nondimeno, la consapevolezza comune che la memoria personale è diversa dalla storia dei fatti e non vuole essere roboante esaltazione. Col medesimo profilo il titolo del livornese Eugenio Checchi (*Memorie alla casalinga di un garibaldino*) fissò subito con chiarezza, fin dal 1866, che la tipologia del testo era quella della memoria di un'esperienza sfrondata dalla poesia: «mi s'è sfrondata nelle mani quell'albero ideale di poesia, che vagheggiai negli agitati sogni di una gloria che mi pareva immortale»³⁹. Eppure tutti, da Bandi a Checchi, tesero al lettore il tranello di giocare coi generi e con le fonti del romanzesco e della poesia, e Bandi, nel secondo capitolo dei *Mille*, rammentò la bella scena dell'*Ettore Fieramosca* di Massimo d'Azeglio⁴⁰, mentre Eugenio Checchi, a quanto dichiarato dal figlio, fu in realtà lo scrittore che prestò la sua penna per descrivere la battaglia di Bezzecca, e cioè «trasfigurò artisticamente» l'esperienza vissuta dal fratello⁴¹.

Non nascondo che l'*Atlante*, al quale abbiamo lavorato in tanti, ha recuperato straordinarie pagine meno note e ho fiducia che possa portare ad un allargamento del canone. Come Mariani cinquant'anni or sono tornò a Renato Fucini (che aveva presentato come una novità, nel 1888, gli arguti bozzetti di Veritas, *Ricordi di un garibaldino*, scritti sotto la suggestione del comico incontro delle parlate regionali)⁴², e se è vero che all'edificazione del "mito" della vittoria piemontese del 24 giugno 1859 – una delle pochissime raccolte dall'esercito di Casa Savoia nell'intero corso delle guerre risorgimentali – cospirava in maniera decisiva una folta

37. G. De Rienzo, *Introduzione* a G.C. Abba, *Da Quarto al Volturmo*, p. 7.

38. G. Stuparich, *Scrittori garibaldini*, p. 278.

39. *Ibid.*, p. 583.

40. *Ibid.*, p. 281.

41. A.M. Ghisalberty, «Appunti sulla letteratura garibaldina», p. 21.

42. G. Mariani, *Antologia di scrittori garibaldini*, p. 343.

produzione memorialistica nata a ridosso degli eventi⁴³, dopo Adamoli, tra i frutti più precoci di questo filone si ascrive « anche l'agile opuscolo di un altro volontario nell'armata sarda, poi transitato nelle fila del Generale, il repubblicano e massone Angelo Umiltà da Montecchio Emilia »⁴⁴. Andrea Aveto ci fornisce una pagina come di rado se ne leggono, feroce e cruda nell'osservazione, in diretta, della battaglia:

alberi che cadono, muri che si rovesciano, cadaveri che ingombrano, mitraglia che lacera, bombe che scoppiano, lampi che accecano, vento che urta, sete che arde, sudore di sangue che inonda, tutto è terribile in questo momento terribilissimo. Tale è l'estremo quadro della battaglia, che la notte, ormai buja, rende più spaventevole che mai⁴⁵.

Benedetto Croce, è chiaro, aveva giudicato troppo severamente la prosopografia di Giuseppe Cesare Abba, che a noi non sembra ispirata ad eccessivo sfoggio letterario, mantenendosi in un equilibrio, comune a molti, inteso a rendere memorabile l'esperienza dell'io e a legare la fortissima esigenza testimoniale alla volontà di capire dal basso le ragioni supreme dei combattenti e persino dei nemici⁴⁶.

Solo le *Memorie* di Garibaldi⁴⁷ sono particolari: l'autore chiede al lettore solidarietà morale, con l'amarezza di non essere mai stato compreso dai potenti del potere politico, in confessioni sorprendenti riguardo ai dubbi, al bisogno di risposte strategiche che vennero dal basso, dall'ascolto delle reazioni del popolo e riuscirono a vincere ogni suo dubbio e titubanza. Così mentre se si leggono i garibaldini è Garibaldi colui che infonde coraggio ed entusiasmo (ma nel caso citato anche Abba scrive che « l'anima di quel popolo pareva trasfusa in lui »), se si legge Garibaldi sono i suoi e la gente a decidere per lui:

Un ruggito di sdegno e d'ammirazione surse unanime da quella folla di generosi! E quel ruggito decise della sorte dei milioni! Della libertà di due popoli

43. Andrea Aveto parla di memorialistica « destinata a toccare uno dei suoi vertici nel capitolo II (*San Martino*) dei ricordi di Giulio Adamoli, che proprio nelle giornate rosse di battaglia del 1859 aveva intrapreso la sua 'carriera' di volontario in servizio permanente effettivo, prima nell'esercito regolare sabaudo, poi tra le 'irregolari' formazioni garibaldine » (*Atlante letterario del Risorgimento*, scheda *Solferino e San Martino*, 24 giugno 1859, p. 175).

44. Il fascicolo fu pubblicato in due edizioni (la seconda « riveduta » e con l'« aggiunta di canzoni patriottiche » firmate dal fratello dell'autore, Albino Umiltà) nello stesso 1859.

45. *Atlante letterario del Risorgimento*, p. 176.

46. Profondo il senso di umanità e di sereno distacco nel raccontare anche il coraggio dei nemici (cf. la descrizione della morte di un coraggioso tirolese in E. Checchi, *Memorie di un garibaldino*, in G. Stuparich, *Scrittori garibaldini*, p. 704-706).

47. G. Mariani, *Antologia di scrittori garibaldini*, p. 60-62.

e decretò la caduta del tiranno! Io ne fui ritemprato; e da quel momento ogni sintomo di timore, di titubanza, d'indecisione sparve⁴⁸.

Infine, eroi e non eroi, scrittori celebri come Alexandre Dumas, o umili combattenti come Raffaele Tosi⁴⁹, in memorie che presentano responsabilità autoriali o pubblicate dagli eredi, tutti riescono a dettare pagine di una strana 'epopea' che, mentre voleva ancora ispirarsi ai *Sepolcri* di Foscolo, risuona per noi oggi sullo scenario di una smorzata luce crepuscolare:

Ora Egli dorme nella pace della sua Caprera. Sono tornato anche quest'anno all'isola sacra: nulla vi è di mutato; i gabbiani continuano i loro voli per l'aia, fatta deserta.

Qui sotto questi arbusti riposa il Generale [...] Ho l'anima raccolta [...] solamente mi giungono il papillare di un nido il pianto solenne del mare...⁵⁰

Anche così si spiega come nella recensione per l'edizione delle *Noterelle di uno dei Mille*, Eugenio Montale riuscisse a immedesimarsi nello spirito garibaldino fino a cogliere il senso recondito della fine dell'avventura e del suo racconto:

Se fossi nato nei primi decenni dell'Ottocento, mi sarei probabilmente arruolato tra i garibaldini, salvo poi pentirmene dopo l'infelice compromesso dell'unificazione⁵¹.

Matilde DILLON WANKE

Università di Bergamo

48. G. Mariani, *Antologia di scrittori garibaldini*, p. 65.

49. *Ibid.*, p. 339.

50. R. Tosi, *I giorni di Caprera*, *ibid.*, p. 342.

51. È la recensione apparsa sul *Corriere della sera* il 6 gennaio 1964, ora in E. Montale, *Prose e racconti*, Milano, Mondadori, 1995, p. 509.

« OH DOLCE PATRIA !... OH MIO PERENNE AMORE ».
LA POESIA PATRIOTTICA FEMMINILE
NEL RISORGIMENTO

Résumé: Cet article met en lumière l'importance du rôle des femmes, et en particulier des auteures féminines de poèmes patriotiques, au cours du Risorgimento. Après un bref panorama bibliographique, sont examinées aussi bien les figures majeures que celles moins connues, souvent d'extraction populaire, de femmes qui, de différentes façons, ont apporté leur contribution aux luttes pour la libération de l'Italie. On mesure clairement un élargissement, à partir des années 1920, de la prise de conscience de la part des femmes et de la fonction du monde féminin dans la lutte et de la nécessité qu'elles soient reconnues dans la société, ainsi que de la conviction que la bataille pour l'indépendance nationale n'était autre que le premier pas vers les nouvelles luttes visant à obtenir des libertés personnelles spécifiques, jusque-là réservées aux hommes. C'est alors que l'on constate l'importance de l'écriture féminine et sa fonction émancipatrice. Au cours du Risorgimento, cette écriture s'appuie majoritairement sur des thèmes patriotiques liés à des situations contingentes. Après les premières expériences poétiques de Giuseppina Turrisi Colonna, Cecilia Macchi, Beatrice Oliva Mancini, Elena Montecchi, Erminia Fuà Fusinato et Onestina Ricotti, parfois grevées d'effets de style particulièrement lourds, empruntés à la rhétorique nationale, et parfois tournées principalement vers la revendication de l'importance de la contribution féminine à la lutte et de la nécessaire adaptation des habitudes des femmes à la conjoncture, on arrive à la pleine conscience lyrique d'Ester Martina Cuttita: de ses vers jaillit le cri de douleur universel d'un être humain brutalisé par la violence insensée de la guerre.

Riassunto: Il saggio intende mettere in luce l'importanza del ruolo delle donne, e in modo particolare delle scrittrici di lirica patriottica, nel percorso risorgimentale. Dopo un veloce accenno alla bibliografia sull'argomento, il saggio passa in rassegna sia le figure maggiormente note sia quelle meno conosciute, spesso appartenenti al popolo, di donne che in vari modi diedero il loro contributo alla lotta per la liberazione d'Italia. Da questo panorama emerge chiaramente come a partire dagli anni Venti dell'Ottocento nel mondo femminile andò allargandosi sempre più la consapevolezza della propria funzione nella lotta intrapresa e della necessità che questa venisse riconosciuta dalla società, così come la convinzione che la battaglia per l'indipendenza nazionale non fosse altro che il primo passo verso nuove lotte rivolte a ottenere specifiche libertà personali, sino ad allora riservate agli uomini. Ecco allora l'importanza della scrittura femminile

e la sua funzione emancipatrice. Scrittura che in questo particolare periodo si esercita prevalentemente su temi patriottici strettamente legati a eventi contingenti. Ecco allora che dalle esperienze poetiche di Giuseppina Turrisi Colonna, Cecilia Macchi, Beatrice Oliva Mancini, Elena Montecchi, Erminia Fuà Fusinato e Onestina Ricotti – alcune appiattite sugli stilemi di retorica nazionale dai toni decisamente stucchevoli, altre maggiormente rivolte a far emergere l'importanza del contributo femminile alla lotta e la necessità per le donne di adattare i loro costumi ai tempi – si arriva alla perfetta coscienza lirica di Ester Martina Cuttica, dai cui versi prorompe il grido di dolore universale di un essere umano brutalizzato dall'insensata violenza della guerra.

Donne, da voi non poco
 la patria aspetta; e non in danno e scorno
 dell'umana progenie al dolce raggio
 delle pupille vostre il ferro e il foco
 domar fu dato. A senno vostro il saggio
 e il forte adopra e pensa; e quanto il giorno
 col divo carro accerchia, a voi s'inchina.
 Ragion di nostra etate
 io chieggo a voi. La santa
 fiamma di gioventù dunque si spegne
 per vostra mano? attenuata e franta
 da voi nostra natura? e le assonnate
 menti, e le voglie indegne,
 e di nervi e di polpe
 scemo il valor natio, son vostre colpe¹?

Così Giacomo Leopardi, in quel fatidico 1821 che segnava per l'Italia l'inizio del lungo e tormentato processo risorgimentale, si rivolgeva alle donne nella canzone scritta per celebrare le nozze imminenti, ma in realtà poi non celebrate, della sorella Paolina. È interessante notare come in questi versi il recanatese volesse non solo allontanare dalle donne il sospetto di essere la causa della rilassatezza morale che opprimeva la stirpe italiana e del conseguente indebolimento delle patrie virtù, ma intendesse soprattutto riportare l'universo femminile al centro della scena e responsabilizzarlo, rendendolo motore della rieducazione di un popolo che effettivamente doveva riscoprire il senso della sua storia e del suo valore per poter sperare in un futuro diverso da quello imposto dalla Restaurazione. In questa direzione il poeta sancì per le donne – fossero esse madri, mogli, sorelle

1. G. Leopardi, «Nelle nozze della sorella Paolina», in *Canti*, F. Bandini (ed.), Milano, Garzanti, 1981, p. 42-43, v. 31-45.

o figlie – un compito di fondamentale importanza: « Donne, da voi non poco/la patria aspetta ».

Proprio il tema del ruolo delle donne nel Risorgimento è stato al centro, nell'approssimarsi del Centocinquantesimo dell'Unità, di molteplici ricerche e di riflessioni tese non solo a dare il giusto rilievo al fenomeno, ma anche a inquadrarlo correttamente in un percorso di emancipazione e di conquista dell'autonomia il cui inizio è fatto risalire per l'Italia agli anni Venti dell'Ottocento, perché è in questo periodo che cominciò a formarsi tra le donne una consapevolezza diffusa, ovvero trasversale alle classi sociali, dell'importanza della loro particolare funzione e della necessità che questa venisse sancita pubblicamente attraverso la concessione di alcuni diritti fondamentali. Numerose furono le donne che lottarono per l'Unità italiana a partire dalle rivoluzioni di fine Settecento sino alle spedizioni garibaldine degli anni Sessanta dell'Ottocento: da Eleonora de Fonseca Pimental a Virginia Oldoini Varasis contessa di Castiglione, da Laura Solera Mantegazza a Giuditta Tavani Arcuati e molte altre ancora. A centinaia affrontarono senza paura le battaglie risorgimentali esponendosi in prima linea come combattenti o impegnandosi nelle retrovie come infermiere; ad altre furono affidati difficili incarichi diplomatici; altre ancora si prodigarono per offrire rifugio agli esuli perseguitati, furono affiliate alle società segrete o fondarono salotti letterari che diventarono centri d'irradiazione del verbo patriottico. Nobili, borghesi e popolane disposte a combattere per i propri ideali e a sacrificarvi gli affetti e sovente anche la vita.

Conseguenza delle ricerche e delle riflessioni di cui si è detto, quest'anno di celebrazioni ha visto moltiplicarsi pure iniziative editoriali – e in modo particolare quelle curate da studiose –, confermando con ciò un filone di ricerca già ben presente e consolidato lungo tutto il Novecento: dal repertorio pubblicato nel 1907 da Gemma Giovannini² sino al volume di Renata Pescanti Botti³ del 1966 o a quello di Antonio Spinosa⁴ successivo di un trentennio. Della produzione più recente è importante ricordare, tra gli altri, il bel saggio di Simonetta Soldani nel quale proprio al tema della scrittura femminile nel periodo risorgimentale sono riservate pagine dense di nomi e di dati importanti⁵, mentre tra le monografie editate dall'inizio del 2011 vanno segnalate quella di carattere storico-biografico curata da Maria

2. G. Giovannini, *Italiane benemerite del Risorgimento nazionale*, Milano, Cogliati, 1907.

3. R. Pescanti Botti, *Donne nel Risorgimento italiano*, Milano, Ceschina, 1966.

4. A. Spinosa, *Italiane. Il lato segreto del Risorgimento*, Milano, Mondadori, 1996.

5. S. Soldani, « Il Risorgimento delle donne » in *Storia d'Italia. Annali*, vol. 22, *Il Risorgimento*, A.M. Banti, P. Ginsborg (dir.), Torino, Einaudi, 2007, p. 183-224.

Cepeda Fuentes⁶ e quella specificatamente dedicata alla poesia patriottica e risorgimentale femminile di Maria Teresa Mori⁷.

Le figure principali

Ma chi furono le donne che in diversa misura ebbero un ruolo attivo nella promozione politica e culturale del Risorgimento, o che parteciparono in prima persona agli episodi rivoluzionari e alle battaglie che costellarono questo periodo? Ecco alcuni esempi limitati all'ambito lombardo. Il *Dizionario biografico delle donne lombarde*⁸ ne cataloga più di cento, centotrentasette per l'esattezza, suddividendole in categorie che forse a chi compie ricerca storica potranno apparire scientificamente opinabili, e che sicuramente al lettore sembreranno eccessivamente semplificative, ma che con tutta probabilità sono risultate utili agli estensori delle schede per meglio definire gli ambiti prevalenti nei quali queste donne si sono trovate a operare.

Vi è allora la « patriota risorgimentale », definizione quanto mai larga subito declinata con la città o il paese di provenienza – milanese, bresciana, bergamasca e così via – che, non di rado accanto a un marito di cui condivideva ideologia e aspirazioni, si adoperò in diversi modi per la propagazione del verbo patriottico, come nel caso di Maria Falcò Valcarcel Pio di Savoia⁹, discendente da una famiglia aristocratica che si fregiava del titolo di Grande di Spagna pur essendo ormai da generazioni a Milano. Maria, moglie del patriota Carlo D'Adda, durante la rivoluzione milanese del 1848 fu promotrice di una lettera-manifesto collettiva delle donne lombarde intitolata *Alle donne degli stati sardi* ove, accanto ai voti per l'Unità, le lombarde chiedevano per la prima volta in modo netto e deciso di poter acquisire tutti i diritti civili e politici riconosciuti agli uomini:

Anche noi donne lombarde ci sentiamo risorte nella vita novella di questa nostra terra diletta; anche noi ci sentiamo degne di gustare le forti

-
6. M. Cepeda Fuentes, *Sorelle d'Italia. Le donne che hanno fatto il Risorgimento*, Torino, Edizioni Blu, 2011. Si vedano inoltre B. Bertolo, *Donne del Risorgimento. Le eroine invisibili dell'unità d'Italia*, Torino, Ananke, 2011, il volume collettaneo *Donne del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2011 e F. Conti, « Patria, amore e famiglia nell'Italia del Risorgimento », in *L'Italia verso l'Unità. Letterati, eroi, patrioti*, B. Alfonzetti, F. Cantù, M. Formica, S. Tatti (dir.), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, p. 295-310.
 7. M.T. Mori, *Figlie d'Italia. Poetesse patriote nel Risorgimento (1821-1861)*, Roma, Carocci, 2011.
 8. *Dizionario biografico delle donne lombarde 568-1968*, R. Farina (dir.), Milano, Baldini & Castoldi, 1995.
 9. *Ibid.*, p. 428-430.

gioie della libertà. Consapevoli, ispiratrici di virili consigli, partecipi a tutte le emozioni della gran lotta che sostennero i nostri padri, i nostri mariti, i nostri figli, i fratelli nostri, ammiratrici del loro coraggio nella pugna, della loro magnanimità nella vittoria, noi proviamo il bisogno di versar il cuore nostro nel cuore delle nostre sorelle, di quante parlano il dolce idioma, e proferiscono nelle loro preghiere il carissimo nome d'Italia¹⁰.

Un altro nome è quello di Adelaide Bono Cairoli¹¹, madre dei fratelli Cairoli tutti morti, tranne Benedetto, nelle campagne garibaldine tra il 1859 e il 1869. Considerata una figura materna modello nella sua funzione di educatrice che prepara i propri figli ad immolarsi per la patria, per lei non solo vennero coniatati epiteti tipici della retorica commemorativa di quegli anni, come ad esempio « Niobe nazionale » o ancora « Novella madre dei Gracchi », ma vennero anche composti i più mesti e solidali versi che Carducci inserì nell'ode *In morte di Giovanni Cairoli*:

O madre, o madre, a i di de la speranza
 Dal tuo grembo fecondo
 Cinque valenti uscieno: ecco, t'avanza
 Oggi quest'uno al mondo¹².

Queste, dunque, le « patriote risorgimentali ». Vi sono poi le « eroine risorgimentali ». In questa categoria vengono generalmente incluse coloro che parteciparono in prima persona alle sommosse rivoluzionarie o alle battaglie e che in molti casi vi persero la vita. Notevoli i casi di Luisa Battistotti Sassi¹³, Marianna Cattaneo Lissoni¹⁴ e Maria Candiani¹⁵, tutte donne del popolo che si resero protagoniste delle Cinque giornate di Milano compiendo atti d'eroismo degni del miglior guerriero. La prima, moglie d'un artigiano, il 18 marzo del 1844 strappò le pistole di mano a un soldato e intimò ad altri cinque di arrendersi, consegnandoli poi ai finanzieri che in quel momento fronteggiavano gli Austriaci. Smessi gli abiti femminili per indossare pantaloni e giubba, diede inizio alla prima barricata di Milano, quella di Borgo Santa Croce, e fu anche tra i protagonisti della conquista di un deposito di munizioni sul Naviglio, episodio che si rivelò risolutivo per la vittoria degli

10. *Ibid.*, p. 429.

11. *Ibid.*, p. 187-189.

12. G. Carducci, « In morte di Giovanni Cairoli », in *Opere. Edizione Nazionale*, Bologna, Zanichelli, 1935-1940, vol. III, p. 50, v. 77-80.

13. *Dizionario biografico delle donne lombarde 568-1968*, p. 117.

14. *Ibid.*, p. 288.

15. *Ibid.*, p. 256.

insorti. La seconda, Marianna Cattaneo, una ricamatrice vedova, fu tra i combattenti che resistettero agli assalti degli Austriaci al Mercato Vecchio, venendo per questo ferita a colpi di baionetta. Maria Candiani era invece un'ortolana e di lei si sa solo che nella prima delle giornate milanesi perì per un'archibugiata sulle barricate di Porta Tosa. Come eroine risorgimentali vengono catalogate anche Giuditta Bellerio in Sidoli, milanese, repubblicana, amica e amante di Mazzini e Maria Ferretti di Brescia che nel 1859 seguì marito e fratelli nella Terza compagnia dei Cacciatori delle Alpi e che partecipò anche alle campagne del 1866 in abiti maschili.

Infine, ecco la categoria delle «dame risorgimentali», nella quale si possono invece annoverare donne perlopiù aristocratiche che ebbero il merito di radunare e mettere in contatto i protagonisti del Risorgimento offrendo ospitalità nello spazio accogliente dei loro salotti e arrivando in alcuni casi a rendere le proprie residenze veri e propri centri di riunioni clandestine. In quest'ultima categoria va inquadrata la bergamasca Barbara Brembati Grismondi Suardo¹⁶, che sia nel suo palazzo di città sia nella residenza di campagna organizzava incontri di rivoltosi e che nel 1852, durante una perquisizione del commissario Zaiotti, arrivò ad ingoiare due cedole del prestito mazziniano. Non si può non ricordare poi la contessa Maffei¹⁷, nobildonna animatrice del più prestigioso *salon* politico-letterario italiano, inaugurato nel 1834 a Milano, poco dopo la morte dell'amata figliuola Ottavia, e insediato nella sua sede definitiva solo nel 1850, quando si trasferì al civico 21 di via Bigli. Il salotto vide tra i suoi ospiti personaggi del calibro di Balzac, Bellini, d'Azeglio, Grossi, Carcano, Tenca, Emilio e Giovanni Visconti Venosta, Verdi e tanti altri. Ma ciò che qui più conta è che la contessa Maffei riuscì veramente a trasformarsi nella figura catalizzatrice di quanto di meglio la cultura romantica e liberale italiana di quel tempo riuscì ad elaborare, e apprezzate anche da Carducci, tendenzialmente diffidente e poco tenero nei confronti della società milanese, erano la sua forza, il suo carattere e la sua cortese risolutezza.

Bisogna peraltro sottolineare come quello dei salotti è un fenomeno che in questi anni travalica i confini nazionali. Come ha ben dimostrato Mariasilvia Tatti in un suo recente studio¹⁸, a partire dal 1820 – anno nel

16. *Dizionario biografico delle donne lombarde 568-1968*, p. 218-219.

17. *Ibid.*, p. 269-271. Oltre alle edizioni dei carteggi con Carlo Tenca, Giuseppe Verdi e altri, sulla Maffei si vedano il fondamentale R. Barbiera, *Il salotto della contessa Maffei e la società milanese (1834-1886)*, Milano, Treves, 1895 (con numerose e aggiornate edizioni successive) e il più recente D. Pizzagalli, *L'amica. Clara Maffei e il suo salotto nel Risorgimento italiano*, Milano, Mondadori, 1997.

18. M. Tatti, «Italiane a Parigi: i salotti patriottici», in *Il Risorgimento dei letterati*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, p. 157-172.

quale anche in Italia si mettono in moto i primi tentativi insurrezionali – il massiccio flusso di esuli che cercò scampo all'estero, e in modo particolare a Parigi, poté usufruire dell'ospitalità concessa da un numero cospicuo di nobildonne italiane che nella capitale francese decisero di aprire le loro case: Teresa Berra Kramer, milanese e mazziniana, che tra gli altri ospitò il letterato Camillo Ugoni e lo storico e patriota Atto Vannucci, Costanza Trotti Arconati, esempio di fine intellettuale e studiosa di filosofia tedesca, che nelle sue stanze dell'Hôtel de Hollande accolse Federico Confalonieri reduce dalle celle dello Spielberg e Santorre di Santarosa, patriota piemontese e futuro martire della lotta per l'indipendenza della Grecia. E ancora Bianca Milesi e, ovviamente, Cristina di Belgiojoso, sulla cui figura si tornerà fra breve. È ancora la Tatti a sottolineare la pregnanza dell'immagine femminile in un contesto tutto particolare come quello del salotto patriottico, nel quale la donna diventava immagine dell'Italia stessa incarnandone non solo i valori familiari, ma soprattutto quelli patriottici che si andavano progressivamente imponendo e diventavano patrimonio condiviso da tutti gli esuli.

Questi cenni, pur rapidissimi, sono però utili ad illustrare l'ampiezza e l'importanza della partecipazione delle donne al Risorgimento e principalmente la trasversalità di questa adesione che forse per la prima volta delinea un fronte dell'universo femminile finalmente compatto non solo nel perseguire un ideale condiviso con il mondo maschile, ma anche, ed è qui il caso di ribadirlo, nel mettere in luce esigenze e aspettative ben precise.

La scrittura femminile nel Risorgimento

Un aspetto peculiare di questa primavera al femminile che accompagnava l'«età fiorita» del Risorgimento italiano è costituito dal progressivo allargarsi del numero delle donne dedite alla scrittura – e quindi sempre più protagoniste di un mercato editoriale e delle riviste letterarie sino ad allora dominato dagli uomini – perché persuase che il loro contributo al consolidamento di una *koiné* letteraria italiana fosse tanto necessario alla causa nazionale quanto utile al progressivo miglioramento del loro ruolo nella società. Le antesignane di questo movimento verso un progressivo, ancorché prudente allargamento del numero delle scrittrici sono figure ben note nel panorama della letteratura italiana: Isabella Teotochi Albrizzi e Giustina Renier Michiel, infaticabili animatrici della vita culturale veneziana¹⁹, la piemontese Diodata Saluzzo di Revello, la toscana Teresa Bandettini Landucci,

19. Cf. N.M. Filippini, « Figure, fatti e percorsi di emancipazione femminile (1797-1880) », in *Storia di Venezia*, Roma, Treccani, 1992-2007, vol. IX, *L'Ottocento e il Novecento*, M. Isnenghi, S. Woolf (dir.), t. I (2002), *L'Ottocento 1797-1918*, p. 453-488.

la bergamasca Paolina Secco Suardo Grismondi, solo per citare le più famose; tutte testimoni di quella sociabilità di sapore ancora settecentesco che, pur circoscritta all'ambiente aristocratico, già aveva consentito alla donna di rendersi protagonista della cultura del tempo sia attraverso l'adesione alle accademie sia perseverando nella tradizione dei salotti letterari.

Indicative di questa marea che lentamente monta sono, ad esempio, quelle iniziative editoriali che a partire dalla prima metà degli anni Venti, ma con maggiore determinazione negli anni Trenta e a Milano²⁰, tesero a presentare a un pubblico nel quale la componente femminile era sempre più rilevante le biografie di donne italiane famose, magari con intenzioni polemiche contro quelle consorelle francesi o inglesi che proprio alle italiane rimproveravano di essere completamente assenti dal palcoscenico della storia del loro paese. È questo il caso del *Prospetto biografico delle donne italiane rinomate in letteratura* compilato da Ginevra Canonici Fachini²¹ e pubblicato nel 1824 in risposta alle accuse lanciate da Lady Morgan nel volume *Italy* del 1821²², subito tradotto in francese e per questo tramite conosciuto in Italia. Come segnala la Soldani, nel ventennio che intercorre tra il 1830 e il 1848 le cose migliorarono decisamente per le scrittrici, perché:

Ospiti gradite di almanacchi, periodici letterari e giornalini di varia umanità, autrici di innumerevoli testi per sonate e « arie », di canzoni e canzonette che avrebbero scandito il dispiegarsi d'una società borghese e il « risorgimento della nazione », le letterate videro i loro versi più noti diventare oggetto di raccolte specifiche – dalle *Poesie e prose scelte* del 1836 ai tre volumi del *Florilegio Femminile* stampati nel 1840-1841, su fino al *Saggio di rime* annesso al *Parnaso italiano* uscito nel 1847 –, che insegnarono ad avvicinare e accomunare i loro nomi in modo da comporre con essi un vero e proprio « mosaico nazionale »²³.

Molti altri sono i testi che si potrebbero aggiungere a quelli citati dalla Soldani a dimostrazione dell'incremento della presenza di poetesse non solo in antologie liriche condivise con i colleghi uomini, ma anche in pubblicazioni collettanee specificatamente dedicate alla scrittura

-
20. Sulla situazione e le dinamiche del mercato editoriale negli anni della Restaurazione cf. M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980 e il più recente G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato. Vivere e scrivere a Milano nella prima metà dell'Ottocento*, Milano, Angeli, 2006.
21. G. Canonici Fachini, *Prospetto biografico delle donne italiane rinomate in letteratura*, Venezia, dalla Tipografia di Alvisopoli, 1824.
22. Lady Morgan, *Italy*, Londra, Henry Colburn and co., 1821, 2 vol.
23. Cf. S. Soldani, « Il Risorgimento delle donne », p. 201.

femminile²⁴, e senza contare le sillogi curate dalle singole autrici²⁵. Tuttavia, il cammino verso l'emancipazione anche nel campo delle patrie lettere fu lento e irto di difficoltà, e quella dell'espressione letteraria che non avesse un uso esclusivamente privato divenne per le donne una battaglia quotidiana, caratterizzata da conquiste faticose e compromessi infiniti.

Tra gli enormi sacrifici compiuti da tutte coloro che in qualche modo volevano cercare di emergere nel mondo della scrittura, il più evidente rimase quello di uno studio intensissimo, spesso confinato nei ritagli di tempo e rubando ore al riposo, che diventò però felice strumento di un'auto-affermazione sempre più palese e inconfutabile anche da parte dello scettico mondo maschile, costretto a prendere atto di quanto il pensiero femminile potesse felicemente contribuire al progresso culturale che accompagnava i sempre più evidenti mutamenti morali e sociali del paese. A questo punto è doveroso dedicare un riferimento più ampio alla vicenda di Cristina di Belgiojoso²⁶, proprio perché in questa esemplare figura di donna l'elemento del lavoro serio e coscienzioso per il proprio accrescimento intellettuale assume una rilevanza paradigmatica. Come afferma Novella Bellucci:

Se si declina il Risorgimento al femminile è suo il primo nome a imporsi rispetto ai tanti altri appartenenti alle numerosissime donne che, più o meno direttamente, si misurarono con l'impegno patriottico. A tutte loro Cristina, con la sua stessa forte presenza, che la rese figura emblematica del patriottismo e della eccellenza femminile, contribuì a dare valore, illuminando l'oscurità entro la quale troppo spesso furono lasciate da una storiografia poco attenta alle voci femminili²⁷.

Certamente la Belgiojoso, da tutti considerata il simbolo del Risorgimento al femminile, poté compiere con maggiore libertà, grazie alla sua posizione sociale ma soprattutto grazie alla sua determinazione, un percorso di formazione che per tante altre donne era palesemente contrastato dal contesto familiare e sociale in cui vivevano. Ma è indubitabile che la principessa usò questa sua felice condizione anche per diventare un modello per

24. Si vedano almeno: *Antologia femminile*, Torino, Canfari, 1840; *In morte di Diodata Saluzzo Roero di Revello. Serto femminile*, Torino, Baglione, 1840; *Venezia degli italiani. Strenna pel 1867*, Venezia, Vicentini, 1866.

25. Per un primo approccio bibliografico a queste ultime si rimanda a M.T. Mori, *Figlie d'Italia*, p. 171-178.

26. Tra gli studi recenti sulla Belgiojoso si veda particolarmente M. Grosso, L. Rotondo, «Sempre tornerò a prendere cura del mio paese e a rivedere te'. Cristina Trivulzio Belgiojoso», in *Donne del Risorgimento*, p. 65-94.

27. N. Bellucci, «Cristina di Belgiojoso», in *Vite per l'Unità. Artisti e scrittori del Risorgimento civile*, B. Alfonzetti, S. Tatti (dir.), Roma, Donzelli, 2011, p. 131.

le altre donne, sulla situazione delle quali rifletteva ed elaborava proposte, come dimostra il saggio intitolato *Della presente condizione delle donne e del loro avvenire*²⁸. Così si descrisse la Belgiojoso in una lettera all'amica Bisi dell'agosto 1835:

Una donna sola è destinata verosimilmente a rimaner sola tutto il tempo di sua vita, una donna che ha una certa attività di mente non può non servirsene [...]. Faccio letture gravi, mi sono accinta a studi seri, e vi prendo sì gran piacere che le giornate se ne vanno senza ch'io me ne accorga²⁹.

E i risultati si videro. Basti pensare all'*Essai sur la formation du dogme catholique*³⁰, o ancora alla traduzione in francese della *Scienza nuova* di Giambattista Vico, preceduta da un ponderoso saggio divulgativo sul filosofo e la sua opera³¹. Come ha fatto notare Mariella Colin, specialmente il primo di questi due lavori, relativo a un tema quanto mai delicato e redatto con l'aiuto di François Mignet, mette in evidenza un approccio nuovo e originale della Belgiojoso che, partendo dai Padri della Chiesa, vuole ripercorrere lo sviluppo della dogmatica cattolica «en mettant l'accent non pas sur la grâce divine mais sur l'idée de progrès»³².

La poesia risorgimentale delle donne

Importanti furono anche i risultati nella lirica, e particolarmente in quella di tema patriottico nella quale schiere sempre maggiori di donne vollero esercitarsi a partire dal fatidico e già ricordato biennio 1820-1821 sino al 1866, anno di quella Terza guerra d'indipendenza che pur disastrosa dal punto di vista militare portò ai Savoia tutto il Veneto precedentemente negatogli dall'armistizio di Villafranca. Nelle loro composizioni, di cui qui di seguito si danno alcuni esempi, le poetesse risorgimentali cantarono l'Italia, condividendo con i loro colleghi uomini temi, miti e simboli che erano ormai largamente in uso nella poesia dell'epoca e che anche le loro composizioni contribuirono ad arricchire attraverso un nutrito repertorio di immagini declinate al femminile.

28. C. Belgiojoso, «Della presente condizione delle donne e del loro avvenire», *Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. 1, fasc. 1, 1866, p. 96-113.

29. Brano citato in N. Bellucci, «Cristina di Belgiojoso», p. 141.

30. C. Belgiojoso, *Essai sur la formation du dogme catholique*, Paris, Renouard, 1842-1843.

31. G.B. Vico, *La science nouvelle, traduite par l'auteur de l'essai sur la formation du dogme catholique*, Paris, Renouard - Charpentier, 1844.

32. M. Colin, «Cristina Trivulzio de Belgiojoso (1808-1871): une princesse révolutionnaire», in *Les mères de la Patrie. Représentations et constructions d'une figure nationale*, L. Fournier-Finocchiaro (dir.), *Cahier de la MRS de l'université de Caen*, n° 45, 2006, p. 210.

È ovviamente il tema della patria quello da cui bisogna partire. Una patria i cui contorni cominciarono a definirsi sin dagli anni Venti, quando si assistette alla prima considerevole ondata di fuoriusciti in conseguenza ai moti di quegli anni, e che quindi assunse consistenza attraverso lo sguardo particolare dell'esule: « Oh patria! Irresistibile / in questo dolce nome / un incanto s'asconde » cantava Angelica Palli nella lirica *Le pene dell'esilio*, raccolta in una silloge che, uscita a Livorno nel 1824, rappresenta forse uno dei primi esempi in assoluto di canzoniere politico femminile³³. Ma la condizione di combattenti per la libertà costretti all'esilio non era tipica solo degli Italiani, perché tanti erano i popoli che lottavano per l'indipendenza della loro terra ed ecco allora che il respiro della riflessione lirica si allargava a nuovi orizzonti, rendendo universale, proprio come voleva il dettato romantico, il tema della patria da riconquistare attraverso l'azione e il sacrificio. Così ad esempio la fiorentina Isabella Rossi nella canzone *Europa 1832, excursus* delle rivoluzioni che in quel giro di anni stavano sconvolgendo il continente, come le lotte dei Greci e dei Belgi per l'indipendenza. O ancora Caterina Franceschi che nell'ode *I Polacchi in Siberia* esaltava con accenti commossi trasposti in una tonalità fortemente patetica l'insurrezione polacca degli anni 1830-1831 sanguinosamente repressa dalle truppe zariste³⁴.

Ma come si poteva descrivere questa patria per la quale si spandeva il pianto dell'esule? Prima del 1848 era un'entità in via di definizione, una sorta di tutto informe che doveva ancora venire articolato attraverso l'assemblaggio delle parti, un puzzle di non facile ricomposizione. Ecco allora, nei versi di Giuseppina Turrise Colonna, la luminosità piena di una Sicilia coloratissima:

Bello, azzurro è il tuo cielo,
 O mia Sicilia, eterna primavera
 E colli e prati infiora,
 E scherzano l'auretta, e bacian l'onde
 A' vaghi fior lo stelo;
 E celesti pensier nell'alma infonde
 Fra solitarie sponde
 La regal pompa di stellata sera,
 O la vermiglia aurora
 Che le campagne indora,
 O il sol che il raggio luminoso asconde,

33. Cf. M.T. Mori, *Figlie d'Italia*, p. 80.

34. Cf. S. Soldani, « Il Risorgimento delle donne », p. 198.

E il potente saluto invia al monte
Fra torrenti di luce all'orizzonte³⁵!

Ma questa Sicilia così felicemente tratteggiata si concretizza e acquista senso solo nel riconoscersi componente d'una entità più grande:

[...] gl'itali modi
Vivon pure fra noi: -
So che rivivon, che tu, dolce Oreto,
Fosti canoro e 'l sei,
Ma so che l'Arno, e il Tevere, e il Sebeto
E l'Olonà è più lieto,
E là dei grandi suonan le melodi.
Oh quai nomi d'eroi
Annoverar tu puoi,
Se quei nomi santissimi ripeto?
Il mio l'aura disperda, o viva allato
D'Alighier, di Vittorio, e di Torquato³⁶!

Dove il concerto di fiumi è ovvia metafora, già peraltro usata da Manzoni nel *Marzo 1821*³⁷, di un'entità che doveva compiersi attraverso il richiamo a una cultura letteraria comune e condivisa: «D'Alighier, di Vittorio, e di Torquato!».

Alcuni anni dopo, nel 1859, era Cecilia Macchi in un facile acrostico a mostrare come l'idea di patria si fosse ormai evoluta in una realtà finalmente compatta e definita, nella quale le diverse componenti si scioglievano nell'immagine unitaria della madre amorevole:

Patria, soave, venerato, santo,
Amato nome, qual mi desti in core
Timor e speme, odio, orgoglio e pianto!
Rimembri della madre il dolce amore,
I fasti, il giogo rio, l'illustre cuna,
Aspro retaggio di crudel fortuna³⁸.

35. G. Turrisi-Colonna, «Alla patria», in *Poesie*, aggiuntovi i volgarizzamenti, le lettere della stessa e sulla medesima, con un proemio e discorsi di F. Guardione, Firenze, Le Monnier, p. 274, v. 14-26.

36. *Ibid.*, p. 275, v. 41-52.

37. Lirica non a caso citata da A. Quondam nel suo *Risorgimento a memoria. Le poesie degli italiani*, Roma, Donzelli, 2011, p. 193-198.

38. C. Macchi, «Patria», in *All'Italia del 1859. Poesie*, Milano, Gnocchi, 1859, p. 17.

Mentre in un'altra lirica intitolata *Il voto d'Italia*, e appartenente alla stessa raccolta, l'attenzione si concentrava sulla preghiera che la madre rivolge ai propri figli esortandoli ad adottare sentimenti di fratellanza, gli unici che possono dare agli italiani una speranza di riscatto:

Figli d'Italia! Suppliche
 Vi prega vostra madre:
 Amor, concordia, guidino
 Le vittoriose squadre;
 De' forti la concordia
 È gloria e libertà³⁹.

Il ruolo materno nell'educazione della prole e quello delle mogli nell'incoraggiare i consorti all'azione e al coraggio si confermavano dunque fondamentali nel lungo cammino di riconquista della libertà e dell'indipendenza italiane, perché solo attraverso di essi si poteva sperare di crescere schiere di giovani e di uomini disposti ad immolarsi per la patria. Questi i versi dedicati alla poetessa napoletana Maria Giuseppa Guacci, e letti in pubblico nella città partenopea pochi mesi dopo la sua morte avvenuta nel 1848, con i quali la conterranea Laura Beatrice Oliva Mancini sembrava voler rispondere alle interrogazioni leopardiane:

Chè ben sapevi come il ciel ripose
 In noi madri, in noi spose,
 Le sorti liete della patria, o il danno.
 Se progenie cresciuta al santo sdegno
 Noi le darem dell'invasor tiranno,
 Se concordi saremo dell'alta impresa,
 Bastano i figli nostri in sua difesa⁴⁰.

Dell'invocazione ai grandi scrittori che hanno contribuito alla fama dell'Italia si è già accennato ricordando Giuseppina Turrise Colonna. Nella romana Elena Montecchi questo richiamo si allargava al ruolo della poesia in generale e riprendeva il motivo foscoliano di una lirica che doveva riscoprire con forza la propria funzione civile, « il magistero santo », e indurre il lettore « a egregie cose ». Così l'autrice nelle terzine di un sonetto intitolato *Alla poesia*:

39. C. Macchi, « Il voto d'Italia », *ibid.*, p. 25, v. 13-18.

40. L.B. Oliva Mancini, « In morte dell'insigne poetessa napoletana Maria Giuseppa Guacci », in *Patria e amore. Canti lirici*, Torino, Botta, 1861, p. 106, v. 36-42.

Ma serva io pur ti veggio, e di squallore
 Coperto è il lauro che ti giace accanto,
 Ed in biasmo converso il prisco onore.

Deh! Omai risorgi al magistero santo,
 E rivestita del divin fulgore
 Torna a intuonar dell'Alighieri il canto⁴¹.

Al canone delle glorie antiche molte autrici aggiungevano poi un pantheon di eroi moderni con l'intento di costruire un martirologio che aveva la funzione di dimostrare come le virtù del popolo italiano stessero effettivamente risorgendo. Su questa linea, ad esempio, Erminia Fuà Fusinato, che nell'ode *In morte di Silvio Pellico* scritta nel 1855 celebrava il sacrificio dei tanti anni di prigionia sopportati per amore della patria dallo scrittore di Saluzzo, non casualmente affiancato per le sofferenze dell'esilio carcerario in Boemia ad altri esuli famosi, Dante e Tasso:

Oh! ma che val?... chiedetelo
 A Dante ed a Torquato,
 Perché in retaggio al Genio
 Sempre il dolor sia dato;
 Scrutar non è concesso
 Le leggi di lassù...
 Od esule od oppresso
 Visse chi grande fu⁴².

Va notato come alla poesia celebrativa dei grandi italiani del passato e del presente corrispondesse una speculare poesia non solo di condanna dei barbari che costringevano l'Italia sotto il loro giogo, motivo di ascendenza petrarchesca, ma anche di violenta denigrazione di coloro i quali, pur Italiani, erano conniventi con l'oppressore. Ecco i primi versi – invero brutti ma di sicura e facile memorizzazione, quasi fossero una filastrocca infantile – di una lirica ancora della Macchi significativamente intitolata *Il delatore*:

Coll'occhio vitreo
 Col volto smorto,
 Col riso ipocrita,
 Col collo torto,

41. E. Montecchi, «Alla Poesia», in *Poesie*, Roma, Monaldi, 1845, p. 27.

42. E. Fuà Fusinato, «In morte di Silvio Pellico», in *Versi*, Firenze, Le Monnier, 1874, p. 53, v. 17-24.

Schifoso rettile
 Mi fai paura,
 Di Giuda hai l'anima
 E la figura⁴³.

I termini con cui l'autrice descriveva il soggetto prescelto non lasciano certo spazio a dubbi sull'irruenza passionale dei suoi sentimenti. Una *verve*, questa della Macchi, che si ritrova nell'enfasi con la quale la stessa autrice esaltava l'immagine di un popolo ormai definitivamente risvegliato e pronto a combattere, come nell'*incipit* del suo *Inno alla guerra*:

Col brando nel pugno, la patria nel core,
 Noi d'odio frementi, d'orgoglio, d'amore,
 Un canto di guerra concordi sciogliamo;
 Ci chiama alla pugna d'Italia il vessillo,
 La pugna proclama di tromba lo squillo,
 Ci attende l'allor, su dunque marciam⁴⁴.

E come ne *Il delatore* venivano tratteggiate la bieca fisionomia morale e la ripugnante fisiognomica del traditore, così nell'*Inno* anche il nemico austriaco – o meglio il 'croato' che costituiva il nucleo numericamente più consistente delle truppe asburgiche in Italia – veniva ritratto come un pavido mercenario totalmente privo di coraggio, di onore e di amore, abituato a prevalere solo grazie al migliore armamento di cui era rifornito:

Combatton per l'Austria cannoni e moschetti,
 Ma un cuore non batte ne' militi petti,
 Son lance e corazze, soldati non son:
 Chi il braccio ha venduto un'arma diviene,
 L'onore non lo sprona, l'amore nol sostiene,
 È cieco stromento d'iniquo padron⁴⁵.

Nel caso della vogherese Onestina Ricotti l'afflato guerresco riscontrato nella Macchi arrivava sino a prospettare uno scardinamento completo dell'immagine tradizionale del ruolo femminile e attribuiva alle donne una funzione di primo piano nel centro stesso delle battaglie e delle rivolte. Non più relegate nelle retroguardie col compito di assistere i feriti, dunque, bensì vere e proprie soldatesse in prima linea:

43. C. Macchi, « Il delatore », in *All'Italia del 1859. Poesie*, p. 15, v. 1-8.

44. C. Macchi, « Inno alla guerra », *ibid.*, p. 11, v. 1-6.

45. *Ibid.*, p. 12, v. 13-18.

Siamo pronte a gettare pietre, èmbrici
 Fornir l'armi, atterrare i nemici,
 eccitare alla pugna i guerrier.
 [...]
 Deponiamo le cuffie e i merletti
 Indossiamo il costume guerriero
 I parlari di spada e cimiero
 Tengano loco ai parlari d'amor⁴⁶.

Questi versi vennero composti del 1848 e in realtà non facevano altro che sancire un cambiamento già in atto, come dimostravano le tante donne morte o ferite sulle barricate delle Cinque giornate di Milano.

In questa parziale rassegna di alcuni dei motivi cari alla lirica risorgimentale femminile è importante segnalare anche quei casi nei quali l'ardore patriottico era offuscato dalla delusione per eventi che non avevano corrisposto alle aspettative dell'opinione pubblica e delle autrici che di quest'ultima si facevano voce. Esempari ad esempio due composizioni della Fuà Fusinato. Nella prima, un sonetto intitolato *Grido di madre. Dopo la pace di Villafranca*, il dolore e la delusione per il trattato siglato da Napoleone III e Francesco Giuseppe l'11 luglio del 1859 si trasmette da una madre al figlio che ancora deve nascere e il cui futuro è quindi avvolto nelle nebbie di un destino incerto, tranne forse per la determinazione con la quale, ricordando le sofferenze dei padri, tenterà di sottrarsi al giogo straniero:

Angelo ignoto e già sì amato
 Che nel mio seno palpitar io sento,
 Dimmi, provi tu pur tutto il tormento
 Onde mi strazia della patria il fato?
 Oh quante volte il pianto ho soffocato
 Per te, amor mio, che conturbar pavento!
 Ma poi quel pianto, come foco lento,
 nel profondo del cor m'è ripiombato.
 E sia pur! così i nuovi itali figli
 Abborriran fin dal grembo materno
 L'empia che ancor su noi stende gli artigli.
 E questi, che il dolor lungo degli avi
 Ricorderanno e il mal patito scherno,
 Nel sognato avvenir chi terrà schiavi⁴⁷?

46. O. Ricotti, «Viva viva il costume italiano», in *Il 27 febbraio 1848. Poesie patriottiche*, Torino, Castellazzo, 1848, p. 17-18.

47. E. Fuà Fusinato, «Grido di madre. Dopo la pace di Villafranca», in *Versi*, p. 94.

Pure significativo è il grido di dolore di una Venezia costretta col medesimo armistizio a restare ancora sotto la dominazione austriaca. Una Venezia che, rivolgendosi alla sorella Milano, sente l'esclusione dalle terre italiane liberate come una mutilazione insopportabile e, non a caso, inserisce al secondo verso una citazione di Dante, l'esule per antonomasia:

Ahi disgiunta da te! Parola amara,
 « Amara tanto che poco è più morte! »
 Quei, che l'avversa unì, perché separa
 La lieta sorte?

Dal di fatal che il novo disinganno,
 O sorella, nel cor m'ebbe colpita,
 Trascino avvolta in un orrendo affanno
 L'egra mia vita⁴⁸.

Una ferita, questa cantata dalla Fuà Fusinato, che venne sanata solo nel 1866, anno a partire dal quale la letteratura patriottica femminile assunse tratti differenti, in relazione al diverso contesto politico nel quale era composta, pur mantenendo evidenti affinità con la tradizione – perché di tradizione si può con buon diritto parlare – che l'aveva preceduta. Quello che qui più conta è prendere atto attraverso i documenti disponibili di una presenza tutt'altro che marginale delle donne nell'agone delle vicende risorgimentali. Una presenza fatta non solo di adesione sentimentale o ideologica a un'ideale, ma anche di sangue e di sudore, di sacrificio e di dolore, come evidenziano i versi della milanese Ester Martini Cuttica che sono tra i più espressivi di una dimensione di sofferenza che trascendendo l'esperienza personale si fa universale, diventando simbolo della condizione della donna in tutte le guerre:

Ho veduto ciò che i vivi non vedono.
 Ho provato ciò che i vivi non dovrebbero provare.
 I vermi si sono mangiati il mio cuore. Me viva.
 Mi hanno annientato e dispersa la mia cenere,
 me ancora vivente⁴⁹.

Luca BANI

Università di Bergamo

48. E. Fuà Fusinato, « Venezia e Milano », *ibid.*, p. 95-97, 95, v. 1-8.

49. E. Martini Cuttica, « Ho veduto ciò che i vivi non vedono », *Il Sole*, 9 giugno 1884.

LA PEINTURE DU RISORGIMENTO. DES TABLEAUX DE L'ESPOIR À CEUX DU DÉSESPOIR

Résumé : À partir de *La peinture moderne en Italie*, un essai de Giuseppe Mazzini paru en 1841, cette étude fait le point sur la peinture *civile* telle qu'elle s'est manifestée en Italie dans la seconde moitié du XIX^e siècle. La génération des peintres-soldats illustrant les batailles de l'Indépendance et accompagnant l'expédition des Mille se formera au cours de la participation italienne à la guerre de Crimée (1855) et sera active jusqu'à la fin du siècle. Avec le temps, les protagonistes de leurs toiles – personnages célèbres et soldats inconnus – prennent place et occupent toute la scène, le plus souvent sans que l'on puisse apprécier ce dont il est question dans le titre de la peinture; l'œuvre d'art cachant à la vue du spectateur ce qu'il est censé voir : la bataille. Après 1860, la plupart des tableaux des peintres (plus ou moins) soldats seront achetés par le roi Victor-Emmanuel II pour sa galerie royale de Milan, mais surtout pour donner une tradition d'honneur et de valeur militaire à cette Italie naissante. Après avoir abordé le sujet historique, mais vu dans les coulisses, bientôt les peintres du Risorgimento expriment leur patriotisme pictural dans des scènes de la vie quotidienne, en représentant des femmes actives et laborieuses ou des familles anonymes de patriotes. Il sera bientôt clair que l'Italie unifiée ne ressemble en rien à la Patrie désirée : les tableaux et les portraits des artistes (la plupart issus du cercle des *Macchiaioli*) ont du mal à illustrer la fierté de l'armée, formée de citoyens, d'artistes, d'hommes de lettres et d'hommes du peuple. L'amertume et la déception s'emparent des Italiens enfin réunis administrativement et politiquement, et la sensibilité de la palette mélancolique des peintres en sera le reflet artistique.

Riassunto : *A partire da un saggio di Giuseppe Mazzini, La pittura moderna in Italia, pubblicato nel 1841, questo studio fa il punto sulla pittura civile italiana quale essa si manifestò nella seconda metà dell'Ottocento. La generazione dei pittori-soldati che illustra le battaglie indipendentiste e che accompagna la Spedizione dei Mille si formerà nel corso della partecipazione italiana alla guerra di Crimea (1855) e resterà attiva fino alla fine del secolo. Col tempo, i protagonisti delle loro tele – personaggi celebri e soldati ignoti – prenderanno posto e occuperanno tutta la scena senza che si possa perlopiù apprezzare ciò cui rinvia il titolo del dipinto, giacché l'opera d'arte nasconde alla vista dello spettatore quel che dovrebbe vedersi: la battaglia. Dopo il 1860, la maggior parte dei quadri dei pittori (più o meno) soldati sarà acquistata dal re Vittorio Emanuele II per la sua galleria reale di Milano, ma soprattutto per dare una tradizione d'onore e di valore militare all'Italia nascente. Dopo aver affrontato il soggetto storico, ma visto da dietro le quinte, ben presto i pittori del Risorgimento esprimeranno il loro patriottismo*

pittorico in scene di vita quotidiana, raffigurando donne attive e laboriose o famiglie anonime di patrioti. Ben presto sarà chiaro che l'Italia post-unitaria non assomiglia per nulla alla Patria desiderata: i quadri e i ritratti degli artisti (la maggior parte dei quali provenienti dal circolo dei Macchiaioli) faranno fatica a magnificare l'orgoglio dell'intero esercito formato da cittadini, artisti, letterati e popolani. L'amarezza e la delusione s'impadroniscono degli italiani, finalmente riuniti dal punto di vista amministrativo e politico, e la sensibilità della tavolozza malinconica dei pittori ne sarà il riflesso artistico.

Contexte, contenus et résultats d'un parcours critique

Lors d'une vaste exposition qui s'est tenue en 2008 à Rome, intitulée *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, l'historien de l'art Antonio Paolucci, président de la commission scientifique aux Scuderie del Quirinale, en révélait la finalité : celle de la revalorisation du XIX^e siècle, généralement considéré comme un siècle mineur dans l'histoire de l'art. Au contraire, « *l'Ottocento italiano* », affirme Paolucci, « *non ha nulla da invidiare e non è secondo a nessuna altra civiltà artistica nazionale della nostra Europa* »¹.

Si cette thèse est fondée, alors il ne fait aucun doute que le moment central à examiner, qu'il faut chercher à mieux pénétrer, sera la période concourant à la formation de l'État unitaire : le Risorgimento. Le sujet dont il est question ici concerne les caractères principaux de l'art de cette période historique, à savoir : les personnalités, les œuvres et les genres principaux de la peinture risorgimentale. On verra les thématiques le plus souvent évoquées dans l'ensemble des œuvres et on commencera par l'analyse d'un écrit très intéressant auquel Giuseppe Mazzini, figure de proue du mouvement patriotique, confie ses réflexions théoriques sur l'art de son époque, et surtout ses souhaits et ses exhortations pour une production artistique aux accents patriotiques. Ses idées directrices pour un art coïncidant avec l'engagement en faveur de la cause du Risorgimento conditionneront dans leur démarche l'action esthétique de maints artistes. Ce qui occasionna nombre de sujets historiques immortalisant dans des toiles les moments les plus significatifs du présent et du passé du peuple italien.

D'où notre intérêt pour la peinture d'histoire, c'est-à-dire le genre qui a le plus pesé sur la production de l'époque, et qui a pénétré en Italie par le biais d'un concours lancé en 1801. Fernando Mazzocca, le plus grand spécialiste de la peinture du XIX^e siècle, rappelle que pour participer à ce concours il fallait réaliser « *un dipinto di vaste dimensioni destinato al Foro*

1. Cité par R. Aronica, « La riscoperta di un secolo di storia dell'arte italiana alle Scuderie del Quirinale » in *AISE* (Agenzia Internazionale Stampa Estero), 4 mars 2008 (<http://www.aise.it/aise.html>).

Bonaparte (poi non realizzato) che celebrasse la gratitudine verso Napoleone liberatore [...]. L'evento ebbe vasta eco e rimase a lungo memorabile, perché sollecitava la sperimentazione di una pittura allegorica nuova, già presente nella Francia rivoluzionaria, ma inedita in Italia»².

Toutefois, malgré les impositions et prohibitions gouvernementales, la peinture d'histoire s'affranchit petit à petit de toute dimension de propagande ou pour le moins de circonstance pour se tourner vers l'histoire contemporaine, en y participant activement. En fait, une nouvelle catégorie de peintre fait son apparition : le peintre-soldat. Tout en partant à la guerre, il se documente et prépare en même temps ses toiles à l'aide de dessins préliminaires qu'il exécute sur le terrain lors de sa participation aux campagnes militaires (on le verra de plus près pour la guerre de Crimée et l'expédition des Mille). L'artiste qui peint son tableau en prise directe ne diffère guère d'un reporter ou d'un photographe de nos jours : son travail étant le meilleur antidote contre l'attitude de la peinture militaire plus en vogue, qui exprimait une idée « nationale » plutôt embaumée et académique comme celle de Carlo Bossoli, Carlo Felice Biscarra, ou Massimo d'Azeglio. L'approche antirhétorique sera la marque la plus évidente de cette peinture qui se veut *civile* par sa rigueur documentaire et historique, mais surtout par l'engagement patriotique des peintres de cette période. Une peinture engagée et militante à la fois. C'est pour cette raison que l'on s'attardera notamment sur les peintres-soldats (les frères Domenico et Gerolamo Induno, Giovanni Fattori, Odoardo Borrani, Silvestro Lega), dont les toiles représentent non seulement la dimension quotidienne – jamais événementielle – des *res gestae*, mais aussi la parabole des aspirations et des idéaux du Risorgimento, comme on peut le constater dans l'œuvre ultime de Giovanni Fattori, où se reflètent la déception et le désenchantement de l'artiste face aux résultats que le processus historique a atteints. Force est de constater, en effet, que l'unité politique du nouvel État ne fut pas l'aboutissement d'une révolution nationale ni la conséquence d'une réforme morale et intellectuelle de la société italienne, comme l'écrivait Gramsci dans ses *Quaderni del carcere*, mais plutôt le résultat d'une série de compromis.

Giuseppe Mazzini, théoricien d'un art engagé

Vers la moitié du XIX^e siècle, aussi surprenant que cela puisse paraître, Giuseppe Mazzini – homme politique et patriote génois exilé en Angleterre,

2. F. Mazzocca, « L'iconografia della patria tra l'età delle riforme e l'Unità », in *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, A.M. Banti, R. Bizzocchi (dir.), Rome, Carocci, 2002, p. 94.

considéré comme le concepteur de l'Italie moderne – entreprend d'analyser la situation d'une branche de l'art italien dans un essai paru à Londres, intitulé *La peinture moderne en Italie*³. Il écrit son essai en français (et la clause finale en anglais), avec la ferme intention de « tracer la marche de l'idée artistique et lancer quelques noms »⁴. L'occasion d'écrire son long article, publié en 1841 par la revue britannique *London and Westminster Review*, lui est fournie par deux ouvrages, l'un allemand et l'autre italien⁵, parus au cours de l'année précédente, qui traitent de la peinture en Italie. Mazzini les jugera non systématisés, incomplets, souvent erronés et surtout superficiels, mais il se rend parfaitement compte qu'en Angleterre, sur cette terre où il vit en tant que réfugié politique, la peinture italienne est toujours celle des trois cents années antérieures. Il commence alors par ce qui fait l'objet de la dernière critique en date, c'est-à-dire par le genre le plus pratiqué à l'époque, la peinture d'histoire, seul sujet apparemment propre à intéresser les peintres italiens. Il se pose donc la question en formulant lui-même une réponse en guise d'hypothèse : « Est-ce hasard ? caprice ? ou bien le symptôme d'une tendance nationale [...] continuant la tradition de l'Art italien, promettant des résultats importants pour l'Avenir ? »⁶. Le fait est qu'il y a deux manières d'envisager l'art (et notamment la peinture). Deux notions parallèles et dichotomiques : soit l'art est l'expression d'une fantaisie individuelle, sans autre but que la manifestation de la pure beauté (selon les canons esthétiques datant de l'Antiquité), soit l'art doit être *engagé*, avoir une mission, dans ce cas, celle d'éveiller l'amour de la patrie (selon la philosophie de Johann Gottlieb Fichte⁷). À l'instar de la littérature⁸, la peinture sera *civile*, au sens de laïque, citoyenne, engagée et militante, ou bien elle ne sera pas : elle « se nourrit de la sève sociale [...], elle exprime [...] quelque chose de la vie de tous, des croyances de tous, des pressentiments de tous »⁹. Sa tâche à elle sera de réconcilier la

3. G. Mazzini, *La peinture moderne en Italie* [1840-1841], in *La pittura moderna in Italia*, A. Tugnoli (éd.), Bologne, Editrice CLVEB, 1993 (21 planches en noir et blanc). Écrit et imprimé dans ses versions originales française et anglaise, le texte est également accompagné de la traduction italienne sur le côté droit de chaque page.

4. *Ibid.*, p. 34.

5. *Malenkunst (Italien), Conversation's lexicon der Gegenwart*, Leipzig, Zwanzigsten Heft, 1840 et G.A., *Della pittura storica*, Italia, 1840. Ce sont les deux références que donne Mazzini.

6. G. Mazzini, *La peinture moderne en Italie*, p. 4.

7. J.G. Fichte, *Doctrine de la science* [1794], aujourd'hui publié sous le titre *Assise fondamentale de la doctrine de la science*, Paris, Ellipses, 1999.

8. « *La Letteratura, quando non s'inviscera nella vita civile, e politica delle nazioni, è campo d'inezie, snervatrice degli animi* » (cf. G. Mazzini, *D'una letteratura europea* [1829], in *Scritti editi ed inediti*, Imola, Galeati, 1906-1943, vol. I, p. 178).

9. G. Mazzini, *La peinture moderne en Italie*, p. 10.

matière avec l'esprit, d'aller au-delà du visible (de la réalité, écrit Mazzini), de le transfigurer en offrant à voir un monde d'images et de symboles, mais surtout en en restituant l'âme, tout en sachant que l'unique *âme* qui intéresse le Génois est l'Idéal. Sans idéal, point de société et sans société, point de nation¹⁰.

Il va de soi qu'en raison de la censure autrichienne, les sujets que les tableaux patriotiques sont censés évoquer (l'amour de patrie, l'esprit national, l'aspiration unificatrice et la foi commune) passeront d'abord par la métaphore et l'allégorie, et emploieront des symboles tellement encodés qu'ils seront parfois méconnaissables. Le cycle qui s'est épuisé avec Raphaël et Michel-Ange est désormais inconcevable pour Mazzini, tant et si bien que, croyant de manière tenace au renouvellement de la peinture italienne, il écrit : « Nous ne nous laisserons pas écraser par ces ruines [de l'Art] ; nous bâtirons sur elles »¹¹. Et d'ajouter : « nous serons plus grands [...] que nous ne l'avons jamais été »¹². Il ne doit pas paraître trop étrange que le Génois ne mentionne nullement une production patriotique pourtant déjà présente, des œuvres plus proches des tableaux à venir que de ceux de Hayez (comme, par exemple le tableau de Vincenzo Niccolini¹³, *Le patriote en prison*, 1830). En effet, à l'époque, les seuls lieux où l'on pouvait avoir un aperçu de la production italienne dans sa totalité étaient les expositions annuelles. Celles de Brera (1830) et de Florence (1861) sont en ce sens exemplaires, mais, comme le souligne Mazzini, « les tableaux ordonnés restent quelques jours dans l'étude solitaire du peintre, ou se montrent aux quelques Expositions, telles que celles de Brera, qui ont lieu, çà et là, chaque année, et pour lesquelles, certes, les étrangers ne voyagent pas ; puis, ils vont s'enfouir, désespérés, par les cent villes d'Italie, dans

10. « L'Idéal est l'âme de l'Art [...] comme il l'est de toute Société qui vit ou s'apprête à vivre » (*ibid.*, p. 12).

11. *Ibid.*, p. 22. La phrase que Mazzini évoque à propos de la position des Modernes dans la Querelle des Anciens et des Modernes (fin XVII^e siècle), qui affichaient leur supériorité vis-à-vis des premiers, est connue en raison de la célèbre formule selon laquelle les Modernes « sont des nains juchés sur les épaules des géants ». Attribué tour à tour à Fontenelle et à Diderot, cet énoncé appartient à Bernard de Chartres, un philosophe du XII^e siècle.

12. *Ibid.*, p. 24 (l'italique est de l'auteur).

13. J'ai mené une petite recherche sur l'identité de Vincenzo Niccolini, dont l'Archivio Storico du Musée du Risorgimento de Rome (propriétaire du tableau) ignore tout : il serait le cinquième fils du marquis Pietro Leopoldo et de Teresa Monti, né (à Florence ?) le 13 avril 1803 et mort le 22 octobre 1869. D'après Luigi Passerini, « *Vincenzio [sic], il quale avea cominciato a farsi chiaro nome nella pittura alloraquando [sic] la sopravvenutagli cecità gli impedì di continuare più oltre nella vita di artista* » (cf. L. Passerini, *Genealogia e storia della famiglia Niccolini*, Florence, M. Callini, 1870, p. 84). Je remercie pour ces informations Rita Romanelli, spécialiste en matière de généalogie.

les chambres de palais particuliers. Qui va les y chercher?»¹⁴. De plus, jusqu'en 1859¹⁵, il n'y a pas d'encouragements gouvernementaux pour ce genre de tableaux; il n'y a évidemment pas de commandes ecclésiastiques, ni d'offres de la part de galeries ou de musées. Côté production, et sur l'exemple de Jacques-Louis David, d'abord chantre de la Révolution et ensuite peintre officiel de l'Empire, la peinture est commémorative ou de circonstance, en France comme en Italie. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si on évoque facilement l'expression *arte di stato* pour les œuvres de Vincenzo Camuccini (1771-1844), élève de David et appelé lui-même «le David italien»¹⁶, ainsi que pour celles d'Andrea Appiani (1754-1817). Aux tableaux, le patriote Mazzini ne demande que des émotions, car celles-ci parlent au peuple¹⁷, seul décideur du sort d'une nation souffrante comme l'est l'Italie. C'est vraiment le peuple, tel que nous l'entendons aujourd'hui, qu'envisage Mazzini, quand il écrit: «On dirait que comme le renouvellement social, c'est aussi du sein du peuple que doit sortir le renouvellement de la peinture italienne»¹⁸. Il voudrait que, devant une toile italienne, les spectateurs «s'arrêtent fascinés, flottant entre l'hymne et l'élégie, entre des âges passés et des âges à venir, rêvant des rêves de gloire, de tristesse et d'espérances»¹⁹. Faut de quoi, la situation est telle «[qu'] entre les obstacles réels à une étude sérieuse et suivie de la Peinture italienne actuelle, et la nonchalance du préjugé, il s'est établi en Angleterre et ailleurs [...] que la Peinture est nulle en Italie»²⁰.

Une nouvelle figure de l'artiste: le peintre-soldat

À cette idée d'une peinture italienne sans valeur, bientôt devenue une idée reçue, à cette dépréciation, Mazzini réagit avec véhémence. Toutefois, les problèmes liés à la production ainsi qu'à la circulation des œuvres d'art sont

14. G. Mazzini, *La peinture moderne en Italie*, p. 28-30.

15. À partir de cette date, et notamment à partir des batailles de Solferino et de San Martino, remportées par les troupes franco-piémontaises contre les Autrichiens, et après l'annexion de la Lombardie au royaume de Sardaigne, Victor-Emmanuel II passe commande de tableaux reproduisant les victoires «italiennes» (par le biais d'expositions temporaires ou annuelles et de concours lancés par le gouvernement piémontais).

16. Cf., à ce propos, H.P. Lund, «Les artistes dans les *Mémoires d'outre-tombe*», in *Chateaubriand mémorialiste*, J.-C. Berchet, P. Berthier (dir.), Genève, Droz, 2000, p. 103-104.

17. Quand on lit le mot *peuple*, il faut toujours avoir à l'esprit que c'est de la petite et moyenne bourgeoisie qu'il s'agit. Pour ce qui est de la peinture, Mazzini chérit les peintres issus de familles pauvres (artisans, cuisiniers, laboureurs journaliers, ouvriers), comme par exemple Luigi Sabatelli, Francesco Hayez, Vitale Sala et Giovanni Migliara.

18. G. Mazzini, *La peinture moderne en Italie*, p. 106.

19. *Ibid.*, p. 110.

20. *Ibid.*, p. 30.

bien réels. On parle, notamment, de la commande – qu'elle soit particulière ou publique – et de l'inspiration individuelle. Notre sensibilité moderne nous fait parfois oublier que pendant longtemps et jusqu'aux Impressionnistes, les peintres donnaient à voir leurs toiles après avoir reçu une commande (la plupart du temps émanant de l'Église). Le commanditaire imposait le sujet de son choix (religieux ou profane) et le peintre ne prenait nulle liberté. Bien évidemment, il pouvait peindre pour lui-même, mais ce qu'il peignait pour sa délectation ne touchait presque jamais le marché. À partir de la diffusion des idées risorgimentales et bien avant l'essai de Mazzini, les peintres se sont pourtant servis de leurs pinceaux pour transmettre leur aspiration à la naissance d'un État unitaire (et entièrement) italien. Pour ce faire, ils ont suivi l'une de ces trois voies : premièrement, la transfiguration de l'idée de patrie, en ayant recours à la métaphore ou à l'allégorie ; deuxièmement, sa représentation à travers la reproduction d'un événement historique du passé²¹ ou d'un autre pays partageant les mêmes idéaux et souffrances ; troisièmement, l'illustration du patriotisme italien à travers la représentation de personnages inconnus incarnant le sentiment national (souvent au lendemain d'une promesse trahie de patrie, d'une paix ou d'un traité blessant cette notion même de patrie).

Le représentant le plus célèbre de la première et de la deuxième voie est sans aucun doute Francesco Hayez²², mais ici on prendra en considération les peintres-soldats – de Gerolamo Induno à Giovanni Fattori – illustrant le Risorgimento avec leurs batailles, mythes et protagonistes, sans s'enrêgimer sous la bannière d'un seul sujet, ni s'engager dans une voie à sens unique, entre 1857 et 1880.

*Le collectif ne renie pas l'individuel*²³ est une notion que Mazzini employait à propos de la foule des personnages chez Hayez, et que nous reprenons pour présenter les peintres qui nous intéressent le plus : ils suivent une manière accomplie d'exprimer leur amour de la patrie, tout en gardant leurs spécificités picturale et artistique. Le premier peintre-soldat, le premier reporter de guerre peignant en temps réel les événements saillants des conflits, chargé d'en mettre en évidence les épisodes d'héroïsme, est Gerolamo Induno. Il a un statut particulier : le ministère de la Guerre du

21. Cf. par exemple, de Francesco Hayez, *Pietro Rossi imprigionato dagli Scaligeri* (1818-1820, Milan, coll. San Fiorano) et *L'ultimo abboccamento di Jacopo Foscari con la propria famiglia prima di partire per l'esilio cui era stato condannato* (1838-1840, Milan, Fondazione Cariplo). Mazzini ne tarit pas d'éloges sur Hayez (sur lequel on aurait beaucoup à écrire et pour lequel on renvoie à l'article d'Elsa Charani Lesourd publié dans ce même volume).

22. Que l'on songe aux *Profughi di Parga* (1826, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo) et à *La Meditazione* (1851, Vérone, Civica Galleria d'Arte Moderna).

23. G. Mazzini, *La peinture moderne en Italie*, p. 80-86.

royaume de Sardaigne (le gouvernement piémontais) lui a passé commande d'une série de lithographies (pour une plus ample circulation), illustrant l'expédition italienne en Crimée. Suivant les troupes piémontaises placées sous les ordres du général La Marmora, il commence à peindre sur le vif, utilisant sa palette comme un appareil photo, aux côtés des bersagliers. À son retour, il ne se contente pas du travail que le ministère lui a confié. Il va exceptionnellement exposer *La Battaglia della Cernaia* (fig. 1) dans son atelier et pour ses amis. La Tchernaiâ est une rivière de Crimée, où, à l'aube du 16 août 1856, sur l'une de ses rives sont positionnés les 15 000 soldats français et les 15 000 Piémontais ; sur l'autre bord, les ennemis russes, au nombre de 50 000. Les Russes traversent la Tchernaiâ et s'emparent du pont de Traktir, mais les troupes franco-piémontaises parviennent à les repousser, regagnant le bon côté du fleuve, avant que les Russes ne battent prudemment en retraite. La bataille est gagnée, mais l'effort a été écrasant pour les deux déploiements²⁴. Le tableau peint par Gerolamo Induno est le fruit de l'inspiration individuelle du jeune Milanais ; tant et si bien qu'il l'expose dans son atelier où amis, collègues et journalistes se rendent pour pouvoir l'admirer²⁵. La toile sera ultérieurement achetée par le roi, en vertu de la formule dite *acquisto regio* (acquisition royale) et non pas *committenza regia* (commande royale). Mais que représente-t-elle ? La bataille n'est pas clairement visible, ou alors à l'aide d'une loupe : elle se situe en dessous des nuages blancs symbolisant les fusillades, plus bas, sur les bords du fleuve que l'on n'arrive même pas à apercevoir. Notre regard se concentre alors sur les personnages qui peuplent la zone inférieure de la grande toile : des soldats partout, deux armées alliées y étant impliquées, des Français et des Piémontais. Au milieu de la toile, au sommet de la colline, sur son cheval, on reconnaît aisément le général Alfonso La Marmora. Bientôt notre regard se détourne, vers le côté gauche du tableau en bas : à l'arrière, six rangs compacts de soldats mettent en évidence une poignée de civils, parmi lesquels un aumônier militaire habillé de noir qui administre l'extrême-onction à un moribond russe. Il est assisté par deux jeunes religieuses au silence contrit, et par un enfant, portant un petit bénitier à la main. Ce dernier est le seul qui regarde d'un air curieux le soldat agonisant. Apparemment, plus rien ne devrait retenir notre attention. Et pourtant, Induno consacre la moitié supérieure de sa grande toile au ciel, un lieu traditionnellement consacré à

24. Des historiens estiment que, lors de la bataille de Tchernaiâ, les Piémontais ne déplorèrent que 14 morts et 156 blessés et que l'ennemi le plus redoutable fut en réalité le choléra. Cf. M. Scardigli, *Le grandi battaglie del Risorgimento*, Milan, Rizzoli, 2010, p. 240-247.

25. Le tableau sera présenté deux ans plus tard à l'exposition de Brera (1859) et acheté par le roi Victor-Emmanuel II à cette date.

Dieu, donc vide de sens dans un tableau profane. Un ciel à l'horizon rose, parce que c'est l'aurore qui approche, le moment où les bataillons franco-piémontais remportent la victoire. C'est donc l'épilogue que le Milanais a peint pour ses compatriotes. Induno ne sera pas le seul à emprunter cette voie : en 1859, Giovanni Fattori, un Livournais appartenant au mouvement artistique des *Macchiaioli*, participe au concours ouvert par le gouverneur de Toscane, le baron Ricasoli : il s'agit d'illustrer les principaux événements de la deuxième guerre d'indépendance (en France, on l'appelle la Campagne d'Italie de 1859). Fattori peint *La battaglia di Magenta*²⁶ (fig. 2) et remporte le premier prix.

Le sujet du Toscan est encore moins militaire, moins victorieux que celui du Milanais : le 4 juin 1859, après la victoire de Palestro, deux officiers, le maréchal français Patrice de Mac-Mahon et le général italien Manfredo Fanti, battent à Magenta l'armée autrichienne, aux ordres du général Gyulai, qui les attendait pour leur couper la route de Milan. Si le titre ne l'indiquait pas, nous aurions des doutes quant au sujet du tableau de Giovanni Fattori. En effet, le titre complet est *Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta*. À l'aide d'une aurore symbolique, Induno laissait imaginer l'épilogue de la bataille de Tchernaiïa, annonçant l'instant même où les régiments franco-piémontais en sortaient victorieux ; Fattori va plus loin, nous montrant un champ de bataille où il n'y a plus de bataille, un camp en voie de désarmement. Apparemment, une image on ne peut plus inutile, tout à fait inadéquate, qui ne correspond pas à la consigne donnée²⁷. Les protagonistes anonymes de cette toile – des soldats et deux religieuses – occupent la scène, presque en état d'immobilité. Les officiers à cheval observent la scène, les tambourins assistent impuissants, les fantassins attendent l'ordre de démobilisation ; le seul mouvement est celui que fait une religieuse à bord d'un chariot, laquelle localise, en les montrant du doigt, les blessés à secourir parmi les cadavres. De rares peupliers, jeunes et maigres, « verticalisent » un large panorama naturel, enfin apaisé. Par souci de vérité, Fattori explique dans un manuscrit : « *Ricordo che si era nel 1861, al governo ci era Ricasoli e, come ho già ricordato, fui premiato per il quadro della battaglia di Magenta. Doveva [sic] andare sul posto per fare gli studi della località, e quello fu il nostro viaggio di nozze* »²⁸.

26. *La battaglia di Magenta* (1859), Florence, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

27. Cf. F. Mazzocca, « Soldati e pittori soldati. Epopea e cronaca della guerra nella pittura di battaglie del Risorgimento italiano », in 1861. *I pittori del Risorgimento* (catalogue de l'exposition tenue à Rome en 2010), F. Mazzocca, C. Sisi (dir.), Milan, Skira editore, 2010, p. 28-29.

28. Fattori venait de se marier avec Settimia Vannucci, première femme de l'artiste, laquelle mourra en 1867.

Quand le peintre immortalise les moments historiques en temps réel

Un an plus tard, en 1860, Gerolamo Induno se porte volontaire pour accompagner l'expédition des Mille contre le royaume des Deux-Siciles : le patriote Induno lutte pour l'unification de l'Italie entière et part comme *garibaldino* et peintre à la fois, c'est-à-dire comme peintre-soldat. Il fait la guerre et peint, ce qui est une nouveauté. En fait, les Garibaldiens n'étaient pas à proprement parler des soldats, parce qu'ils n'appartenaient à aucun régiment ni à l'armée régulière. Inspiré de l'habillement usuel de Giuseppe Garibaldi, leur « uniforme » se compose d'une chemise en étoffe rouge et d'un pantalon bleu (mais qui peut être aussi blanc, marron ou beige). Les chaussures sont simples, avec ou sans guêtres de toile blanchâtre ; d'aucuns portent des bottes, comme leur général. Un béret (rarement un képi) également rouge, un foulard de n'importe quelle couleur autour du cou et un *schioppo* (tantôt un fusil rudimentaire, tantôt une carabine de facture anglaise) ou un sabre en bandoulière, une gamelle et un sac pour les provisions complètent leur équipement.

Avant de s'embarquer pour le sud de l'Italie, juste avant de partir, Induno esquisse sur le vif le sujet du tableau qu'il complétera plus tard : *L'imbarco a Genova del generale Giuseppe Garibaldi per la Sicilia* (fig. 3). Garibaldi ne part pas de Gênes, mais de Quarto (situé, comme le dit son nom, à quatre milles du chef-lieu de la Ligurie) ; mais cela ne se voit pas. Ce que l'on voit est une foule de personnes occupées : il y en a plusieurs à bord des deux paquebots à vapeur prêts à larguer les amarres²⁹. Des chaloupes font des allers-retours pour embarquer d'autres hommes aux uniformes différents (*cacciatori delle Alpi* en bleu et *garibaldini* en rouge), quoique, s'agissant des volontaires de la dernière heure, plusieurs d'entre eux portent des vêtements civils. Sur le côté droit de la toile, Induno a peint ceux qui restent. Ce sont les pères qui font leurs adieux aux fils, ce sont les femmes, portant des nourrissons dans leurs bras, qui pleurent en voyant partir leurs époux. Ce sont les hommes trop vieux ou trop jeunes qui voudraient participer mais ne le peuvent pas ; c'est le carabinier qui observe tout, le regard perdu dans le vide. Avant de partir, un patriote dépose alors un dernier baiser sur le front de son enfant ; sur la droite du tableau, au petit blondinet qui pose des questions, une grand-mère au châle génois explique où va son père. Au milieu, trois hommes embarquent les derniers : le général

29. Ces deux navires sont le *Piemonte* et le *Lombardo*, dont s'empara Garibaldi (en fait, Nino Bixio), avec le *placet* du roi Victor-Emmanuel II (1820-1878) et de son ministre Camillo Benso, comte de Cavour (1810-1861). D'après Marco Scardigli, les deux bateaux à vapeur avaient été régulièrement affrétés (cf. M. Scardigli, *Le grandi battaglie del Risorgimento*, p. 309-310).

Garibaldi, le béret à la main, porte l'omniprésent *poncho* (ou *tabarro*, à l'italienne) ; il se tient entre ses lieutenants, le colonel Istvan Türr au béret et uniforme bleus et Giuseppe Sirtori en civil, à ses côtés depuis 1849. Bixio est sans doute le soldat peint debout et de profil, à bord de la troisième chaloupe, qui porte l'uniforme des *cacciatori delle Alpi* et le béret rouge. Une lumière rose enveloppe et cristallise le temps en le suspendant dans une atmosphère idyllique. Cependant, cette aurore est une licence picturale : l'embarquement eut lieu en pleine nuit, quelques heures avant l'aube, dans le noir. L'entrepreneur Pietro Gonzales avait commandé à Induno ce tableau pour sa collection patriotique ; par conséquent, le Milanais ne pouvait pas lui remettre une toile noire³⁰. Commencée sur les lieux du départ³¹, il la terminera à son atelier le mois suivant et c'est à ce moment-là qu'il partira enfin pour sa mission en Sicile avec l'expédition Medici³².

Le défi des peintres militants : un langage (pictural) antirhétorique

Qu'on ne s'y méprenne pas, la peinture *civile* ne coïncide pas avec la peinture militaire : celle-ci illustre, raconte et exalte les succès militaires³³ du gouvernement passant commande de l'œuvre, alors que l'autre, la peinture *civile*, raconte – sans embellissements – les révoltes, les épisodes d'héroïsme aussi bien que les anecdotes les plus humbles, les mouvements insurrectionnels, mais surtout tout un monde intime, lié aux familles des patriotes (mères, pères, fiancées), qui ne participent pas directement aux combats, ou alors de loin, mais qui participent de près à la douleur et au chagrin dus aux disparitions et aux morts de leurs proches. Cette dernière peinture de genre sera un moyen, pathétique et très efficace, de dénoncer un amour de la patrie à la longue bafoué et trahi. Voilà pourquoi, à côté des tableaux représentant des batailles ou des épisodes saillants de patriotisme, une production apparemment plus familiale, en ton mineur, se fraye bientôt un

30. Plus proche de la réalité sera le tableau de Plinio Nomellini, *L'imbarco dei Mille a Quarto* (1911, Novare, Galleria d'Arte Moderna Giannoni).

31. Il est possible d'admirer la première version de cette toile (qui porte le même titre), conservée à Milan aux Civiche Raccolte Storiche. Son format est plus petit (55 x 63 cm), le ciel est jaunâtre (là, Induno place le départ des Mille au crépuscule) et le sujet du tableau est « agrandi » par rapport à la version finale. Plusieurs Garibaldiens doivent toujours s'embarquer et s'apprentent à faire leurs adieux à leur famille.

32. Cf. S. Regonelli, in *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato* (catalogue de l'exposition tenue à Rome en 2008), Milan, Skira editore, 2008, p. 202, et P. Zatti, in *1861. I pittori del Risorgimento*, p. 128.

33. Il suffit pour s'en convaincre de jeter un regard au tableau de Massimo d'Azeglio, *Le truppe di Re Carlo Emanuele III fanno strage dei francesi respinti dalle alture dell'Assietta* (1837, Turin, Palazzo Reale).

chemin, développant à elle seule une clientèle importante. Il s'agit d'œuvres représentant les intérieurs (de maisons, d'ateliers ou même de bistrot) où sont exprimés les sentiments de personnages inconnus, anonymes ; bref, du peuple italien. Le peintre patriote n'est plus que le chroniqueur explicite de l'histoire contemporaine. Il ne crie pas ; il parle tout bas : il est le chroniqueur des faits divers, voire du quotidien, inconnu de la plupart.

Celui qui s'illustre dans ce domaine est le frère aîné des Induno, Domenico (1815-1878). L'occasion lui est donnée par l'armistice de Villafranca di Verona (en Vénétie), signé entre Napoléon III et François-Joseph I^{er}. L'empire austro-hongrois cède la Lombardie à la France (qui la rend définitivement au royaume de Sardaigne) mais, en échange, il conserve la Vénétie. La déception est immense : les patriotes italiens ont le sentiment d'avoir été victimes d'une manigance où Napoléon III ne fait pas meilleure figure que son oncle. Les protestations s'élèvent. Domenico Induno peint l'humiliation italienne dans *Il bullettino [sic] del giorno 14 luglio 1859 che annunziava la pace di Villafranca*³⁴ (fig. 4). Le peintre situe le sujet de son huile à Milan, comme l'indique la silhouette du Duomo au loin. Le décor est occupé par une *trattoria* «fuori porta», où se retrouvent pour déjeuner et boire les gens du peuple et de la petite bourgeoisie, ainsi que des soldats appartenant à des unités militaires différentes. Le déjeuner est fini ; sur la *piazzetta*, les regards se font éloquentes : pendant que des copies du bulletin circulent parmi les acteurs de cette toile, leurs réactions sont visibles, à fleur de peau. Au milieu, debout, un *cacciatore delle Alpi*, en uniforme bleu, s'aidant d'une béquille pour marcher, écoute d'un air agacé le fantassin français en chemise et barbe longue qui tente de justifier l'action de son souverain. Regardant intensément le soldat piémontais sur sa droite, il l'invite à lire «l'infamie» que le Français et l'Autrichien ont signée. À côté du blessé italien, on aperçoit un zouave maghrébin lisant lui aussi le bulletin, tandis qu'un jeune bersagliere, tout en écoutant, s'éloigne silencieux et inaperçu. Aux balcons, les habitants sortent de leurs habitations pour demander ce qui se passe. Des volontaires ont les yeux rivés au sol ; une femme essuie une larme, un jeune soldat lève le poing, en colère. Un soldat de la Garde nationale réfléchit, amer. Seul un homme, le vieux vétéran décoré, assis sur un banc, nous regarde droit dans les yeux : il vient de lire le bulletin qu'il tient sur ses genoux et nous demande d'un air fier où est la justice... Le tableau reçut des critiques favorables et fut acheté par le roi Victor-Emmanuel II pour sa galerie.

34. La première version de cette toile fut présentée à l'Exposition de Milan (ce tableau est perdu). Celle que nous admirons aujourd'hui est une version de 1862. D'après les critiques de l'époque, il semble que dans la première version la colère prenait le dessus sur le désespoir (cf. S. Regonelli, in *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, p. 204).

Entre déception et désenchantement, la peinture comme miroir des sentiments qu'occasionnent les événements historiques

Dès 1859 et jusqu'en 1880, une multitude d'autres peintures aux résultats souvent excellents occupent un espace important dans la production italienne, se taillant un franc succès : elles représentent souvent des femmes, des volontaires ou des familles entières, des personnages anonymes auxquels le spectateur de l'époque pouvait facilement s'identifier. C'est un sous-genre, dont les frères Induno³⁵ furent les premiers représentants, efficacement perfectionné par le Toscan Odoardo Borrani (1833-1905). Quelles en sont les caractéristiques ? Le décor doit être un intérieur, salle à manger ou autre pièce de la maison ; les personnages doivent être anonymes mais facilement identifiables (la famille d'un conscrit, la fiancée d'un Garibaldien, un / e patriote) ; les sujets doivent être confrontés soit à une activité patriotique, soit à un proche, normalement un soldat (fils, frère, mari) allant au / revenant du front. Il y a dans l'œuvre d'Odoardo Borrani une virtuosité proche de la perfection. Lui aussi a été soldat, avec Telemaco Signorini, au cours de la deuxième guerre d'indépendance, à Calcinato (Lombardie), et il a abordé le sujet militaire. Mais il exprime son patriotisme pictural dans des scènes de la vie quotidienne, en se plaçant du côté des femmes, patriotes actives et laborieuses. Deux toiles retiennent notre attention : *Il 26 aprile 1859* (1861, Viareggio, Istituto Matteucci) et *Le cucitrici di camicie rosse* (1863, coll. part.). Elles mettent en scène des femmes en train de travailler à la « cause révolutionnaire » : dans le tableau de 1859, une jeune fille coud un drapeau tricolore ; dans celui de 1863, trois femmes cousent des chemises pour des Garibaldiens. Ce ne sont plus des jeunes filles recevant une lettre avec un triste pressentiment³⁶, ni des mères ou des épouses saluant en pleurs le soldat en train de partir ; ce sont des femmes qui participent à l'unité de leur patrie, d'une façon inévitablement moins virile que leurs maris, fils ou fiancés, mais également concrète³⁷.

35. Cf. D. Induno, *Il richiamo di Garibaldi* (1854, coll. Bentivegna), et G. Induno, *La lettera dal campo* (1859, coll. part.).

36. Cf. les toiles de G. Induno, *Triste presentimento* (1862, Milan, Pinacoteca di Brera), de son frère aîné Domenico, *La lettera* (1871, coll. part.) et d'Angelo Trezzini, *La lettera giunta dal campo* (1867, Milan, Fondazione Cariplo), où l'artiste imite le tableau de Gerolamo ci-dessus, lequel à son tour s'était inspiré de son frère Domenico (1861, *La Lettera*, jadis appartenant à la collection Giulia Viansson). D'ailleurs, ils étaient proches tous les trois, Domenico Induno ayant épousé Emilia, sœur d'Angelo Trezzini.

37. Pour ce qui est des femmes qui ont collaboré de fait à l'Unité italienne, cf. M. Cepeda Fuentes, *Sorelle d'Italia. Le donne che hanno fatto il Risorgimento*, Turin, Blu Edizioni, 2011.

Vers la fin du siècle, on a la nette impression que dans les tableaux censés exalter l'Unité italienne, les tons se font beaucoup plus étouffés, plus secrets, voire imperceptibles. Les accents patriotiques, les soldats, les champs de batailles, les uniformes, les cadavres et les drapeaux tricolores disparaissent des toiles. C'est un changement qui a commencé subtilement, mais inexorablement, quelques années après l'Unité : en 1867, Silvestro Lega expose *Il canto dello stornello*³⁸ (fig. 5). Le tableau passera inaperçu : il représente un trio de femmes, dont l'une joue du piano tandis que les deux autres, debout, chantent une douce mélodie. Rien de patriotique, du moins apparemment, rien d'autre qu'un *passatempo al piano* (d'après le premier titre de la toile), dans un intérieur bourgeois confortable et paisible. En fait, le patriotisme est confié à la partition ouverte sur le piano...

Décidément, l'Italie unifiée ne ressemble en rien à la patrie désirée : les tableaux et les portraits des artistes (la plupart issus du cercle des *Macchiaioli*) ont du mal à illustrer « *l'orgoglio dell'intero esercito [...] formato da cittadini, artisti, letterati e popolani* »³⁹. L'amertume et la déception s'emparent des Italiens enfin réunis administrativement et politiquement. Un triste sentiment les envahit, un sentiment inassouvi, déchirant, voire désespéré mais lucide, le même que Giovanni Fattori suggère – le Risorgimento révolu et lointain – dans son *Staffato* (fig. 6). Le sujet montre un cavalier ayant perdu le contrôle des rênes, qui s'est pris le pied dans l'étrier, pendant que son cheval noir l'emmène vers une mort certaine : on peut y lire les sentiments du vieux peintre qui a vu ses espoirs ruinés. Pourtant, si l'Italie de Fattori, la sienne, était encore une toute jeune patrie, on perçoit néanmoins dans son tableau l'expression d'un sentiment de déception et de désenchantement, au regard des résultats historiques obtenus.

Fattori – peut-être le plus antirhétorique de sa génération – a su peindre, en les suggérant, les souffrances physiques et morales de ces « *buoni ragazzi pronti a tutto sacrificare [sic] per il bene della patria e della famiglia* »⁴⁰. Et lui, qui a survécu à la peinture d'histoire grâce à son évolution artistique, clôturera un genre pictural et une période historique en les condensant dans une toile emblématique, *Lo scoppio del cassone* (1880, Venise, Galleria Ca' Pesaro). Une peinture comme celle-ci dénonce l'inutilité de la guerre à une époque où l'Italie est enfin réunie mais toujours pas unie. Elle montre

38. Poésie très simple, rimée et rythmée, accompagnée de chant. Typique de trois régions de l'Italie centrale (Toscane, Ombrie et Latium), elle est souvent employée pour faire de la satire, pour faire rire, pour envoyer un message à quelqu'un. Le premier vers évoque toujours le nom d'une fleur.

39. Cf. *Da Lega a Guttuso*, F. Mazzocca, A. Villari, S. Regonelli (dir.), Florence, Giunti, 2007, p. 182.

40. G. Fattori, *Scritti autobiografici editi e inediti*, F. Errico (éd.), Rome, De Luca, 1980, p. 83.

un sujet dynamique et tragique à la fois : l'explosion d'un caisson militaire « *che trasporta polvere da sparo o munizioni, con i cavalli imbizzarriti, i soldati caduti e travolti, i pezzi di carro che ancora schizzano nell'aria : quasi un'istantanea fotografica, la presa in diretta di uno dei tanti episodi dimenticati e anonimi della storia* »⁴¹.

Jacqueline SPACCINI

Université de Caen Basse-Normandie

41. A. Villari, in 1861. *I pittori del Risorgimento*, p. 162.



Fig. 1 – Gerolamo Induno, *La Battaglia della Cernaia*, 1857
© Milan, Cariplo Collection – Gallerie d'Italia – Piazza Scala



Fig. 2 – Giovanni Fattori, *La Battaglia di Magenta*, 1862
© Polo museale di Firenze



Fig. 3 – Gerolamo Induno, *L'imbarco a Genova del generale Giuseppe Garibaldi per la Sicilia*, 1860
© Milan, Museo del Risorgimento



Fig. 4 – Domenico Induno, *Il bullettino del giorno 14 luglio 1859 che annunziava la pace di Villafranca*, 1862
© Milan, Cariplo Collection – Gallerie d'Italia – Piazza Scala



Fig. 5 – Silvestro Lega, *Il canto dello stornello*, 1867

© Polo museale di Firenze



Fig. 6 – Giovanni Fattori, *Staffato*, 1880

© Milan, Comitato Scientifico della Raccolta Gagliardini

RACONTER L'UNITÉ EN PEINTURE : FRANCESCO HAYEZ ENTRE REPORTAGE ET TROMPE-L'ŒIL IDÉOLOGIQUE

Résumé : Francesco Hayez, peintre à la longévité exceptionnelle et témoin des bouleversements historiques de son pays pendant le Risorgimento, a raconté l'unification de l'Italie de trois manières. D'abord, en faisant le portrait de ses contemporains, dont certains d'entre eux, comme le comte Arese, furent des acteurs de l'Unité, ensuite en peignant des tableaux historiques, et enfin en réalisant des toiles à la signification allégorique. Ces deux dernières catégories de tableaux contiennent un double sens politique, sans doute facile à comprendre par ceux qui n'étaient pas encore « les Italiens ».

Riassunto : Francesco Hayez, pittore dalla longevità eccezionale, testimone dei cambiamenti che sconvolsero il suo paese durante il Risorgimento, ha narrato l'unificazione dell'Italia in tre diversi modi, prima dipingendo molti ritratti dei suoi contemporanei, fra i quali alcuni furono attivi politicamente, come ad esempio il conte Arese, poi dipingendo quadri storici o infine immaginando quadri allegorici. Queste ultime due categorie di quadri contengono un doppio senso politico, probabilmente facile da capire da quelli che ancora non erano « gli italiani ».

Francesco Hayez, peintre, né en 1791 à Venise et mort à Milan en 1882, vécut 91 ans et peignit pendant près de 65 ans, entre 300 et 400 tableaux¹. C'est,

1. Pour la biographie de Francesco Hayez, cf. C. Castellaneta, S. Coradeschi, *L'opera completa di Hayez*, Milan, Rizzoli, 1971, p. 83-84. En plus de cet ouvrage, voici la bibliographie consultée : Brera mai vista. *Il Romanticismo storico: Francesco Hayez e Pelagio Palagi*, Milan, Electa, 2001; F. Gualdoni, *Hayez*, Milan, Skira, 2009; F. Hayez, *Le mie memorie* [1891], Vicence, Neri Pozza, 1995; *Hayez. Dal mito al bacio*, Catalogo della mostra, F. Mazzocca (dir.), Venise, Marsilio, 1998; *La nazione dipinta. Storia di una famiglia tra Mazzini e Garibaldi*, Catalogo della mostra, M. Bertolotti (dir.), Milan, Skira, 2007; F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Milan, 24 ore cultura, 1994; F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Il bacio*, Milan, Silvana Editoriale, 2010; G. Nicodemi, *Francesco Hayez*, Milan, Ceschina, 1962; B. Urbani, « *I profughi di Parga*: fortune poétique et iconographique d'un thème patriotique », *Italie*, n° 6, 2000, *Variation autour des idées de patrie, État, nation. Hommage à Monsieur le Professeur Georges Virlogeux*, p. 543-565; B. Urbani, « Le thème des Vêpres siciliennes en Italie au XIX^e siècle », *PRISMI*, n° 2, 1998, *Soulèvements et ruptures. L'Italie en quête de sa révolution* (Actes du colloque des 4 et 5 décembre 1997), p. 199-219.

pour l'époque, une longévité comparable seulement à celle de Manzoni, mais à la différence du grand écrivain, sa passion pour la peinture dura jusque dans ses dernières années. Il fut donc le témoin privilégié des mutations exceptionnelles qui modifièrent profondément son pays.

Élève de Canova à Rome dans ses jeunes années, il prit ensuite ses distances avec cet artiste néo-classique en puisant ses sujets dans l'histoire médiévale plutôt que dans l'Antiquité, et fut ainsi le plus important représentant du Romantisme italien en peinture. À partir de 1823, il s'installa à Milan et il devint le portraitiste de l'élite intellectuelle de son temps. Enfin, il se détourna progressivement de la peinture historique pour peindre des tableaux d'apparence plus simple, en réalité allusifs ou allégoriques.

Francesco Hayez a donc raconté l'Unité, au cours de sa longue carrière, de trois façons, qui correspondent aux trois parties de ce travail : par les portraits des acteurs du Risorgimento, par la peinture historique et par ses tableaux allégoriques.

L'Unité racontée par les portraits

Sans même parler des patriotes qui acceptèrent de figurer dans ses tableaux historiques, une grande partie de l'élite intellectuelle posa pour un portrait dans l'atelier de Hayez. Il y eut des artistes (comme le sculpteur Pompeo Marchesi, ou le compositeur Rossini), des personnes du cercle de Manzoni, des célébrités (comme Cavour et l'empereur Ferdinand I^{er} d'Autriche), des enfants, comme c'est le cas du très joli portrait de 1872 d'une fillette de famille noble, Antonia Negroni Prati Morosini².

On s'arrêtera sur deux d'entre eux. Le premier s'intitule *Ritratto del conte colonello Francesco Teodoro Arese Lucini* et appartient à une collection privée³. Le comte Francesco Arese, ami de Federico Confalonieri et impliqué dans le mouvement insurrectionnel de 1821, fut arrêté en juillet 1822. Au cours des interrogatoires, il révéla une partie des plans de Confalonieri, ce qui lui fut reproché comme une trahison. Condamné à la peine de mort, sa peine fut finalement commuée en trois ans de forteresse, qu'il passa au Spielberg, comme Pellico, Maroncelli et Confalonieri. Il connaissait Hayez avant son incarcération en Autriche, puisqu'il lui avait commandé un tableau évoquant le comte de Carmagnola et, de retour à Milan après sa captivité, il voulut que le peintre fit son portrait en tant que prisonnier

2. Pour tous ces portraits, cf. F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*.

3. On peut en voir la reproduction par exemple dans *Brera mai vista. Il Romanticismo storico: Francesco Hayez e Pelagio Palagi*, p. 22.

au Spielberg, afin de couper court aux accusations de trahison⁴. Le tableau le représente dans sa cellule, assis sur une caisse en bois, bras et jambes croisés, avec des chaînes aux chevilles et aux poignets, à côté d'un lit dont on ne distingue que la couverture.

Ce qui frappe dans ce portrait, c'est d'abord le réalisme d'ensemble. L'environnement est restitué avec précision : peu de lumière, une caisse en bois en guise de chaise, une couverture qui semble faite d'une toile rude, et surtout le détail des chaînes, pour lesquelles Hayez s'adressa au tribunal afin d'en obtenir d'identiques à celles que le comte Arese portait⁵. Le personnage croise ses mains et ses jambes dans une attitude frileuse. Tous ces éléments mettent en relief son regard d'une grande intensité dramatique et son visage aux traits tirés, empreint d'une douleur visible. Ce tableau est donc, en quelque sorte, le pendant iconographique des célèbres *Prisons* de Pellico.

Le second portrait est celui, très connu, de la princesse Cristina di Belgioioso, qui appartient lui aussi à une collection privée⁶. Il avait été commandé au peintre par la mère de la jeune femme, Vittoria Trivulzio Gherardini, qui possédait déjà la première version des *Vespri siciliani* de Hayez. Il fut présenté à Brera en 1831 sous un titre inoffensif, *Ritratto di donna mezza figura*, car il n'était pas question d'exposer le portrait d'une patriote recherchée par les Autrichiens, exilée depuis 1828. En raison de cet exil, il n'est pas possible de savoir exactement à quelle date le tableau fut peint, peut-être pendant l'été 1830 à Lugano⁷. La jeune femme est représentée assise de profil (profil gauche) dans un fauteuil en bois sculpté, la tête tournée vers le peintre et le buste légèrement penché en avant. Son avant-bras gauche est replié vers elle, si bien que sa main gauche cache en partie son décolleté, et sa main droite est posée sur le bras du fauteuil, qui se trouve face à un meuble, sur lequel est posé un buste féminin en marbre.

4. « L'ex-colonello napoleonico [...] aveva goduto di questo trattamento tutto sommato mite [tre anni di carcere duro allo Spielberg] per il comportamento ambiguo tenuto durante l'inchiesta quando motivandolo con la propria incapacità a mentire, si rese disponibile a rivelare quanto sapeva, aggravando così la posizione del Confalonieri. Il dipinto [...] doveva nella sua impressionante perentorietà testimoniare il martirio politico dell'Arese, mettendo a tacere ogni polemica su quel suo discutibilissimo comportamento ». Cf. F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, p. 120. Selon C. Castellaneta et S. Coradeschi, il aurait commandé aussi, en sortant de captivité, une version des *Vespri siciliani*. Cf. C. Castellaneta, S. Coradeschi, *L'opera completa di Hayez*, p. 89.

5. « Egli fu tenuto per alcuni anni a scontare la sua condanna e uscito che fu volle che io gli facessi il ritratto grande al naturale, figura intiera, rappresentandolo in carcere, com'egli me ne fece la descrizione. Per far ciò ebbi bisogno anche delle catene che egli portava ai piedi, e perciò feci pratica al Tribunale Criminale, e le ottenni » (F. Hayez, *Le mie memorie*, p. 140).

6. Cf. F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, p. 214-215 et Hayez, *Dal mito al bacio*, p. 128.

7. *Ibid.*

Pour rendre l'idée de l'exil vécu par cette très jeune femme (environ 22 ans), Hayez a l'idée de génie de la peindre en une sorte de dialogue muet avec le buste de sa mère Vittoria, une situation similaire à celle d'un célèbre sonnet de Foscolo, dans lequel le poète, loin de Venise, évoque l'impossible conversation à trois entre sa mère, son frère à peine décédé et lui-même, ainsi que le dialogue muet de la mère esseulée avec le frère disparu⁸. En outre, Francesco Hayez réussit à restituer quelque chose de l'anticonformisme de la jeune princesse, à travers une pose qui n'a rien de banal : le mouvement général du buste et de la tête et la posture de la main gauche, très peu conventionnelle.

Raconter l'Unité par l'histoire

Dans le cadre européen du Romantisme, ceux qui n'étaient pas encore les Italiens se mettent à contempler leur propre passé historique. En Italie, cette inclination romantique pour l'histoire s'était manifestée d'abord par l'invitation célèbre de Foscolo : « *O Italiani, io vi esorto alle storie* »⁹ et, après 1815, elle coïncide avec l'éveil du sentiment national sous la forme du mécontentement suscité par la domination étrangère du Nord au Sud de la Péninsule. L'enjeu, pour les artistes et hommes de lettres, consiste donc à trouver des sujets historiques aptes à stimuler le sentiment national, tout en contournant la censure vigilante des autorités.

Une solution peut consister en un déplacement géographique de la situation de l'Italie : c'est le cas lorsque Hayez évoque des épisodes de l'histoire récente de la guerre d'indépendance de la Grèce et en particulier celui de la ville de Parga, cédée aux Turcs par la Grande-Bretagne en 1819 et dont les habitants préférèrent déterrer leurs morts et les brûler avant de fuir, plutôt que de se soumettre à l'autorité musulmane. C'est cette dernière scène dramatique que Hayez représenta dans quatre toiles entre 1831 et 1832¹⁰.

8. « *Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo / Di gente in gente, me vedrai seduto / Su la tua pietra, o fratel mio, gemendo / Il fior de' tuoi gentili anni caduto / La Madre or sol suo di tardo traendo / Parla di me col tuo cenere muto, / Ma io deluse a voi le palme tendo / E sol da lunge i miei tetti saluto. / Sento gli avversi numi, e le secrete / Cure che al viver tuo furon tempesta, / E prego anch'io nel tuo porto quiete. / Questo di tanta speme oggi mi resta !! / Straniere genti, almen le ossa rendete / Allora al petto della madre mesta* » (U. Foscolo, *In morte del fratello Giovanni* [1803], in *Poesie e tragedie*, in *Opere*, vol. I, Turin, Einaudi – Gallimard, 1994, p. 18).

9. U. Foscolo, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* [1809], in *Prose e saggi*, in *Opere*, vol. II [Milano – Napoli, 1974], Turin, Einaudi – Gallimard, 1995, p. 534.

10. Cf. F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, p. 216-220.

Le tableau *Gli abitanti di Parga che abbandonano la loro patria* propose cet exemple de patriotisme aux Milanais en 1831, après qu'il a fait l'objet d'une *Storia di Suli e di Parga* par un certain Carlo Gherardini, et d'une poésie de Berchet écrite en 1819-1820, mais publiée à Paris et seulement en 1823, à cause de la censure. Pour les patriotes, l'identification à la Grèce a quelque chose d'évident, car ce pays est perçu comme la sœur antique de l'Italie, elle aussi possède un passé prestigieux et elle aussi, dans le présent, est opprimée par un empire.

Toutefois, au lieu de se déplacer dans l'espace, les artistes et hommes de lettres préférèrent souvent, conformément à la mode romantique du roman historique, se déplacer dans le temps et s'adonnèrent de façon récurrente à la représentation des luttes médiévales entre Guelfes et Gibelins, interprétées négativement comme des luttes fratricides. On reprend, bien sûr, le célèbre épisode de Roméo et Juliette, immortalisé par Shakespeare, mais aussi d'autres amours malheureuses entre deux jeunes gens de familles ennemies. Hayez consacre ainsi plusieurs tableaux à des épisodes de l'histoire shakespearienne de Roméo et Juliette¹¹, mais il peint en outre trois tableaux centrés sur l'histoire non moins tragique, mais pas encore passée par le filtre de la littérature, d'Imelda de' Lambertazzi et de Bonifacio de' Geremei, une Juliette et un Roméo de Bologne¹². Le sujet du premier de ces trois tableaux, exposé à Brera en 1822, connut une réelle fortune littéraire (deux pièces de théâtre et un roman historique¹³). Plus généralement du reste, le thème de la jeune fille gibeline, amoureuse d'un jeune homme guelfe, et dont l'amour est empêché par les luttes des factions, fit l'objet de plusieurs romans historiques, au moins quatre entre 1824 et 1830¹⁴.

11. Il s'agit de *L'ultimo bacio dato a Giulietta da Romeo* de 1823, de *Studio dal vero per il « Bacio di Giulietta e Romeo »* de 1823 environ, d'une autre version citée, mais introuvable, de *L'Ultimo bacio dato a Giulietta da Romeo*, de 1823, de *Baci tra Giulietta e la nutrice*, de 1823 environ, de *Gli sponsali di Giulietta e Romeo* de 1823, de *Giulietta e Romeo che entrati nella cella del frate stanno per inginocchiarsi onde ricevere dallo stesso la benedizione e l'anello nuziale* de 1825, et de *Sposalizio di Giulietta e Romeo* de 1830. Cf. F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, p. 159-163, 169 et 205.

12. *I fratelli d'Imelda de' Lambertazzi, ghibellini, sorprendono furibondi con nudi stili il guelfo Bonifacio de' Geremei, amante della loro sorella, che erasi introdotto nelle di lei stanze a visitarla*, de 1822, *Imelda de' Lambertazzi e Bonifacio de' Geremei, abozzo* exposé en 1829 à Brera et *Imelda de' Lambertazzi* de 1853. Cf. F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, p. 152, 199 et 317.

13. *Ibid.*

14. Il s'agit de : D. Sacchi, *Stefanago*, récit secondaire de *La pianta dei sospiri*, Lodi, 1824 ; *Id.*, *I Lambertazzi e i Geremei*, Milan, Stella, 1830 (écrit en 1825) ; C. Varese, *Folchetto Malaspina*, Milan, Stella, 1830 ; *Id.*, *Torriani e Visconti*, Milan, Stella, 1839 (écrit en 1832) ; G. Campiglio, *La figlia di un ghibellino*, Milan, Truffi, 1830. Cf. E. Chaarani Lesourd, *Intertextualité et récurrences dans le roman historique italien mineur. Enquête sur la typologie d'un « palimpseste »*, Thèse de doctorat nouveau régime, Université de Nancy, 1993.

L'insistance sur le thème de l'union des Italiens par-delà les diversités est évidente, et c'est le cas dans les tableaux de Hayez sur Roméo et Juliette, puisqu'ils représentent presque tous soit le baiser des amoureux, soit leur mariage secret, alors que dans le cas d'Imelda et Bonifacio, les amoureux sont au premier plan. La signification est évidente : les Italiens doivent prendre pour exemple le couple des amoureux et non leurs opposants, qui épuisent des forces précieuses pour la patrie en des luttes stériles, dans une configuration où le jeune héros amoureux est toujours guelfe, c'est-à-dire que les Gibelins, partisans de l'empire germanique et ressemblant pour cette raison à ceux qui soutiennent les Autrichiens, étrangers dominateurs du moment, ont toujours le mauvais rôle.

Une troisième possibilité pour raconter l'Unité de l'Italie consiste à chercher dans l'histoire des États italiens un sujet qui renvoie immédiatement à l'intolérable domination étrangère : c'est le cas des *Vêpres siciliennes*¹⁵.

Rappelons tout d'abord l'épisode historique selon la lecture traditionnelle qui en était faite. En 1282, les Français installés en Sicile avaient interdit le port des armes aux Siciliens. Le lundi de Pâques, alors que la foule se pressait pour la procession religieuse, un Français, sous le prétexte de chercher des armes dissimulées, dégrafa le corsage d'une jeune femme qui s'évanouit¹⁶. Cet outrage déclencha une émeute au cours de laquelle tous les Français furent massacrés. Hayez peignit plusieurs versions de ce tableau, dont deux ont été retrouvées. La première, de 1822, lui avait été commandée par Vittoria Gherardini Visconti et la commanditaire voulut qu'il prît pour modèle des protagonistes certains de ses amis. La seconde, introuvable, était une commande du comte Arese et fut composée en 1826-1827. La troisième est de 1846¹⁷.

Je n'entends pas me livrer ici à une analyse comparée des deux toiles, je me bornerai à souligner trois points. Premièrement, si l'épisode connut une telle fortune, c'est probablement parce qu'entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XX^e, la nation est souvent représentée sous la forme allégorique d'une figure féminine, si bien que dans le cas des *Vespri*, la jeune femme outragée, bien avant les tableaux allégoriques d'après 1848, figure l'Italie humiliée par les étrangers dominateurs¹⁸. Deuxièmement, le succès est dû

15. Brigitte Urbani a consacré une étude très détaillée et intéressante à l'immense fortune de ce thème au XIX^e siècle. Cf. B. Urbani, « Le thème des Vêpres siciliennes en Italie au XIX^e siècle ».

16. Une lecture plus équilibrée de cet épisode est proposée par Jean-Yves Frétygné dans son *Histoire de la Sicile*, Paris, Fayard, 2009, p. 209-222.

17. Cf. C. Castellana, S. Coradeschi, *L'opera completa di Hayez*, p. 89.

18. Voir à ce sujet A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Turin, Einaudi, 2000.

aussi au contenu de cet épisode, car dans l'Italie dominée par les Autrichiens au Nord et par les Bourbons au Sud, l'interdiction du port d'armes, les perquisitions et même les exécutions sommaires qu'elle entraînait était une réalité quotidienne, bien connue des patriotes. Enfin, le premier des deux tableaux représentant les *Vespri* put avoir un impact particulier, car les deux personnages principaux de la toile avaient les traits de patriotes contemporains qui posèrent pour Hayez, à la demande de la commanditaire¹⁹, ce qui pouvait être un moyen de lui donner une implicite dimension politique, compréhensible par les seuls patriotes. Toutefois, Hayez saura défier la censure autrichienne en la contournant par un autre moyen.

Raconter l'Unité par l'allégorie

Rien, en apparence, de plus innocent que le sujet de cette toile religieuse présentée à l'exposition de Brera en 1827 sous le titre *I due apostoli Giacomo e Filippo*. Hayez raconte dans ses mémoires que le thème lui avait été confié par le baron Ciani, qui désirait voir représentés ses deux frères Giacomo et Filippo Ciani, en apôtres voyageant pour leur prédication²⁰. Or les deux frères du baron Ciani étaient exilés et prêchaient la cause de l'Italie unifiée. Ce fait, ainsi que les trois couleurs du tableau, vert, blanc et rouge, confère une résonance toute patriotique à ce tableau, qui ne pouvait échapper aux patriotes qui le contemplèrent.

Dans un autre tableau, Hayez joue encore avec les couleurs du drapeau. *La ciociara*, exposé à Brera en 1842²¹, représente une figure féminine dans laquelle on pouvait facilement voir une allégorie de l'Italie, en raison de sa féminité de matrone qui suggère l'image très répandue de la mère patrie, ainsi que de son origine régionale. Toutefois, Hayez induit cette interprétation grâce aux trois couleurs employées : la jupe verte contraste avec un sol ocre rouge, repris dans le collier de corail et dans le fin liseré de la jupe, et ces deux couleurs sont complétées par le blanc du corsage.

Il existe deux versions d'un des plus célèbres tableaux de Hayez : *La meditazione*. Le premier fut intitulé *La meditazione sopra l'antico e il nuovo*

19. La commanditaire était Vittoria Trivulzio Gherardini, mère de la princesse Belgioioso, devenue par son second mariage marquise Visconti d'Aragona, et c'était une libérale convaincue. À sa demande, ses amis, la comtesse Martini Giovio et le conte Pompeo Belgioioso, tous deux de sentiments libéraux, donnèrent leurs visages aux deux personnages principaux du tableau, la jeune femme outragée par le Français et son frère, qui la soutient alors qu'elle s'évanouit. Cf. F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, p. 214-215 et C. Castellaneta, S. Coradeschi, *L'opera completa di Hayez*, p. 89.

20. Cf. Hayez. *Dal mito al bacio*, p. 112.

21. Cf. F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, p. 277.

testamento, et il fut exposé en 1850 tandis que le second, dénommé simplement *La meditazione*, fut réalisé un an après, en 1851²². Les deux tableaux représentent une jeune fille aux cheveux noirs, assise de face, tenant dans ses mains un gros volume et vêtue d'une longue chemise blanche, en contraste avec le fond sombre et symbole évident de pureté, qui laisse son sein droit découvert. Dans les deux tableaux, le sentiment général exprimé par la position du personnage et par son visage est la tristesse.

Une dizaine d'années auparavant, Hayez avait déjà peint deux toiles qui représentaient une jeune femme brune et visiblement désespérée. Cette première paire de tableaux à la thématique très proche, intitulés *La malinconia* (1840-1841) et *Un pensiero malinconico* (1842)²³ (fig. 1), annoncent nettement les deux *Meditazioni*. Il s'agissait, en effet, d'une variation sur le thème de la tristesse, figurée par une jeune femme au visage empreint d'un profond désarroi, qui contraste avec un pot de fleurs luxuriantes posé à côté d'elle. Sur les deux tableaux, la robe de la jeune fille est mal ajustée, laissant les épaules (mais pas le sein) très découvertes, comme si le peintre était parvenu à la surprendre dans un moment d'intimité où, trop démoralisée pour affronter le regard d'autrui, elle n'aurait même pas eu le courage de s'habiller. Dans le second tableau, Hayez était parvenu à accentuer le sentiment d'accablement en modifiant l'expression du visage et surtout la position des bras, placés devant la jeune fille dans un geste de découragement intense où les deux mains sont dos à dos en position inversée.

Par rapport à ces deux tableaux, dans les deux *Meditazioni*, la chute de la robe de la jeune fille laisse son sein droit découvert, ce qui suggère qu'elle a subi une violence et rappelle la jeune femme outragée des *Vespri siciliani*, dont un Français avait dégrafé le corsage (fig. 2). Or, le tableau doit impérativement être lu de façon allégorique, car le titre du volume, *Storia d'Italia*, contredit nettement le titre officiel du tableau (*La meditazione sopra l'antico e il nuovo testamento*) dont il est clair qu'il n'était là que pour égarer les censeurs. Or, la méditation sur l'histoire est précisément cet exercice auquel se livrent bien des patriotes, hommes de lettres et artistes de l'époque, à commencer par Hayez lui-même. Le tableau, qui évoque implicitement l'activité du peintre, a donc une valeur métalectique, et par la suite, il fut intitulé *L'Italia del 1848*.

Les différences entre les deux tableaux ne sont pas minces. Sur le premier, en effet, la jeune fille a les yeux baissés et la main gauche tournée vers la poitrine dans un geste de repli sur soi. Le bras gauche porte un bracelet qui a disparu de la seconde version, ce qui confère au personnage du second tableau une valeur encore plus allégorique. La jeune fille du second tableau

22. Cf. F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, p. 306-308.

23. *Ibid.*, p. 269-271.

fixe sur le spectateur son regard triste, mais non point découragé, et au contraire, plein d'une sombre résolution, presque en une attitude de défi. Elle tient dans sa main droite une croix qui symbolise, selon les critiques²⁴, le martyr des patriotes et qui ressemble quelque peu à une épée. Enfin, plusieurs critiques ont souligné que l'on pouvait lire sur la croix les dates des fameuses *Cinque giornate* milanaïses (18 au 22 mars 1848) certainement ajoutées par le peintre après l'exposition véronaise de 1852²⁵. Sur la tranche du livre, en tout cas, on lit distinctement le chiffre romain XVIII, qui pourrait désigner un siècle, mais qui correspond aussi à la date de la première de ces cinq journées.

Les deux tableaux correspondent aux deux moments de réaction de l'Italie après l'échec des événements révolutionnaires de 1848. L'Italie est figurée pour une fois par une jeune fille, et non par une figure maternelle comme celle de *La ciociara*. Le premier moment est celui de l'outrage subi – la jeune fille semble humiliée – alors que le second est incontestablement celui de la résistance et de la rébellion : la jeune fille semble décidée à combattre l'adversité, et l'intensité expressive du second tableau, beaucoup plus affirmée, explique peut-être que le second soit beaucoup plus connu que le premier.

Ces deux œuvres ne pouvaient que trouver un écho profond dans la conscience des contemporains car la première semblait illustrer le célèbre vers du *Nabucco* de Verdi sur la patrie « *si bella e perduta* » et, comme l'écrit Fernando Mazzocca, les deux rappelaient vigoureusement l'idée mazzinienne d'une patrie vue « *come una sorella disonorata dalla violenza* »²⁶.

Le tableau le plus populaire de Hayez, *Il bacio*²⁷, existe en quatre versions, dont trois ont été retrouvées aujourd'hui. La première, intitulée précisément *Il bacio. Episodio della giovinezza. Costumi del secolo XIV*, fut exposée en septembre 1859 à Brera (fig. 3). Le tableau représente un couple en train de s'embrasser. Le jeune homme, de face, porte des chausses rouges, sa jambe gauche est tendue et sa jambe droite est repliée et repose sur la dernière marche d'un escalier qui se situe à sa gauche, à droite du tableau. Il tient entre ses mains la tête de la jeune fille. Le visage du jeune homme est caché par son béret, alors que l'on aperçoit celui de la jeune fille. Celle-ci,

24. *Ibid.*, p. 307 ; F. Gualdoni, *Hayez*, p. 31 et *Fare gli italiani (1861-2011). 150 anni di storia nazionale*, Catalogo della mostra, W. Barberis, G. De Luna (dir.), Turin, Allemandi, 2011, p. 19.

25. *Ibid.*

26. Cité par F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, p. 308.

27. « *La più popolare tra le opere di Hayez viene presentata a Milano all'esposizione dell'Accademia di Brera il 9 settembre 1859* ». Cf. D. Sogliani, « Francesco Hayez », in *La nazione dipinta : storia di una famiglia tra Mazzini e Garibaldi*, M. Bertolotti, D. Sogliani (dir.), Milan, Skira, 2007, p. 89.

au premier plan, est vêtue d'une robe bleue, dont la manche est pourvue d'un revers blanc. Le décor est historique, car le couple possède des vêtements médiévaux et se détache sur le fond, très sobre, d'une muraille dont l'architecture semble ancienne. Dans la seconde version du tableau, celle de 1861, la jeune fille porte une robe entièrement blanche et la manche du jeune homme, qui apparaît sous sa cape, est verte. Dans la troisième version, la jeune fille a de nouveau une robe bleue, la manche du jeune homme est verte et un linge blanc est tombé sur les dernières marches de l'escalier.

La seconde, celle de 1861, a été récemment retrouvée et appartient à un collectionneur privé, et la troisième est celle qui fut présentée à l'exposition universelle de Paris en 1867. La première est nettement marquée par la couleur bleue, non seulement de la robe de la jeune fille mais encore du mur du fond légèrement bleuté. La seconde est empreinte, sur le fond, d'une tonalité verte, qui reprend la manche droite et le revers de la cape du jeune protagoniste. Le troisième tableau est enrichi de détails architecturaux à valeur historique, qui n'existent que dans le sous-titre de la première version : *Costumi del secolo XIV*. Entre les trois tableaux, la position des amoureux ne varie pratiquement pas. Dans les trois, la sobriété du décor met en valeur la gestuelle du couple qui attire l'attention de l'observateur et qui est extrêmement sensuelle.

Aujourd'hui, la position des amoureux en train de s'embrasser peut paraître banale et galvaudée : depuis Hayez, Rodin, puis Klimt se sont essayés à représenter la scène du baiser, dont le cinéma américain et mondial nous a ensuite abreuvés, au point que le long générique d'un ciné-club de la télévision française (*Cinéma de minuit*) avait pu être constitué de différents couples célèbres du cinéma, alternant en fondu-enchaîné le personnage masculin puis le personnage féminin. Toutefois, à l'époque où les tableaux de Hayez furent peints, dans une société encore très prude où les relations entre hommes et femmes étaient extrêmement codifiées, cette image sensuelle était en avance sur son temps et avait certainement une valeur de provocation anticonformiste.

Le premier des trois tableaux, peint pendant la campagne de Lombardie de 1859, qui avait permis de réunir le Piémont à la Lombardie, mais non pas à la Vénétie, puisque Napoléon III s'était parjuré lors des accords de Villafranca, est marqué par les couleurs françaises, le bleu étant la seule couleur qui différencie les deux tricolores : robe bleue, revers blanc de la manche de la jeune fille et chaussettes rouges du jeune homme, sur un fond lui aussi quelque peu bleuté. Selon l'interprétation de Fernando Marzocca, il célébrait donc les couleurs de la France, alliée précieuse des Italiens avant la déception de Villafranca. Le bleu a disparu du second, celui de 1861, la robe est devenue blanche et le revers de la cape est vert, le tout sur un fond

légèrement vert ; le tableau illustre donc doublement la proclamation du royaume d'Italie unifié, par ses couleurs (selon Marzocca et selon Daniela Sogliani²⁸) et à notre avis, également par son thème central, celui de l'union.

Le troisième est celui que Hayez présenta à Paris en 1867. On y constate un équilibre entre les couleurs des deux drapeaux. La robe est bleue, mais le revers de la cape et la manche du jeune homme sont verts et les couleurs communes des deux drapeaux sont celles des chausses et du revers blanc de la manche, auquel s'ajoute le linge blanc tombé sur les marches de l'escalier. Comment s'expliquent les détails architecturaux que Hayez ajoute et par lesquels il semble revenir vers les tableaux historiques de sa première manière ? *Il bacio* a pour antécédent les deux versions de *L'ultimo bacio di Giulietta a Romeo* où, cependant, la sensualité du baiser était très atténuée par le fond extrêmement chargé de détails divers qui dispersaient l'attention du spectateur.

En plus de l'interprétation du chromatisme doublement tricolore des trois versions du *Bacio*, le thème a été interprété comme celui du baiser que le volontaire donne à sa belle avant de la quitter pour partir lutter pour la patrie, comme le rappelle Daniela Sogliani²⁹. Toutefois, le thème, très romantique, du baiser possède une ascendance littéraire indiscutable. Outre le très célèbre baiser dantesque de Paolo et Francesca, il s'inscrit incontestablement dans la tradition récente de la condamnation des luttes médiévales entre Guelfes et Gibelins, portée par la mode du roman historique. En ce qui concerne Hayez, du reste, la parenté entre la série du dernier baiser de Roméo et Juliette et celle du *Bacio* est saisissante. Il semble donc évident qu'Hayez voulait se servir de ce thème si romantique du baiser pour délivrer le message politico-historique de l'union des jeunes générations de l'Italie unifiée, par opposition aux générations précédentes encore divisées, conformément à la critique des luttes fratricides, implicite, pour des raisons de censure, dans la reprise de tous ces récits décalqués du modèle shakespearien de *Roméo et Juliette*.

Que signifie l'ajout du linge blanc ? Il est probable que ce linge soit un voile, tombé de la tête de la jeune fille cambrée sous l'effet du baiser. Or, traditionnellement, ce voile était celui des Vénitiennes, la couleur blanche étant réservée aux jeunes filles, alors que les femmes moins jeunes le portaient noir, comme on peut le constater dans un autre tableau de Hayez intitulé *Le veneziane*. Ainsi, le *Bacio* de 1867, qu'il soit peint avant ou après 1866, prend la signification politique du souhait ou de la célébration du rattachement de Venise à l'Italie.

28. Hayez. *Dal mito al bacio*, p. 178-180 et D. Sogliani, « Francesco Hayez », p. 92-93.

29. *Ibid.*

Conclusion

Les portraits que Hayez effectue de personnages célèbres de l'élite libérale milanaise célèbrent ces hommes et ces femmes qui furent les acteurs plus ou moins connus de l'Unité, et au moins l'un d'entre eux, celui du comte Arese, a une valeur presque journalistique de reportage, presque en direct, sur les souffrances subies par ceux qui désirèrent l'unification de l'Italie.

Les tableaux historiques sont à insérer dans le cadre plus vaste de la représentation romantique de l'histoire, qui permet de s'inventer une tradition et donc d'improviser une nation. Mais ils comportent aussi une signification plus précise, celle de la revendication de l'indépendance, grâce au thème de la tyrannie, qui se décline sous deux aspects. Il peut s'agir de la tyrannie des étrangers dominateurs, aussi bien dans les tableaux philhellènes comme *I profughi di Parga* que dans les représentations des *Vespri siciliani*. Cependant, la tyrannie consiste aussi en l'insupportable abus de pouvoir des factions séparatrices des jeunes générations, dans *L'ultimo bacio di Giulietta a Romeo* ou dans *Imelda de' Lambertazzi*. Implicitement, ces toiles comportent d'abord la critique voilée des *campanilisti* conservateurs qui ne veulent pas d'une Italie unifiée et ensuite l'idée d'un conflit avec les générations précédentes qui ont accepté la division de la patrie.

Les tableaux allégoriques fonctionnent comme une sorte de trompe-l'œil idéologique. En effet, ce qui est donné à voir aux censeurs consiste en des scènes religieuses, celle de *I due apostoli Giacomo e Filippo* ou celle de *La meditazione*, en un portrait régionaliste, en ce qui concerne *La ciocciara*, ou en une scène sensuelle et sentimentale pour *Il bacio*. Or, en réalité, tout cela cache des sujets d'une actualité beaucoup plus brûlante : la prédication de la cause italienne, l'incitation à la révolte et l'unification des États de la péninsule. Une double réception de ces tableaux – celle des Autrichiens et celle des patriotes – était donc possible et, probablement, voulue par le peintre.

Elsa CHAARANI LESOURD

Université de Lorraine



Fig. 1 – Francesco Hayez, *Un pensiero malinconico (La desolata)*, 1842

© Soprintendenza per il patrimonio storico artistico di Milano
Pinacoteca di Brera. Su concessione del Ministero per i Beni e le attività culturali



Fig. 2 – Francesco Hayez, *La meditazione*, 1851
© Vérone, Galleria d'Arte Moderna Palazzo Forti



Fig. 3 – Francesco Hayez, *Il bacio*.

Episodio della giovinezza. Costumi del secolo XIV, 1859

© Soprintendenza per il patrimonio storico artistico di Milano
Pinacoteca di Brera. Su concessione del Ministero per i Beni e le attività culturali

VERDI ET LA DÉFENSE DE L'ITALIANITÉ

Résumé : Après des débuts difficiles, Verdi connaît le succès grâce au miracle de *Nabucco*, dont le caractère novateur séduit le public. S'ouvre alors ce que la critique traditionnelle retient comme le temps des opéras patriotiques. Pourtant, ce n'est qu'au cours de l'été 1846 qu'aura lieu, au théâtre de Bologne, pour la première fois, une manifestation associant l'action scénique – il s'agit d'*Ernani* – avec les préoccupations politiques de la population alors enthousiaste pour le nouveau pape Pie IX. Verdi fait donc plus figure d'accoucheur que d'inventeur du patriotisme italien. Dans la dernière partie de sa vie, c'est-à-dire de la fin des années 1850 jusqu'à sa mort en 1901, il devient le défenseur de l'italianité. Alors que ses opéras connaissent une désaffection de la part du public et qu'ils subissent les critiques de l'avant-garde artistique, Wagner est en train de s'imposer comme le compositeur à la mode. Sans être hostile au maître de Bayreuth ou imperméable à sa musique, Verdi se fait le héraut de la défense de la tradition italienne contre l'hégémonie germanique qui vient de mettre à genoux la France dans la guerre de 1870. Par son mot d'ordre, « *Torniamo all'antico* », il se pose ainsi en champion de l'italianité.

Riassunto : *Dopo un inizio difficile, Verdi ottiene il primo successo grazie al miracolo di Nabucco, il cui carattere innovatore riesce a sedurre il pubblico. Segue quindi un periodo generalmente indicato dalla critica tradizionale come quello delle opere patriottiche. Bisogna tuttavia aspettare l'estate del 1846 – con la rappresentazione di Ernani – per vedere, nel teatro di Bologna, la prima manifestazione che associa l'azione scenica e le preoccupazioni politiche della popolazione entusiasta dopo l'elezione del nuovo papa Pio IX. Verdi ha quindi rivelato piuttosto che inventato il patriottismo italiano. Nell'ultima parte della sua vita, cioè dalla fine degli anni Cinquanta fino alla morte, Verdi diventa il difensore dell'italianità. Mentre le sue opere riscuotono meno successo di pubblico e subiscono le critiche dell'avanguardia artistica, Wagner s'impose come l'ultimo compositore alla moda. Senza essere ostile al maestro di Bayreuth né impermeabile alla sua musica, Verdi decide di difendere la tradizione italiana contro l'egemonia tedesca che ha messo in ginocchio la Francia nella guerra del 1870. Con la parola d'ordine « Torniamo all'antico », si presenta come il campione dell'italianità.*

Le rapport que Giuseppe Verdi entretient avec l'identité nationale italienne peut être ramené à trois questions, ou plus exactement à trois périodes dans la vie du compositeur, dont nous savons quel rôle de tout premier plan il a joué dans la formation de l'Unité italienne. La première couvre la période qui sépare la naissance de Verdi en 1813 des premières représentations de

Nabucco. La seconde coïncide avec le temps de l'opéra dit « patriotique ». Quant à la troisième, c'est elle surtout qui retiendra notre attention, dès lors qu'elle justifie le titre de cette communication.

De la naissance de Verdi au triomphe de *Nabucco*

Il est un premier problème que rencontre le biographe de Verdi, s'agissant de son rapport à l'italianité, dans la mesure où l'on peut s'interroger sur la signification de cette notion dans une Italie longtemps divisée entre plusieurs États et que Metternich, on le sait, a qualifiée après le dépècement de 1815 de « simple expression géographique ». Ce problème apparaît dès la lecture de l'acte de naissance du jeune Giuseppe. En voici la teneur :

L'an 1813, le jour du douze octobre, à neuf heures du matin, par devant nous, adjoint au maire de Busseto, officier de l'état civil de la commune de Busseto susdite, département du Taro, est comparu Verdi Charles, âgé de vingt-huit ans, aubergiste, domicilié à Roncole, lequel nous a présenté un enfant de sexe masculin, né le jour courant, à huit heures du soir, de lui et de Louise Uttini, domiciliée aux Roncole, son épouse, et auquel il a déclaré vouloir donner les prénoms de Joseph, Fortunin, François¹.

Verdi est donc né Français, sur un territoire français, ancienne possession des Bourbons d'Espagne depuis 1748, transformée par Napoléon en un département – le département du Taro – directement rattaché à la France et administré par un préfet de l'Empire. Son prénom, comme ceux de ses parents, sont des prénoms français.

Le cas n'est pas unique et s'applique de la même façon aux autres principaux artisans de l'Unité italienne : Garibaldi, né à Nice, Mazzini, né à Gênes, Cavour, né à Turin, tous au temps de la domination napoléonienne et plusieurs années avant que celle-ci ne prenne fin. Or il n'en est pas tout à fait de même pour Verdi. Un mois après sa naissance, les Autrichiens ont en effet repris Parme, transformée en un petit État satellite placé sous la souveraineté de Marie-Louise, l'ex-impératrice des Français.

Or, et c'est ce qui fait problème, durant la plus grande partie de sa vie, le compositeur bussétan a affirmé qu'il était venu au monde le 9 octobre 1814, expliquant qu'il tenait de sa mère cette information ; par exemple, dans une lettre à son amie, la comtesse Maffei, datée du 14 octobre 1876, alors qu'il a dépassé la soixantaine². Pourquoi ce travestissement d'une date

1. Acte de naissance de Verdi, registre de l'état civil de Busseto (Parme).

2. Citée dans P. Milza, *Verdi et son temps*, Paris, Perrin, 2001, p. 394.

que confirment par ailleurs son acte de baptême, ainsi que les passeports qu'il a dû fournir, ne serait-ce que pour se rendre à Milan en 1832 ? Personnellement, je retiendrai celle-ci : né en octobre 1814, Verdi serait né sujet de l'impératrice Marie-Louise. Il est vraisemblable que sa mère ait souhaité effacer de l'esprit de son jeune fils ce qui pouvait le rattacher à la France napoléonienne. Le jeune Giuseppe ayant à faire carrière dans une Italie dominée par l'Autriche, il lui paraissait, me semble-t-il, préférable qu'il n'eût aucun lien avec la défunte « Grande Nation ». Verdi n'aurait fait qu'entériner son choix, avec peut-être une certaine répulsion à se dire d'origine française.

Second problème : comment Verdi est-il devenu le porte-parole musical de la liberté et de l'unité italiennes, à un moment où seule une étroite fraction de la population commençait à prendre conscience de son identité politique et culturelle ? Je ne peux évidemment que rappeler ici les principales étapes de cette conversion.

La première étape passe par Busseto, où Verdi, encore adolescent, fait la connaissance et devient le protégé d'un marchand aisé de produits exotiques, Antonio Barezzi, dont il finira par épouser la fille, Margherita. Par son intermédiaire, et par celle du directeur de l'école de musique de Busseto, Provesi, le jeune garçon, qui se destinait à la modeste carrière d'organiste « municipal », se trouve intégré dans un milieu progressiste, dans lequel coexistent démocrates d'inspiration jacobine et notables de fibre libérale. Entre libéraux et démocrates, les uns appartenant plutôt à la bonne bourgeoisie, les autres à la classe moyenne citadine, la frontière était d'ailleurs assez floue. Ils étaient avant tout des « patriotes », sur lesquels s'exerçait déjà avec force la prégnance de l'idée nationale. Venu plutôt d'un milieu clérical et traditionaliste, Verdi se trouva emporté par ce courant patriotique et libéral. Les notables de Gauche modérée se retrouvent à la société philharmonique que préside Barezzi. Verdi, par son talent précoce, en devient vite la coqueluche, si bien qu'on décide bientôt de l'envoyer étudier la musique à Milan.

Pour cela – ce sera la seconde étape – il faut demander une bourse à l'archiduchesse, qui l'accorde (après intervention de Barezzi). Verdi devient ainsi l'obligé du régime, encore que la bourse soit complétée par la société philharmonique : Barezzi fait l'avance.

Milan constitue une étape décisive dans la carrière du jeune instrumentiste. La ville fait partie à cette époque du royaume lombardo-vénitien, possession de l'Empire d'Autriche. Il y existe une opposition dans les milieux aristocratiques et bourgeois, ainsi que parmi les intellectuels. Mais la population s'accommode somme toute assez bien de la présence autrichienne. Donc pas de véritable mouvement de fond. Seule une étroite

minorité suit les idées et les actions de Mazzini et consorts, ou regarde en direction du Piémont libéral.

Verdi échoue au concours d'admission au Conservatoire. Il poursuit ses études avec un professeur privé et mène pendant quelque temps une vie d'étudiant vaguement dissipé mais de plus en plus attiré par l'art lyrique, dont il s'impregne par une fréquentation assidue de la Scala, ce qui tend à l'éloigner de la politique et des idéaux du Risorgimento. Son mariage avec Margherita Barezzi, ses premiers pas comme compositeur – son premier opéra, *Oberto comte de Bonifacio*, qui donne la Scala en novembre 1839, obtient un relatif succès – et la naissance de ses deux enfants achèvent de l'en détacher.

En 1839-1840, Verdi perd, coup sur coup, ses deux enfants et sa compagne. Son chagrin est immense. Il songe successivement au suicide et au retour à Busseto, pour finir comme un obscur organiste de province, et ce au moment où on lui demande d'exécuter le contrat qui le lie à la Scala pour un *Opera buffa*: *Un giorno di regno*. Le cœur n'y est pas. De plus le comique n'est pas le genre dans lequel Verdi est le meilleur – sauf, si ce n'est beaucoup plus tard, dans *Falstaff*. La pièce sera donc un échec complet.

C'est alors qu'intervient le « miracle de *Nabucco* ». Voici comment le musicien évoque l'événement :

J'étais fort déprimé et ne pensais plus à la musique, lorsqu'un soir d'hiver, sortant de la galerie De Cristoforis, je tombai sur Merelli [impresario de la Scala] qui se rendait au théâtre. Il neigeait à gros flocons. Il me prit par le bras et m'invita à l'accompagner dans sa loge à la Scala. Tout en marchant, il bavarde, il me raconte qu'il est fort embarrassé au sujet d'un nouvel opéra qu'il doit donner. Il en avait chargé Nicolai, mais le livret ne plaisait pas à celui-ci.

Figure-toi, me dit Merelli, un livret de Solera, magnifique ! extraordinaire ! sublime³ !

Après avoir refusé de le lire, Verdi finit par l'ouvrir. Le livret tombe et s'ouvre à la page de ce qui deviendra le *Va pensiero*. Du coup, le désespéré lit le livret d'une traite et se met à composer.

Au-delà de ce récit qui fleure bon la légende – l'histoire est trop belle, l'enchaînement des « signes » trop bien réglé pour que n'apparaisse pas à l'évidence l'idée que le maestro entend imposer à la postérité, en même temps qu'à lui-même, à savoir que la conduite des hommes est guidée par

3. Récit autobiographique de Verdi à Giulio Ricordi destiné à l'édition italienne de la biographie réalisée par Arthur Pougin, *Vita aneddotica di Giuseppe Verdi*, Milan, Ricordi, 1881, p. 54-56.

la « force du destin », et qu'il appartient à chacun de nous d'apprendre à en déchiffrer les signes. Dans le récit qu'il donne de la genèse de *Nabucco*, tout lui est imposé de l'extérieur par une puissance qui défie sa propre volonté. C'est pratiquement sous la dictée de cette force qui le dépasse qu'il écrit la musique de *Nabucco*.

Est-ce dans le sens d'un providentiel « sens de l'histoire », dont il aurait été l'instrument, qu'il inscrit sa propre destinée, ou dans quelque chose de beaucoup plus intime ? Après la disparition de sa famille, il s'était engagé à ne plus composer pour le théâtre. Or Verdi était déjà captif de son art, partie prenante d'un monde qu'à la fois il repoussait et désirait conquérir. Après s'être terré pendant plusieurs mois, il recommence à fréquenter épisodiquement les lieux de la convivialité milanaise. Qu'il l'admette ou non, il a repris goût à la vie. Le « miracle » du livret de Solera lui donne en quelque sorte bonne conscience. Ce n'est pas tout à fait lui qui décide et il n'y a rien de particulièrement patriotique dans ce choix.

Le temps des opéras patriotiques

Dès les premières représentations, *Nabucco* rencontra un immense succès, dû essentiellement au caractère novateur de l'œuvre. Morelli offrit aussitôt à Verdi un contrat mirobolant, matérialisé par un chiffre énorme : celui que Bellini, au faite de sa gloire, avait obtenu pour *Norma*. Sans doute l'imprésario de la Scala a-t-il saisi d'entrée de jeu ce qu'il y avait de neuf dans l'opéra verdien, et deviné les attentes d'un public dont le goût et les préoccupations politiques étaient en train de changer.

Ne tombons pas toutefois dans le piège de l'anachronisme. Si *Nabucco* peut bel et bien être considéré comme le premier des opéras patriotiques de Verdi, ni le public milanais, ni vraisemblablement le compositeur n'ont eu immédiatement conscience du message « révolutionnaire » dont il était porteur. En 1842, rares étaient encore dans les régions soumises à la domination autrichienne les militants de la cause libérale et nationale. Et qui, dès les toutes premières représentations, a vu dans le chœur des Juifs pleurant sur les rives de l'Euphrate leur liberté perdue, la métaphore de la nation italienne éclatée et captive ? Il faudra plusieurs années encore pour que le message, devenu explicite, déclenche dans les salles la réaction d'un public survolté par la cause nationale, à l'instar de celle que Luchino Visconti a mise en scène dans *Senso*, s'appliquant à une autre époque (1866), à une autre région (Venise) et à une autre pièce (*Il Trovatore*).

Ce sera au théâtre de Bologne, au cours de l'été 1846, qu'aura lieu pour la première fois une manifestation associant l'action scénique avec les préoccupations politiques de la population. Elle se déroule à Bologne,

capitale de la Romagne pontificale, où beaucoup voient alors dans le pape nouvellement élu, Pie IX, l'un des possibles fédérateurs des États italiens.

Le 13 août, au cours d'une représentation d'*Ernani*, lorsque le chœur entonna l'air final, *O sommo Carlo*, transformant la référence à Charles Quint en cri de ralliement autour du Pontife – *O sommo Pio* –, le public explosa littéralement. Il fallut tripler le morceau et les spectateurs ne purent retenir leurs vivats lorsqu'on arriva au vers « tous seront pardonnés » : allusion à l'amnistie que le pape venait d'accorder aux prisonniers politiques.

Verdi n'a pas attendu cette démonstration pour mesurer l'effet que certains morceaux de bravoure avaient sur le public, et il est clair qu'il en joua. Peut-être doit-il moins son succès au fait d'avoir su anticiper les réactions du public que d'avoir saisi au vol quelque chose qui était dans l'air et que ses opéras eurent l'immense mérite de rendre concret.

Accoucheur donc, avec quelques autres, du patriotisme italien, plutôt qu'inventeur de celui-ci, Verdi a lui-même pris conscience, après *Nabucco*, de la survivance des valeurs libérales et patriotiques qui avaient nourri sa jeunesse et qu'il avait eu tendance peut-être à oublier à Milan. Mais il importe peu au fond que le maestro ait ou non médité de faire du chœur des Hébreux déportés à Babylone une sorte de manifeste lyrique appelant à la libération de sa patrie. L'important est ce que le public de la péninsule a ressenti et compris, dans ce qui, à l'origine, n'était sans doute que le fruit du hasard.

Que Verdi ait vu, dans l'accueil que le public réservait à ses œuvres « militantes », le moyen d'acquérir rapidement gloire et fortune, est à la fois indéniable et d'un intérêt secondaire : ce qui est important, c'est qu'avec *Nabucco*, puis avec *Les Lombards à la Première croisade* et *Ernani*, la musique de Verdi ait commencé à exercer une action politique qui ne cessera de prendre de l'ampleur, jusqu'à la réalisation du projet unitaire.

Pendant une décennie – ce sont les « années de galère », terme par lequel le maestro ne désigne pas les années de Bohême (il est en train de devenir riche), mais celles du travail ininterrompu et épuisant –, en attendant l'éclosion des grandes œuvres de la maturité (*Il Trovatore*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *Don Carlos*, *Luisa Miller*, *La force du destin*, etc.), Verdi va devoir répondre à l'immense appétit d'opéras « patriotiques » d'un public qui, dès lors qu'on répond à son goût de l'épopée et de l'exaltation du sentiment national, s'avère friand du meilleur (*La bataille de Legnano*, *Attila*), comme du pire.

Le pire, c'est peut-être sa *Giovanna d'Arco*, créée à Milan le 15 février 1845, moins à cause de la musique que du scénario : livret de Solera sur un poème de Schiller. De la vérité historique, ce dernier s'était médiocrement soucié, imaginant une idylle entre la Pucelle et un représentant du camp adverse et

faisant mourir l'héroïne sur le champ de bataille. Solera, dont le patriotisme répugnait à mettre en scène une histoire d'amour entre un « occupant » et une jeune fille incarnant l'esprit de résistance du pays occupé, n'hésita pas à prendre encore davantage de distance avec les faits. Sa Jeanne d'Arc ne tombera donc pas amoureuse d'un Anglais, mais de son roi, Charles VII, lui aussi conquis par le charme guerrier de la jeune Lorraine. Clou du spectacle, le père de Jeanne découvrait dans un bois le souverain et la paysanne venus pour prier la Vierge Marie et lui demander de libérer leur patrie. Interprétant la scène d'une tout autre manière, il livrait sa fille à l'ennemi, mais Jeanne parvenait à s'enfuir à la faveur d'un combat entre les deux armées et, reprenant la tête de ses soldats, conduisait les troupes françaises à la victoire.

Engagement et défense de l'identité italienne

Dans une lettre à sa vieille amie, Clara Maffei, datée du 23 juin 1859, veille de la bataille de Solferino, Verdi écrit, parlant d'un ami commun, Montanelli, parti combattre les Autrichiens :

Ah ! si j'avais une autre santé, moi aussi ! Cela je ne le dis qu'à vous et en secret, je n'oserais le dire à personne d'autre. J'aurais peur qu'on y voie une fanfaronnade. Mais que pourrais-je faire moi, qui ne suis pas capable d'accomplir une marche de trois milles ; moi dont la tête ne supporte pas cinq minutes de soleil et qu'un peu de vent, un peu d'humidité suffisent à mettre au lit avec des maux de gorge, et ce parfois pendant des semaines ! Quelle triste nature que la mienne ! Bonne à rien⁴.

Il est clair que Verdi en rajoute quant à son inaptitude à porter les armes, lui qui, à d'autres moments, se rengorge de ses randonnées de douze heures dans la *Bassa padana*, des interminables parties de chasse avec ses amis et de son goût pour les beaux fusils. Certes, à un moment où le sort de l'Italie se décide sur les champs de bataille, il souffre de ne pas être de la partie, mais il ne cherche pas à paraître ce qu'il n'est pas : un *condottiere* comme Garibaldi, ou un simple combattant comme Montanelli. Il sait que son combat est ailleurs, qu'il est d'autres lieux que ceux où l'on s'égorge où le patriote qu'il est a un rôle à jouer. Il sait quelle place sa musique, sa dramaturgie, les strophes enflammées de ses opéras ont tenue dans l'éveil du sentiment national. Conscient de ses limites, un peu humilié tout de même de ne pouvoir livrer d'autres batailles que celle de la scène, il assume la fonction symbolique que l'histoire lui assigne.

4. Lettre de Verdi à Clara Maffei, 23 juin 1859, citée dans P. Milza, *Verdi et son temps*, p. 284.

Son rôle, Verdi sera amené à le tenir sur trois terrains d'inégale importance à ses yeux. En premier lieu, le terrain strictement politique, et ce sera largement à son corps défendant. Ce n'est pas sans réticence, en effet, qu'il acceptera de devenir député dans la première assemblée législative du jeune royaume. Il faudra pour cela que Cavour le supplie de poser sa candidature à la députation de San Donnino, lors d'une conversation qui eut lieu au domicile du Premier ministre, le 18 janvier à cinq heures du matin, par un froid polaire. Élu député, Verdi restera à son poste jusqu'à la fin de son mandat, par fidélité à Cavour, mort le 6 juin 1861. Il sera très assidu aux séances, mais ne sollicitera pas un second mandat. C'est avec le même respect pour les institutions du royaume qu'il acceptera plus tard de devenir sénateur, sans aller toutefois jusqu'à suivre les travaux de cette docte assemblée.

Autre terrain, la scène lyrique, où Verdi se fait le défenseur de tout ce qui pourrait porter atteinte à l'image de l'Italie et de son peuple. C'est toute l'affaire des Vêpres siciliennes. Verdi avait signé en 1852 un contrat stipulant qu'il composerait, sur un livret de Scribe, un opéra qui devait être créé avant la fin de 1855. Il avait essayé de s'en débarrasser en refusant le scénario de Scribe, mais avait dû finalement s'exécuter.

Les raisons invoquées par Verdi pour demander la résiliation étaient à la fois d'ordre artistique – il jugeait pompeux et bourré de lieux communs le livret, même révisé, de Scribe – et politique : le texte proposé comportait à ses yeux de graves offenses à l'égard du peuple italien. Le thème des Vêpres désignait en effet l'émeute qui aboutit au massacre des garnisons françaises en Sicile sous le règne de Charles d'Anjou en mai 1282.

Dans le livret de Scribe, les Siciliens étaient présentés sous un jour peu favorable : en particulier, leur chef était peint sous les traits d'un conspirateur maniant le poignard comme un Florentin de la Renaissance. Verdi devait donc composer une musique sur un texte qui usait de l'un des clichés les plus répandus en France : celui de l'Italien armé de la dague et du couteau, frappant son adversaire dans le dos. « Je ne serai jamais complice d'une injure faite à mon peuple »⁵, écrivit-il au directeur de la « Grande boutique », menaçant de reprendre le chemin de l'Italie si le texte du livret n'était pas radicalement modifié.

La crise ne fut évitée que grâce à l'intervention personnelle de Napoléon III. On ne pouvait, au moment où se tenait à Paris l'Exposition universelle, se passer de la présence du plus recherché des dramaturges lyriques. À quoi s'ajoutait, à la suite de la guerre de Crimée et de la participation que

5. Lettre de Verdi à Crosnier, directeur de l'Opéra de Paris, du 3 janvier 1855, citée dans M.-J. Phillips-Matz, *Giuseppe Verdi* [1993], Paris, Fayard, 1996, p. 408.

l'armée piémontaise avait apportée à la victoire franco-anglaise, l'amorce du rapprochement entre le royaume sarde et la France.

Plus importants encore sont les enjeux qui concernent le terrain proprement artistique. Après plus de vingt ans de règne sur la scène lyrique italienne et européenne, l'opéra verdien va connaître, au cours des années 1860, sinon une désaffection de la part du public, du moins des attaques – plus ou moins marquées – de la part de représentants de la jeune génération, se réclamant pour la plupart de la *Scapigliatura* lombarde.

Par ce terme, on désignait au milieu des années 1860 un petit groupe d'artistes milanais – littérateurs, poètes, musiciens, plasticiens – rassemblés autour de Cletto Arrighi et auxquels son fondateur avait donné le nom de *scapigliati* (les échevelés). Les représentants de cette avant-garde, pour la plupart nés entre 1830 et 1840, aspiraient classiquement à s'installer dans les fauteuils de leurs prédécesseurs après les en avoir délogés. De cette bohème intellectuelle, au demeurant pleine de talent, émergeaient quelques personnalités, parmi lesquelles Arrigo Boito, Franco Faccio, le romancier et dramaturge Emilio Praga, un autre romancier, Giuseppe Rovani, etc.

En novembre 1863, la Scala mit en scène un opéra – *I Profughi fiamminghi* – portant la signature d'Emilio Praga pour le livret, et de Franco Faccio pour la musique. En principe, le maestro n'avait aucune raison de s'inquiéter. Boito et Faccio lui avaient rendu visite et s'étaient respectueusement entretenus avec lui. Verdi n'avait pas compris grand-chose aux explications théoriques qui lui avaient été données par ses deux interlocuteurs concernant l'« esthétique nouvelle » dont ils étaient censés être les promoteurs, mais il ne s'était pas senti particulièrement visé par un projet qui, pour tout dire, le laissait de marbre. Il aurait pourtant dû se douter, à certains signes et à certaines déclarations, que les *scapigliati* n'étaient pas disposés à baisser les bras. On allait voir ce qu'on allait voir ! L'heure de la mise à mort du drame romantique avait sonné. Il était temps de se mettre à l'heure allemande et de faire entrer la musique symphonique et la musique de chambre, telles qu'on les pratiquait dans les pays germaniques, dans la culture musicale des Italiens. Rien de tout cela n'aurait beaucoup impressionné Verdi si les manifestes de la jeune école ne s'étaient accompagnés de propos désobligeants à l'égard de ceux que l'avant-garde milanaise considérait comme des « caciques » dépassés, enfermés « dans la geôle de la vieillesse et du crétinisme » : Verdi et Manzoni.

Ce fut au cours du banquet – très arrosé, il faut le dire – donné en l'honneur de Faccio après la première de son opéra, le 11 novembre 1863, qu'eut lieu l'attaque la plus virulente. Boito y lut une ode dans laquelle, sans les nommer, les deux papes de la littérature et de l'art italiens étaient féroce­ment mis sur la sellette. Le texte suscita, on s'en doute, la colère de

Verdi, lequel ne pouvait accepter que son œuvre fût comparée aux « saintes harmonies de Pergolèse », ni surtout que l'auteur du libelle eût évoqué celui qui, peut-être déjà né, élèvera l'art « au-dessus de l'autel souillé comme un mur de lupanar »⁶.

Les choses en restèrent là, une fois les excuses faites et acceptées, entre les *scapigliati* et le compositeur bussétan. Elles n'empêchèrent pas Boito de se rapprocher par la suite de celui-ci et de devenir son dernier et meilleur librettiste. Mais en attendant, le maître se sentait touché au vif. L'offensive de la jeune école milanaise arrivait à un moment où lui-même se posait des questions sur son art et s'ouvrait aux tendances nouvelles et aux influences étrangères. Ce qu'il reprochait à Faccio et à ses amis, c'était moins de goûter la musique de Wagner que de vouloir l'imiter et de rejeter en bloc ce qui représentait à ses yeux un trésor : le patrimoine culturel et musical de l'Italie, à un moment où, l'unité du pays demeurant inachevée, celui-ci avait eu un besoin impératif de faire reconnaître son originalité, ou si l'on veut, son « génie » national.

La question devait rebondir, quatre ans plus tard, avec la présentation de *Don Carlos* à l'opéra de Paris. La première eut lieu le 11 mars 1867, devant une salle comble, où avaient pris place l'empereur, l'impératrice Eugénie et la cour au grand complet, ainsi que les membres du gouvernement et les représentants du corps diplomatique. L'accueil de ce public huppé ne fut pas à la hauteur des espérances de Verdi. On applaudit les interprètes et l'orchestre. On ovationna courtoisement le maître, mais il n'y eut pas de déchaînement d'enthousiasme. *Don Carlos* n'en tint pas moins l'affiche pendant plusieurs mois.

Les réactions des professionnels du spectacle lyrique furent tout aussi mélangées. Ceux qui se déclaraient déçus par la nouvelle production de Verdi reprochaient à celui-ci tantôt de n'avoir pas su rompre avec la tradition de l'opéra italien, tantôt au contraire d'avoir voulu « faire du neuf » sans parvenir à faire preuve d'originalité. Certains, comme Georges Bizet, allèrent jusqu'à dire qu'il avait voulu « faire son Wagner », ce qui ne pouvait qu'indigner Verdi. Non qu'il eût le moindre ressentiment personnel à l'égard du maître de Bayreuth ; de lui et de sa musique, il ne savait à peu près rien au moment où il composait *Don Carlos*. Ce fut à Paris, lors d'un concert donné dans les tous derniers jours de 1866 – donc après la composition de son opéra –, qu'il entendit pour la première fois l'une de ses œuvres : en l'occurrence l'ouverture de *Tannhäuser*. Et c'est seulement quatre ans plus tard qu'il se fera envoyer les écrits théoriques du compositeur allemand. Simplement,

6. Lettre de G. Verdi à Giulio Ricordi du 3 mai 1865, Archivio Casa Ricordi, citée dans P. Milza, *Verdi et son temps*, p. 327.

les transformations que Wagner était en train d'apporter à la dramaturgie lyrique étaient dans l'air. Les Faccio, Boito et autres représentants de l'avant-garde italienne travaillaient dans le même sens, et Verdi n'était pas resté imperméable à leur exemple, de même qu'à celui de Gounod dont le *Faust*, créé au Théâtre-Lyrique en 1859, eut sur lui une influence infiniment plus grande que l'ensemble de la production wagnérienne.

Peut-être la relative incompréhension du public parisien venait-elle du fait que le compositeur n'avait pas réussi à trancher entre les divers modèles qui s'offraient à sa plume. En venant à Paris, en choisissant la « Grande boutique » pour effectuer sa rentrée sur la scène lyrique, Verdi avait accepté de faire des concessions au goût du public parisien. Or celui-ci avait changé depuis l'époque de la création des *Vêpres*. Au « grand opéra » à la française, la sensibilité bourgeoise préférait désormais des œuvres plus intimistes comme le *Mignon* d'Ambroise Thomas, ou mélodramatiques comme le *Roméo et Juliette* de Gounod, initiateur d'une nouvelle forme d'opéra, l'« opéra lyrique », dont son *Faust* deviendrait la référence.

Don Carlos dérouta le public parisien parce qu'inclassable. Ce n'était ni un « grand opéra » traditionnel, ni un « opéra lyrique » à la Gounod, mais ce n'était pas non plus un classique « opéra à l'italienne », pas plus qu'un drame musical d'inspiration wagnérienne. C'était une œuvre de transition, longuement mûrie et dont le caractère novateur devait davantage à l'évolution personnelle de son créateur qu'à l'influence de tel ou tel modèle. Cette évolution avait commencé dix ans plus tôt avec *Luisa Miller*, premier opéra verdien à avoir aboli la distinction entre « morceaux » et « récitatifs », ouvrant la voie au drame musical à discours continu. Depuis, le maestro avait poursuivi ses recherches. Il avait compris que si la ligne mélodique demeurait un élément essentiel de l'art lyrique, l'harmonie méritait d'être considérée autrement que comme un simple habillage.

Sans doute Verdi ne parvint-il pas à trouver du premier coup un équilibre parfait entre la mélodie, jaillie spontanément de son inspiration, et la construction harmonique. Il lui faudra quelques années pour y parvenir. Avec *Don Carlos*, le public put avoir l'impression que le compositeur, dans son souci de soigner au maximum la contexture harmonique, avait en quelque sorte dégagé de celle-ci la ligne mélodique de l'œuvre, renonçant ainsi à la spontanéité et à l'élan créateur qui avaient fait sa gloire.

Au fond, ce que certains, surtout parmi les professionnels, reprochaient à Verdi, c'était de ne plus être tout à fait Verdi, sans avoir complètement opté pour une autre forme de dramaturgie musicale. Et il est vrai qu'il se trouvait alors au milieu du gué, à mi-chemin de l'« ancien » et du « moderne ».

Franchissons encore quelques pas dans le long périple de la création verdienne pour nous arrêter en décembre 1870. À la mort de Saverio

Mercadante, qui avait exercé pendant trente ans les fonctions de directeur du conservatoire napolitain de San Pietro à Maiella, Francesco Florimo, historien de la musique et archiviste de cet établissement prestigieux, écrivit à Verdi, à la demande de ses collègues et du maire de Naples, pour lui proposer d'en prendre la direction.

Le maestro se trouvait alors en villégiature hivernale à Gênes, où il attendait avec impatience que la fin du siège de Paris permit à Mariette et à son équipe d'expédier en Égypte les costumes et les décors d'*Aida*. Il était bouleversé par la débâcle française et inquiet de la place que le « germanisme » était appelé à prendre dans l'Europe de l'après-guerre. Dans la réponse qu'il adressa à Florimo pour refuser le poste, il n'était explicitement question ni de Wagner, ni de l'Allemagne, ni des jeunes admirateurs du germanisme musical, thuriféraires bruyants de la « musique de l'avenir ». Telle était pourtant la tonalité du message codé adressé par le maestro à ses collègues napolitains. En prenant fortement parti pour la tradition, en renvoyant aux maîtres du passé les adeptes de la nouvelle école, il se posait en défenseur de la culture musicale nationale. À l'heure où les soldats de la République opposaient un dernier rempart aux assauts des « hordes prussiennes », lui, Verdi, combattait sur un autre front – celui de la tradition musicale italienne – l'hégémonisme prussien.

« Revenons à l'ancien » (*Torniamo all'antico*) : telle est la consigne que Verdi aurait donnée à ses élèves s'il avait pu répondre positivement à l'offre de ses amis napolitains. La formule fera date. Elle ne signifie pas que le Bussétan répudie globalement les Modernes. La « musique de l'avenir » ne lui fait pas peur. Ce qui le fait sortir de ses gonds, c'est que pour nombre de jeunes musiciens, de publicistes en mal de copie, d'amateurs gagnés par le snobisme ambiant, l'« avenir » passe par l'imitation de l'étranger, et particulièrement par celle des modèles allemands. Non que Verdi soit fermé aux influences germaniques. On trouve dans les archives de Sant'Agata la trace des œuvres qu'il a étudiées et transcrites de sa main, et parmi celles-ci des sonates, duos, trios et symphonies de Mozart, des sonates, concertos et symphonies de Beethoven, des œuvres de Haydn. Ses propres œuvres ne sont pas toujours exemptes d'emprunts faits à Mozart, Beethoven ou Schubert. Mais, d'une part, cette familiarité avec les musiciens germanophones ne concerne que les maîtres disparus, et, d'autre part, Verdi estime que l'Italie compte suffisamment de grands modèles pour qu'il ne soit pas nécessaire de chercher ailleurs matière à enseignement.

Il n'importe pas ici de démêler qui a tort et qui a raison dans cette récurrente querelle des Anciens et des Modernes. Ni de distinguer ce qui, dans le discours du maître, relève du débat d'idées ou d'un pur réflexe défensif, face à la montée en puissance de la jeune école. L'important, dans

la perspective où nous nous plaçons, est qu'en prenant la défense de la tradition, en prêchant le « retour aux anciens », en assumant le risque d'être considéré comme un dinosaure par ses jeunes collègues et par une partie du public, Verdi se pose en champion de l'italianité, et ce à un moment où l'Italie, comme la plupart des États européens, se trouve en proie à l'essor du nationalisme. Entre le jeune compositeur des « opéras patriotiques » des années 1840, chantre de la liberté et de l'indépendance de la péninsule, et le grand prêtre de la religion nationale officiant dans le champ de la culture, la continuité est évidente. C'est ce qui explique, à bien des égards, la place que le compositeur bussétan occupe dans l'histoire de l'Italie libérale.

Pierre MILZA

Professeur émérite des universités à Sciences-Po

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE DU RISORGIMENTO

Résumé: L'œuvre et la personnalité de Verdi ont semblé durablement incarner le génie italien. La génération qui l'a suivi a trouvé dans le vérisme une forme de renouveau de l'art lyrique. L'histoire de la musique italienne à l'époque du Risorgimento n'a, cependant, jamais complètement rompu avec une tradition instrumentale, à tort assimilée à une pernicieuse influence germanique. La musique instrumentale italienne de la fin du XIX^e siècle n'est pas un serpent de mer : elle fut reconnue par d'illustres contemporains (comme Liszt ou Mahler) et a pu donner lieu à des formes d'identification de la culture italienne avec des instruments, aussi bien dans la société italienne émigrée qu'en Italie même. L'écoute d'œuvres de compositeurs comme Giovanni Sgambati ou Giovanni Bottesini suffit, aujourd'hui, à remettre en cause l'idée d'une absence ou d'une faiblesse de la musique italienne à l'âge du Risorgimento.

Riassunto: *L'opera e la personalità di Verdi hanno incarnato durevolmente il genio italiano. La generazione successiva ha poi visto nel verismo una forma rinnovata dell'arte lirica. La storia della musica italiana durante il Risorgimento non ha, tuttavia, mai rotto completamente con una tradizione strumentale, assimilata a torto ad una perniciosa influenza germanica. La musica strumentale italiana della fine dell'Ottocento non è un'apparizione evanescente: fu riconosciuta da contemporanei illustri (come Liszt e Mahler) ed ha potuto dar luogo a forme d'identificazione della cultura italiana con strumenti specifici, non solo in Italia, ma anche in seno alla società italiana emigrata. L'ascolto di compositori come Giovanni Sgambati o Giovanni Bottesini basta, ancora oggi, a rimettere in discussione l'idea dell'assenza o della debolezza della musica italiana risorgimentale.*

Il peut sembler paradoxal et surprenant d'entreprendre une réflexion sur la musique instrumentale dans un ouvrage consacré à ce qui, dans la culture italienne, « raconte » le Risorgimento. La musique instrumentale ne raconte rien, elle n'est pas dénotative, même si les poèmes symphoniques ont, depuis ceux de Ferenc Liszt, une vocation rhapsodique et cherchent à s'inscrire dans des récits épiques lorsqu'ils évoquent des histoires de batailles ou de grandes figures émancipatrices comme celle de Mazeppa. Pourtant, des connotations sont repérables, dans les rythmes ou dans l'orchestration, donnant à la musique symphonique ou à la musique de chambre un caractère héroïque ou des aspects élégiaques.

L'autre point qui peut surprendre dans cette contribution est son caractère apparemment marginal dès lors que l'on considère, souvent à juste titre, que le génie musical national italien est essentiellement lyrique, et que l'opéra constitue la principale référence dans la construction de la nation italienne¹. L'« écrasante prédominance » de la tradition lyrique, évoquée par Gilles de Van², a conduit à négliger l'histoire de la musique instrumentale italienne du Risorgimento, objet difficile à identifier, à interpréter, où les critiques se plaisent souvent à repérer une simple mode étrangère, essentiellement allemande, mode propre à une génération qui n'aurait pas participé directement aux combats de l'unification italienne. Il est vrai que la figure de Verdi emplit l'espace sonore du Risorgimento. La vie et l'œuvre de Verdi semblent réaliser le projet mazzinien, exposé en 1836 dans la *Filosofia della Musica*, souvent réédité avec son sous-titre *Vers un opéra social*. Mazzini insiste sur le caractère particulier de la musique italienne, qui tient beaucoup à une forme de primauté de la mélodie. La place du chant national italien dans le concert des nations s'exprimerait exclusivement dans le génie vocal italien. Or, dans une discrète note de bas de page, Mazzini met en garde contre cette interprétation : « Inutile d'ajouter qu'on se méprendrait sur ce qui est dit ici en confondant la mélodie avec la voix humaine et l'harmonie avec l'instrumentation. À l'évidence l'instrumentation aussi peut être mélodique et elle l'est de fait plus d'une fois chez Rossini »³.

La précaution de Mazzini n'a guère été retenue. Le génie musical italien a ainsi été considéré de façon continue, depuis le XIX^e siècle, comme relevant « naturellement » plus du vocal que de l'instrumental. L'idée est omniprésente, tant dans les revendications identitaires des chanteurs lyriques ou des chanteurs de variété (des hommages posthumes à Caruso jusqu'au succès de Toto Cutugno en 1983) que dans l'identité assignée de l'extérieur, par exemple dans le cinéma américain. *A Night at the Opera* des Marx Brothers pourrait, à cet égard, être une source intéressante : le film suit le voyage improbable aux États-Unis d'un ténor italien, célèbre, fat et prétentieux, appelé par une grande salle lyrique américaine, et d'un groupe de marginaux qui prennent cause et partie pour un autre ténor, plus beau, plus aimable et plus brillant. Le *Trouvère* de Verdi est le terrain de la confrontation entre les ténors. L'Amérique attend et cherche une certaine vocalité « typiquement

1. Cf. G. Morelli, « L'opéra », in *I luoghi della memoria: Simboli e miti dell'Italia unita*, M. Isnenghi (dir.), Rome – Bari, Laterza, 1996, p. 43-113; D. Francfort, « Rome et l'opéra », in *Capitales culturelles. Capitales symboliques*, C. Charle, D. Roche (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 381-402.

2. G. de Van, *L'opéra italien*, Paris, PUF (Que sais-je? ; 3453), 2000, p. 3.

3. G. Mazzini, *Philosophie de la musique : vers un opéra social*, M. Kaltenecker (trad. et prés.), Paris, Van Dieren, 2001, p. 29.

italienne ». Mais cette caractérisation est largement un jeu. Les frères Marx se retrouvent avec des origines « nationales » différentes, Chico se posant en Italo-Américain caractéristique, alors que ses frères semblent issus des cultures ashkénazes d'Europe centrale.

Presque toutes les définitions de l'identité musicale nationale assumée dans l'Italie unifiée de la fin du XIX^e siècle vont dans le sens du primat de la voix. Dans une lettre au ministre de l'Instruction publique, datée du 28 juin 1888, le directeur des Beaux-Arts dresse une statistique du répertoire interprété lors des concerts de fin de saison de l'Académie Sainte-Cécile de Rome⁴. Cent sept compositeurs ont été interprétés lors de treize concerts. Parmi ces compositeurs, on compte quatre-vingt-un étrangers et vingt-six Italiens. Mais, selon l'auteur du document, il n'y a pas lieu de désespérer. La musique étrangère ne l'emporte que dans les domaines instrumentaux, alors que, pour la musique vocale, les œuvres sont presque exclusivement « nationales » (vingt sur vingt-trois). L'honneur est sauf.

Au début du XX^e siècle, d'autres sensibilités se font entendre, qui s'expriment justement « *senza voce* », par l'affirmation d'un renouveau de la musique instrumentale et établissent une sorte de continuité entre la musique contemporaine italienne et les périodes de la Renaissance et de l'Âge baroque, lors desquelles la musique instrumentale italienne rayonnait dans toute l'Europe. L'itinéraire d'Ottorino Respighi (1879-1936) illustre cette réapparition d'une musique instrumentale oubliée dans un long XIX^e siècle qui va du *bel canto* au vérisme. Alfredo Casella (1893-1947) diffuse en France et dans le reste de l'Europe les idées et les œuvres majeures de cette nouvelle école musicale italienne instrumentale. La célébrité d'œuvres comme *Les pins de Rome* (1924) de Respighi a accredité l'idée d'une renaissance imprévisible et soudaine d'une musique instrumentale italienne, quasi absente avant 1915. Toute étude de la musique instrumentale italienne entre 1848 à 1915 serait ainsi condamnée à une approche « en creux ». Cela serait faire fi d'une production musicale substantielle dont nous n'avons pas à postuler la « valeur ».

Le chaînon manquant

Nul ne songerait à considérer que la musique instrumentale italienne n'existe pas dans la première moitié du XIX^e siècle. Les virtuoses⁵ compositeurs

4. D. Francfort, « Le crépuscule des héros. Opéra et nation en Italie après Verdi », *Mélanges de l'École française de Rome*, t. 117, 2005/1, p. 269-293.

5. Sur la notion de virtuosité et son évolution, cf. A. Hennion, « Aussi vite que possible... La virtuosité, une vérité de la performance musicale ? », *Ateliers d'anthropologie*, n° 35, 2011, <http://ateliers.revues.org/8764>.

sillonnent l'Europe et contribuent à modifier le statut social du compositeur qui passe, de Mozart à Liszt, de l'emploi de domestique à celui de héros adulé⁶. Des musiciens italiens illustrent ce statut de virtuoses reconnus pour leur agilité instrumentale et leur invention musicale : Niccolò Paganini⁷ est le modèle absolu de la virtuosité instrumentale (on parle du « Paganini de la contrebasse » ou d'un autre instrument pour insister sur l'agilité instrumentale d'un musicien) ; le Romain Muzio Clementi (1752-1832), claveciniste, organiste et pianiste, assure, en quelque sorte, la continuité entre les deux siècles⁸.

Le « chaînon manquant » est constitué par la génération suivante, celle des élèves directs ou indirects de Paganini. Ces compositeurs et interprètes ont été en partie oubliés. Notre intention n'est pas de nous poser, au nom de la valeur esthétique de leur œuvre, comme des redresseurs de tort, et de faire reconnaître des génies injustement oubliés par la postérité. L'histoire culturelle ne peut poser de façon absolue la question de la valeur esthétique. Tout ce que nous pouvons faire est, sans chercher à rendre justice à cette génération, établir ce qui, dans cette production, a pu émouvoir. Nous nous proposons donc d'évoquer quelques figures de cette musique instrumentale, sa formation ainsi que sa production pour essayer de comprendre ce qui a pu conduire cette œuvre des successeurs de Paganini à l'inexorable oubli des générations suivantes.

Pour les contemporains, la production musicale italienne ne connaît pas de période creuse, mais s'inscrit dans une véritable continuité. Ainsi le violoniste et compositeur génois Camillo Sivori (1815-1894) a été un élève mais aussi un ami de Paganini. Il était l'heureux possesseur d'instruments prestigieux, en particulier un violon de Vuillaume, célèbre luthier de Mirecourt. Antonio Bazzini (1818-1897), de Brescia, a approfondi un peu partout en Europe sa connaissance de la musique instrumentale, de l'Allemagne à la Pologne, au Danemark ou en Espagne. Il a ensuite enseigné la composition et assuré les fonctions de directeur au conservatoire de

6. La perception du génie beethovénien est, à cet égard, un tournant, étudié, par exemple, par T. de Nora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, Berkeley – Los Angeles – Londres, University of California Press, 1997.

7. Le Génois Niccolò Paganini (1782-1840) est considéré comme le plus grand violoniste de tous les temps. Il a inventé toutes les techniques violonistiques les plus spectaculaires, des glissandi vertigineux et des trémolos, ou perfectionné les effets déjà inventés comme les double-cordes.

8. Clementi fut attiré en Angleterre par des mécènes excentriques et fut de son vivant adulé comme le plus grand pianiste de tous les temps. Joseph II organisa en Autriche une forme de duel musical entre Mozart et lui et déclara que les deux candidats se valaient, alors que Mozart trouvait son rival excellent d'un point de vue technique mais trop mécanique et peu inventif.

Milan où il a compté, parmi ses élèves, des compositeurs lyriques comme Puccini ou Catalani. Il composa surtout pour son instrument, le violon, des pièces virtuoses pour concert et des concertos. Paganini et Mendelssohn l'avaient encouragé. Son catalogue compte six quatuors, mais la composition qu'il a écrite qui reste la plus célèbre et la plus souvent interprétée est son opus 25, un *scherzo* fantastique, *La ronde des lutins*, publié en 1852. Ces successeurs de Paganini pratiquent le violon, instrument roi. La place de l'instrument est un peu l'équivalent de ce que représente le ténor dans l'espace sonore lyrique. D'autres compositeurs ont été en partie marginalisés parce qu'ils pratiquaient des instruments moins prestigieux, ou plus rares, ou moins « nobles », pour de nombreux mélomanes, que le violon. Alfredo Piatti (1822-1901), de Bergame, est, selon l'expression attribuée à Liszt et à Mendelssohn, « le Paganini du violoncelle » ; reconnu en son temps comme un musicien majeur, il n'est guère oublié par les élèves des classes de violoncelle dans les conservatoires. Mais son nom n'évoque pas grand-chose, aujourd'hui, chez les disquaires. Giovanni Bottesini (1821-1889), de Crema, est surtout connu aujourd'hui pour ses liens amicaux avec Giuseppe Verdi. Il est « le Paganini de la contrebasse » : son instrument était considéré comme peu propice à la virtuosité ; Bottesini a démontré le contraire. Il a composé essentiellement pour l'instrument et a également dirigé, notamment la première d'*Aïda* de Verdi au Caire (1871).

L'amitié de Verdi, la reconnaissance des autres compositeurs, n'ont pas suffi à donner à Bottesini une renommée durable : son instrument est toujours jugé « inhabituel », et des pièces comme son duo pour contrebasses sont transposées et confiées à d'autres instruments (violon, clarinette, par exemple – Camillo Sivori s'est notamment livré à de telles transpositions) jugés plus aptes à porter les mélodies du compositeur. Il faut dire que la pratique de la transposition instrumentale est générale, car elle s'adapte à la musique de salon, bourgeoise et « féminine », qu'illustre la peinture de Silvestro Lega mais aussi celle de nombreux peintres européens. Cet usage bourgeois de la musique de salon relativise la question du rapport entre la musique vocale, en particulier lyrique, et la musique instrumentale. Combien de mélomanes sont-ils entrés en contact avec des œuvres majeures dans des versions « hétérodoxes », par exemple dans des réductions pour piano à deux ou quatre mains, quand ce n'est pas dans des versions populaires reprises par des orgues de barbarie, versions dont Verdi, par exemple, s'offusquait quand elles s'en prenaient à ses œuvres ? Une approche historique des pratiques musicales ne peut s'en tenir aux versions « originelles » ou « authentiques » des compositions. Elle doit intégrer toutes les modalités d'appropriation. La notion d'« appropriation » permet en effet de ne pas s'enfermer dans des débats essentialistes sur l'authenticité, ni opposer ce qui

concerne la production culturelle (musicale ou littéraire) et ce qui concerne la réception ou le contexte. La musique italienne instrumentale a donné ainsi lieu à la diffusion de succès européens, dans un moment de première forme de « globalisation » musicale, par le biais des enregistrements. Certes, les œuvres vocales circulent aussi et Verdi, Wagner et Mozart sont chantés un peu partout avec des livrets traduits, mais, en définitive, d'un strict point de vue pratique et technique, la musique instrumentale circule plus facilement, sans obstacle. L'enregistrement en 1910 de la *Sérénade* de l'opus 24 de Giovanni Sgambati (1841-1914), par le violoniste tchèque Jan Kubelik, illustre l'importance de ce nouveau marché international dans lequel s'intègre plus systématiquement la musique instrumentale.

Un produit d'exportation et d'importation ?

Le musicien italien est devenu, dans les cultures européennes, une forme de stéréotype social et national. Cela va de la réalité des grandes figures de musiciens savants émigrés comme Luigi Cherubini (1760-1842) à la diversité des situations des musiciens ambulants à l'époque de *Sans famille* (1878), avec le « Signor Vitalis » popularisé par Hector Malot. Le plus paradoxal à l'heure de l'« instrumentalisation » patriotique de la musique, c'est que bien des musiciens italiens ont contribué à définir la tradition « nationale » d'autres pays en Europe, puis au XX^e siècle dans les nouveaux mondes. Le phénomène n'est pas nouveau, et il suffit de rappeler le rôle de Lully dans l'histoire de la musique française pour lui donner sa profondeur chronologique. Né Giovanni Battista Lulli à Florence en 1632, Jean-Baptiste Lully a été le musicien de cour le plus officiel sous Louis XIV, avec le titre de Surintendant, malgré la concurrence de compositeurs aussi talentueux que Marc-Antoine Charpentier, André Campra ou Louis-Nicolas Clérambault. Mais il n'était pas à l'époque vraiment question de culture ou de musique nationale. Ce phénomène est plus étonnant au moment où émergent et se définissent les cultures nationales. Né près de Sorrente, Michele Esposito (1855-1929) a fait une carrière véritablement européenne, en Irlande, mais aussi en Russie où il a dirigé la création d'œuvres lyriques de compositeurs majeurs comme Moussorgski et Rimski-Korsakov. Il peut être considéré comme l'initiateur d'une musique instrumentale savante typiquement irlandaise, mais cela ne l'a pas empêché de rendre hommage à la mémoire de Bellini et à l'art lyrique italien, en 1885, dans une pièce enregistrée en 1997, parmi d'autres œuvres inédites, par le pianiste Miceal O'Rourke⁹.

9. Ces œuvres inédites ont été éditées dans le catalogue Chandos sous la référence 9675.

La famille du « concurrent » de Bellini, Donizetti, a d'ailleurs largement contribué à l'exportation de la musique instrumentale italienne, en particulier dans l'Empire ottoman. Gaetano Donizetti a répondu à quelques commandes du sultan, mais son frère Giuseppe, né à Bergame en 1788 et mort à Constantinople en 1856, a obtenu le titre de Paşa, pour avoir organisé pour les sultans des saisons d'opéra et une musique militaire sur le modèle occidental. Pour ces fanfares militaires « à l'occidentale », qui se sont en fait « unifiées » à l'âge de la guerre de Crimée¹⁰, il a composé des marches, valse et polkas pour la cour du sultan. Le succès fut tel que des sultans se sont mis à composer de la musique italienne et que Donizetti Paşa eut des successeurs italiens à Constantinople, en particulier Callisto Guatelli (1820-1899) qui composa, lui aussi, des marches et des hymnes pour les sultans¹¹.

La reconnaissance de la musique instrumentale italienne du Risorgimento est largement passée par l'étranger. Des compositeurs ont été connus à l'étranger au moins autant qu'en Italie : par exemple Luigi Arditi et Giuseppe Martucci. Luigi Arditi, né à Crescentino, dans le Piémont, en 1822, est mort en Angleterre, où il fit l'essentiel – et non l'ensemble – de sa carrière, en 1903. Il composa aussi en 1856 un hymne pour le sultan ottoman, et dirigea de New York à Vienne et de Madrid à Saint-Pétersbourg. Giuseppe Martucci (1856-1909) est resté davantage en Italie, dirigeant les conservatoires de Bologne ou de Naples. Mais sa réputation est bien internationale : Liszt reconnaît son talent de pianiste, Arturo Toscanini le défend dans ses tournées dans le monde. Lors du dernier concert qu'il dirigea, le mardi 21 février 1911, à New York, Gustav Mahler composa un programme italien, avec en particulier une œuvre de Martucci, son deuxième concerto pour piano et orchestre, œuvre très brahmsienne.

Comment les chefs étrangers et les interprètes connaissent-ils la musique italienne ? Parce que les virtuoses la diffusent lors de leurs tournées en Europe et en Amérique, mais aussi parce que le voyage en Italie continue à être considéré comme une étape importante dans la formation des compositeurs issus de presque tous les pays européens. Le Prix de Rome continue à structurer la vie musicale, et le séjour des lauréats à la Villa

10. Cf. D. Francfort, « La Guerre de Crimée, moment fondateur des musiques militaires européennes », in *Der Krimkrieg als erster europäischer Medienkrieg*, G. Maag, W. Pyta, M. Windisch (dir.), Berlin, Lit Verlag (Kultur und Technik; 14), 2010, p. 163-172.

11. Toute cette musique italo-ottomane a été opportunément redécouverte, interprétée et enregistrée de façon systématique par Emre Aracı et le London Academy of Ottoman Court Music.

Médicis continue à marquer des générations de compositeurs français, de Georges Bizet à Camille Erlanger et à Nadia Boulanger¹².

Attirant toujours les musiciens étrangers, Rome est bien, avant la Première Guerre mondiale, la capitale de la musique instrumentale italienne, alors que Bologne est le centre du wagnérisme, en particulier lors des commémorations de 1913. À Rome, l'Académie Sainte-Cécile, très ancienne institution née en 1585, est le principal cadre de la vie musicale instrumentale. Dans la première moitié du XIX^e siècle, l'Académie, qui a un statut pontifical, coopte parmi ses membres honoraires de grandes personnalités telles que Berlioz, Mendelssohn, Paganini et Czerny. Son statut change avec le rattachement de Rome au royaume : elle devient une école de musique au cœur d'une institution complexe qui comprend un orchestre stable.

La vie musicale instrumentale savante, à Rome, est renforcée par la création d'un nouveau lieu qui lui est dédié. L'inauguration, en 1908, de la salle de l'« Augusteo », à l'emplacement du Mausolée d'Auguste, est bien le signe que la musique symphonique et la musique de chambre ont acquis droit de cité dans la capitale. Dans l'auditorium du Mausolée, qui rappelle un peu le Royal Albert Hall de Londres, on joue du Mahler mais aussi du Debussy, ce qui démontre que l'accusation de « germanisme », qui touche les amateurs de musique symphonique est, en grande partie, inexacte¹³. Il s'agit plus d'une redéfinition esthétique européenne de l'italianité que d'un choix antipatriotique d'alignement sur des normes étrangères.

Une influence allemande ?

Des exemples musicaux tirés de Giuseppe Martucci (1856-1909) et de Giovanni Sgambati (1841-1914) mettent en évidence la complexité de la classification de la musique instrumentale italienne du Risorgimento. On a trop vite considéré que les œuvres symphoniques italiennes de cette période relevaient du « wagnérisme », oubliant que ce « wagnérisme » s'exprimait au moins autant dans des opéras comme ceux de Stefano Gobati (*I Goti*), d'Arrigo Boito (*Nerone*) ou dans la *Semirama* d'Ottorino Respighi, composée en 1910, que dans la musique instrumentale. Giuseppe Martucci a dirigé la première représentation de *Tristan* à Bologne (1888), mais cela ne suffit pas à en faire, comme Bernard Shaw, un « parfait wagnérien ». Il s'inscrit

12. Les travaux récents de Julia Lu et Alexandre Dratwicky permettent de comprendre la continuité dans l'esthétique des vainqueurs de ce concours. Cf. *Le concours du Prix de Rome de musique (1803-1968)*, A. Dratwicky, J. Lu (dir.), Lyon, Symétrie, 2011.

13. Cf. D. Francfort, « Le crépuscule des héros. Opéra et nation en Italie après Verdi », p. 273.

bien dans l'histoire culturelle italienne et européenne globale. Un de ses premiers souvenirs est le siège de Capoue, sa ville natale, par les Garibaldiens en 1860. Une étude récente de Marina Mayrhofer insiste sur le poids de sa biographie sur son orientation artistique¹⁴ : le père de Giuseppe Martucci était trompettiste et l'éleva dans un environnement musical. Giuseppe Martucci fut un jeune prodige, pur produit du conservatoire de Naples où il a été élève et enseignant, comptant Respighi parmi ses élèves. Martucci s'est intéressé à toutes les musiques de son temps : de Brahms aux élèves de Franck, ou aux Britanniques Arthur Sullivan et Charles Villiers Stanford. Les compositions de Martucci, qui avaient séduit Mahler et Toscanini, avaient presque entièrement été oubliées jusqu'à ce que Francesco d'Avalos, compositeur et chef d'orchestre, et Francesco Caramiello, pianiste, ne se consacrent à la défense et à l'illustration de ce répertoire. Leur interprétation du deuxième *Concerto pour piano et orchestre* (op. 66, créé à Naples en 1886) rend justice à cette œuvre majeure.

La musique instrumentale italienne est loin d'être uniquement influencée par la musique allemande : Vincent d'Indy et Claude Debussy sont connus et appréciés, et Liszt a au moins autant d'influence que son gendre Wagner. S'il se fait par moment l'ambassadeur de la musique nouvelle de Bayreuth, l'œuvre et l'esthétique du musicien hongrois ne sont pas de purs produits « germaniques ». Parlant mal la langue magyare, résidant en France, ancien révolutionnaire cherchant auprès du Souverain Pontife une forme de reconnaissance officielle, Liszt a rencontré et choisi comme élève, en 1862, le Romain Giovanni Sgambati, fils d'un avocat italien et d'une mère anglaise. Sgambati est à l'origine de la réorganisation de l'Académie Sainte-Cécile et de la création d'une classe de piano. Il a rencontré Wagner, mais aussi des musiciens russes comme Anton Rubinstein. Fêré de musique allemande et autrichienne, maître d'œuvre de la musique instrumentale romaine à l'Académie Sainte-Cécile, Sgambati ne rompt pas complètement toute référence à l'« italianité » musicale. Il compose en effet des pièces qui recourent, avec des allusions aux danses populaires, à un marquage national de la musique, courant en Europe entre 1870 et 1914¹⁵ : sérénades, barcaroles, danses napolitaines.

L'accusation de « germanisme » dont sont victimes les « symphonistes » italiens est tout à fait simplificatrice, mais elle est significative des modalités

14. Cf. M. Mayrhofer, « Un'indagine sulla letteratura bibliografica relativa all'opera di Giuseppe Martucci e ad altri maestri del suo tempo », in *Giuseppe Martucci e la caduta delle Alpi*, A. Carroccia, P. Maione, F. Sella (dir.), Lucques, Libreria Musicale Italiana 2008, p. 3-10.

15. Cf. D. Francfort, *Le chant des Nations. Musiques et cultures en Europe (1870-1914)*, Paris, Hachette Littératures, 2004.

de construction et de redéfinition permanente des musiques nationales. La musique instrumentale de l'Italie unifiée est ainsi une source historique à part entière, significative de tendances de la société qui se transforme et où coexistent des cultures populaires et des cultures savantes qui se distinguent mais s'influencent.

«*Prova d'orchestra*»

Une approche historique de la musique italienne à l'époque du Risorgimento ne peut s'en tenir à une description du génie verdien, ni à une vision purement musicale du passage d'un style à l'autre, du *bel canto* au vérisme, mais doit prendre en compte la politisation des livrets, les formes de sociabilité qui accompagnent les représentations, les formes de diffusion, ainsi que les questions économiques et sociales, du prix des places au métier d'imprésario. De la même manière, la musique instrumentale a son histoire sociale¹⁶ : le métier de chef d'orchestre révèle toute une organisation politique et sociale¹⁷. Le film de Fellini auquel nous faisons allusion, *Prova d'orchestra*, date de 1978 et fait certainement plus référence à la société italienne des années 1960 et 1970 qu'à la fin du XIX^e siècle ; il peut cependant évoquer, sans cadre chronologique précis, la question de l'exercice du pouvoir dans un groupe social donné. Les proverbiales colères de Toscanini, parfois enregistrées en Amérique, pourraient être une source historique sur la perception, dans la société italienne dont il est issu, de la notion d'autorité et de pouvoir.

L'histoire sociale de la musique instrumentale peut être aussi une histoire de l'usage social des musiques. Nous avons suggéré plus haut l'importance du réseau de diffusion, de transformation et d'appropriation de la musique dans les salons et les cercles familiaux ; il faudrait insister sur la façon dont la musique instrumentale intervient dans la maîtrise de l'espace public et des cadres de sociabilité. Les grands succès de l'époque sont des valse, des polkas et des mazurkas. Paradoxe pour un pays qui a tant lutté pour s'émanciper de la tutelle viennoise. Ce sont parfois, il est vrai, des valse chantées comme *Il Bacio* de Luigi Arditi. Mais tant d'adaptations existent que les paroles sont vite oubliées. La valse impose son rythme et Visconti, dans son adaptation du *Guépard*, ne s'y trompe pas : le Risorgimento vainqueur rassemble anciennes et nouvelles élites sur un rythme

16. Cf. B. Lehmann, « L'envers de l'harmonie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 110, 1995, p. 3-21.

17. Cf. E. Buch, « Le chef d'orchestre. Pratiques de l'autorité et métaphores politiques », *Annales. Histoire, sciences sociales*, vol. 57, n° 4, 2002, p. 1001-1028.

ternaire. Le compositeur Nino Rota a composé une valse pour Visconti, mais il a aussi réorchestré une valse inédite de Verdi. La réappropriation d'une production musicale dans un autre registre n'est pas un phénomène secondaire en histoire culturelle mais un fait aussi important que l'invention de l'original. Dans le film *Le Guépard*, une fanfare rudimentaire joue un extrait de la *Traviata* de Verdi. Giuseppe Verdi n'appréciait guère les reprises « populaires » de ses mélodies, mais l'usage des transcriptions de ses œuvres par des fanfares s'est imposé.

Il ne suffit pas d'affirmer que l'Italie musicale ne se limite pas, à l'époque du Risorgimento, à l'art lyrique. La formation de styles nationaux en musique conduit à privilégier certains types d'instruments comme marqueurs d'une spécificité. Si les cordes semblent prédominantes en Italie à la fin du XIX^e siècle, c'est parce que la facture instrumentale reste prestigieuse dans le pays, ne serait-ce qu'à Crémone. Mais cette assimilation de l'italianité musicale aux cordes s'est accentuée dans l'émigration au XX^e siècle. Des musiciens de jazz d'origine italienne choisissent le violon, comme Stéphane Grappelli ou Joe Venuti. Mais, d'une certaine façon, il serait superficiel de se tenir à cette originalité.

L'héroïsme du Risorgimento a peut-être eu également un effet sur des choix instrumentaux où les cuivres sont les grands vainqueurs : « *Suona la tromba!* », chante-t-on dans *Les puritains* de Bellini, œuvre créée en 1835, et l'orchestre intervient au cœur des combats. Le XIX^e siècle des révolutions patriotiques poursuivant la Révolution française a créé un modèle d'orchestre militaire, l'harmonie utilisée par exemple par Gossec, compositeur officiel de la Révolution et de l'Empire. L'orchestre participe autant à l'Unité italienne que le chant : sa contribution, dans une histoire sans parole, apporte au canon culturel une connotation militaire, héroïque, mobilisatrice. Les opéras de Verdi sont repris par des fanfares et inspirent les créations des *bande* locales, comme celles qui, en Sicile, accompagnent les processions de Pâques¹⁸.

Là encore, l'élargissement des registres instrumentaux et la redéfinition de l'italianité musicale se font en partie hors d'Italie. Dans le livre de Victor Greene sur les premières musiques « ethniques »¹⁹, un des chapitres initiaux est consacré aux « *Italian Bands* ». Victor Greene y insiste sur l'influence allemande en Italie qui, depuis la fin du XVIII^e siècle, se traduit par la vitalité des orchestres de cuivres dans la culture paysanne. Dès le milieu du

18. Les documentaires réalisés dans les années 1950 par Vittorio De Seta, en particulier *Pasqua in Sicilia* (1956), témoignent de ce monde perdu.

19. V.R. Greene, *A passion for polka: old-time ethnic music in America*, Berkeley, University of California Press, 1992.

XIX^e siècle, les Italo-Américains s'illustrent dans les orchestres militaires. Victor Greene cite Carlo Alberto Cappa qui a mis, dans les années 1850, la formation musicale qu'il a obtenue à l'Académie d'Asti au service d'un régiment de Boston, ainsi que Claudio Graffula (1812-1890), musicien célèbre pour ses orchestrations pour fanfare des grands morceaux patriotiques américains, dans l'orchestre du 7^e Régiment. Le prédécesseur du fameux John Philip Sousa, à la tête de l'US Marine Band, célèbre compositeur de marches d'origine portugaise, était Francis Maria Scala (1819-1903), qui avait rejoint la marine américaine à Naples en 1841²⁰. Scala avait été élève au conservatoire de Naples, avant son émigration. Il a composé des pièces diverses pour harmonie, en particulier des marches et des pièces solennelles dédiées aux présidents des États-Unis (Buchanan, Lincoln puis Grant) à l'occasion de leur intronisation. Les fanfares italiennes se réclament du Risorgimento et du nom de compositeurs de l'époque de l'Unité, comme Luigi Arditi. Ainsi l'Italie ne fournit pas seulement des chanteurs d'opéra, des violonistes mais aussi des trompettistes et des saxophonistes²¹. Les fanfares de Corfou se réclament du compositeur Mantzaros²², largement influencé par la musique italienne, et sonnent comme des orchestres de village italiens. Les orchestres de jazz, depuis les années 1920, comptent de nombreux instrumentistes, trompettistes et saxophonistes, d'origine italienne (les frères Rollini, les frères Candoli, Pete Rugolo Buddy De Franco, Wingy Manone Charlie Ventura et Tony Fruscella). Le jazz italien (Enrico Rava, par exemple) s'inscrit dans une histoire musicale qui ne se limite pas à des formes progressives d'américanisation.

Entre 1866 et 1915, la musique cherche de nouvelles sonorités, et le projet sonore futuriste s'inscrit peut-être dans cette démarche. La musique de chambre et la musique symphonique italienne ne sont pas des vestiges archaïques, elles ont des liens multiples avec la musique vocale et lyrique. Cette tradition instrumentale italienne, qui doit affronter l'idée d'une prépondérance, s'est retrouvée à la fois dans les audaces harmoniques de musiques savantes, ainsi que dans les musiques villageoises réinventées dans l'émigration. En composant, en 1914, une musique pour le film

20. Cf. A.C. Clark, « Francis Maria Scala: A Leader of the Band, U.S. Marine Corps », *Records of the Columbia Historical Society*, vol. 35 / 36, 1935, p. 222-234.

21. Cf. R.F. Camus, « The Influence of Italian Bandmasters on American Band Music », in *Kongressberichte der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik (IGEB): Oberschützen / Burgenland 1988 – Toblach / Südtirol 1990*, B. Habla (dir.), Tutzing, Schneider Verlag, 1992, p. 141-157.

22. Nikólaos Mantzaros (Corfou, 1795-1872) est surtout connu pour la musique qu'il composa sur le poème de Dionysos Solomos (*L'hymne à la liberté*) qui devint l'hymne national grec. Sa musique est caractéristique de l'École ionienne, proche de la musique italienne.

Cabiria, Ildebrando Pizzetti (1880-1968) ouvre une voie pour la musique instrumentale que son élève Nino Rota, Ennio Morricone – lauréat (en trompette) de l'Académie Sainte-Cécile en 1946 – ou même Henry Mancini ont su poursuivre.

Didier FRANCFORT

Université de Lorraine

Institut d'histoire culturelle européenne (château de Lunéville)

LE RISORGIMENTO DE MARIO MARTONE : UN « THÉÂTRE DE GUERRE »

Résumé : En 2010, alors que l'Italie allait s'apprêter à fêter le 150^e anniversaire de son Unité nationale, Mario Martone proposait, avec son film *Noi Credevamo*, une nouvelle image cinématographique de l'histoire du Risorgimento, adaptée librement du livre d'Anna Banti, publié en 1967. Tout en faisant allusion à la longue tradition des films historiques sur le Risorgimento qui l'ont précédé, cet article entend souligner l'originalité de la représentation cinématographique et de l'interprétation historique du film de Mario Martone, qui met en scène cette période du processus unitaire de manière paradoxale pour en faire un véritable « théâtre de guerre ». Le contexte particulier dans lequel le film s'inscrit sera également pris en compte dans la mesure où, depuis quelques années, s'est fait jour en Italie un discours révisionniste et sécessionniste, qui vise à ébranler le socle sur lequel s'est construite l'Unité nationale. C'est pourquoi *Noi credevamo* apparaît comme un film profondément politique, à l'instar des autres œuvres du réalisateur. Moins qu'une énième critique du Risorgimento en tant que révolution inaccomplie ou trahie, *Noi credevamo* souligne la désunion profonde des Italiens et l'impossibilité de se retrouver fraternellement sur une base de valeurs communes, dès l'origine de la construction nationale. Des maux que Martone retrouve dans les difficultés présentes de la société italienne à trouver une cohésion et à s'inscrire dans une vie démocratique et civile pleinement partagée.

Riassunto : Nel 2010, mentre l'Italia stava per celebrare il centocinquantesimo anniversario dell'Unità, Mario Martone proponeva, con il suo film *Noi credevamo*, una nuova immagine cinematografica del Risorgimento, liberamente ispirata al libro di Anna Banti, pubblicato nel 1967. Pur accennando alla lunga tradizione dei film storici che l'hanno preceduto, questo saggio si propone di mettere in rilievo la singolarità della rappresentazione cinematografica e dell'interpretazione storica di Martone che mette in scena quel periodo del processo risorgimentale in modo paradossale, facendone un vero e proprio « teatro di guerra ». Il contesto in cui il film è stato girato verrà preso in considerazione nella misura in cui, da alcuni anni, è nato in Italia un discorso revisionista e una corrente secessionista che mette a rischio l'unità nazionale. Perciò *Noi credevamo* appare anche come un film profondamente politico, come le altre opere del regista. Il film non è tanto un'ennesima critica del Risorgimento in quanto rivoluzione incompiuta o tradita, quanto un'opera che mette in evidenza la disunione profonda degli Italiani e l'impossibilità di ritrovarsi fraternamente, sulla base di valori condivisi, fin dalle origini dell'unità. Queste sono – secondo Martone – « le radici malate » di un processo storico che spiegano la difficoltà degli italiani a condividere nella società odierna i valori di una vita democratica e civile comune.

L'Italie et son cinéma ont très tôt représenté la période du Risorgimento, puisque le premier film narratif réalisé par l'industrie italienne du cinéma, en 1905, s'intitulait justement *La presa di Roma*. Dès qu'il s'est mis à raconter des histoires, le cinéma italien a regardé du côté de cette période de l'histoire nationale¹. C'est dire si *Noi credevamo* (2011), le film de Mario Martone, s'inscrit dans une tradition déjà ancienne.

Si l'on considère, avec le critique Antonio Costa, « *la tendenza del cinema italiano a considerare il Risorgimento più che un oggetto di ricostruzione storica, uno scenario sul quale proiettare problematiche politiche attuali* »², se posent alors plusieurs questions : quels moments et quelles figures du Risorgimento ont été privilégiés par Mario Martone dans son film ? En lien avec quels modèles historiographiques ? Quelle image du Risorgimento a été ainsi construite ? Ces questions ne sont pas secondaires. Elles révèlent la relation des Italiens à leur propre passé, autrement dit à une partie d'eux-mêmes, d'autant plus fortement qu'il s'agit du moment fondateur où l'Italie s'est construite comme nation unie et indépendante, dès l'instant où ont été posées les bases et les valeurs partagées d'une identité commune. Au miroir du cinéma, dans les images du Risorgimento projetées à l'écran, c'est aussi la société italienne, la façon de percevoir et de mettre en scène son identité, à un moment donné, qui se donnent à voir.

De nouveaux sujets de la représentation historique

L'originalité de *Noi credevamo* réside tout d'abord dans le choix des protagonistes du film. Le livre d'Anna Banti³, duquel le film s'inspire librement, est une confession autobiographique et historique, écrite à la première personne. Le narrateur en est Domenico Lopresti, l'arrière-grand-père de l'auteur, un noble d'origine calabraise, activiste et patriote, installé à

1. Pour les rapports entre cinéma et Risorgimento, on pourra consulter : G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, Rome, Editori Riuniti, 1993 ; plus spécifiquement, pour le cinéma muet, G. Cincotti, G. Calendoli, *Il Risorgimento italiano nel cinema e nel teatro*, Rome, Editalia, 1961 ; pour les films de la période fasciste, J.A. Gili, *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Paris, Veyrier, 1985 ; pour les films des années 1950 et 1960, P. Sorlin, *The film in History. Restaging the past*, Oxford, Basil Blackwell, 1980 ; pour le film de Florestano Vancini, *Bronte. Cronaca di un massacro*, cf. S. Pepey, « La scène du procès du film de Vancini *Bronte* », in *L'envers du Risorgimento. Représentations de l'anti-Risorgimento de 1815 à nos jours, Italie*, n° 15, 2011, p. 343-356. Je me permets de renvoyer également à L. Scotto d'Ardino, « Garibaldi au miroir du cinéma italien (1945-1970) », in *Garibaldi. Modèle, contre-modèle*, J.-Y. Frégné, P. Pasteur (dir.), Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2011, p. 121-134.

2. A. Costa, *Immagine di un'immagine*, Turin, UTET, 1993, p. 114.

3. Pour une analyse de l'ouvrage d'Anna Banti, cf. Y. Gouchan, « Illusions perdues d'un patriote. *Noi credevamo* d'Anna Banti », in *L'envers du Risorgimento...*, p. 203-223.

Naples en 1833, où il devient membre de la Giovine Italia. On retrouve cette figure chez Martone : Domenico est le protagoniste du film. Toutefois, il y est accompagné de deux co-protagonistes : Salvatore et Angelo. Leur statut de personnages est complexe, puisqu'ils renvoient eux aussi, de manière assez libre, à des figures historiquement identifiables, tout en restant des personnages d'invention⁴.

Cette méthode, qui consiste à greffer des éléments fictionnels sur des personnages ayant une part de réalité historique, est largement utilisée par le scénariste du film – Giancarlo De Cataldo – dans ses écrits littéraires où il essaie de dévoiler la face obscure d'autres périodes de l'histoire de l'Italie⁵. Elle permet de mêler personnages et figures historiques. Ces dernières prennent ainsi une dimension plus quotidienne et plus humaine. Par exemple, lorsque Salvatore, humble paysan, conspirateur mazzinien anonyme, se retrouve devant Mazzini. D'une part, Mazzini apparaît ainsi à travers le regard que porte sur lui cet homme du peuple, effrayé tout à coup par la dimension fanatique et sectaire du personnage, et d'autre part, suivant la leçon du Rossellini de *Viva l'Italia!*, cela permet de mettre dans la bouche de Mazzini des répliques rigoureusement exactes, tirées de sa correspondance ou de témoignages, mais qui s'insèrent, grâce à la présence de l'autre personnage, dans un dialogue vivant et souple, et non pas figé et rhétorique.

Toutefois, malgré leur existence historique certifiée, ces trois personnages ne font pas moins figure, dans l'historiographie officielle du Risorgimento, d'acteurs de seconde zone. Fervents mais anonymes protagonistes du processus d'unification de l'Italie, ils représentent ce qu'un critique a appelé, non sans créer un lien par certains aspects pertinent avec un autre film récent, la « *Meglio gioventù dell'Ottocento* »⁶.

Aucun d'eux n'est en effet une figure canonique du Risorgimento⁷. C'est d'ailleurs pour rendre justice à la figure oubliée de son arrière-grand-père qu'Anna Banti avait écrit son livre. C'est aussi pour rendre justice, de manière tout autant polémique, à ces figures de « patriotes oubliés »⁸ et à

4. Angelo et Salvatore évoquent respectivement les figures de Giovanni Andrea Pieri, patriote mazzinien, originaire de Toscane, qui participa avec Felice Orsini à l'attentat contre Napoléon III, et celle d'Antonio Sciandra, chargé par Mazzini de récupérer le poignard qui devait servir à Antonio Gallenga pour assassiner le roi Charles-Albert.

5. G. De Cataldo, *Romanzo criminale*, Turin, Einaudi, 2002 et *Nelle mani giuste*, Turin, Einaudi, 2007.

6. M. Caverzan, « Venezia, se il Risorgimento è come la Meglio gioventù », *Il Giornale*, 8 septembre 2010, <http://www.ilgiornale.it/news/venezia-se-risorgimento-meglio-giovent.html>.

7. Dès les années 1910, certains films muets sur le Risorgimento avaient mis en scène des conspirateurs, mais il s'agissait de personnages célèbres : Silvio Pellico ou Tito Speri.

8. Y. Gouchan, « Illusions perdues d'un patriote... », p. 223.

leurs idéaux, partiellement réalisés, que Mario Martone les choisit comme protagonistes de son film. À l'inverse, les « pères de la Patrie », les artisans officiels et consacrés de l'Unité, sont remarquables par leur absence : Victor-Emmanuel n'apparaît pas, Cavour a été supprimé dans la phase finale de l'élaboration du scénario, Garibaldi n'est visible que quelques secondes, comme une silhouette fantomatique, dans la nuit, à la veille de la bataille d'Aspromonte. Seule est largement mise en scène la quatrième figure tutélaire du Risorgimento, Giuseppe Mazzini, un « vaincu », longtemps en exil, pourchassé au lendemain de l'Unité et qui meurt en Italie sous un faux nom et dans la clandestinité⁹.

Au-delà de la présence de trois protagonistes mineurs du Risorgimento, le film est entièrement porté par leur point de vue. Comme dans le livre d'Anna Banti, le processus d'unification de l'Italie est revu et interprété à travers leur regard, et tout particulièrement à travers celui de Domenico, le seul d'entre eux à voir l'achèvement de l'Unité italienne. Or ce regard n'est pas neutre : c'est le regard d'un patriote originaire du Mezzogiorno qui a participé, de manière active, à l'événement historique¹⁰.

En effet, la participation des trois protagonistes au processus d'unification nationale est justifiée par une conscience politique forte. Elle se fait selon un credo qui incarne le sens de leur engagement et les objectifs institutionnels et politiques qu'ils cherchent à atteindre : ceux du serment prononcé par les Carbonari affiliés à la Giovine Italia de Giuseppe Mazzini, à laquelle ils adhèrent au début du film, juste après avoir assisté au massacre de la bande des frères Capozzoli perpétré par l'armée des Bourbons. Un raccord sonore entre les deux scènes souligne le lien de cause à effet entre les deux événements. Les termes mêmes du serment sont rappelés dans une scène où les voix des trois protagonistes s'entremêlent l'une à l'autre pour signifier leur foi commune et leurs liens fraternels, malgré leurs différences sociales (Domenico et Angelo sont nobles alors que Salvatore est paysan) : « *Io do il mio nome alla Giovine Italia, associazione di uomini credenti nella stessa fede e giuro di consacrarmi tutto e per sempre a costituire con essi l'Italia nazione una, indipendente, libera, repubblicana* ». Tel est le visage idéal de l'Italie qu'ils cherchent à construire.

9. Il y a bien d'autres figures historiques – sur lesquelles je reviendrai – mais elles sont soit injustement oubliées par l'historiographie (la patriote milanaise, exilée à Paris, Cristina di Belgiojoso), soit de second plan (Carlo Poerio et Sigismondo di Castromediano), soit elles ont un parcours idéologique problématique (Francesco Crispi, Felice Orsini ou Antonio Gallenga).

10. Même si le film ne raconte pas – comme *Il Gattopardo* ou *Viva l'Italia!* – la conquête des régions méridionales, ses trois protagonistes sont des Méridionaux. Ce n'est pas indifférent.

Ainsi, à travers le choix des protagonistes de son film, Martone prend un parti pris radical et met en scène un point de vue inédit sur le Risorgimento, exclusivement porté par des Méridionaux mazziniens, représentant symboliquement une collectivité de patriotes anonymes, oubliés par l'Histoire officielle et qui furent, d'une certaine manière, les « perdants » du processus unitaire. C'est à eux que renvoie l'identité historique collective du « *noi* » du titre. À travers le filtre de cette unité de mesure partisane vont être alors représentés et jugés les résultats de la réalité historique. L'imparfait du titre (« *credevamo* ») indique que ces patriotes étaient animés d'une foi dont la disparition n'est pas le fait d'une palinodie, mais bien d'une défaite historique et politique dans l'Italie du XIX^e siècle, et qui se prolonge au-delà, selon Martone, dans l'Italie des XX^e et XXI^e siècles.

Le point de vue choisi par Martone privilégie ceux qui n'ont pas triomphé, les vaincus. En suivant la trajectoire de ces personnages, Martone nous donne à voir un Risorgimento « *alternativo, eterodosso, utopistico* »¹¹, presque un Risorgimento « *underground* », auquel il s'agit de donner un visage et une voix afin de laisser parler ces patriotes dont l'idéal n'a pas été réalisé. Mais peut-être aussi, dans la volonté sans cesse répétée de Martone de relier le passé au présent, de rappeler cet idéal oublié aux Italiens de 2010. Le titre pourrait s'entendre alors d'une autre manière : Nous, nous y croyions. Et vous, Italiens d'aujourd'hui, y croyez-vous encore ?

Un dernier élément fondamental concernant le choix des protagonistes du film réside dans l'absence en apparence paradoxale de l'ennemi extérieur : l'Autriche et les Autrichiens. Comme si les véritables ennemis avaient été les ennemis intérieurs, les « frères » italiens eux-mêmes, minés par leurs divisions. Comme si l'unité de l'Italie s'était faite au terme d'une lutte fratricide qui avait mis en relief les trahisons sur la scène d'un vaste « théâtre de guerre »¹² :

[sono] esistiti due Risorgimenti, completamente contrapposti, poiché l'idea repubblicana era nemica giurata dell'opzione monarchica [...] Perché è così importante, sul piano storico, questa contrapposizione tra monarchici e repubblicani? Perché, secondo me, è l'aspetto che contraddistingue tutta la storia d'Italia a venire, e il nostro presente. Questa divisione si è ripresentata in tutte le forme che la nostra storia successiva ha conosciuto, passando ovviamente attraverso fascismo e antifascismo e arrivando fino ai nostri giorni. Un'idea d'Italia monarchica e autoritaria da un lato, e un'idea

11. M. Caverzan, « Venezia, se il Risorgimento è come la Meglio gioventù ».

12. C'est le titre du troisième long-métrage du réalisateur : *Teatro di guerra* (1998).

*d'Italia repubblicana e democratica dall'altro. Un dualismo mai sanato [...] il patrimonio comune noi non riusciamo ad averlo*¹³.

Cette désunion congénitale des Italiens, au moment même où se construit leur identité nationale, est rappelée par l'historien Emilio Gentile, qui souligne non seulement la dualité des Risorgimenti, mais également leur indépassable multiplicité :

*durante tutto il corso dell'Italia unita, essa si è sempre animosamente divisa in religioni patriottiche diverse e ciascuna in lotta con le altre. Le differenti fedi civili non hanno mai trovato un accordo su che cosa sia essenziale da conservare e da perpetuare, su quale sia il nostro patrimonio comune*¹⁴.

Le sens profond du film de Martone n'est pas dans une énième critique d'un Risorgimento comme révolution inaccomplie ou trahie, mais dans la représentation de la désunion, des luttes fratricides, de l'impossibilité de se retrouver fraternellement sur un socle commun de valeurs partagées.

Un Risorgimento hétérodoxe

On peut repérer, dans la structure temporelle du film, la volonté du réalisateur de représenter une face moins connue du Risorgimento. Le film prend en apparence des allures de grande fresque, l'arc temporel de la diégèse couvrant une longue période, de 1828 à 1862, des mouvements de révolte dans le Cilento jusqu'à l'épisode d'Aspromonte. Il pourrait rappeler, par son ampleur, les deux grands films des années 1960 : *Viva l'Italia!* de Roberto Rossellini et *Il Gattopardo* (1963) de Luchino Visconti. En réalité, cette fresque se fragmente en quatre parties, qui sont loin de recouvrir la totalité de la période : 1828-1834, 1852-1855, 1856-1859 et 1862, soit seulement treize ans sur trente-quatre. Ces coupures ouvrent des brèches dans la narration, créant des vides, des ellipses temporelles, qui brisent le flux continu de l'Histoire :

*Abbiamo immaginato una struttura che invece di dar vita a un racconto diacronico, saltasse da un episodio all'altro, scegliendo quattro periodi anomali rispetto al racconto del Risorgimento a cui siamo abituati [...] in favore di fasi più oscure, ma non a caso: erano quelle in cui volevamo scavare*¹⁵.

13. M. Martone, *Noi credevamo*, Milan, Bompiani, 2010, p. XI-XII.

14. E. Gentile, *Italiani senza padri. Intervista sul Risorgimento*, Rome – Bari, Laterza, 2011, p. 44.

15. M. Martone, *Noi credevamo*, p. XXI.

Comme on le remarque à partir des dates prises en considération, chaque partie se situe dans une sorte d'entre-deux, dans la mesure où les moments retenus ne sont pas ceux auxquels on pouvait s'attendre : rien par exemple sur les Cinq journées de Milan de 1848, rien sur la victoire de 1859, pas de représentation du débarquement à Marsala en 1860 ni de la conquête victorieuse du royaume des Deux-Siciles par Garibaldi. À la différence du très pédagogique *Viva l'Italia!* de Rossellini, « *sono sottratte (anche dalle didascalie) le date-chiave, e sono del tutto elusi gli eventi storici canonici* »¹⁶. Il y a dans cet effacement un refus explicite de toute dimension commémorative et épique. Certes, on trouve dans le film deux scènes de bataille, mais elles sont très peu spectaculaires. Celle de l'insurrection savoyarde de 1834 : la scène, totalement indéchiffrable, se passe en plein brouillard, dans une confusion totale, et souligne l'isolement radical des conspirateurs mazziniens ; l'autre, l'embuscade tendue aux Chemises rouges par les bersagliers de l'armée piémontaise à Aspromonte, rappelle l'histoire d'une trahison¹⁷. On perçoit également dans ce refus de mettre en scène les épisodes les plus saillants de l'histoire du Risorgimento la volonté de ne pas engager de rapport de communion affective avec le spectateur, ce qui rend le film aride et austère.

Cette absence d'explicitation du contexte historique, dont le versant officiel est supposé connu du spectateur, est aussi un moyen de focaliser l'attention sur la tragédie qui frappe les protagonistes ; tragédie d'autant plus terrible que ses motifs historiques ne sont pas montrés. Ils ont lieu justement dans les vides de la représentation, dans les interstices de la narration (l'évocation, par exemple, de la diplomatie de Cavour avec la participation du Piémont à la guerre de Crimée, en 1855). Cela ne les empêche pas cependant, comme dans *Il Gattopardo* de Luchino Visconti, de peser de tout leur poids (caché) sur le processus historique et sur la destinée de personnages qui sont agis par eux, plus qu'ils n'arrivent à agir sur eux. Le seul « grand » événement représenté, qui occupe pratiquement toute la partie IV, est celui d'Aspromonte, moment significatif d'une lutte fratricide entre Italiens, point de départ tragique, selon Martone, de la division définitive de l'Italie à peine unifiée. Cette volonté de dessiner un processus fracturé en quatre actes, comme une tragédie, et de contourner la représentation des temps forts d'un Risorgimento officiel fait du film une

16. S. Santoli, « Recensione *Noi credevamo* (2010) », 29 novembre 2010, <http://www.filmscoop.it/cgi-bin/recensioni/noicredevamo.asp>.

17. Dans les deux cas, on peut supposer que les contraintes budgétaires auxquelles Martone était soumis ont été habilement exploitées afin d'épouser le point de vue démythifiant des auteurs du film.

fresque bien paradoxale, puisqu'elle vise à dresser le tableau d'une sorte « d'envers » (pour reprendre l'expression de l'intitulé d'un récent colloque¹⁸) du Risorgimento, sa face tragique.

Plus encore, comme dans les films sur le Risorgimento tournés dans les années 1950¹⁹, les événements historiques représentés concernent tous des échecs. Par exemple, les mouvements insurrectionnels de Savoie en 1834 et l'attentat manqué contre Charles-Albert qui concluent l'activité fébrile des Carbonari mazziniens dans la première partie, ou bien encore la tentative avortée d'assassinat de Napoléon III par Felice Orsini qui clôt tragiquement la troisième partie. Ou bien ils constituent des périodes de stase. C'est le cas de toute la deuxième partie qui se déroule à huis clos, dans les cachots de la prison de Montefusco, où Domenico est emprisonné après l'écrasement de la République romaine. En définitive, on a l'impression que les événements historiques déterminants, ceux qui auraient réellement fait avancer le processus unitaire, ont lieu ailleurs, sans les protagonistes, comme si l'Histoire se passait sans eux, comme si elle prenait forme même contre eux. En creux, dans les ellipses de la représentation, se joue une autre partie, un autre Risorgimento, radicalement opposé à celui, rêvé et idéalisé, par les protagonistes du film.

On peut noter enfin le caractère circulaire de la structure du film. Cette circularité souligne l'échec d'un processus historique, la répétition d'une domination dont sont victimes ceux-là mêmes qui avaient initié le mouvement de libération nationale et politique. Dans la perspective du réalisateur, qui reprend là un topos de certains courants historiographiques « méridionalistes », les Piémontais n'ont fait que se substituer, pour le pire, aux Bourbons. Le film se termine sur les exactions commises par les soldats de l'armée piémontaise dans le Mezzogiorno²⁰ et par l'exécution sommaire des Chemises rouges qui avaient déserté l'armée régulière pour rejoindre l'expédition d'Aspromonte. Cette exécution symbolise une tuerie fratricide et la confiscation définitive du processus unitaire par le camp monarchiste. Parmi les fusillés, il y a Saverio, le fils de Salvatore, le paysan mazzinien

18. *L'envers du Risorgimento. Représentations de l'anti-Risorgimento de 1815 à nos jours, Italie*, n° 15, 2011.

19. On se souviendra notamment de *Pattuglia sperduta* (1952) de Piero Nelli, qui revient sur la défaite de l'armée piémontaise contre l'Autriche à Novare en 1848-1849, ou encore de *Cavalcata di eroi* (1951) de Mario Costa et de *Camicie rosse* (1952) de Goffredo Alessandrini, qui évoquent tous deux la défaite de l'éphémère République romaine en 1849. Quant au célèbre *Senso* (1954) de Visconti, il met en scène la cinglante défaite militaire de Custozza en 1866.

20. Là encore, on peut noter une similitude thématique avec un film des années 1950, *Il brigante di Tacca del Lupo* (1952) de Pietro Germi, qui met en scène la bataille de l'armée piémontaise contre le brigandage méridional, autrement dit contre d'autres Italiens.

tué par Angelo dans la première partie. Avec la mort de Saverio dans la quatrième partie, la promesse symbolique d'une poursuite de la lutte populaire par la génération suivante est brutalement rompue.

Un « théâtre de guerre »

Délaissant les figures et les épisodes consacrés, Martone concentre sa représentation sur l'activité enfiévrée de trois jeunes Mazziniens, pour inscrire leur idéal dans la réalité du processus risorgimental. Les choix expressifs assumés du réalisateur ont été guidés par cette volonté de montrer cet aspect du processus unitaire.

Le film est très long (plus de trois heures) mais, pour un film historique, il est marqué par une omniprésence paradoxale de scènes d'intérieur (les salons feutrés de la patriote Cristina di Belgiojoso) ou même d'enfermement (les cachots de la prison de Montefusco où se déroule toute la deuxième partie, la plus réussie du film). La plupart des scènes sont ainsi des scènes dialoguées, très théâtrales²¹. Le réalisateur assume cette dimension du film, où l'on agit peu, mais où l'on chuchote, où l'on murmure, où l'on fomente, où l'on trahit, comme si les auteurs avaient voulu saisir le « grand théâtre » d'une nation en train de se faire. Dans *Noi credevamo*, comme dans une tragédie, les dialogues remplacent l'action et déterminent le drame de ces vaincus, grandioses dans la poursuite désespérée de leur idéal. Ces scènes d'intérieur intenses, violentes, qui se déroulent souvent dans des espaces clos, obscurs et oppressants, sont à l'image de ce que Martone cherche à capturer, à serrer au plus près : les passions et les utopies qui animent ces patriotes, mais aussi les doutes et les aveuglements, enfin la défaite, les coups portés par la trahison de l'Histoire et par leurs propres trahisons internes. Toutes ces scènes, situées dans l'arrière-scène de l'Histoire, exaltent la ferveur spirituelle des personnages, réduits en poussière par ce qui se passe sur l'autre versant de la scène historique²².

Dans ces coulisses, on rencontre ainsi un foisonnement de personnages qui se croisent, incarnant les multiples positions politiques des patriotes, une multiplicité de langues et de dialectes, une variété de lieux géographiques. Ce goût pour la mosaïque narrative est sans aucun doute le fait du scénariste

21. Sans doute faut-il rappeler la formation théâtrale de Mario Martone, qui est directeur artistique du Teatro Stabile de Turin depuis décembre 2007.

22. Pour de belles analyses des décors, des costumes, des influences picturales de Martone mises en rapport avec le point de vue idéologique du film, on pourra se rapporter au mémoire de J. Mayer, *I viceré (2007) di Roberto Faenza e Noi credevamo (2010) di Mario Martone: espressioni filmiche del revisionismo risorgimentale e interpretazioni dell'Italia di oggi*, soutenu à l'École Normale Supérieure de Lyon (juin 2012).

Giancarlo De Cataldo, qui cherche à révéler l'écheveau des fils non apparents qui ont été tissés et qui ont fait aussi l'histoire du Risorgimento. Ce n'est pas un hasard si les références majeures du film sont *Les possédés* de Dostoïevski, le théâtre de Shakespeare ou encore le journal d'Alexandre Herzen, *Passé et méditations*. Il s'agit de recréer ce théâtre d'ombres envoûtées, ce climat de religion nationale qui animait les différentes factions mazziniennes (la Mazzinienne anglaise Emilie Ashurst compare les disciples de Mazzini aux « martyrs de la chrétienté »).

Cette dimension est particulièrement visible dans la deuxième partie où, même emprisonnés ensemble, au nom de la même cause, les patriotes, loin de fraterniser, font en permanence état de leurs désaccords et de leurs mépris réciproques : divisions sociales, puisque les nobles refusent de manger en présence des paysans et excluent symboliquement ce peuple, qu'ils veulent pourtant libérer, de leurs conciliabules, et par conséquent du processus unitaire ; quant aux paysans, ils soupçonnent en permanence les nobles de chercher à les trahir ; divisions politiques, surtout, qui opposent, d'un côté, des nobles parmi lesquels on trouve deux figures historiques, Carlo Poerio²³ et Sigismondo di Castromediano, noble modéré des Pouilles, et de l'autre, Domenico. Poerio et Castromediano se rangent du côté de la solution monarchiste et piémontaise au nom du réalisme politique, tandis que Domenico réaffirme sa vision républicaine. À la fin de cette partie, la nouvelle de l'envoi par Cavour de troupes en Crimée et l'aide diplomatique des grands États européens scellent la victoire de la solution monarchiste et piémontaise, la « confiscation »²⁴ du Risorgimento par le Piémont et l'isolement définitif de Domenico et des thèses mazziniennes. Dans le livre d'Anna Banti, comme dans le film de Martone, cette partie consacrée à la prison a une fonction déterminante :

c'est bien dans ces moments de réflexion et de désaccord que réside la portée du roman de Banti, faire circuler le doute, l'incertitude et la remise en cause autour des images figées d'une période historique clé pour la construction de la nation italienne²⁵.

L'insistance sur l'isolement progressif, voire l'enfermement des protagonistes participe d'une vision tragique du processus historique, du rapport de ces individus à leur propre histoire. À la fin du film, Domenico

23. Membre du gouvernement libéral de Naples en 1848, il essaya de transformer le régime des Bourbons en monarchie constitutionnelle. Il incarnait les espoirs d'une transformation de l'Italie qui serait partie du modèle napolitain.

24. Y. Gouchan, « Illusions perdues d'un patriote... », p. 213.

25. *Ibid.*, p. 211.

est un héros vaincu et amer, trahi par ses propres « frères ». La structure fortement théâtrale du film renvoie à la volonté de Martone de mettre en scène cette lutte fratricide, ce climat tragique qui suscitait chez Herzen, l'une des références majeures de Martone, cette métaphore que le réalisateur reprend à son compte :

*L'Italia ricorda una famiglia, nella quale sia stato da poco commesso un oscuro delitto, si sia abbattuta una terribile disgrazia [...]. Un impotente desiderio di vendetta tormenta tutti, un odio passivo avvelena, svigorisce*²⁶.

Selon Martone, cette haine qui désunit depuis l'origine les Italiens traverse toutes les périodes de l'histoire nationale, et se transmet jusqu'à aujourd'hui. Son film est une œuvre politique qui projette sur la scène du Risorgimento des divisions actuelles, d'autant plus déchirantes dans le contexte contemporain, marqué par la remise en cause de l'unité et de l'identité nationales. En retraçant l'expérience malheureuse de ces patriotes républicains, Martone a pour ambition de mettre en lumière les « *radici malate* » du processus unitaire et les mauvais fruits qui poussent aujourd'hui sur les branches de l'arbre planté en 1860.

Le présent projeté sur la scène du passé

Une des caractéristiques du cinéma, mais aussi du théâtre, de Mario Martone est de toujours inscrire un lien avec le présent, même lorsqu'il s'agit de représenter des périodes d'un passé lointain, par exemple dans les tragédies grecques qu'il a mises en scène²⁷. *Noi credevamo* ne fait pas exception à cette règle.

Il est alors utile de rappeler le contexte dans lequel le film s'inscrit. Selon l'historien Emilio Gentile, on assiste depuis les années 1960 à un désintérêt progressif, voire à un oubli, de la part des Italiens, des valeurs et de la tension idéales d'une période où se posaient pourtant les bases de leur communauté nationale. Plus encore, depuis quelques années, se fait jour un discours révisionniste à visée sécessionniste construit, entre

26. A. Herzen, *Il passato e i pensieri*, vol. II, Turin, Einaudi - Gallimard, 1996, p. 662, cité dans M. Martone, *Noi credevamo*, p. XXX-XXXI.

27. Dans son film *Teatro di guerra* (1998), Mario Martone représente une troupe théâtrale napolitaine qui met en scène *Les sept contre Thèbes* d'Eschyle, métaphore des guerres et des luttes fratricides, aussi bien entre les clans mafieux napolitains qu'entre les communautés de l'ex-Yougoslavie (dans le film, la pièce doit être représentée dans la Sarajevo assiégée de 1994). En 2000, Mario Martone a mis en scène *Edipe roi* au Teatro Argentina de Rome avec Toni Servillo.

autres, par les dirigeants du parti de la Lega Nord. Le contexte est ainsi radicalement différent de celui d'autres films, pourtant très critiqués sur le Risorgimento, comme *Il Gattopardo* de Visconti. Aussi le discours de Martone est-il sensiblement différent.

Au moment de la sortie du film, Adriano Sofri a écrit dans *La Repubblica* un article au titre provocateur, « L'anniversario della Disunità » :

*Perfino l'antica guerra fra cultori del Risorgimento e suoi detrattori in nome delle insorgenze e della conquista coloniale del Sud, benché riesarcebata, va ormai fuori bersaglio. Quella era una storia fratricida dunque anche fraterna. Fratelli d'Italia, anche l'un contro l'altro armati*²⁸.

Reste-t-il encore, dans l'Italie telle que la représente Martone au prisme de son film, quelque chose de « fraternel », alors même que l'enjeu de la représentation de *Noi credevamo* semble décentré par rapport à celui de tous les films précédents traitant de la même période historique ?

Il ne faut cependant pas s'y tromper. Avec son film, Martone réaffirme haut et fort la nécessité de l'Unité, le caractère inédit et positif de cet incroyable pas en avant historique qu'elle constitua pour l'Italie, réalité qui n'est désormais plus contestable. C'est le sens de la phrase qu'il met dans la bouche de la patriote Cristina di Belgiojoso : « *L'albero è stato piantato. Con delle radici malate, ma è stato piantato* ». Le sujet du film n'est pas la remise en cause de l'Unité mais au contraire un retour sur « *come si è fatta l'Italia, e come si è fatta male* »²⁹. Cette dernière expression n'est pas à entendre dans le sens où elle aurait pu se faire « autrement ». En revisitant une autre face de la lutte risorgimentale, Martone cherche à montrer qu'une partie de l'idéal – de l'utopie – de certains patriotes s'est réalisée (en 1946, l'Italie a fini par devenir une République), mais aussi qu'une autre a été oubliée et perdue, et combien cette perte pèse encore sur le présent de l'Italie, sur la démocratie imparfaite qu'elle est restée, sur la fragilité du sentiment d'appartenance nationale³⁰.

On pourrait dire les choses plus radicalement : pourquoi le seul film qui ait été tourné sur le Risorgimento au moment où l'Italie fêtait le 150^e anniversaire de son unité a été *Noi credevamo*, un film qui a suscité un vif intérêt

28. A. Sofri, « L'anniversario della Disunità », *La Repubblica*, 15 septembre 2010, http://www.repubblica.it/politica/2010/09/15/news/l_anniversario_della_disunit-708811.

29. *Ibid.*

30. De ce point de vue, le film de Martone pourrait entrer dans la catégorie des « films historiques post-modernes » telle que la définit R.A. Rosenstone, « Like writing history with lighting : film historique / vérité historique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 46, avril-juin 1995, p. 162-175.

chez les Italiens³¹ ? Il y a comme un paradoxe dans le succès d'un film si peu glorifiant, signe de l'ambivalence des Italiens, de leur «schizophrénie»³², devant la question de leur unité nationale: «*abbiamo uno spasmodico quanto continuamente frustrato desiderio di sentirci italiani*»³³.

La première de ces «*radici malate*», selon Martone, est cette incapacité qu'ont eue les Italiens, dès l'origine de l'unification – et qui résonne encore aujourd'hui dans les vellétés de sécession – à être unis. Tout se passe comme si ce moment fondateur n'avait pas conduit à la cohésion de la société italienne mais au contraire à son déchirement: «*Il centro della Storia rimane l'impossibilità di essere italiani*»³⁴. La quasi-totalité de la quatrième partie, consacrée à l'échec de l'expédition d'Aspromonte, met en lumière «*l'alba tragica del nostro Paese: lo scontro fratricida tra l'esercito regolare e i volontari guidati da Garibaldi*»³⁵. Selon le réalisateur, la tragédie d'Aspromonte fait encore partie d'un nœud irrésolu de l'histoire nationale, d'un refoulement de l'imaginaire collectif italien.

C'est même un double déchirement que le film de Martone met en évidence. Les protagonistes, pourtant tous trois mazziniens, se déchirent et s'éloignent, Angelo (le noble) allant jusqu'à tuer Salvatore (le paysan), rendant vaine leur promesse de fraternité. De plus, si la figure unique du protagoniste du roman d'Anna Banti prend trois visages différents dans le film, c'est non seulement pour montrer les divisions à l'intérieur d'une même tendance politique, mais aussi pour poser la question, qui a résonné dans l'histoire de l'Italie récente, des modalités de l'engagement et de la lutte (armée?). Chacun des trois protagonistes représente ainsi une manière différente d'appréhender la lutte politique: Salvatore, la résignation populaire,

31. Après sa présentation au Festival de Venise, en septembre 2010, avait éclaté une polémique car seulement trente copies du film avaient été distribuées dans toute l'Italie. Mais devant l'engouement du public, cinq cents copies ont été mises en circulation, sans compter la diffusion sur la RAI.

32. Le terme est d'Emilio Gentile, in *Italiani senza padri. Intervista sul Risorgimento*, p. 9. Cette ambivalence est très forte entre la remise en cause chez certains de l'Unité nationale et la volonté, chez d'autres (en particulier les présidents Ciampi, Napolitano, ainsi qu'une grande partie de la population italienne qui a décoré ses balcons avec un drapeau tricolore en mars 2011), de s'y montrer attachés comme à l'un des derniers socles susceptibles de maintenir la cohésion nationale.

33. L. Locatelli, «In prima visione stasera sulle tv gratuite: *Noi credevamo* di Mario Martone», *Nuovo Cinema Locatelli*, 30 décembre 2011, <http://luigilocatelli.wordpress.com/2011/12/30/in-prima-visione-stasera-sulle-tv-gratuite-noi-credevamo-di-mario-martone-venerdi-30-dicembre-2011/>.

34. «L'Italia disunita ieri come oggi», *La Repubblica*, 13 novembre 2010, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/11/13/prime-film.html>.

35. S. Santoli, «Recensione *Noi credevamo* (2010)».

Angelo, la dérive terroriste, et Domenico, la fidélité à des idéaux utopiques. Ces trois modalités ont été tragiquement (et historiquement) vaincues.

Dans la séquence finale du film, Martone introduit une sorte d'hallucination. Dans un parlement vide, on voit apparaître à la tribune la silhouette de Crispi, trahissant ses premiers engagements, tandis que Domenico sort de sa poche un pistolet et vise l'homme politique, avant d'abaisser son arme. On comprend alors qu'il s'agissait là d'un fantasme suscité par l'inconscient du personnage. Quant à la troisième partie, elle est entièrement consacrée à la figure d'Angelo et centrée autour de la préparation de l'attentat tragique contre Napoléon III. Angelo fréquente Felice Orsini et sombre dans un fanatisme terroriste incontrôlé, tombant dans une sorte de descente aux enfers aux accents dostoïevskiens³⁶. Angelo est une figure diabolique, enfiévrée et illuminée, dont l'action terroriste apparaît de plus en plus coupée des réalités sociales et populaires de l'Italie, comme le montre la scène très violente qui l'oppose à Cristina di Belgiojoso, qui lui lance : « *voi e quei folli sanguinari che tanto vi seducono [elle parle de Mazzini et des Mazziniens] vi ostate a volere liberare col pugnale un popolo che non vi seguirà mai perché non è in grado di comprendere* ».

Derrière la figure d'Angelo, c'est aussi celle de Giuseppe Mazzini qui se donne à voir. L'image que Martone en fait a déclenché de vives polémiques au moment de la projection du film au Festival de Venise. Le réalisateur reprend la représentation stéréotypée du Mazzini-apôtre, tout de noir vêtu comme un pasteur austère, dans un décor monacal, pâle, émacié, animé d'une foi ardente et intense, qu'il pousse jusqu'à ses extrêmes conséquences. Lors de la rencontre entre Salvatore et Mazzini pour préparer l'attentat contre Charles-Albert, Mazzini apparaît aux yeux du jeune paysan comme un fanatique, prêt à sacrifier ses disciples, un psychopathe hanté par des images de morts, de vengeance et de sacrifices inutiles.

Ce personnage fait immédiatement penser à des figures récentes de terroristes, ou bien à la dérive des groupes d'extrême gauche de la fin des années 1970. À travers la représentation du milieu philo-mazzinien, Martone donne à voir le travestissement d'une utopie, d'un idéal démocratique qui sombre dans la violence terroriste aveugle. On retrouve d'ailleurs, de manière allusive, l'écho à la période des années 1970 – et cette même accusation – dans une réplique d'Angelo à Felice Orsini : « *Eravamo tutti ragazzi. Però noi siamo diventati degli assassini. E non c'è nessun paradiso da conquistare* ».

36. Mario Martone a affirmé que son rapport avec *Les possédés* de Dostoïevski avait été déterminant dans la construction du personnage d'Angelo. Cf. M. Martone, *Noi credevamo*, p. XXII.

De cette désunion, que Martone repère comme étant à l'origine même du processus d'unification, naît aussi la confiscation de la démocratie par une oligarchie dont le réalisateur reconnaît les descendants dans les représentants actuels de la classe politique italienne. Dans la très belle séquence finale du film, celle où Domenico, désormais en disgrâce parce qu'il est un républicain, est à Turin pour rendre visite à son ami Castromediano, député du nouveau royaume, le protagoniste pénètre dans un parlement vide où résonne seulement la voix d'un Francesco Crispi en train de prononcer le fameux discours qui marqua son revirement, la trahison et la liquidation définitive de ses idéaux de jeunesse. Dans cette séquence, Crispi, désormais fervent converti à la monarchie, incarne une trahison qui est comme une scission intérieure, renvoyant peut-être à cette scission plus grande des Italiens eux-mêmes. Le parlement vide symbolise la confiscation du débat démocratique par une caste d'arrivistes. La présence de Castromediano en son sein garantissant « la continuité de caste au niveau national »³⁷ et par-là la trahison des idéaux démocratiques de Domenico, désormais exclu de l'Histoire, l'inutilité de sa lutte, la fin d'une utopie. Le lent panoramique sur les hauts-de-forme noirs posés sur les étagères des vestiaires de l'assemblée est une métonymie saisissante de la confiscation du pouvoir par une ploutocratie autoritaire.

Le lien avec le présent est aussi mis en valeur, comme souvent dans les œuvres de Martone, à travers des choix audacieux de mise en scène. Dans la dernière partie du film, en route pour rejoindre les Garibaldiens à Aspromonte, Domenico et Saverio font une pause dans une maison. Or, dans un long plan fixe volontairement incongru et anachronique, Martone s'arrête sur les piliers en béton armé qui sont ceux d'une construction abusive inachevée du XXI^e siècle. Cet élément contemporain de la scénographie, qui fait irruption dans le tissu du film et déchire la cohérence de la représentation, dans une sorte de court-circuit temporel, a une valeur symbolique forte. Il impose un lien avec le présent du spectateur pour dénoncer la « *costruzione interrotta* » de l'Italie³⁸. Il révèle l'inachèvement d'un processus démocratique qui se lit dans la fracture, toujours actuelle, entre le Nord et le Sud du pays : « *Vuole dirci che Domenico e Saverio dormono sotto quello che sarà il futuro del Sud e del Paese* »³⁹.

Cette question n'est pas nouvelle. Ce qui l'est en revanche est le contexte dans lequel s'inscrit aujourd'hui la représentation de ce problème, à un moment où le discours « leghiste » vise à réinterpréter le Risorgimento

37. Y. Gouchan, « Illusions perdues d'un patriote... », p. 211.

38. S. Santoli, « Recensione *Noi credevamo* (2010) ».

39. M. Martone, *Noi credevamo*, p. XLVI.

comme une catastrophe pour le Nord. Il y a, dans les choix qu'opère Martone, la volonté d'apporter un démenti fort aux thèses « leghistes », sans pour autant faire preuve de nostalgie méridionaliste. En route pour rejoindre Garibaldi à Aspromonte, Domenico fait la connaissance d'un ancien tisserand napolitain qui explique avoir été ruiné par l'unification du pays. Saverio, qui est en réalité le fils de Salvatore, le « frère » paysan de Domenico tué par Angelo, répond, sans ambiguïté : « *Avete ragione. I piemontesi ci hanno portato la miseria. Però non mi sembra una buona ragione per rimpangiare i Borboni* ». Une des originalités du film tient à ce que Martone nous invite à reconsidérer le rôle du Mezzogiorno dans le processus risorgimental. Selon lui, c'est dans le Sud qu'a germé le noyau idéal du réveil national et d'une possible démocratisation du pays, notamment à Naples : au début du film, lorsque les trois protagonistes, qui viennent de s'affilier à la Giovine Italia, sont introduits dans la bibliothèque du père de Domenico, lui-même ancien Carbonaro, comme pour montrer la continuité idéale de la lutte, l'un des livres qui s'y trouve est celui de Vincenzo Cuoco, le chroniqueur de la Révolution napolitaine de 1799, mais aussi le premier théoricien de la révolution passive. Mais l'Histoire s'est faite dans un autre sens, en suivant la trajectoire inverse, à l'image de la parabole politique d'un homme comme Carlo Poerio, qui finit par épouser la cause du Piémont.

Conclusion

Parvenus à la fin du processus unitaire, Domenico et son idéal sont exclus du nouveau cours de l'Histoire. Restent alors les dernières paroles du personnage : l'invective contre une Italie « *gretta, superba, assassina* », en 1862 comme en 2010. Et puis : « *eravamo insieme, il carcere non bastava; la lotta dovevamo cominciarla quando ne uscimmo. Noi, dolce parola. Noi credevamo...* », qui font écho aux dernières lignes du livre d'Anna Banti, où l'imparfait du verbe « *credevamo* » renvoie en creux à un présent, celui de 1862, celui de 1967 (au moment où Anna Banti écrit son livre, à la veille d'une formidable explosion sociale), celui de 2010.

Le film de Martone est-il un film engagé, invitant les Italiens à reprendre la lutte, à redécouvrir les idéaux oubliés, et seulement partiellement réalisés, qui ont fait aussi le socle de la lutte risorgimentale, à s'interroger sur les modalités de cette lutte, à reprendre les armes ? Mais lesquelles ? Voilà ce que le réalisateur affirme à ce propos :

Il titolo ci dice che il film è il racconto di una sconfitta... un film tragico. Ma quando dico tragico, intendo anche catartico. Vorrei cioè che desse una

*spinta all'azione. Il punto non è che tutto è finito, il problema è che tutto è da cominciare*⁴⁰.

Tel est le dernier paradoxe du film : s'agit-il en effet d'une grande œuvre décadente et désabusée, représentant, par le biais de la défaite tragique de son protagoniste, la fracture irrémédiable entre idéal et réalité, ou bien d'une œuvre qui vise à réveiller les idéaux et la lutte pour le futur ? C'est là toute l'ambiguïté de ce « *noi credevamo* », derniers mots du patriote Domenico Lopresti.

Laurent SCOTTO D'ARDINO
Université de Grenoble

40. *Ibid.*, p. LV.

VARIA

MISE EN QUESTION DU SUJET POLITIQUE : LES CONTROVERSES DE L'AFFAIRE SOFRI DANS LES ÉCRITS ET RÉCITS D'ANTONIO TABUCCHI

Résumé : Dans le texte polémique intitulé *La gastrite de Platon*, Antonio Tabucchi répond à un article d'Umberto Eco dans lequel celui-ci déniait tout pouvoir politique à l'intellectuel : quand l'incendie se propage, l'intellectuel ne pourrait qu'appeler les pompiers. Tabucchi, s'appuyant sur les analyses du même Eco dans *L'œuvre ouverte*, insiste sur le pouvoir subversif d'une littérature capable de proposer des points de vue révélateurs du monde qui l'entoure et défend l'idée d'une légitimité de l'intervention des intellectuels dans le débat public. Nous nous concentrerons ici sur un cas particulier défendu par Tabucchi, celui du procès d'Adriano Sofri, qui fut le rédacteur en chef d'un journal d'extrême gauche, *Lotta continua*, et qui fut accusé d'avoir commandité l'assassinat du commissaire Calabresi, sans autres preuves que les propos tenus dans ledit journal et le témoignage de Leonardo Marino, militant de *Lotta continua*, qui prétendit être le meurtrier. Le cas Sofri se lit en filigrane de plusieurs récits de Tabucchi : la narration devient le lieu d'une mise en question des motivations d'un jugement arbitraire et de ses enjeux. Les références plus ou moins explicites à cette affaire judiciaire dessinent le prisme parcellaire d'un sujet politique qui trouve sa légitimité et sa responsabilité dans les ambiguïtés de la fiction.

Riassunto : Nel testo polemico intitolato *La gastrite di Platone*, Antonio Tabucchi risponde a un articolo di Umberto Eco, nel quale veniva negato ogni potere politico all'intellettuale : quando l'incendio si propaga, secondo Eco l'intellettuale potrebbe soltanto chiamare i pompieri. Tabucchi, fondandosi sulle analisi dello stesso Eco nell'*Opera aperta*, insiste sul potere sovversivo di una letteratura capace di proporre dei punti di vista rivelatori del mondo che lo circonda, e difende l'idea di una legittimità dell'intervento degli intellettuali nel dibattito pubblico. Ci concentriamo qui su un caso particolare difeso da Tabucchi, quello del processo di Adriano Sofri, che fu capo redattore di un giornale di estrema sinistra, *Lotta continua*, e che fu accusato di aver ordinato l'assassinio del commissario Calabresi, senza prove altre che i propositi tenuti in quel giornale e la testimonianza di Leonardo Marino, militante di *Lotta continua*, che pretese di essere l'assassino. Il caso Sofri si legge in filigrana in vari testi di Tabucchi : la narrazione diventa il luogo di una messa in questione delle motivazioni di un giudizio arbitrario e delle sue conseguenze. I riferimenti più o meno espliciti a questo caso giudiziario disegnano il prisma di un soggetto politico che trova le proprie legittimità e responsabilità nelle ambiguità della finzione.

Il était un écrivain italien qui agaçait ou enthousiasmait ses concitoyens et les hommes politiques par ses régulières interventions dans le débat public. Toute déclaration ambivalente du chef de l'État, toute promulgation de loi venant restreindre les libertés ou impliquant une discrimination qui cachait son nom provoquait presque automatiquement la publication, dans *Il Manifesto*, *La Repubblica* ou encore *Le Monde*, d'un nouvel article de cet « intellectuel engagé » qui n'avait cure d'être considéré comme le ressortissant anachronique d'une époque lointaine où ces deux termes étaient employés sans ironie et sans guillemets.

Antonio Tabucchi est mort le 25 mars 2012.

Les premiers récits qui lui ont valu la célébrité ont été publiés dans les années 1980, après le relatif soulagement qui a suivi les « années de plomb ». La question du terrorisme est alors présente en filigrane dans l'œuvre de l'écrivain italien, dans le recueil *Piccoli equivoci senza importanza*¹ et dans le célèbre récit intitulé *Il Filo dell'orizzonte* notamment. Mais c'est à partir de la décennie suivante que les écrits de l'auteur toscan vont tisser des liens plus explicites avec le contexte politique italien.

Les années 1990 constituent un véritable tournant. Les attentats mafieux, les procès affaiblissent les partis d'État (la Démocratie chrétienne et le Parti socialiste) et un discours public différent se fait entendre. Ainsi va s'accroissant une tendance à critiquer les valeurs partisans qui ont prédominé depuis l'après-guerre. Sous prétexte de remettre en cause une forme de domination idéologique de la Gauche, des voix s'élèvent pour réhabiliter en partie le régime fasciste, affirmant qu'il ne s'agissait pas d'un véritable totalitarisme, que les Italiens étaient tous des gens très bien (« *brava gente* »). Des journalistes s'improvisent historiens pour donner de la Seconde Guerre mondiale une interprétation révisionniste. Cette décennie voit la montée en puissance du déni et de l'opportunisme en même temps que du parti de Silvio Berlusconi, alors appelé Forza Italia. L'historien Sergio Luzzatto a analysé ce phénomène qu'il a nommé la « crise de l'antifascisme »² : il lie avant tout cette montée du « *qualunquismo* » à la chute du mur de Berlin en 1989. Le « *qualunquismo* » – expression née avec le mouvement de « *L'Uomo qualunque* » à la fin de la Seconde Guerre mondiale – a progressivement désigné un sentiment d'indifférence politique qui crée, par de rapides raccourcis, des équivalences entre fascisme et antifascisme comme valeurs obsolètes, et également, quoique différemment, dangereuses. L'antifascisme

1. A. Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza*, Milan, Feltrinelli, 1985 ; *Petits malentendus sans importance*, traduit de l'italien par M. Dejardin avec la collaboration de l'auteur, Paris, Christian Bourgois, 1987.

2. S. Luzzatto, *Crisi dell'antifascismo*, Turin, Einaudi, 2004.

est étroitement associé à l'histoire du communisme. La mise en équivalence, d'une part de ces deux entités – l'une étant le terreau idéologique d'une résistance plurielle, l'autre celui d'un parti politique précis – et d'autre part celle, *a posteriori*, des régimes nazi-fascistes et des régimes communistes à l'aune des crimes perpétrés au cours du XX^e siècle, a amené une partie de l'opinion publique et de la classe politique italiennes à se détacher des idéaux qui furent les fondements de la Première République, et à juger sénile l'opposition nette entre fascisme et antifascisme. Une certaine image « folklorique » du régime mussolinien a substitué la nostalgie ou le simple ridicule au sentiment de responsabilité historique. La banalisation du fascisme a laissé toute liberté à des formes de refoulement xénophobe de s'exprimer dans le champ public. Le récit de Tabucchi intitulé *Sostiene Pereira*³ est sans doute son livre le plus célèbre et le plus lu en Italie : cette histoire de la résistance ordinaire d'un journaliste portugais sous Salazar a été interprétée comme une métaphore des risques que comportait l'arrivée au pouvoir de Berlusconi⁴. Celui-ci est en effet élu en mars 1994, peu après la parution du livre de Tabucchi. Il a gagné les élections en partie grâce à son alliance politique avec le parti xénophobe et séparatiste de la Lega Nord, cependant son gouvernement tombe après quelques mois.

En juin 2001, Silvio Berlusconi revient au pouvoir, toujours allié avec la Lega Nord, qui n'hésite pas à proférer des discours racistes et belliqueux. Au cours de l'été 2001 à lieu à Gênes le sommet du G8, qui a été le décor d'une répression policière d'une très grande violence, que d'aucuns ont interprété comme la manifestation d'un pouvoir autoritaire. En octobre de la même année, le président de la République Carlo Azeglio Ciampi, issu de la Démocratie chrétienne, évoque au cours d'une cérémonie sur la résistance antifasciste « le sentiment qui anima nombre de jeunes gens qui firent alors des choix différents [de ceux de la résistance] et qui les firent en croyant servir d'égale façon l'honneur de la patrie »⁵. Il se réfère aux fascistes nazis de la République de Salò qui a été mise en place par les Allemands au retour de Mussolini au pouvoir en 1943, mettant en parallèle leurs idéaux avec ceux de la résistance sur le critère de la sincérité et de la « bonne foi ».

-
3. A. Tabucchi, *Sostiene Pereira: una testimonianza*, Milan, Feltrinelli, 1994; *Pereira prétend: un témoignage*, traduit de l'italien par B. Comment, Paris, Christian Bourgois, 1995.
 4. Pereira étant victime de la négation de la liberté de la presse sous le régime de Salazar, le récit a notamment été lu comme une mise en garde contre l'empire médiatique de l'entrepreneur Berlusconi.
 5. D'après le discours du président de la République Carlo Azeglio Ciampi, pour la cérémonie en l'honneur de la Médaille d'or de la valeur militaire Antonio Giuriolo, Lizzano in Belvedere, 14 octobre 2001.

Antonio Tabucchi publie alors un article dans le journal *Le Monde* pour dénoncer ce qu'il appelle la « dérive de l'Italie », quelques mois à peine après l'investiture de Silvio Berlusconi⁶. L'écrivain a donc réagi assez tôt par de nombreuses interventions polémiques au cours du premier mandat du chef de file de Forza Italia. La même année, il publie le recueil de lettres intitulé *Si sta facendo sempre più tardi*⁷. Celui-ci paraît donc à l'aube d'une nouvelle ère politique : ce recueil de deuil d'un siècle qui s'éteint semble en partie avertir le lecteur du retour à venir de certains fantômes, dont ceux du fascisme et de la Shoah.

Les récits de Tabucchi et ses prises de position dans les débats publics se font donc écho sans se superposer. Il est plus intéressant d'y voir un jeu spéculaire qui dessine le spectre d'une subjectivité universelle : l'écrivain donne à voir l'élaboration, sans cesse recommencée, d'un sujet politique. Il est possible de donner une définition du « sujet politique » en se fondant sur la définition platonicienne et aristotélicienne du politique comme, d'une part, constitution d'une communauté indépendante composée d'individus libres, ce qui suppose, d'autre part, l'existence d'une pluralité des voix qui se rencontrent et se font entendre. Le politique est le contraire même du consensus, il a au contraire affaire à la conflictualité. Le sujet politique lui-même est celui qui laisse entrevoir une forme de suspension de jugement, conséquence d'une conflictualité vécue au cœur de ce jugement même.

-
6. A. Tabucchi, « Les fantômes du fascisme », *Le Monde*, 20 octobre 2001 : « J'ai l'impression que l'Italie va à la dérive. Et à cette dérive politique, représentée par un gouvernement à fort pourcentage d'ex-fascistes et par un Premier ministre à la tête d'un empire économique dont la provenance n'a jamais été révélée, propriétaire de presque toute l'information italienne, s'ajoute une dérive idéologique. Elle trouve aujourd'hui son point culminant dans une déclaration du président de la République. Carlo Azeglio Ciampi a prononcé, dimanche 14 octobre, pendant une cérémonie sur la Résistance dans un village proche de Bologne, des mots que je considère comme inadmissibles pour une République née de l'antifascisme telle que l'Italie. S'estimant peut-être protégé par le fait qu'il a participé à la Résistance, il a affirmé : "Nous avons toujours en tête, dans nos activités quotidiennes, l'importance de la valeur de l'unité de l'Italie. Cette unité dont nous sentons qu'elle est essentielle pour nous, cette unité qui, aujourd'hui, à un demi-siècle de distance, était, il faut bien le dire, le sentiment qui anima nombre des jeunes gens qui firent alors des choix différents et qui les firent en croyant servir d'égal façon l'honneur de la patrie". À travers une circonlocution de l'ordre de l'euphémisme – "des jeunes gens qui firent des choix différents" –, le président italien ne peut que se référer aux fascistes nazis de Salò, c'est-à-dire à ces personnes qui se rangèrent militairement du côté de Mussolini et de Hitler après la reddition de l'Italie. Avec ces imprudentes paroles, le président de la République oublie que les fascistes nazis ne sont pas les Assyro-Babyloniens disparus depuis quatre mille ans ; ils sont au contraire encore présents en Europe sous les diverses formes du néo-nazisme, et d'ailleurs le Parlement italien accueille des anciens fascistes ».
7. A. Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, Milan, Feltrinelli, 2001 ; *Il se fait tard, de plus en plus tard*, traduit de l'italien par L. Chapuis et B. Comment, Paris, Christian Bourgois, 2002.

Cela ne revient pas à dire que le sujet politique prône la neutralité et le désengagement, mais bien que son implication suppose un perpétuel retour sur soi, un questionnement ininterrompu.

Il est intéressant d'évoquer cette idée à partir d'un exemple précis : celui de l'« affaire Sofri », dont on trouve des échos dans plusieurs des récits d'Antonio Tabucchi. Ce début d'année 2012, s'il a vu la mort de l'écrivain, a aussi vu la libération, après vingt-deux ans de réclusion, de l'un des activistes politiques italiens les plus célèbres de ces dernières décennies.

Rappelons brièvement les faits.

Le 12 décembre 1969, au plus fort des luttes ouvrières de ce qui fut appelé « l'automne chaud », quatre attentats frappent des centres bancaires à Rome et à Milan. L'un d'entre eux fait seize morts. La police, les autorités gouvernementales et une bonne partie de la presse proclament aussitôt les anarchistes responsables, alors même que l'origine des attentats de ces années de plomb reste très difficile à déterminer. Trois jours plus tard, le 15 décembre 1969, le cheminot anarchiste Giuseppe Pinelli est « suicidé » en tombant du quatrième étage de la préfecture de police de Milan où se trouve le bureau du commissaire Luigi Calabresi, dans lequel il était illégalement retenu depuis trois jours. La police soutient qu'il s'est jeté par la fenêtre à cause des preuves accablantes retenues contre lui. Cette version est aussitôt contredite par les enquêtes, et le journal d'extrême gauche *Lotta continua* se déclare persuadé que Pinelli a été assassiné. Au cours des années 1970 et 1971 se succèdent des revirements inattendus : un procès est ouvert qui semble accuser le commissaire Calabresi, après exhumation du corps de Pinelli, mais l'affaire est classée en 1975 en excluant les hypothèses de suicide et d'assassinat et en avançant la thèse d'un « malaise actif ».

Le 17 mai 1972, Calabresi est assassiné en sortant de chez lui de deux coups de pistolet tirés à bout portant. Les premières enquêtes sont menées en direction de personnes liées à *Lotta continua*, mais ensuite des militants d'extrême droite sont arrêtés puis disculpés, et le mouvement procède à son auto-dissolution en 1976.

Or, le 28 juillet 1988, Adriano Sofri et Giorgio Pietrostefani, dirigeants historiques du mouvement *Lotta continua*, ainsi que l'un des militants, Ovidio Bompreschi, sont arrêtés chez eux à l'aube et transférés à Milan dans des casernes de carabinieri. Les deux premiers sont accusés d'avoir donné l'ordre de l'assassinat de Calabresi, le dernier d'avoir tiré sur le commissaire. L'inculpation repose sur les déclarations de Leonardo Marino, un « repentant » qui s'accuse d'avoir conduit la voiture ayant servi au crime. Le procès a lieu en janvier 1990 et les trois accusés sont condamnés à vingt-deux ans de prison, Marino à onze ans. Sofri refuse l'appel pour que son innocence ne soit pas mise en doute par un acquittement qui laisserait penser à une

grâce. En 1993, ils sont acquittés, puis de nouveau inculpés en 1995. Ils sont incarcérés à Pise (Pietro استفاني s'est réfugié en France où il y a prescription) à partir de 1997. En 2005, Sofri a obtenu une semi-liberté pour effectuer le classement des archives de la Scuola Normale Superiore de Pise. Il a fini de purger sa peine au début de l'année 2012.

L'accusation ne repose que sur le seul témoignage du « repentis » Marino. Or ses propos regorgent de contradictions et d'in vraisemblances, dont Carlo Ginzburg fait l'énumération dans son essai *Il giudice e lo storico*⁸. Tous les témoignages, notamment les témoignages oculaires, qui paraissent contredire les souvenirs de Marino, sont rejetés car non conformes à cette confession (par exemple, trois témoins oculaires disent avoir vu une femme au volant de la voiture, Marino prétend que c'est parce qu'il avait les cheveux longs). Carlo Ginzburg compare ce procès aux procès en sorcellerie des XVI^e et XVII^e siècles. De nombreux écrivains, parmi lesquels Leonardo Sciascia, Alberto Moravia et Antonio Tabucchi, proclament l'innocence d'Adriano Sofri et dénoncent les contradictions du procès.

Le principal récit de Tabucchi en lien avec l'affaire Sofri s'intitule « Il battere d'ali di una farfalla può provocare un tifone a Pechino ? » ; il est publié dans le recueil de nouvelles *L'Angelo nero*⁹ en 1991, un an après le premier procès. Il raconte de façon énigmatique le dialogue entre deux personnages dont on ne connaîtra pas les noms : l'homme à la veste bleue et l'homme aux cheveux gris. Le premier tente de faire avouer au second sa participation à un assassinat. L'homme aux cheveux gris dément, puis peu à peu, il comprend qu'il est dans son intérêt, ayant commis des vols à main armée, de collaborer avec la police et de leur donner les aveux qu'ils veulent. Le scénario est construit de toutes pièces. L'homme à la veste bleue pose des questions hypothétiques : qu'aurait fait le prévenu si les responsables de son parti lui avaient donné l'ordre de participer à un crime ?

*Supponiamo ad esempio che in quegli anni lontani i capi di quel movimento politico in cui lei allora militava le avessero ordinato [...] di accompagnare una persona che doveva usare una pistola, lei lo avrebbe fatto*¹⁰ ?

L'inculpé, sans mentir, dit qu'il aurait obéi (« *lo avrei fatto certamente* »¹¹). De fil en aiguille se dessine le repentir d'une action qui n'a pas

8. C. Ginzburg, *Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine del processo Sofri*, Milan, Feltrinelli, 1991 ; *Le juge et l'historien. Considérations en marge du procès Sofri*, traduction collective de l'italien, Paris, Verdier, 2007.

9. A. Tabucchi, *L'Angelo nero*, Milan, Feltrinelli, 1991 ; *L'ange noir*, traduit de l'italien par L. Chapuis, Paris, Christian Bourgois, 1992.

10. *Ibid.*, p. 77.

11. *Ibid.*

été commise, qui aurait seulement *pu être commise*. La fiction de l'hypothèse se transforme en une réalité univoque : c'est ainsi que se sont déroulés les faits. La publication de la nouvelle a fait scandale auprès de la police et des juges : les aveux de Marino se reconnaissaient clairement.

D'autres récits encore font écho à cette affaire, comme *La testa perduta di Damasceno Monteiro*¹². Ce récit policier inspiré d'un fait réel – la découverte au Portugal d'un cadavre auquel il manquait la tête, qui a mené à l'évocation, jamais réellement prise en considération par la justice, d'une bavure policière – croise l'affaire Pinelli, « suicidé » de la fenêtre du commissaire Calabresi. En effet, dans le récit de Tabucchi, il s'agit d'un jeune qui a tenté de voler de la drogue que la police comptait revendre pour son compte. Il a été torturé, notamment par des brûlures de cigarettes, puis assassiné. Mais le témoignage des policiers parle d'un suicide devant la certitude de son inculpation. Suicide qui aurait donc supposé que les agents auraient laissé seul l'inculpé dans un bureau, avec une arme à feu à portée de main et qu'ils auraient ensuite découpé la tête du prévenu dans un moment de panique afin de maquiller leur inattention en meurtre frauduleux.

Enfin, nous évoquerons également le court essai intitulé *La gastrite de Platon*¹³, publié, comme *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, en 1997, au moment de la révision du procès de Sofri, sous la forme d'une lettre adressée à ce dernier. Dans ce texte polémique, Tabucchi répond à un article d'Umberto Eco dans lequel celui-ci déniait tout pouvoir politique à l'intellectuel¹⁴. Tabucchi, s'appuyant sur les analyses du même Eco dans *L'opera aperta*, insiste sur le pouvoir subversif d'une littérature capable de proposer des points de vue révélateurs sur le monde qui l'entoure, et défend la légitimité d'une intervention des intellectuels dans le débat public.

12. A. Tabucchi, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Milan, Feltrinelli, 1997 ; *La tête perdue de Damasceno Monteiro*, traduit de l'italien par B. Comment, Paris, Christian Bourgois, 1997.

13. A. Tabucchi, *La gastrite de Platon*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997, puis en italien *La gastrite di Platone*, Palerme, Sellerio editore, 1998.

14. Umberto Eco, dans un article intitulé « Il primo dovere degli intellettuali : stare zitti quando non servono a niente », publié dans le journal *L'Espresso*, le 24 avril 1997, avait prêté un pouvoir très restreint à l'intellectuel qui, face à l'incendie, ne pouvait qu'« appeler les pompiers ». Tabucchi avait répondu à cette vision pessimiste par un article publié peu de temps après dans le journal *Micromega* intitulé « Un fiammifero Minerva » (en référence à la tête de Minerve présente sur le paquet d'allumettes qui donne son titre à la rubrique bimensuelle tenue par Eco dans le journal *L'Espresso*, « Bustina di Minerva »). Cet article a été repris et étoffé, sous la forme d'une lettre adressée à Adriano Sofri et a été publié sous le titre *La gastrite de Platon* (le livre est d'abord paru en français, traduit par Bernard Comment qui, selon les dires de Tabucchi dans son prologue, en a également dessiné la structure).

Ces deux récits et cet essai ne se contentent pas de clamer l'innocence de Sofri ou d'accuser les policiers d'avoir ourdi un complot. Ils mettent en cause les moyens d'investigation de la police et les raisonnements qui semblent prévaloir, à travers cette histoire, dans les plus hautes instances politiques de la société civile.

Le premier qui a été publié, « Il battere d'ali di una farfalla », montre comment l'enquête a dévoyé la notion d'hypothèse. Le témoignage de Marino n'était qu'une hypothèse. Or elle est devenue l'aune de toutes les preuves, celles qui la confirmaient ont été considérées valides, celles qui l'infirmait ont été jugées peu crédibles. La dérive est celle d'une pseudo-scientificité appliquée aux affaires humaines. La logique causale utilisée à mauvais escient enferme le raisonnement dans un enchaînement spéculatif, qui dessine un déroulement entièrement faussé des événements. Dans ce récit, Tabucchi montre le glissement qui s'opère entre le conditionnel « qu'auriez-vous fait » et l'indicatif (« *Ma a proposito, che macchina era? / Quale macchina? / Quella che stavamo supponendo* »¹⁵), jusqu'à ce que le suspect lui-même se livre à ce glissement attendu : « *quella fu una sera normale. Quella sera cenammo in pizzeria...* »¹⁶. Il a lui-même abandonné le conditionnel, qui le maintenait à l'écart de cette réalité que quelqu'un tente de lui imposer *a posteriori*. Il a contribué à brouiller les frontières entre le vrai et le faux. L'homme qui accuse tient à préciser : « *La chiarezza è la nostra forma di pulizia* »¹⁷. Or la clarté est faussée, elle est unilatérale et en l'occurrence, elle est fondée sur un syllogisme banal : si vous pouvez inventer l'histoire, c'est qu'elle existait dans votre esprit, c'est donc qu'elle est vraie.

C'est ici entre autres que la différence se dessine entre investigation littéraire et historiographique et l'investigation policière / judiciaire telle qu'elle a sans doute eu lieu pour l'affaire Sofri : les hypothèses sont à l'origine de toute investigation. Cependant, il y a un moment de bascule dans le récit, dans le cours du procès, où ce qui n'était qu'hypothétique devient preuve, alors même que l'hypothèse n'a jamais été vérifiée par aucune source extérieure. Partir d'une hypothèse est un socle heuristique commun, mais la logique policière fait de l'hypothèse une source de preuves, elle renverse le raisonnement au point d'en faire l'outil fallacieux d'une condamnation sans appel. Ce que dénoncent Ginzburg comme Tabucchi, c'est la mise à mal de cette approche hypothétique qui garde les apparences d'un raisonnement logique et spéculatif, alors qu'en réalité elle opère de nombreux glissements tautologiques, la métamorphose de suppositions en présupposés,

15. A. Tabucchi, *L'Angelo nero*, p. 79.

16. *Ibid.*, p. 81.

17. *Ibid.*, p. 82.

pour démontrer ce qui n'était qu'une hypothèse de départ. Non seulement cette méthode est dangereuse pour toute entreprise de connaissance, mais ici elle met en jeu la vie de deux hommes. L'engagement de Tabucchi est à la fois, dans ce cas précis, une défense de celui qu'il estime innocent, mais aussi, plus largement, une réflexion sur le rôle herméneutique de la littérature qui, dans ses miroirs d'hypothèse, peut accéder à une forme de vérité plus juste, parce que moins péremptoire. La littérature ne fait pas que mettre en crise, comme le prétend Umberto Eco dans l'article susdit. Elle énonce des doutes mais elle peut également dessiner le spectre d'une vérité. Par les doutes, elle approche du vrai, alors que l'affirmation des policiers court le risque de l'erreur radicale. Et cette erreur en elle-même est à questionner : quels intérêts sert-elle ? La question du politique se place là : dans quel sens peut-on considérer que l'affaire Sofri inquiète toute vision du sujet politique ? Parce que la politique est le lieu de la pluralité des voix. Il y a *politique* quand il y a *plusieurs*. Le politique est mis à mal quand le jugement ne repose que sur les aveux d'un repentir. Ses contradictions sont gommées au nom de la mise en avant de son repentir même. La réflexion se fait tautologique, en vase clos. Les contradicteurs (par exemple les témoins oculaires qui disent avoir vu une femme au volant de la voiture) ne sont pas dignes de confiance. La pluralité est réduite au silence. Pour juger un crime politique, on réduit au silence le politique.

La littérature de Tabucchi tente de rétablir la pluralité, voire la conflictualité sans laquelle il n'y a pas de politique, dans la construction du récit fictionnel, mais aussi dans les dialogues que l'écrivain italien paraît établir entre ses différents écrits au fil du temps.

Le premier des dialogues que nous pouvons supposer est celui qui s'instaure entre *La gastrite de Platon* et *La testa perduta di Damasceno Monteiro* qui sont, comme nous l'avons évoqué, parus l'un et l'autre au cours de l'année 1997. L'essai sous forme de lettre adressée à Sofri donne non seulement l'occasion à Tabucchi de parler de son rôle d'intellectuel, mais aussi de livrer une réponse rédigée par Adriano Sofri lui-même, où celui-ci évoque, comme exemple de manipulation politico-judiciaire, le même fait divers que celui qui a inspiré *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. Or ce livre de Tabucchi est le récit d'une bavure policière masquée qui fait écho au « suicide » de Pinelli et à l'impossible accusation de ses assassins, la manipulation des procès pour couvrir la police et reconstituer les faits. Les deux affaires se rencontrent donc, sans se superposer, dans le miroir de la fiction. De plus, dans *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, le plaidoyer final de l'avocat a été mal enregistré par le personnage journaliste et le lecteur ne peut en lire que quelques bribes surgies du silence, qui donnent encore plus de poids aux phrases qui ont survécu, mais qui laissent le discours tout

particulièrement ouvert, dialoguant avec le silence. D'autre part, l'histoire est *in fine* relancée : les assassins sont relaxés, mais un dernier chapitre évoque une nouvelle piste de l'avocat, une piste qu'il devine perdue par avance : le témoignage d'un transsexuel. Il veut faire entendre cette voix de la discorde pour rétablir le politique, mais il sait que c'est précisément la voix de la marge, qui ne pourra pas briser le consensus.

Un autre dialogue implicite peut être décelé entre ce récit de 1997 et *Il Filo dell'orizzonte*, récit bien antérieur à l'affaire Sofri puisqu'il a été publié en 1986. Il raconte l'investigation de Spino, employé de la morgue, pour découvrir l'identité du jeune Carlo Nobodi, tué par balles dans des circonstances mystérieuses. Quand ce roman paraît, nous sommes à la fin des années de plomb et le corps de Nobodi est peut-être celui d'un terroriste, mais la question reste ouverte. *La testa perduta di Damasceno Monteiro* peut faire réfléchir, par la similitude frappante avec ce livre antérieur, au rôle de la littérature. On reconnaît en effet en filigrane, dans le second récit, l'enquête menée par Spino pour élucider la mort d'un jeune homme qui lui est parfaitement étranger, cependant cette fois-ci les investigations du journaliste renvoient de façon explicite à un fait divers connu des lecteurs, et donc à des circonstances réelles. Dans le jeu d'échos qui se tissent entre ces deux récits qu'une douzaine d'années sépare se dessine une réflexion sur la littérature et sur sa valeur heuristique. La fiction pure, ou la simple mise en fiction d'un fait réel, est aussi une mise en *question* là où la justice cherche à tout prix l'élucidation, au risque de faire taire le politique.

Or ce va-et-vient que nous venons d'opérer brièvement entre deux récits de Tabucchi rappelle l'importance des lectures à rebours que l'auteur évoque précisément dans *La gastrite de Platon*. Umberto Eco prétend qu'en cas d'incendie, les intellectuels ne peuvent rien faire d'autre qu'appeler les pompiers. Tabucchi se révolte contre cette non-intervention de l'intellectuel dans le débat public. Il rappelle la question du rapport causal, remis en question par le même Eco dans *L'œuvre ouverte*, et il l'élargit au « jeu de l'envers », qui est l'un des leitmotivs de ses récits. Jouer de l'envers revient à refuser de tomber dans une logique naturaliste des choses humaines qui iraient selon le modèle causal. Le politique est du même ordre, il n'existe que dans le débat, dans la tension à se remettre en question sans cesse. Et la métaphore qu'emploie Tabucchi est celle de la charade du condamné à mort :

Un condannato sta in una cella dove ci sono due porte, ciascuna delle quali sorvegliata da un guardiano. Una porta conduce al patibolo, l'altra alla salvezza. Un guardiano dice sempre la verità, l'altro sempre le menzogne. Il condannato non sa quale è la porta della salvezza e quella del patibolo, e non sa quale è il guardiano veritiero e quello menzognero. Tuttavia ha la possibilità

di salvarsi, ma può fare solo una domanda a uno solo dei guardiani. Quale domanda deve fare? Questa la soluzione. Per salvarsi egli deve chiedere a una delle sentinelle quale sia la porta che secondo il suo collega conduce alla salvezza (o al patibolo) e poi cambiare la porta che gli sarà indicata. Infatti se interpellata il guardiano veritiero, costui, riferendo in modo veritiero la menzogna del collega, gli indicherà la porta sbagliata. Se interpella il guardiano menzognero, costui, riferendo in modo menzognero la verità del collega, gli indicherà la porta sbagliata. In conclusione: bisogna sempre cambiare porta. Morale: per arrivare alla verità bisogna sempre stravolgere l'opinione di un'opinione¹⁸.

Le raisonnement purement logique est une prison. Le retournement des opinions, les jeux de va-et-vient dans la confrontation, la mise en question par la pluralité des voix sont les garants de la liberté individuelle et de l'indépendance de la communauté politique. Or le risque de l'Italie à partir des années 1980 est bel et bien de vouloir, comme dans le cas paradigmatique de l'affaire Sofri, anéantir le politique pour sombrer dans l'a-politique, le *qualunquismo*. À qui profite la mise au ban de l'extrême gauche dans son ensemble, associée sans distinction aucune au terrorisme des années de plomb, si ce n'est à l'avènement d'un consensus, celui d'une politique du centre, qui n'accepte aucune contestation sans la taxer de terrorisme, donc de danger? Le politique se meurt dans le consensus d'une Italie qui remet en cause son histoire et la prévalence de l'antifascisme dans le principe même de la constitution de la République après la Libération. Qui finit par confondre les acteurs du passé en un même peuple épris de liberté. Désigner le coupable unique, l'enfermer, c'est enfermer la communauté elle-même dans ce consensus qui ne lui laisse plus la possibilité de se constituer en communauté libre. La littérature, celle de Tabucchi notamment, donne des armes pour laisser entendre les voix qui se taisent, pour ouvrir à nouveau le champ du politique dans une Italie qui le juge dépassé.

Clélie MILLNER

Université Sorbonne nouvelle – Paris III

18. A. Tabucchi, *La gastrite di Platone*, p. 24-25; *La gastrite de Platon*, p. 18-19. La même charade est proposée par Tabucchi dans sa préface à la version italienne du *Marin* de Fernando Pessoa traduit par ses soins (cf. A. Tabucchi, « "Il Marinaio": una sciarada esoterica », in F. Pessoa, *Il Marinaio*, traduit du portugais par A. Tabucchi, Turin, Einaudi, 1988, républié in A. Tabucchi, *Un Baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 107).

DA ÉMILE ZOLA A CLETTO ARRIGHI : NANÀ A MILANO

Résumé: À l'automne 1879 à Milan, centre du monde littéraire et éditorial italien, le nouveau roman d'Émile Zola, *Nana* (qui allait paraître en France), était attendu avec beaucoup d'intérêt. La publication en traduction fut annoncée par l'un des principaux quotidiens (*Il Pungolo*), ainsi que par l'éditeur Treves, mais tous les deux durent renoncer, et les droits furent acquis par le quotidien *La Ragione* et l'éditeur Pavia. L'annonce de la publication engendra de vives polémiques dans la presse, alors que personne ne connaissait encore le contenu du roman. *La Ragione* publia *Nana* presque en même temps que le feuilleton français; imprimé ensuite par Pavia, le livre connut deux éditions différentes en 1880. La même année, Cletto Arrighi écrivit et publia *Nanà a Milano*, en imaginant que le personnage de Zola provoquerait des ravages dans les cœurs des jeunes hommes de la ville lombarde. Ce roman n'est pas un chef-d'œuvre, bien sûr, mais il est précieux pour comprendre l'importance du maître des *Rougon-Macquart* en Italie, tout comme la question du réalisme dans la littérature italienne.

Riassunto: Nell'autunno 1879 a Milano, centro del mondo letterario ed editoriale italiano, il nuovo romanzo di Émile Zola, *Nana* (che stava per uscire in Francia), era atteso con molto interesse. La pubblicazione in traduzione fu annunciata da uno dei principali quotidiani (*Il Pungolo*), così come dall'editore Treves, ma entrambi dovettero rinunciare, e i diritti furono acquisiti dal quotidiano *La Ragione* e dall'editore Pavia. L'annuncio della pubblicazione generò dure polemiche nella stampa, mentre nessuno conosceva ancora il contenuto del romanzo. *La Ragione* pubblicò *Nanà* quasi contemporaneamente al feuilleton francese; stampato poi da Pavia, il libro ebbe due diverse edizioni nel 1880. Lo stesso anno, Cletto Arrighi scrisse e pubblicò *Nanà a Milano*, immaginando che il personaggio di Zola seminasse lo scompiglio nei cuori dei giovanotti lombardi. Questo romanzo non è certo un capolavoro, ma è prezioso per capire l'importanza del maestro dei *Rougon-Macquart* in Italia, come la questione del realismo nella letteratura italiana.

Nana di Émile Zola esce in volume dall'editore parigino Charpentier il 14 febbraio del 1880, dopo una pubblicazione a puntate sul quotidiano *Le Voltaire* incominciata il 16 ottobre dell'anno precedente e terminata il 5 febbraio. Il romanzo è vivamente atteso in Italia e in particolare a Milano, cuore della vita letteraria, come ben dimostra la stampa periodica. Il quotidiano *Il Pungolo*, che dal 2-3 ottobre offre ai lettori anche *Il ventre di Parigi*, ne annuncia la

pubblicazione già sul numero del 28-29 settembre 1879: intende proporlo in appendice, in seguito a un'intesa con la casa editrice Treves che doveva acquistare i diritti di traduzione per l'Italia. Anche se, per le ragioni che vedremo più avanti, il capolavoro di Zola non andrà né al giornale di Leone Fortis né alla più prestigiosa casa editrice del tempo, l'annuncio innesca una polemica con il *Corriere della Sera*: quest'ultimo, leggiamo nella veemente replica di Fortis, ha affermato che erano in attesa del romanzo soltanto gli «amatori di scandali e di letture sconce»¹. Mentre *Il Sole* incomincia a recensire il *feuilleton* francese grazie all'interesse, anzi alla passione di Felice Camerini, al *Pungolo* si sostituisce un altro quotidiano politico-letterario milanese, che si presenta come «giornale della democrazia»: *La Ragione*. Il 5 novembre 1879, nella sua appendice compare la prima puntata della traduzione, continuata poi senza interruzioni quasi in contemporanea con *Le Voltaire* e conclusa sul numero dell'11-12 febbraio. La proprietà di questa traduzione in italiano è dell'editore milanese Pavia, che ha stampato anche *L'Assommuàr* [sic] nella versione di Petrocchi e Standaert, quella ricordata ancor oggi come curiosità per l'uso del vernacolo fiorentino al posto dell'*argot*. Nel 1880, Pavia pubblica due diverse edizioni di *Nanà*. Una, in sedicesimo, raccoglie il testo anticipato dalla *Ragione* e quindi affrettatamente tradotto dal *feuilleton* del *Voltaire*, al quale tra l'altro Zola ha apportato consistenti modifiche prima di passare l'opera a Charpentier; la traduzione è anonima. La seconda edizione, in ottavo grande, illustrata con quarantacinque incisioni, presenta il testo diviso in sette capitoli anziché quattordici ed è caratterizzata dall'orrenda italianizzazione dei nomi propri: La Faloàse (che in seguito diventa La Faloàz), Fosceri, Daghenè, Giorgio Ugon². L'anno seguente la stessa casa editrice propone in veste economica una «nuova traduzione riveduta e corretta di Z...», decisamente migliore.

La stretta cronologia in cui si ricostruisce l'arrivo in Italia della protagonista di Zola non è completa se non si ricorda un'altra prova di tempismo editoriale. Sempre nel capoluogo lombardo, a partire dal 18 aprile e fino al 4 luglio dello stesso 1880, la rivista settimanale *La Farfalla* pubblica stralci di anticipazione, con aggiunta di brani di discussione o *battage* pubblicitario, del romanzo *Nanà a Milano* di Cletto Arrighi, edito poi in volume da Ambrosoli nel mese di ottobre³. L'autore voleva davvero

1. [L. Fortis,] «Nana, di E. Zola», *Il Pungolo*, 11-12 ottobre 1879, p. 2.

2. La duplice edizione Pavia ha causato qualche difficoltà per le bibliografie su Zola, che a volte come prima traduzione di *Nanà* menzionano una fantomatica edizione Golio: nome, in realtà, della tipografia che ha stampato il volume illustrato.

3. Citiamo da questa edizione: C. Arrighi, *Nanà a Milano*, Milano, G. Ambrosoli e C. Editori, 1880. Il romanzo è stato recentemente ripubblicato: Milano, Modern Publishing House, 2009.

battere il ferro finché era caldo: l'uscita dell'opera era inizialmente prevista già per agosto⁴. Il nome di Cletto Arrighi, anagramma di Carlo Righetti (Milano, 1828-1906), non è certo tra i grandi della letteratura italiana, ma il personaggio è assai interessante e godé di larga popolarità per i primi vent'anni almeno dell'unità d'Italia: gli anni della Scapigliatura, della quale fu esponente di spicco. Attivo giornalista, impegnato tra il 1860 e il 1872 con l'avventuroso settimanale *La Cronaca Grigia*, redatto quasi interamente da lui, Arrighi fondò nel 1869 il Teatro Milanese e per esso fu prolifico autore di commedie in dialetto; patriota e deputato, dimissionario per sdegno davanti al primo scandalo politico del regno, pubblicò una dozzina di romanzi composti in gran fretta e con risultati artistici modesti, eppure molto vivaci sotto l'aspetto linguistico e ricchi di apprezzabili intuizioni. La sua opera di narrativa più ricordata è *La Scapigliatura* (1862, con il titolo *La Scapigliatura e il 6 febbraio*; poi, in edizione rivista, 1880); da essa viene il nome dell'importante movimento letterario e artistico che ha portato la cultura italiana dal romanticismo verso il verismo e il decadentismo⁵.

L'incontro di Arrighi con la « ammirabile istoria naturale »⁶ del sommo Zola avviene appunto sulle colonne della *Ragione*, a cui lo scrittore collabora redigendo la rubrica « Corriere della domenica ». Generoso quanto approssimativo, Arrighi pensa di cavalcare l'onda e trova l'appiglio necessario in un « buco » nelle vicende del personaggio: « Nana, brusquement, disparut »⁷, racconta Zola in apertura del capitolo XIV, e per alcuni mesi non si saprà più niente di lei. Al suo ritorno – tutti ricordiamo lo stupendo finale che Flaubert definì « michelangelesque » –, colpita dal vaiolo morirà nella Parigi in fermento per la guerra contro la Prussia. Uno schema di riferimenti cronologici nel *dossier* preparatorio di Zola⁸ attesta che la scomparsa del personaggio è da collocarsi tra febbraio e luglio del 1870, ma nel romanzo non compaiono date. Arrighi può dunque verosimilmente immaginare

-
4. Su *La Farfalla* del 13 giugno 1880, p. 218, in calce, si presenta ancora l'opera come « un romanzo che vedrà la luce in Milano verso l'agosto di questo anno al più tardi ». Sul numero successivo del 20 giugno, p. 232, in calce, lo si presenta come « un romanzo [...] che vedrà la luce entro l'anno a Milano e a Parigi, nelle due lingue ».
 5. Per Cletto Arrighi, cf. la bibliografia indicata in due saggi di L. Della Bianca: « Cletto Arrighi romanziere scapigliato », *Otto / Novecento*, n° 3-4, 1989, p. 155-205 (ancor oggi lo studio più approfondito); *Id.*, « Narrativa tardoscapigliata: *Estremi aneliti* di Cletto Arrighi », in *Studi di storia e critica della letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento in onore di Giuseppe Farinelli*, Milano, Edizioni Otto / Novecento, 2011, p. 337-350. Bisogna aggiungere: G. Padovani, « Ricostruzione storica, polemica sociale, ribellismo bohémien nel romanzo scapigliato di Cletto Arrighi », *Moderna*, n° 1-2, 2006, p. 179-186.
 6. C. Arrighi, *Nanà a Milano*, p. 107.
 7. É. Zola, *Nana*, in *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1989, vol. II, p. 1471.
 8. *Ibid.*, p. 1683.

che Nanà abbia lasciato Parigi nel 1869 e, con minore verosimiglianza, che sia scesa in Italia dirigendosi a Firenze, allora capitale provvisoria del regno. Proprio la sua presenza a Firenze – questa parte è narrata in forma sintetica nel capitolo III, una sorta di raccordo rispetto all'opera di Zola – avrebbe giocato un certo ruolo nei torbidi retroscena della politica di allora, qui ricordati da Arrighi con parole di fuoco, fino allo scandalo della regia cointeressata dei tabacchi in seguito al quale per protesta lo scrittore lasciò il parlamento: a qualche deputato occorreano parecchi milioni per mantenere un'amante tanto dispendiosa.

Ripartita da Firenze perché le voci di accusa sul suo conto si stavano facendo sempre più decise, Nanà si sarebbe trasferita a Milano, dove Arrighi avrebbe avuto modo di osservarla. Così egli dichiara nell'introduzione, solennemente intitolata *Entratura*: «Io l'ho conosciuta nei pochi mesi che stette nella mia città, l'ho studiata e ho trovato che il mutamento avvenuto in lei era cosa degnissima di studio attento e profondo»⁹. Al di là del curioso miscuglio di finzione e realtà, l'aspetto rilevante è quello del «mutamento». La Nanà di Arrighi è per certi versi una spietata *femme fatale*, che arriva a godere «immensamente in cuor suo di riuscir con così poco a mortificare un pover'uomo»¹⁰, e per capire il suo comportamento bisogna considerare «di quali capricci sia fecondo l'isterismo d'una *cocotte* parigina»¹¹. D'altro canto, secondo l'*Entratura*, Nanà è soprattutto un concentrato di contraddizioni: «nessuna più di lei sapeva trasmutarsi da un giorno all'altro, e da abietta cortigiana diventar magari una signora rispettata e superba»; «questa donna stranissima, che riuscì a' miei occhi un tipo unico di figlia di Eva del nostro tempo [...], un campo aperto di capricci, di estri, di fantasie, di voglie, di brame, di vanità, di ambizioni, di vaneggiamenti, di simpatie, di antipatie, di libidini, di freddezze, di affetti, di passioni in continua contraddizione»¹². Ebbene: in lei, che «non sarebbe apparsa tanto corrotta neppur a Parigi se il cinismo degli uomini non l'avesse resa tale»¹³, l'aver cambiato ambiente provoca un effetto positivo. Infatti, rimasta sola dopo il soggiorno a Firenze, quando «fu obbligata di rientrar in sé stessa, di ascoltarsi, di frugare nei ripostigli più segreti del suo cuore inesplorato, ella sentì con non poca sorpresa sorgere in cuore un desiderio, un'idea, che fino allora le era sempre sembrata molto barocca ed assurda»¹⁴: quella di una

9. C. Arrighi, *Nanà a Milano*, «Entratura», p. IV.

10. *Ibid.*, p. 158.

11. *Ibid.*, p. 291.

12. *Ibid.*, «Entratura», p. V.

13. *Ibid.*, p. 88.

14. *Ibid.*, p. 120.

nuova vita vissuta nel matrimonio. Nanà si sarebbe così trasferita a Milano già pensando alla possibilità di sposarsi – con un nobile ricco, beninteso.

Per sostenere il « mutamento », Arrighi ricorda come nel personaggio di Zola fosse comparso il desiderio di cambiare vita, l'aspirazione a « quelque chose de mieux » e, sfacciatamente, aggiunge che il maestro francese accennava a ciò « come se avesse presentito che un Italiano avrebbe risuscitato questa donna in un nuovo ambiente »¹⁵. Di fatto, il progetto di matrimonio con un milanese non è assolutamente plausibile, ma in un romanzo come quello di Arrighi non bisogna cercare né coerenza né approfondimenti psicologici. La grandezza dell'autentica Nanà è nell'essere perfetta sovrapposizione di concretezza e di simbolo, immagine della potenza seducente della carne femminile e, insieme, della corruzione del Secondo Impero; la costruzione dell'ambiente e dei personaggi intorno a lei – a partire dallo spessore tragico del conte Muffat – è di inarrivabile potenza artistica. La Nanà di Cletto Arrighi invece sembra muoversi su uno scenario piatto, che potrebbe essere quello di qualunque città, in una trama artificiosa e piena di personaggi convenzionali; nell'insieme la forma è esile e soltanto qualche figura secondaria viene presentata con tratti briosi. La storia in effetti non è neppure stata interamente inventata per Nanà, essendo in parte ricalcata, con brani trascritti tali e quali, su quella di una confusa narrazione a puntate pubblicata da Arrighi sulla *Cronaca Grigia* tra gennaio e settembre del 1864 con il titolo *I misteri della Compagnia delle Indie*.

Diamo un'idea della trama, sorvolando sulle molte complicazioni che l'autore riesce a inserire in un testo non lunghissimo. L'inizio è ambientato nel 1866. Il ventunenne conte di origini irlandesi Enrico O'Stiary, il quale deve attendere ancora tre anni per ereditare i beni paterni, frequenta un dissipato che lo inizia a una vita di piaceri, Sappia. Da lui sente per la prima volta parlare di Nanà: Sappia l'ha conosciuta a Parigi, dove l'amico Marliani dopo averla posseduta a pagamento ha rischiato di perdere la testa per lei. Si passa poi al 1869, quando Nanà appare in scena a Milano posando come modella per la « Venere contemporanea » del raffinato scultore Rubieri e facendo subito strage di cuori. Rubieri, interessato all'innamorata di Enrico, è il solo che non subisce il fascino di Nanà, mentre lei presto conquista il giovane conte e finisce di rovinare Marliani. Quest'ultimo si lascia coinvolgere come prestanome negli affari di certi usurai abili nello spennare i giovani spendaccioni. Nella loro rete finisce anche Enrico, che Nanà peraltro mira a sposare, considerando la fortuna che il giovane presto erediterà. Venuta però a sapere che egli è pesantemente indebitato, subito dopo avergli proposto di fuggire insieme si fa invece rapire da un principe russo, infliggendo a

15. *Ibid.*, p. 118.

Enrico una beffa feroce e gratuita. Per il protagonista maschile ci sarà un lieto fine: miracolosamente scampato al disastro economico e padrone dell'eredità paterna, sposterà la brava fanciulla che sempre l'ha amato.

Arrighi era un buon artigiano, incline a intrecci complessi e macchinosi, ma abile nei dialoghi grazie alla scrittura per il teatro; era disordinato e ripetitivo, persino ingenuo in certi interventi diretti dell'autore a favore della veridicità della vicenda, capace però di trovate originali e accattivanti. Il confronto di certe scene di *Nanà a Milano* con il modello di Zola non dice in realtà molto, oltre a ovvie osservazioni sui modestissimi risultati raggiunti: così nel capitolo V un gracile scorcio del Teatro Milanese – quello dello stesso Arrighi! – non è neanche lontanamente paragonabile con lo splendore delle pagine ambientate alle Variétés; per una cena nel capitolo VII lo stesso autore cita la cena del capitolo IV dell'originale; è evidente la matrice delle scene di desiderio spasmodico per il quale gli uomini perdono ogni dignità. A proposito di queste ultime però bisogna considerare quanto la letteratura italiana del tempo fosse ancora impacciata da remore convenzionali su tutti gli aspetti concernenti il sesso. Quello di Arrighi è davvero un tentativo di introdurre qualcosa di nuovo nella narrativa, sia pure senza troppi scrupoli rispetto alla possibilità di attirare un buon numero di lettori con passaggi che all'epoca venivano considerati scabrosi, come un'annotazione sul « fenomeno dell'assalto sensuale »¹⁶. Arrighi in ogni caso non pretende di essere preso sul serio, come dimostrano nel capitolo VI le pagine¹⁷ di Nanà che, prima di concedersi a Marliani, fa strazio di lui. Esse sembrano una riscrittura, volutamente in chiave minima, delle umiliazioni subite da Muffat nel vertiginoso crescendo del capitolo XIII di Zola: nella modesta camera ammobiliata del disgraziato, Nanà gli impone di stracciare il ritratto dell'amante, gettare dalla finestra un oggetto di cattivo gusto e – là dove il conte Muffat calpesta la propria uniforme di ciambellano – di tagliare a forbiciate certe bretelle indegne di un uomo elegante. Non è comunque estraneo a *Nanà a Milano* il concetto di influenza dell'ambiente sul personaggio: non certo nella vicenda principale, in cui manca qualunque serio tentativo di approfondimento, bensì in un'ampia digressione nel capitolo I dedicata a Luisa, mantenuta di umili origini e adesso signora di un elegante salotto, nonché amante di Sappia. Figlia di un imbroglione violento, Luisa finisce in carcere ancora ragazzina per aver ferito a morte una coetanea e appena scarcerata si sente suggerire da un commissario di polizia di farsi mantenere: « è il rappresentante della morale pubblica, è l'ufficiale del

16. C. Arrighi, *Nanà a Milano*, p. 209.

17. *Ibid.*, p. 156-165.

governo italiano che m'ha detto di andar alla perdizione»¹⁸, si dice Luisa, trovando in questo modo la propria strada.

I rimandi al romanzo di Zola sono continui nella parte in cui è in scena la protagonista e presuppongono che, essendo recente la lettura dell'opera originale, il lettore sappia riportarli subito al contesto. Vari personaggi di *Nana* vengono incidentalmente menzionati senza alcun cenno di spiegazione: Muffat, la Satin, Georges Hugon, Fontan, Labordette; è curioso il fatto che sia nominato più volte Louiset, il figlio di Nanà rimasto a Parigi. Citando la Tricon invece si rammenta al lettore come questa fosse la mezzana alla quale Nanà si rivolgeva quando le occorrevo urgentemente piccole somme di denaro; per questo scopo Arrighi inserisce un breve virgolettato in traduzione (non corrispondente al testo della *Ragione* e dell'edizione Pavia) e un passo in francese, rispettivamente dal capitolo II e dal XIII di *Nana*¹⁹. Le altre citazioni da Zola – ed è un aspetto molto interessante – riportano il testo francese²⁰. Ricordiamo al proposito che l'edizione Charpentier era facilmente reperibile a Milano: in via Santa Margherita c'era la «Librairie Parisienne», che ovviamente aveva fatto arrivare il romanzo fresco di stampa (se ne può ad esempio vedere una pubblicità su *La Ragione* del 20-21 febbraio 1880).

L'autore di *Nanà a Milano* non cerca di imitare né tanto meno di emulare; non vuole purtroppo neanche scrivere una parodia, che sarebbe stata invece consona al suo senso dell'umorismo. A che cosa mira, in definitiva? Fin dall'inizio abbiamo dato per scontata la sua intenzione di approfittare del successo di Zola; non è però questo l'unico scopo. Allacciandosi al capolavoro francese, Arrighi vuole prendere una forte posizione a favore di una narrativa moderna che rifiuti «le panzane romantiche “fra il didascalico e il rompiscatole” a situazioni in sospeso, a caratteri tirati a pomice, e a personaggi tirati pe' capegli»²¹ e rappresenti la realtà. Appunto su questa posizione l'autore costruisce la già citata introduzione o *Entratura*, datata 20 giugno 1880, non scevra di intemperanze e incongruenze: «Dunque *realismo*! E *realismo* vuol dire verità, vuol dire ricerca di ciò che veramente succede, sia pur doloroso e brutto; vivisezione, fisiologia palpitante, studio della vita quale essa si mostra, senza rispetti umani e senza reticenze»²². Non è certo necessario sottolineare la distanza fra le premesse e il risultato. Prosegue Arrighi: «ci sono due modi molto diversi di fare del *realismo*: c'è

18. *Ibid.*, p. 47.

19. *Ibid.*, p. 36.

20. *Ibid.*, p. 88, 107-108, 118, 328.

21. *Ibid.*, «*Entratura*», p. I.

22. *Ibid.*, p. II.

il realismo decente e c'è l'indecente», sia nella forma sia nella sostanza, e in questa distinzione si gioca anche «l'avvenire della nuova scuola naturalista, tanto osteggiata da chi non l'ha ancora capita, e tanto compromessa da chi nella forma non ha saputo trovare il giusto mezzo fra la verità nuda e cruda e la desiderata decenza»²³; Zola «è pur sempre decente *nella forma*», anche se ha rappresentato «una donna che *nella sostanza* non lo poteva essere»²⁴. Il passo è stato ritoccato rispetto a quanto si leggeva con la seconda puntata sulla *Farfalla*, dove, spiegando la «grandissima differenza» tra la propria Nanà e quella originale, Arrighi affermava: «la mia è *decente*, quella di Zola non lo era punto»²⁵.

La presa di posizione sulla decenza di *Nanà* suonava tutt'altro che originale ai lettori del tempo. Si può anzi a ragion veduta affermare che nell'ottobre del 1880 Arrighi, pur veloce come romanziere, sembrava intervenire con qualche mese di ritardo in una questione molto dibattuta e ormai superata – una questione aperta quando *Nanà* non era ancora arrivata a Milano. Non ricostruiremo integralmente il dibattito, perché i riferimenti al romanzo di Zola apparsi sui giornali milanesi nell'ultimo trimestre del 1879 e nella prima parte del 1880 sono innumerevoli²⁶; ci limiteremo a ricordare la vicenda del *Pungolo* e il sostegno critico all'appendice della *Ragione*.

Come si è detto, sul *Pungolo*, che avrebbe dovuto anticipare la traduzione di Treves, Fortis nell'ottobre del 1879 replica a un attacco del *Corriere della Sera* dovuto in buona misura alla rivalità esistente tra i due quotidiani: «se fosse realmente una *lettura sconcia*, né la casa Treves, così guardinga e severa, ne farebbe la traduzione, né il *Pungolo* certo la pubblicherebbe nelle proprie colonne»²⁷. Pochi giorni dopo però si inverte la rotta: riprendendo la considerazione appena citata, Fortis dichiara di avere seguito un numero sufficiente di puntate pubblicate dal *Voltaire* prima di essersi rivolto a Treves per sciogliere ogni accordo: «qualunque sia il valore letterario di questo nuovo lavoro (valore per noi assai discutibile), esso non è assolutamente tale da poter essere pubblicato su un giornale che come il nostro, va in tutte le famiglie»; le «arditezze e le violenze della forma e del linguaggio sorpassano

23. C. Arrighi, *Nanà a Milano*, «Entratura», p. III.

24. *Ibid.*, p. III-IV.

25. C. Arrighi, «Dal vero. *Nanà a Milano*», *La Farfalla*, 25 aprile 1880, p. 137. Cf. una dichiarazione iniziale su *La Farfalla* del 18 aprile 1880, p. 125: «Se la mia creatura fosse stata né più né meno di quella sudicia *Nanà* dello Zola, ah, vi dico la santa verità non avrei fatto la stolta fatica di rifarne la fisiologia in Milano».

26. Cf. *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura. Regesto per soggetti dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato unitario 1860-1880*, G. Farinelli (dir.), Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1984.

27. [L. Fortis,] «*Nana*, di E. Zola», *Il Pungolo*, 11-12 ottobre 1879, p. 3.

in *Nana* tutto quanto si è scritto e letto sin qui»²⁸. Così, al posto dell'opera di Zola, *Il Pungolo* propone *Les rois en exil* di Alphonse Daudet. Bisogna aggiungere che, come segnalato dallo stesso giornale, Treves non era riuscito a concludere l'affare con Charpentier: non possiamo dunque sapere se Fortis sia rimasto davvero impressionato da Nanà che si esibisce alle Variétés o se abbia imitato l'atteggiamento della volpe con l'uva irraggiungibile.

La situazione è singolare. Nessuno può conoscere gli sviluppi del romanzo che sta causando tanto scalpore, perché non ne sono comparse che poche puntate; non può conoscerli del tutto neppure lo stesso Zola, il quale terminerà la stesura soltanto il 7 gennaio 1880, dopo aver trascorso gli ultimi mesi in una lotta contro il tempo perché non manchi il testo necessario al proseguimento del *feuilleton*. Pubblicare la traduzione è per un giornale italiano un forte azzardo: potrebbe permettere di guadagnare punti preziosi nella competizione delle copie vendute (il numero di quotidiani presenti all'epoca a Milano è per noi stupefacente), ma potrebbe anche travolgere la testata in uno scandalo senza precedenti nella storia del giornalismo. *La Ragione* decide di rischiare, dando l'annuncio sul numero precedente, quello del 4-5 novembre. Qualche incertezza in realtà rimane, se la prima appendice è preceduta da una presentazione di G. Palma che sostiene la moralità dell'opera. Distinguendo il maestro della scuola naturalista dagli imitatori, questo critico a noi sconosciuto afferma che Zola è morale perché «scende, coraggioso, nel mondezzaio sociale, ed al ricco, al potente che vi passa accanto senza badarvi, insegna che da quel mondezzaio può scaturir la sua rovina; gli insegna di rispettar il povero, perché la depravazione seminata nelle infime classi sociali, può un giorno avvolgere nelle sue spire velenose le orgogliose classi dei padroni»²⁹. Tale lettura decisamente politica, che nel corso della pubblicazione si rivela poco centrata per *Nanà*, viene aggiustata in un commento finale su tre numeri del febbraio 1880. *Nanà*, riprende Palma, è un libro altamente morale «perché ci descrive con crudele verità quella donna bella, sciocca, viziosa, brutale, bonaria insieme e perfida, turpe e bacchettona, quella cortigiana a cui la maschile stoltezza offre un letto d'oro e d'argento»³⁰; il passo richiama la lettura di Nanà come insieme di contraddizioni vista nell'*Entratura* di Arrighi. La storia di Nanà «compendia la pittura politica e civile della Francia sul finir dell'impero, fa presagire la caduta del colosso dorato dal piede di creta»; nel rispecchiare l'epoca di Napoleone III rivela «l'origine della sua decadenza, mostrandoci le cagioni

28. [L. Fortis,] «*Nana* di Zola», *Il Pungolo*, 28-29 ottobre 1879, p. 2.

29. G. Palma, «Ai nostri lettori», *La Ragione*, 5 novembre 1879, p. 1.

30. [G. Palma,] «Appendice della *Ragione*. Emilio Zola, *Nanà*», *La Ragione*, 11-12 febbraio 1880, p. 1. La firma, «G.P.», compare soltanto al termine del testo, sul numero del 13-14 febbraio.

che l'hanno tratta alla rovina, il lusso sfrenato, gli spettacoli immorali [...], la smania di godere, la febbre degli appetiti carnali»³¹. Il critico conclude che il bellissimo libro può persino contribuire a un progresso morale: si può sperare che «rechi qualche giovamento ai costumi»³², ciò di cui Milano avrebbe gran bisogno. Analogamente, Arrighi nell'*Entratura* afferma che gli aspetti più bassi, miseri e turpi dell'uomo, taciuti dai romantici, devono essere rivelati e discussi dalla letteratura «perché servano di leva al rimedio di ammaestramento, agli ingenui, di castigo e di flagello ai viziosi»³³.

Concludiamo con la Nanà apocrifia. Il romanzo di Cletto Arrighi viene accolto dalla critica del tempo con ben poco favore: il 10 ottobre *La Farfalla*, la rivista che ne ha ospitato l'anteprima, esprime le proprie riserve con un ampio ed elegante articolo firmato «L'Uomeno d'arme»; il 17 *La Lotta* stronca l'opera affermando che è priva di qualunque ragione artistica o di altro genere. La recensione più attenta ed equilibrata è quella che l'esperto Felice Cameroni pubblica sul quotidiano *Il Sole* del 13 ottobre. Sapendo evitare lo sdegno, nonostante egli fosse così appassionato di Zola da definirsi «zoliste à jet continu», Cameroni osserva che Arrighi, come altri, vuole meritoriamente fare letteratura naturalista, ma vi riesce soltanto in parte, senza saper evitare «ricadute *antiveriste*»³⁴; quello di Arrighi è un romanzo non riuscito perché l'autore ha voluto collegarlo al capolavoro del maestro francese, invece di provare a cercare una corrispondente figura di mantenuta milanese; nell'opera inoltre non si trova un'approfondita ricostruzione dell'ambiente e la trama imbastita intorno a Nanà ha ben poco a che fare con i dettami del naturalismo. Il limpido giudizio è del tutto condivisibile. Ad esso però oggi va aggiunta una considerazione, non per indulgenza, bensì per conoscenza della storia letteraria seguente: anche *Nanà a Milano*, con il suo velleitario realismo e con la sua appropriazione indebita di personaggio, ha un significato all'interno di un movimento letterario – la Scapigliatura – che tanto ha fatto per portare la letteratura italiana ottocentesca a competere per modernità con quella francese.

Luca DELLA BIANCA

Istituto di Italianistica

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

31. [G. Palma,] «Appendice della *Ragione*. Emilio Zola, *Nanà*», *La Ragione*, 12-13 febbraio 1880, p. 1.

32. [G. Palma,] «Appendice della *Ragione*. Emilio Zola, *Nanà*», *La Ragione*, 13-14 febbraio 1880, p. 1.

33. C. Arrighi, *Nanà a Milano*, «*Entratura*», p. III.

34. F. Cameroni, «Rassegna bibliografica», *Il Sole*, 13 ottobre 1880, p. 1.

FASCINATION, MÉPRIS ET TENSION DIONYSIAQUE DANS LA FOULE DE GABRIELE D'ANNUNZIO

Résumé : L'article aborde le problème de la représentation de la foule dans l'œuvre de Gabriele D'Annunzio. D'une part, est prise en considération l'influence du contexte historique et culturel sur l'écrivain : le triomphe du capitalisme et de la modernité, le développement des théories de l'école lombrosienne sur la psychologie de foules, etc. D'autre part, l'étude s'efforce de tracer un parcours qui, à partir de la production en prose de l'auteur (en particulier les nouvelles *Gli idolatri* et *La morte del duca d'Ofena*, ainsi que les grands romans *Il piacere*, *Il trionfo della morte*, *Le vergini delle rocce* et *Il fuoco*), propose une interprétation sur l'évolution de la réflexion dannunzienne sur la foule.

Riassunto : *L'articolo affronta il problema della rappresentazione della folla nell'opera di Gabriele D'Annunzio. Si considera, da un lato, l'influenza del contesto storico e culturale sullo scrittore: il trionfo del capitalismo e della modernità, lo sviluppo delle teorie della scuola lombrosiana sulla psicologia delle folle, ecc. Dall'altro, vi è il tentativo di tracciare un percorso che, prendendo in considerazione una fetta considerabile della produzione in prosa dell'autore (in particolare, novelle come Gli idolatri o La morte del duca d'Ofena, e i grandi romanzi come Il piacere, Il trionfo della morte, Le vergini delle rocce e Il fuoco), proponga un'interpretazione sull'evoluzione della riflessione di D'Annunzio sulla folla.*

La foule, acteur social marginalisé par les écrivains et les historiens avant la Révolution française, occupe le devant de la scène au XIX^e siècle, devenant un élément incontournable de la modernité. En effet, l'industrialisation et l'urbanisation conséquente produisent des phénomènes de forte concentration des populations, unis à une prise de conscience progressive, de la part des masses, de la réalité sociale de l'époque. Aussi les foules deviennent-elles une forme courante d'expression des masses au XIX^e siècle¹, comme l'explique Angelica Mucchi Faina dans son essai *L'abbraccio della folla*, devenu désormais un véritable classique de psychologie sociale :

-
1. La foule se forme à partir de la concentration d'un ensemble de personnes dans un lieu et dans un laps de temps déterminés. Au XIX^e siècle, ce phénomène acquiert une grande importance et une nuance politique. Les masses, le bas peuple, le prolétariat et d'autres catégories ne pouvant pas encore faire entendre leur voix grâce aux médias ou aux autres canaux du système démocratique, s'expriment par la force écrasante du nombre.

*La folla è l'unica forma diretta ed immediata di cui la massa dispone per potersi esprimere senza ostacoli e mediazioni nei confronti di colui che la governa o la domina*².

D'une part, plusieurs écrivains européens commencent à exploiter le sujet. Des auteurs tels Hugo, Flaubert, Sue, Maupassant, Manzoni, Nievo, Tolstoj, Dickens, Zola ou Verga nous offrent des scènes de foules très authentiques et d'une valeur sociologique remarquable. D'autre part, les criminologues lombrosiens de l'école italienne³, tout comme le français Gustave Le Bon⁴, étudient le comportement des foules à partir de la relation entre rébellion et tendance à la criminalité.

Gabriele D'Annunzio, qui accueille le personnage de la foule dans son œuvre, subit l'influence des grands narrateurs européens de son siècle, sans rester à l'écart du débat des sciences sociales sur les comportements collectifs⁵ et sans ignorer la portée des grands événements de son époque. Cependant, même si l'écrivain montre un esprit cosmopolite et ouvert, on ne saurait négliger les coordonnées proprement italiennes de ses écrits. L'histoire italienne, dans les dernières décennies du XIX^e siècle, est caractérisée par la fin des illusions du Risorgimento et par l'explosion de tensions sociales qui bouleversent la péninsule du Nord au Sud. Les années 1890 sont ponctuées d'émeutes⁶, qui sont la conséquence d'un appauvrissement et d'une aggravation des conditions des classes populaires. Les sociologues de l'école lombrosienne, surtout Scipio Sighele et Pasquale Rossi, hésitent entre une représentation d'une foule rebelle vouée à l'action criminelle et d'une autre foule susceptible de devenir protagoniste active de la modernité et de la politique⁷. D'ailleurs, les deux chercheurs interprètent, dans un premier

2. A. Mucchi Faina, *L'abbraccio della folla. Cento anni di psicologia collettiva*, Bologne, Il Mulino, 1983, p. 17.

3. Voir, en particulier, Scipio Sighele, auteur de *La folla delinquente*, publié en 1891, mais aussi les travaux de Pasquale Rossi et d'Enrico Ferri.

4. Auteur de *La psychologie des foules*, publié en 1895.

5. Comme le remarque, entre autres, D. Palano, *Il potere della moltitudine. L'invenzione dell'inconscio collettivo nella teoria politica e nelle scienze sociali tra Ottocento e Novecento*, Milano, V&P Università, 2002, p. 277.

6. Voir, par exemple, le phénomène des *fasci siciliani* ou les émeutes de 1898, qui secouent le pays et atteignent leur sommet avec la « *protesta dello stomaco* » de Milan (6-9 mai), suivie par la répression sanglante de Bava Beccaris.

7. Sighele, dans les premières éditions de *La folla delinquente*, s'arrête surtout sur les comportements irrationnels de la foule, qui se laisse guider par l'imitation et la suggestion. L'abaissement de l'intelligence des individus et la perte de contrôle rationnel sur les instincts favorisent des comportements criminels. Toutefois, dans les éditions suivantes, et surtout dans *L'intelligenza della folla* (1903), Sighele admet que la foule est potentiellement capable d'évoluer et de s'inscrire dans le cycle de l'évolution. Même le socialiste Pasquale Rossi, dans

temps, la peur dans la classe dominante d'un triomphe soudain des masses (d'où la diabolisation et la criminalisation de cette foule rebelle, qui menace l'ordre bourgeois), et dans un deuxième temps les espoirs du socialisme naissant⁸ et des progressistes quant à une évolution des masses sur le plan culturel et politique. Même la littérature italienne, où on trouve déjà la plupart des idées qui seront développées par les criminologues lombrosiens, nous propose cette double interprétation. D'une part, *I Promessi Sposi* d'Alessandro Manzoni, aux chapitres XII et XIII, s'imposent comme un véritable modèle de la représentation des foules dans la littérature italienne (on remarquera, d'ailleurs, que Scipio Sighele reporte une page entière du livre dans *La folla delinquente*). Dans le roman, Renzo entre dans Milan secoué par l'émeute⁹ et se laisse « contaminer » par la foule, en prenant part aux démonstrations. Manzoni nous montre déjà l'idée de la dégénération intellectuelle de l'individu en foule, englobé par une intelligence collective diminuée, qui annule la volonté individuelle et se laisse guider par la suggestion et par l'imitation. D'autre part, les *Confessioni* d'Ippolito Nievo, au chapitre X, racontent l'épisode imaginaire d'un soulèvement populaire à Portogruaro, mais dans le contexte réel dans lequel se consume la République de Venise (en 1796), en nous offrant une vision plus démocratique. On entrevoit ici, de la part de Nievo, une critique radicale de la spoliation du peuple, qui sera explicitée dans *Rivoluzione politica e rivoluzione nazionale* (ou *Frammento sulla rivoluzione nazionale*), essai dans lequel l'écrivain soutiendra ouvertement la nécessité d'une élévation culturelle des masses.

Mais D'Annunzio s'échappe de cette opposition classique, que l'on trouve dans la littérature et dans les sciences sociales, entre foule criminelle et foule potentiellement intelligente. Cela s'explique par la complexité du rapport que l'écrivain entretient avec la modernité et, par conséquent, avec la foule. Selon la thèse soutenue par Guido Baldi dans son essai sur D'Annunzio¹⁰, que nous suivons à notre tour, D'Annunzio réagit à l'avancée de la modernité d'une façon plutôt ambiguë. Dans un premier temps, il la refuse et la méprise, alors qu'ensuite il finira par l'accepter, en célébrant la beauté des « monstres » modernes, l'épique de l'industrie et de la machine, la grandeur barbare de la technologie et des métropoles, l'énergie des masses ouvrières. C'est le cas, par exemple, dans *Maia* (1903), le premier

Psicologia collettiva morbosa (1901), introduit l'idée d'une possible évolution intellectuelle de la foule au moyen de l'éducation.

8. Le Parti socialiste italien est fondé en 1892.

9. C'est le 11 novembre 1628, le « *tumulto di San Martino* ».

10. Cf. surtout G. Baldi, *Le ambiguità della « decadenza », D'Annunzio romanziere*, Naples, Liguori, 2008.

livre du cycle des *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, où le poète n'hésite pas à exalter le capitalisme, dans les vers éloquentes de l'hymne à Hermès¹¹, le dieu du commerce et de l'argent. C'est aussi le cas dans *Forse che sì forse che no* (1910), qui a pour protagoniste Paolo Tarsis, pilote d'avion. La représentation de la foule dans l'œuvre de D'Annunzio est un sujet très vaste et problématique, mais on peut chercher des clés de lecture efficaces pour mieux l'encadrer et la comprendre. Nous pouvons nous interroger, par exemple, sur la signification de cette dichotomie entre refus et acceptation de la modernité, ou encore sur la relation entre les thèses de l'anthropologie criminelle de la fin du siècle et les pages de D'Annunzio portant sur la foule. En outre, nous pouvons questionner le rapport entre la représentation de la foule et l'idéologie politique de l'auteur. Pour délimiter le champ de notre recherche, nous limiterons ici notre analyse à la prose et, pour mieux examiner le sujet, nous prendrons en considération trois phases différentes et successives de l'œuvre dannunzienne : les nouvelles¹², les romans qui vont de *Il piacere* (1888) à *Le vergini delle rocce* (1895), et le tournant de *Il fuoco* (1900). Cette démarche nous amènera à réfléchir sur l'évolution du regard de D'Annunzio sur la foule.

Deux nouvelles exemplaires et antithétiques

Dans les *Novelle della Pescara* apparaissent au moins deux typologies de foule, que l'on peut cerner de façon très nette en comparant deux nouvelles particulièrement significatives : *Gli idolatri*¹³ et *La morte del duca d'Ofena*¹⁴. Ces nouvelles ont été écrites avant les romans et subissent l'influence du naturalisme et, plus encore, du vérisme de Giovanni Verga. Toutefois, le vérisme dannunzien est tout extérieur, sans aucun goût pour la documentation et sans intérêt pour la réflexion sur l'origine des conflits sociaux. Ces textes, aux antipodes du positivisme, se rapprochent davantage de l'idéologie irrationaliste du décadentisme, qui est également présente dans les romans que D'Annunzio a écrits par la suite.

11. « *Il sudore d'Efesto / su la piastra imposta all'incude / profuso, è ormai vano / o Erme, ché nelle fucine, come la man puerile / incide la tenera canna / o divide le fibre / del cortice lieve, l'ordigno / facile taglia distende / assottiglia fóra contorce / per mille guise il metallo / ammassato in solidi pani. / Odimi, o Inventore. / E i magli, i magli più vasti / delle rupi che il lacertoso / Ciclope scagliò contra Ulisse / tuo caro, [...]* » (G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di Gloria II*, Milan, Mondadori, 1980, p. 108).

12. On s'arrêtera surtout sur deux récits des *Novelle della Pescara*, publiées en 1902, mais recueillant des textes des années antérieures.

13. Publiée en juin 1884.

14. Publiée pour la première fois en janvier 1888.

Gli idolatri et *La morte del duca d'Ofena* prennent pour modèle deux récits de l'écrivain sicilien : *Guerra di Santi*¹⁵ et *Libertà*¹⁶. Dans *Guerra di Santi*, Verga dépeint un conflit qui éclate entre deux villages voisins : les dévots de Saint Rocco sont agressés physiquement par les fidèles de San Pasquale. Cependant, la bagarre ne dégénère pas en massacre et Verga ne renonce pas aux tons de la comédie. Dans *Gli idolatri*, au contraire, D'Annunzio efface l'élément comique face au triomphe du tragique. La foule attend avec trépidation l'arrivée de la relique du saint, qui en faisant son apparition « *eccita un delirio di tenerezza nella moltitudine* »¹⁷. Mais le jeune Pallura, qui était parti chercher des cierges pour la procession de saint Pantaleone, rentre au village de Radusa¹⁸ mortellement blessé. Les « *radusani* », par représailles, attaquent le village voisin de Mascalico. Des hommes, des femmes et des enfants tombent sous les coups des fusils et des haches, avant que la réaction des « *mascalicensi* » n'éteigne dans le sang les assauts des « *radusani* ».

Il n'y a aucune intervention ni jugement de la part du narrateur, qui s'intéresse surtout à la représentation des passions primordiales qui habitent le monde ancestral des paysans abruzzais, incarnées ici par la fureur collective de la foule sanguinaire :

*Altri gruppi prendevano d'assalto le porte delle case, a colpi d'accetta. E, come le porte sgangherate e scheggiate cadevano, i Pantaleonidi saltavano nell'interno urlando, per uccidere. Femmine seminude si rifugiavano negli angoli, implorando pietà; si difendevano dai colpi, afferrando le armi e tagliandosi le dita; rotolavano distese sul pavimento, in mezzo a mucchi di coperte di lenzuoli da cui uscivano le loro flosce carni nutrite di rape*¹⁹.

Le comportement de la foule est dominé par l'irrationalité d'un fanatisme religieux qui, dépassant les limites de l'orthodoxie catholique, aboutit à l'idolâtrie. Il se vérifie, d'ailleurs, une régression de l'individu plongé dans la foule, grâce à laquelle se produit un véritable oubli de la civilisation et un retour à la barbarie du paganisme²⁰. En outre, parmi les « *radusani* », se

15. Contendue dans *Vita dei Campi*, 1880.

16. Contendue dans *Novelle rusticane*, 1883.

17. G. D'Annunzio, *Gli idolatri*, in *Tutte le novelle*, Milan, Mondadori (I Meridiani), 1992, p. 181.

18. Dans les Abruzzes. Le nom est sans doute inventé par D'Annunzio.

19. G. D'Annunzio, *Gli idolatri*, p. 187.

20. Voir, à ce propos, S. Sarcany, « *Gli Idolatri* de Gabriele D'Annunzio », *Quaderni d'italianistica*, vol. III, n° 1, 1982, p. 47 et E. Lunardi, « D'Annunzio's *Gli idolatri* at the dawn of verismo », *Forum Italicum. A Quarterly of Italian Studies Buffalo NY*, vol. 17 / 2, 1983, p. 227.

détache la figure du meneur, Giacobbe. Il s'agit d'un homme grand et maigre, aux cheveux roux et aux cernes creusées, sans incisives et au corps flagellé par les pénitences. Son aspect lui confère un pouvoir presque mystique, dans lequel convergent le charisme du prophète et la fougue du martyr guerrier. Giacobbe, avec son « *mento sparso di peli* », renvoie à une « *senilità faunesca* ». La référence au faune²¹ peut être lue comme la confirmation du caractère païen de la religiosité de la foule et de son meneur. Enfin, la relique de saint Pantaleone, cette idole transportée sur le lieu du massacre, dans l'église de Saint-Consalvo, acquiert une signification symbolique : « *Non rimanevano se non due a sorreggere il Santo. L'enorme testa bianca barcollava come ebra del bulicame di sangue iroso* »²².

D'Annunzio semble fasciné par l'énergie vitale qui jaillit de la foule, dont le comportement est dominé par l'instinct et par un désir primitif de destruction. Il éprouve une attraction irrationnelle envers la sauvagerie de ces paysans des Abruzzes. Cependant, cette fascination pour la foule est ambiguë et pleine de contradictions.

Dans la nouvelle *La morte del duca d'Ofena*, le regard de D'Annunzio sur la foule est très différent, voire opposé. Comme on l'a déjà dit auparavant, ce récit s'inspire aussi d'une nouvelle de Giovanni Verga. Toutefois, comme dans le cas précédent, le lien avec le vérisme reste plutôt flou. *Libertà* fait allusion à un contexte historique déterminé²³, tandis que la mort du duc d'Ofena se déroule dans un temps non précisé. Le choc entre les paysans et les feudataires perd toute connotation historique, idéologique et sociale. Comme l'écrit Barberi Squarotti, la foule de paysans qui provoque la mort du duc d'Ofena, au-delà d'une haine générale contre les grands propriétaires, est poussée par un désir aveugle de destruction :

*La crudeltà dei ribelli verghiani è strettamente funzionale rispetto allo scopo sociale dell'abbattimento del sistema dei baroni, dei preti, dei notai [...] Al contrario soltanto la vendetta in sé senza altre ragioni che l'inebbriamento della violenza, del sangue, della distruzione muove il popolo in rivolta contro il duca d'Ofena*²⁴.

21. Inconceivable pour le vérisme de Verga, qui utilise un narrateur intérieur au monde représenté et ne pourrait jamais prendre pour exemple une créature de la mythologie grecque.

22. G. D'Annunzio, *La morte del duca d'Ofena*, in *Tutte le novelle*, p. 190.

23. La révolte de Bronte, en 1861, où les paysans massacrèrent les propriétaires et les autorités du village.

24. G. Barberi Squarotti, « D'Annunzio novelliere e il Verga. *La morte del duca d'Ofena* », in *D'Annunzio giovane e il verismo* (Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 21-23 settembre 1979), Pescara, Arti grafiche Garibaldi, 1981, p. 157.

La nouvelle s'ouvre sur l'écho encore lointain de la rébellion. Les hurlements de la foule résonnent de plus en plus près. La tension monte dans un climax ascendant où le lecteur éprouve, avec les habitants du palais, la sensation claustrophobe du siège. Un messager du duc, envoyé chercher des renforts, est capturé et mutilé. Les serviteurs du duc tirent en vain sur les insurgés, qui ne se retirent pas. Les flammes, en revanche, envahissent bientôt le palais.

La foule, comme dans *Gli idolatri*, ressemble à une horde barbare qui régresse jusqu'aux formes les plus élémentaires et violentes du comportement humain. Elle est animée par la « *bramosia della strage* », face à laquelle toute revendication sociale apparaît secondaire. Cependant, par rapport à *Gli idolatri*, on aperçoit d'une façon nettement affaiblie la fascination de D'Annunzio pour ce monde primitif dominé par les instincts et la férocité. Ici, la multitude semble vulgaire et même mesquine, tandis que le duc, personnage raffiné et complexe, est un héros qui affronte courageusement les insurgés, sans renoncer à sa dignité. Même l'apparence physique du duc ne fait que reproduire extérieurement l'image de sa noblesse d'âme et de sang :

*Egli era un poco pallido e concitato, sebbene cercasse di dominarsi. Alto di statura e robusto, aveva la barba ancor tutta nera su le mascelle assai grosse; la bocca tumida e imperiosa, piena d'un soffio veemente; gli occhi torbidi e voraci; il naso grande, palpitante, sparso di rossore*²⁵.

Dans *Libertà* de Verga, il n'y a pas de figures héroïques, mais seulement pathétiques, comme celle du fils de la baronne, qui défend sa mère avec son propre corps, en saisissant la lame de la hache avec ses mains. Il s'agit d'un geste plus désespéré que véritablement héroïque. Au contraire, le duc d'Ofena tient tête à la foule jusqu'au dernier instant, sans jamais perdre le contrôle de soi. Dans la scène finale, le duc d'Ofena est protagoniste d'un geste hautement symbolique : au lieu de se laisser prendre par la foule, il choisit de mourir dévoré par les flammes, préférant la pureté du feu au contact de la multitude :

Eccolo! Eccolo! È lui! – Giù! Giù! Ti vogliamo! – Muori, cane! Muori! Muori! Muori! Su la porta grande, proprio in cospetto del popolo, apparve Don Luigi con le vesti in fiamme [...] Da prima il popolo ammutoli. Poi di nuovo proruppe in urla e in gesti, aspettando con ferocia che la gran vittima venisse a spirargli dinanzi. – Qui, qui, cane! Ti vogliamo veder morire! Don Luigi udì, a traverso le fiamme, l'ultime ingiurie. Raccolse tutta l'anima in

25. G. D'Annunzio, *La morte del duca d'Ofena*, p. 237-238.

*un atto di scherno indescrivibile. Quindi voltò le spalle; e disparve per sempre da dove ruggiva più fuoco*²⁶.

Dans les deux nouvelles, D'Annunzio montre l'ambiguïté de son attitude vis-à-vis de la foule. D'un côté, il est attiré par le fanatisme des paysans des Abruzzes, de l'autre il éprouve un sentiment de répulsion face au monde populaire. Il nous présente un monde primitif de paysans, hors du temps et de l'Histoire, qui se trouve, en apparence, en dehors de la modernité.

Les romans : l'esthète et le surhomme contre la foule

Avec *Il piacere* (1889), D'Annunzio abandonne la nouvelle pour se confronter au roman. Andrea Sperelli, protagoniste de l'œuvre, est une sorte de double de D'Annunzio, qui porte le masque de l'esthète. Andrea ne cache donc pas son mépris pour la foule. Au contraire, il l'exprime ouvertement, comme le montrent ses remarques, lors d'une manifestation (à l'occasion de la défaite de Dogali, qui avait provoqué la mort de quatre cents soldats italiens) :

*Uscendo dal Corso, la carrozza fu costretta a procedere con lentezza perché tutta la via era ingombra di gente in tumulto. Dalla piazza di Montecitorio, dalla piazza Colonna venivano clamori e si propagavano come uno strepito di flutti, aumentavano, cadevano, risorgevano, misti agli squilli di trombe militari. La sedizione ingrossava, nella sera cinerea e fredda; l'orrore della strage lontana faceva urlare la plebe; uomini in corsa, agitando gran fasci di fogli, fendevano la calca; emergeva distinto su i clamori il nome d'Africa. – Per quattrocento bruti, morti brutalmente! – mormorò Andrea, ritirandosi dopo aver osservato allo sportello*²⁷.

L'auteur fut obligé de se justifier auprès de l'éditeur Treves, en lui faisant remarquer que cette phrase avait été prononcée par Andrea Sperelli et non pas par Gabriele D'Annunzio. Mais malgré cette prise de distance de l'auteur face à son personnage, on ne peut pas nier que Sperelli²⁸ est dans une certaine mesure une projection de D'Annunzio. D'ailleurs, dans un premier temps, les romans de D'Annunzio ont pour protagoniste un héros faible, un esthète qui se laisse écraser par la vulgarité du monde qui l'entoure.

26. G. D'Annunzio, *La morte del duca d'Ofena*, p. 246-247.

27. G. D'Annunzio, *Il piacere*, in *Prose di romanzi*, Milan, Mondadori (I Meridiani), 1988, vol. I, p. 287.

28. Tout comme Tullio Hermil (*L'innocente*), Giorgio Aurispa (*Il trionfo della morte*), Claudio Cantelmo (*Le vergini delle rocce*), Paolo Tarsis (*Forse che sì, forse che no*), etc.

C'est le cas de Giorgio Aurispa, anti-héros de *Il trionfo della morte* (1894) qui, comme le laisse deviner le titre du roman, termine sa vie par l'échec et par le suicide. Ce personnage, qui croyait pouvoir guérir de sa maladie spirituelle grâce au contact avec son peuple et à la redécouverte des racines de sa race, subit une terrible déception lorsqu'il se trouve confronté à la foule misérable, idolâtre et fanatique, qui se rend en pèlerinage au sanctuaire abruzzais de Casalbordino :

*Era uno spettacolo meraviglioso e terribile, inopinato, dissimile ad ogni aggregazione già veduta di cose e di genti, composto di mescolanze così strane aspre e diverse che superava i più torbidi sogni prodotti dall'incubo. Tutte le brutture dell'ilota eterno, tutti i vizii turpi, tutti gli stupori; tutti gli spasimi e le deformazioni della carne battezzata, tutte le lacrime del pentimento, tutte le risa della crapula; la follia, la cupidigia, l'astuzia, la lussuria, la frode, l'ebetudine, la paura, la stanchezza*²⁹.

Pourtant, si Giorgio finit par voir la foule comme un monstre répugnant et infernal, il éprouve aussi pour elle une curiosité morbide et une attraction inconsciente :

*Il disgusto li prendeva alla gola, li eccitava a fuggire; eppure l'attrazione dello spettacolo umano era più forte, li tratteneva nelle strettoie della calca, li portava dove la miseria appariva peggiore, dove si rivelavano con peggiori eccessi la crudeltà, l'ignoranza, la frode, dove le grida irrompevano, dove le lacrime scorrevano*³⁰.

Giorgio Aurispa n'est pas encore un surhomme capable d'exploiter la vitalité de la foule, mais un esthète impuissant et horrifié, fasciné en même temps par les instincts bestiaux et primitifs des masses :

*A fatica si aprirono un varco. Eppure li reggeva una energia fittizia, li spingeva una ostinazione cieca, simile in parte a quella che mostravano i fanatici nei loro giri senza fine. Era l'effetto del contagio. Sentiva Giorgio omai di non essere più padrone di sé. I nervi lo dominavano, gli imponevano il disordine e l'eccesso delle loro sensazioni*³¹.

D'Annunzio, pour expliquer le comportement d'Aurispa et de sa maîtresse, Ippolita, utilise explicitement le mot « *contagio* ». Il est évident, d'ailleurs, que D'Annunzio a bien présentes à l'esprit à ce moment les

29. G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, p. 871-872.

30. *Ibid.*, p. 875-876.

31. *Ibid.*, p. 882.

théories de l'école lombrosienne sur la psychologie de la foule³², selon lesquelles l'individu perd son autonomie et subit l'influence d'une intelligence collective³³, quand il se trouve mêlé à la multitude. En réalité, la plupart de ces concepts, comme la suggestion, l'imitation, la contagion des émotions, l'irrationalité et la propension au crime de la foule, avaient déjà été explorées indirectement par la littérature. Toutefois, D'Annunzio emploie de plus en plus de mots techniques propres au langage de la psychologie collective³⁴, qui témoignent de son intérêt pour le débat scientifique en cours.

Bref, dans les premiers romans de D'Annunzio, tout comme dans les nouvelles, la représentation de la foule ne cesse d'être ambiguë. L'esthète, par son caractère exceptionnel, ne tolère pas la vulgarité de la foule, mais en même temps il est encore un être faible, incapable d'imposer son individualité. Il oscille sans arrêt entre le mépris d'Andrea Sperelli et l'égarément impuissant, dégoûté et fasciné à la fois, de Giorgio Aurispa.

L'art de dominer les foules

En 1895, avec la publication des *Vergini delle rocce*, D'Annunzio renonce à ses héros décadents et faibles pour proposer un nouveau personnage : le surhomme. Claudio Cantelmo, protagoniste du roman, est un aristocrate qui méprise la démocratie et le parlementarisme, la bourgeoisie et le libéralisme. Dégoûté par la ville, il retourne dans son village, où il fréquente trois jeunes filles issues d'une famille bourbonnienne touchée par la décadence. Il rêve de s'unir à l'une d'elles, pour générer le surhomme, futur roi de Rome, qui guidera la race latine vers sa résurrection.

Claudio n'hésite pas à montrer sa conception réactionnaire et l'esthète, transformé en surhomme, se donne le droit d'assujettir les masses à sa propre volonté :

Il mondo è la rappresentazione della sensibilità e del pensiero di pochi uomini superiori, i quali lo hanno creato e quindi ampliato e ornato nel corso del

32. D'ailleurs, *La folla delinquente* sort en 1891. D'Annunzio en a probablement tiré profit, en écrivant son roman, dont la publication remonte à 1894. On peut remarquer, en outre, par rapport aux nouvelles, une tendance à intégrer les théories de la psychologie sociale, qui connaissent une large diffusion à partir des années 1890. Avant, D'Annunzio avait assimilé et plutôt réinterprété la représentation littéraire de la foule.

33. Appelée aussi « *anima della folla* » : « *noi vediamo una unicità di azione e di scopo in mezzo all'infinita varietà de' suoi movimenti, e sentiamo una nota sola – se posso dir così – fra la discordanza di mille voci [...] Questo qualche cosa [...] non è possibile trovare per definirlo altro che il nome: anima della folla* ». Cf. S. Sighele, *La folla delinquente*, Venise, Marsilio, 1985, p. 61.

34. Ailleurs, par exemple, il écrira : « *l'anima della Folla è in balia al Pànico* ». Cf. G. D'Annunzio, *Vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, vol. II, p. 31.

*tempo e andranno sempre più ampliandolo e ornandolo nel futuro. Il mondo, quale oggi appare, è un dono magnifico largito dai pochi ai molti, dai liberi agli schiavi: da coloro che pensano e sentono a coloro che debbono lavorare*³⁵.

Claudio Cantelmo montre sa forte volonté de dominer les masses, unie à la conviction que l'élite a le droit et le devoir de les reconduire à leur position subalterne, remise en question par le socialisme, la démocratie et les autres théories égalitaires de la modernité. Cette volonté de domination, caractéristique essentielle des romans du « surhomme », s'exprime dans un premier temps à travers le mépris des foules. Le surhomme, comme l'esthète, méprise la foule et son isolement est la conséquence de sa peur d'être contaminé.

Ensuite, cependant, l'écrivain se rend compte non seulement de la fragilité de l'esthète face à la modernité (dont la foule est l'un des aspects les plus importants)³⁶, mais aussi des limites d'un projet « surhommiste » fondé sur l'isolement de l'individu exceptionnel.

Par conséquent, dans *Il fuoco* (1900), D'Annunzio change de stratégie et décide d'affronter la modernité, par le biais d'une tentative de réaction contre le processus de marginalisation de l'intellectuel dans la société bourgeoise. Dans ce roman, qui se déroule à Venise, le héros est Stelio Effrena, un autre surhomme qui rêve de forger l'esprit latin comme Wagner l'avait fait avec l'esprit germanique. Après s'être lui aussi isolé de la foule, comme Claudio Cantelmo, Stelio décide d'affronter la multitude, ce « *mostro formidabile dagli innumerevoli volti umani* »³⁷. Il la conquiert avec un superbe discours, tenu au Palais des doges de Venise. Il comprend alors que la beauté ne doit pas être l'apanage exclusif de quelques élus, mais qu'elle appartient à tous et que l'art peut être véritablement une source d'élévation pour les masses. Cependant, encore une fois, l'élévation des foules est finalisée à la rescousse de la race latine :

« Italia! Italia! ». Come un grido di riscossa gli risonava nell'anima quel nome che inebria la terra. Dai ruderi inondati di tanto sangue eroico non doveva levarsi robusta di radici e di rami l'arte nuova? Non doveva essa

35. *Ibid.*, p. 12.

36. À ce propos, Guido Baldi écrit : « *L'esteta non aveva i mezzi per opporsi realmente al trionfo della realtà borghese, che si stava avviando anche in Italia sulla strada dell'industrialismo, della concentrazione monopolistica, dell'imperialismo aggressivo, colonialista e militarista, mentre si profilava il duro scontro tra il capitale e le masse operaie organizzate dal socialismo; non aveva la forza di contrastare la brutalità del bellum omnium contra omnes e della lotta per la vita, la mercificazione totale, la declassazione intellettuale* » (cf. G. Baldi, *Le ambiguità della « decadenza »*..., p. 15-16).

37. G. D'Annunzio, *Il fuoco*, in *Prose di romanzi*, vol. II, p. 231.

riassumere in sé tutte le forze latenti nella sostanza ereditaria della nazione, divenire una potenza determinante e costruttiva nella terza Roma, indicare agli uomini partecipi del Governo le verità originarie da porre a norma degli statuti nuovi³⁸ ?

Toutefois, cette nouvelle attitude n'est que le résultat d'un choix opportuniste et ne comporte pas une véritable émancipation de la foule. Le surhomme, pour s'affirmer et fonder la société de l'avenir, comprend l'importance d'établir une relation avec les foules. En effet, elles sont susceptibles de fournir à l'artiste cette énergie impétueuse et dionysiaque dont il a besoin.

D'ailleurs, pour comprendre la relation entre Stelio Effrena et la foule, il suffit de s'arrêter sur le personnage de Foscarina Perdita³⁹. Foscarina est l'instrument de Stelio pour séduire et dominer les foules ou, pour utiliser l'expression d'Enzo R. Laforgia, pour « *addomesticare il mostro* »⁴⁰. En effet, en montant sur scène, elle est destinée à communiquer directement avec la foule et devient le moyen par le biais duquel le surhomme parvient à réaliser sa mission artistique de communiquer avec la multitude :

Egli ora non vedeva più in lei l'amante di una notte, il corpo maturato da lunghi ardori, carico di sapere voluttuoso; ma vedeva lo strumento mirabile dell'arte novella, la divulgatrice della grande poesia, quella che doveva incarnare nella sua persona mutevole le future finzioni di bellezza, quella che doveva portare ai popoli nella sua voce indimenticabile la parola risvegliatrice⁴¹.

Après le discours du Palais des doges, les ébats de Stelio Effrena et de Foscarina ne sont qu'une métaphore de la domination du surhomme sur la foule. En réalité, Stelio désire posséder la foule, comme le montre son fantasme de prendre Foscarina encore frémissante, tout de suite après la fin du spectacle où elle a été applaudie et acclamée par le public :

Lo punse il rammarico di non aver mai posseduto l'attrice dopo un trionfo scenico, ancóra calda dell'alito popolare, coperta di sudore, ansante e smorta, con i vestigi dell'anima tragica che aveva pianto e gridato in lei, con le lacrime

38. G. D'Annunzio, *Il fuoco*, p. 299.

39. Foscarina, alter ego de l'actrice Eleonora Duse, maîtresse de D'Annunzio, est éperdument amoureuse de Stelio. Pourtant, après une liaison longue et tourmentée, elle décide d'abandonner le poète, pour lui rendre la liberté qu'il désire.

40. Cf. E.R. Laforgia, « Come addomesticare il mostro. Il problema della folla e la cultura reazionaria tra Otto e Novecento », *Laboratoire italien*, n° 4, 2003, p. 37-56.

41. G. D'Annunzio, *Il fuoco*, p. 249.

*di quell'anima intrusa ancóra umide sul viso convulso [...] Quanti uomini erano esciti dalla folla per abbracciarla dopo aver anelato verso di lei perduti nella massa unanime? Il loro desiderio era fatto di mille, il loro vigore era molteplice. Qualche cosa del popolo ebro, del mostro affascinato, penetrava nel grembo dell'attrice con la voluttà di quelle notti*⁴².

Enfin, Stelio Effrena, comme l'indique d'ailleurs son nom, est effréné, violent, dionysiaque, comme s'il pouvait absorber la vitalité monstrueuse et terrible de la foule pour la transformer en énergie. Mais la foule est condamnée à être dominée, comme Foscarina, qui insuffle au poète l'énergie par laquelle il la séduit et la viole. Comme a montré George Mosse, D'Annunzio voulait bâtir un nouveau théâtre, où l'artiste saurait réveiller les foules et les plier à sa volonté :

*il poeta Gabriele D'Annunzio sognò un nuovo teatro dove egli immaginava, riunite sotto le stelle, immense e unanimi folle; in questa atmosfera l'arte del poeta, con la misteriosa potenza del ritmo, avrebbe suscitato in quelle « anime inconsciamente rozze » un'emozione altrettanto profonda quanto quella avvertita dal prigioniero nel momento in cui viene liberato dalle sue catene. [...]. La visione dannunziana del nuovo teatro si legava intimamente con quelle forme politico-liturgiche, di cui, più tardi, egli si avvalse durante i sedici mesi in cui resse la città di Fiume (1919-1920)*⁴³.

Conclusions

Notre analyse nous aura donc confirmé l'existence d'une évolution palpable dans l'œuvre de D'Annunzio en ce qui concerne la représentation de la foule. Dans les nouvelles, on trouve une contradiction entre l'expression du mépris de la multitude (*La morte del duca d'Ofena*) et la fascination pour l'énergie primitive qui la caractérise (*Gli idolatri*). Les esthètes faibles et impuissants des premiers romans de D'Annunzio (Sperelli ou Aurispa) méprisent la multitude mais parfois, comme dans le cas de Giorgio Aurispa à Casalboldino, ils n'ont pas assez de force pour garder intactes leur individualité et leur volonté quand ils se retrouvent plongés dans une foule. Le premier surhomme des romans de D'Annunzio choisit l'isolement et exprime ouvertement sa haine des foules. Il est conscient de sa mission, qui

42. *Ibid.*, p. 304.

43. G.L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse*, trad. it., Bologne, Il Mulino, 1975, p. 125 [*The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, New York, Howard Fertig, 1974].

consiste à faire revivre les gloires passées de l'empire romain, reconduisant les masses à l'obéissance. Mais son isolement des masses, qu'il devrait guider et dominer, le conduit à l'échec. C'est le dernier surhomme, Stelio Effrena, qui parvient à résoudre cette contradiction entre le surhomme et la foule. Stelio est un artiste qui englobe la figure de l'esthète et la fait coexister avec celle du surhomme. Ainsi le surhomme devient-il capable d'établir, grâce à l'art, une nouvelle forme de communication avec la multitude.

La foule, en tant qu'élément de la modernité, est ainsi enfin acceptée par l'écrivain. Dans un premier temps, D'Annunzio pense pouvoir s'isoler de la foule et de la modernité, mais bientôt il se rend compte que cette attitude l'amène à la faiblesse et à la défaite. C'est la thèse qui guide les travaux de Guido Baldi, sur le rapport entre D'Annunzio et la modernité, que nous n'hésitons pas à appliquer au problème spécifique de l'attitude de l'auteur envers la foule :

Tuttavia, D'Annunzio si era reso conto ben presto dell'intima debolezza, proprio ai fini di quel riscatto a cui doveva mirare, del personaggio dell'esteta e della costruzione ideologico-mitica che esso presupponeva. Il chiudersi nel mondo della bellezza, isolandosi dalla realtà sociale, non era a ben vedere il segno di una superiorità, che potesse immunizzare l'intellettuale dalla contaminazione della realtà presente, ma al contrario era l'indizio di un'inferiorità, di una debolezza, che nasceva da una sorta di malattia interiore⁴⁴.

En dernier lieu, il est important de souligner que la réflexion de D'Annunzio n'ignore pas le débat scientifique de la fin du siècle sur la psychologie de la foule. L'auteur, dans ses romans, emploie même des mots techniques de ce débat, comme « *contagio* » et « *anima della folla* »⁴⁵. Mais l'étude des comportements criminels n'intéresse pas vraiment D'Annunzio. La criminologie de l'école lombrosienne lui fournit quelques notions, mais son idéologie politique est très différente. Des chercheurs comme Scipio Sighele ou Pasquale Rossi partent de la criminologie pour développer ensuite un projet d'élévation et d'émancipation des masses. D'Annunzio, dans sa dernière phase, celle de *Il fuoco*, explore les manières de communiquer avec la foule et de la séduire, afin de la dominer. Sortant de la fiction romanesque, il aura plus tard l'occasion de se mettre lui-même en scène dans ce rôle à Fiume. Dans cette démarche, on peut reconnaître une certaine similitude

44. G. Baldi, *Le ambiguità della « decadenza »...*, p. 15-16.

45. Giorgio Aurispa subit une sorte de contagion psychique quand il se trouve plongé dans la foule de Casalboldino, tandis que Stelio Effrena entre en communication avec l'âme de la foule.

avec celle suivie par Le Bon dans *La psychologie des foules*⁴⁶. D'Annunzio, comme le sociologue français, utilise la psychologie des foules comme un bouclier pour se protéger de la menace qu'elles constituent. Mais il éprouve aussi une certaine fascination pour ce « monstre moderne », qui dégage une énergie dionysiaque et violente, que seulement le surhomme, à travers l'art – et la politique –, sait maîtriser et exploiter.

Antonio CASAMENTO
Université de Grenoble

46. « La connaissance de la psychologie des foules constitue la ressource de l'homme d'État qui veut, non pas les gouverner – la chose est devenue bien difficile –, mais tout au moins ne pas être trop gouverné par elles ». Cf. G. Le Bon, *La psychologie politique*, Paris, Flammarion, 1975, p. 5.

**RECENSION
BIBLIOGRAPHIQUE**

NOTES CRITIQUES

Marco Sterpos, *L'artista e il vate. L'esperienza poetica di Giosue Carducci*, Cosenza, Falco Editore, 2011, 455 p.

Dans ce volume, Marco Sterpos se propose de revisiter toute l'expérience poétique de Carducci, en analysant l'un après l'autre les six recueils poétiques tels que les avait disposés et voulus Carducci lui-même dans l'édition nationale de son œuvre (*Juvenilia, Levia Gravia, Giambi ed epodi, Rime nuove, Odi barbare, Rime e ritmi*). Son ouvrage peut être considéré comme le point d'arrivée de plus de quarante années passées à étudier le poète toscan, bolonais d'adoption, qui selon lui se présente tour à tour comme un « artiste » ou comme un « vate ». Dans son précédent recueil, *Interpretazioni carducciane* (Modène, Mucchi, 2005), composé de sept interventions publiées entre 1968 et 2004, Marco Sterpos avait déjà construit un discours cohérent et organique sur l'œuvre de Carducci. En partant de sa production de jeunesse et iambique (dans laquelle Marco Sterpos recherche les thèmes et les mythes majeurs), de son rapport à Manzoni, de ses échanges épistolaires avec Isidoro del Lungo, le critique terminait sur deux essais consacrés à « Carducci poeta di battaglia », où il examinait déjà attentivement la totalité de la carrière artistique du poète. Marco Sterpos a toujours défendu la thèse de la continuité de l'inspiration iambique dans toute l'œuvre de Carducci, dont il fait ressortir « *la componente battagliera della personalità carducciana* ». L'auteur brosse le portrait d'un Carducci alfierien, en reliant d'un même coup son intérêt pour le vate de la Troisième Italie à celui pour Vittorio Alfieri, qui est son autre sujet de recherche majeur (voir ses volumes *Storia della « Cleopatra »* en 1980, *Il primo Alfieri e oltre* en 1994, *Alfieri fra tragedia, commedia e politica* en 2006 et dernièrement le très bel *Ottocento alfieriano* en 2009). Marco Sterpos montre que l'alfiérisme de Carducci n'est pas circonscrit aux *Giambi ed epodi*, mais qu'il circule dans toutes ses autres œuvres comme une « nécessité existentielle ».

Dans ce nouveau volume entièrement inédit, Sterpos a voulu se recentrer sur l'œuvre poétique de Carducci, qui selon lui est la seule partie de sa production qui a su traverser les époques et qui n'a jamais cessé d'être lue et de montrer son « actualité ».

Après un bref aperçu de la vie de Carducci, l'auteur examine les premiers recueils « classiques » du poète, *Rime di San Miniato* et *Juvenilia*, injustement considérés comme des collections d'imitations non innovantes, et qui font en réalité déjà apparaître pleinement son originalité poétique, notamment dans les formes métriques. Puis il passe à la saison de la révolte des *Levia Gravia* et de l'*Inno a Satana*, qui développent avec grande passion le thème libertaire. Carducci s'impose alors comme le grand prêtre de la religion laïque de l'avenir, qu'il est possible d'identifier comme la religion du Progrès, de la Justice et de la Liberté.

Le recueil *Giambi ed epodi*, caractéristique de « la grande explosion iambique » annoncée déjà par l'*Inno a Satana*, est placé sous le signe de la protestation et des « muses de la barricade ». Marco Sterpos nous explique que la première arme utilisée par Carducci pour combattre, sous le pseudonyme d'Enotrio Romano, la grande bataille de cette saison poétique, consiste en un réalisme implacablement cru, le « *villano reale* ». Le poète manie également un style qui possède la capacité de condenser des attaques fulgurantes dans de très courtes répliques vénéneuses. C'est là la première marque de fabrique du *vate*, que Carducci rêvait d'incarner depuis sa jeunesse. Les *Giambi* constituent encore aujourd'hui le recueil qui oppose le plus fortement les critiques (ceux qui pensent que Carducci a dû dépasser cette phase pour atteindre sa production lyrique « pure », et les autres qui considèrent les iambes comme l'« unique » poésie carduccienne). Marco Sterpos défend quant à lui une position intermédiaire et met l'accent sur l'absolue nouveauté du style du poète, non seulement dans le cadre de sa production, mais également dans le panorama de la poésie italienne de la seconde moitié du XIX^e siècle.

L'auteur analyse ensuite le retour à la « poésie pure » des *Rime nuove*, le recueil le plus fourni du poète (105 compositions), qui comporte la plus grande variété de rimes ainsi que la plus grande quantité et variété de thèmes. Alors que la critique carduccienne des dernières années a eu tendance à sous-évaluer les *Rime nuove*, jugeant ce recueil le plus traditionaliste et donc le plus irrémédiablement daté de sa production, destiné à rester dans l'ombre des *Giambi ed epodi* d'un côté et des *Odi barbare* de l'autre, Marco Sterpos y voit au contraire un lyrisme dans lequel circulent une pensée et une sensibilité clairement projetées vers le XX^e siècle. Si de fait le recueil comprend les poésies les plus connues et récitées de Carducci, donc les plus « faciles », presque trop « national-populaires » (*Il bove, Traversando la maremma toscana, Pianto antico, Davanti San Guido...*), l'auteur pointe le fait que « *si deve invece riconoscere che un così grande dispiegamento di mezzi sia contenutistico che metrico-formale fa di questa raccolta l'unica fra le sei del poeta che potrebbe rappresentare anche da sola tutto Carducci, ed è più che probabile che egli l'abbia consapevolmente voluta proprio così* » (p. 249).

Marco Sterpos passe ensuite en revue les expérimentations extraordinaires des *Odi barbare*, qu'il juge néanmoins tout à fait complémentaires aux *Rime*. Il considère en effet que les deux volumes « *si avvicinano moltissimo sul terreno dei contenuti, dello stile e della poetica* » (p. 265). Carducci, dans sa tentative de rendre en italien les rythmes latins et grecs, était conscient d'obtenir des résultats imparfaits, qui auraient été jugés « barbares » par les Anciens, néanmoins l'auteur est convaincu que « *le Odi barbare siano da considerarsi una raccolta eminentemente lirica* » (p. 275). Il examine ensuite la grande variété de thèmes exploités par le poète : à côté des odes célébrant le patriotisme, la romanité et la civilisation classique, il distingue celles qui expriment des méditations capables de creuser plus profondément et de susciter aussi bien des réflexions que des émotions « authentiquement poétiques », ainsi que les poésies d'amour, notamment la très connue *Alla stazione in una mattina d'autunno*, « une des plus intéressantes et des plus modernes de Carducci », pour reprendre les mots de Mario Saccetti. Marco Sterpos partage l'avis des critiques selon lesquels les *Odi barbare*, qui créèrent à la fin du XIX^e siècle un événement littéraire de première importance, constituent un « pont » lancé vers la poésie du XX^e siècle.

Le dernier chapitre du volume est enfin consacré à l'adieu à la poésie des *Rime e ritmi*, le recueil le moins unitaire de Carducci et aussi jugé comme le moins poétique, du fait du nombre important de poésies de circonstance.

Marco Sterpos trace ainsi un itinéraire idéal de l'art poétique de Carducci, qui se développe dans une oscillation continue entre deux pôles : d'un côté le « grand artisan » adorateur de la beauté, le « forgeron » de vers recherchés et travaillés ; de l'autre le *vate*, précurseur et prophète des temps nouveaux, barde et poète civil. Au final, pour l'auteur, non seulement Carducci occupe une position dominante dans la littérature de la deuxième moitié du XIX^e siècle, mais il a également beaucoup à nous apprendre sur notre époque. Il est d'ailleurs possible de retrouver des traces et des influences de sa poésie chez d'illustres poètes et romanciers du XX^e siècle, le dernier en date étant Umberto Eco, auquel Marco Sterpos lui-même a consacré un essai, *Presenze carducciane nel « Baudolino » di Umberto Eco* (in *Interpretazioni carducciane*, p. 353-370). Si bien que le critique peut avancer : « *[questo] fatto lascia aperto qualche spiraglio di ottimismo sul futuro di Carducci, specialmente poeta* » (p. V). Malgré toute la considération et l'amour que l'auteur porte à Carducci, il n'hésite pas à reconnaître ses défauts, ses chutes et ses moments de fatigue, ainsi que ses préjugés persistants (notamment son antisémitisme et son machisme) ; qu'il signale lorsqu'ils se présentent, mais sans entacher le fait que « *Carducci [è] una delle più grandi personalità del secondo Ottocento italiano* » (p. XI).

Camilla Benaim, Elisa Rosselli, Valentina Supino, *Memorie di guerra e di persecuzione. Tre generazioni a confronto (Firenze 1943-1944)*, a cura di Marta Baiardi, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana (Edizioni dell'Assemblea; 61), 2012, 341 p.

Questo pregevole trittico narrativo raccoglie gli scritti autobiografici (un diario inedito e due memorie) di tre donne colte e generose della borghesia ebrea antifascista fiorentina e bolognese: la mamma Elisa Rosselli, la figlia Camilla Benaim e la nipote Valentina Supino. Il volume è stato ben curato, con un paratesto ricco e articolato, da una studiosa della memorialistica della deportazione e della Shoah, Marta Baiardi. Nel diario inedito ora pubblicato di Camilla Benaim, in note a piè di pagina, troviamo un'accurata presentazione delle varianti testuali (ovvero delle principali cancellature presenti nel manoscritto autografo) e troviamo anche le informazioni extranarrative necessarie alla intelligibilità della storia narrata. L'immagine digitale ben leggibile di ogni pagina manoscritta accompagna inoltre, in guisa di testo a fronte, la trascrizione stampata dello stesso. Il lettore ha costantemente la possibilità di scegliere tra il manoscritto originale posto nella pagina a sinistra e il dattiloscritto stampato e annotato a destra. Si tratta di un'operazione editoriale di rara finezza, con foto e documenti che arricchiscono e rendono ancora più viva la lettura, in particolare i ritratti e gli autoritratti fatti dalla nonna danese, dalla mamma Elisa e dalla figlia Camilla (una genealogia di pittrici, a volte figlie o mogli di storici dell'arte e collezionisti). Alla base di una tale iniziativa editoriale, troviamo l'Istituto Storico della Resistenza in Toscana (ISRT) di Firenze e il Consiglio Regionale toscano; le due istituzioni hanno voluto così celebrare il Giorno della memoria 2012.

Sebbene il periodo storico trattato in questo trittico sia la Seconda Guerra mondiale – e in particolare la guerra in Toscana, l'occupazione tedesca dell'estate 1944 e la liberazione di Firenze ad opera di partigiani e truppe alleate – un filo tenace collega la forte coscienza di sé di queste donne, piena di patriottismo e di profondi valori civili, alla storia dell'Italia risorgimentale e poi antifascista. La figlia di Elisa, Camilla, è infatti la cugina di quei fratelli Rosselli che, esuli toscani in Francia, furono assassinati dai fascisti nel giugno 1937 a Bagnoles-de-l'Orne (70 km a sud di Caen). Camilla non fu essa stessa coinvolta direttamente nel tragico evento solo perché sua figlia Valentina, essendosi ammalata, le aveva impedito di raggiungere gli amati cugini Carlo e Nello in quella località termale della Bassa Normandia (p. 39, 284). Una tale tradizione antifascista è nata, tramandata di generazione in generazione, dallo spirito risorgimentale mazziniano che era già stato fiero appannaggio dei genitori e degli zii della mamma Elisa Rosselli: una lettera « impregnata di forte senso etico » (p. 15)

fu inviata da Giuseppe Mazzini ai genitori di lei quando si sposarono a Londra, ed è in casa dello zio Pellegrino a Pisa, nel 1872, un anno prima della nascita di Elisa che – nascosto sotto il falso nome di George Brown – moriva proprio Giuseppe Mazzini (p. 217).

Memorie di guerra e di persecuzione. Tre generazioni a confronto (Firenze 1943-1944) raccoglie quindi gli scritti autobiografici di tre donne appartenenti alla stessa famiglia. Il volume inizia con il testo inedito cronologicamente più antico, il diario tenuto dalla figlia Camilla nei giorni caldissimi della cosiddetta «battaglia di Firenze» quando, dopo la presa di Roma del 4 giugno 1944, nella città sotto occupazione tedesca si attendeva l'arrivo delle truppe alleate, credendolo a torto imminente (p. 19-28). Il diario inizia il 18 giugno per concludersi il 18 agosto dello stesso anno, data in cui Firenze era stata ormai liberata da una settimana. Non si tratta di un diario intimo ma del resoconto, in un certo senso etico e politico, dei pensieri e delle azioni di una donna altruista. Camilla è impegnata nell'aiuto verso amici, familiari e concittadini d'origine ebraica, soprattutto dopo l'8 settembre 1943 nel costante pericolo di essere arrestati e deportati in Germania, ed è solidale in parole e fatti col marito Giulio Supino del tutto coinvolto col Partito d'Azione nella lotta antifascista toscana e bolognese. Un tipo di resistenza civile femminile, quello di Camilla, umile e spontaneo, sebbene fortemente culturale, ma non per questo meno incisivo. Essendo mamma, è anche di continuo preoccupata di risparmiare dolori e amarezze alla figlia Valentina che ha allora 8 anni. Nel contempo soffre per la totale dispersione subita dalla sua famiglia a causa della persecuzione. Uno dei suoi fratelli, Alberto, ha integrato come volontario l'VIII Armata britannica e risalerà la penisola con gli Alleati. I suoi genitori Elisa e Moses si sono messi invece in salvo in Svizzera nel maggio 1944.

Il racconto autobiografico su questo viaggio avventuroso a lieto fine scritto da sua madre, Elisa Rosselli, è già stato pubblicato in una rivista di Lugano nel 1993, dopo aver subito però vari tagli, e dell'originale, un libro di memorie molto più lungo e articolato che risale al 1946, si è purtroppo perduta la traccia. Resta dunque solo il breve racconto della fuga in Svizzera col marito Moses Benaim e una loro figlia, Rebecca: l'autrice descrive come passano clandestinamente la frontiera e l'accoglienza riservata loro dalle autorità elvetiche. Come sottolinea la curatrice Marta Baiardi – che tanto nell'introdurre il diario di Camilla quanto nel presentare questo secondo racconto ci offre uno spaccato storico di indiscutibile chiarezza – molti ebrei in cerca di salvezza bussarono disperati alle porte della Svizzera ma quasi una metà di loro (si calcola circa 24.500) furono in verità respinti (p. 212). I contrabbandieri comaschi avevano domandato ai Benaim 47.000 lire per portarli fino alla frontiera. I fuggiaschi speravano che nessuno li

tradisse perché, in quei tempi bui, denunciare un ebreo faceva guadagnare al delatore ariano 12.000 lire. Del resto, nell'Italia occupata dai nazifascisti, come racconta la nipotina Valentina ormai diventata adulta, denunciare un partigiano faceva guadagnare alla spia non solo soldi, ma anche 5 chili di sale (p. 299), un salario... Il terzo racconto è dunque quello di Valentina Supino, già pubblicato presso Laterza nel 1995. Se lo stile cambia completamente, si riconosce però la stessa aria di famiglia e si apprezza la diversa angolatura con cui si rivedono storie già narrate da sua madre Camilla. Questo non è il minor pregio del trittico riunito da Marta Baiardi: mostrarci le stesse persone, gli stessi eventi, visti da occhi e sensibilità totalmente diversi. La presa di Monte Cassino (p. 289) è secondo la bimba per esempio una cattiva notizia, perché ciò significherà presto la fine della guerra, quindi la fine di quella incredibile vacanza in cui non si va mai a scuola e si va invece sempre a giro con papà per curiose perlustrazioni ed erranze cittadine. C'è persino un tono nostalgico nei ricordi di Valentina giacché, passando indenne attraverso la triste ed eccezionale bufera, protetta da tanta solidarietà familiare, la piccola diventata grande può misurare quanto la vita sia più forte della guerra e l'infanzia, malgrado tutto, un mondo di sogno e di magia destinato un giorno ad essere comunque rimpianto. Il destino dell'uomo è infatti in ogni caso tragico giacché il suo breve passaggio su questa terra si iscrive nel corso inesorabile del tempo: *Vanitas vanitatum...*

Una lettura magnifica, istruttiva e commovente in cui l'ebraismo patriottico e mazziniano dei Rosselli, Benaim e Supino, volto verso valori di giustizia e libertà, dà a noi tutti con molta umiltà una lezione di apertura mentale, cosmopolitismo culturale, fratellanza umana e impegno politico.

Viviana AGOSTINI-OUAFI

Mariasilvia Tatti, *Il Risorgimento dei letterati*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, 216 p.

Il est d'usage, lorsqu'un volume regroupe plusieurs études et articles remaniés et mis à jour, de célébrer le caractère cohérent de ce qui pourrait n'être qu'une anthologie de circonstance. Le compliment est souvent usurpé, mais dans le cas du *Risorgimento dei letterati*, il est parfaitement justifié: c'est bien un véritable livre que Mariasilvia Tatti propose au lecteur, un livre dont chaque chapitre constitue certes une unité autonome, mais un livre qui peut aussi se lire de la première à la dernière page comme un passionnant essai guidé par un fil directeur, celui de la construction de l'identité italienne au XIX^e siècle par le biais de la littérature. Le titre doit en effet s'entendre dans toute sa polysémie, le complément du nom formant un

génitif volontairement ambigu, qui ne se limite pas à indiquer un lien chronologique : *Il Risorgimento dei letterati* et non *I letterati del Risorgimento*. Mariasilvia Tatti n'étudie pas, de manière plus ou moins arbitraire, une génération d'écrivains active durant le Risorgimento. Certes, elle s'intéresse aux patriotes qui ont « fait » le Risorgimento par leur participation active aux luttes nationales ou leur rôle de passeurs d'idées politiques, voire de théoriciens, mais elle considère aussi et surtout la réflexion, propre à toute la première moitié du XIX^e siècle, sur le rôle moteur de la littérature dans le processus du Risorgimento, entendu dans un sens culturel large, et cependant toujours lié à des visées politiques et pratiques. L'introduction du volume, « Verso una nuova storiografia letteraria del Risorgimento », situe très clairement le projet scientifique dans le débat actuel sur le sens du processus d'unification et sur les interactions entre littérature, politique et histoire : après avoir rappelé les dérives d'une vision téléologique de la conscience nationale et les excès d'une interprétation simpliste du romantisme comme négation du classicisme et de la culture des Lumières, Mariasilvia Tatti plaide pour une histoire plus nuancée, sensible au caractère polycentrique du romantisme, attentive à un corpus varié qui compte peu de chefs-d'œuvre en termes strictement littéraires mais s'ouvre à des documents hétérogènes : des mémoires à la correspondance, en passant par le libelle politique, l'essai sur la littérature, le livret d'opéra ou même l'« album » d'exil, sorte de livre d'or que les expatriés emportaient avec eux et sur lequel leurs amis consignaient encouragements, mots affectueux, lamentations sur le sort de l'Italie, exhortations patriotiques... L'auteure met donc en garde contre les distorsions de la réception : certains textes, qui ne font pas partie aujourd'hui du canon *risorgimentale*, connurent une diffusion considérable à leur époque, tandis que d'autres, publiés hors d'Italie, soumis à la censure, n'eurent qu'un écho limité. Il s'agit explicitement de s'intéresser à des « modalités discursives » qui ont contribué à la formation d'une opinion nationale favorable aux luttes pour l'Unité et l'indépendance italiennes, illustrant ainsi un moment unique de convergence entre histoire, littérature et arts. De ce programme naît la nécessité de suivre l'histoire de la littérature « à partir des protagonistes, de leurs passions, de leurs goûts » (p. 5), loin des reconstructions linéaires, en prenant en compte le temps long (1796-1871) du Risorgimento et les irrégularités du processus, les moments de stase ou de crise, mais aussi en portant une attention particulière aux continuités littéraires et au lien avec la tradition (en premier lieu la tradition classique), loin d'une habitude critique qui tend à valoriser, dans toute histoire littéraire, une esthétique de la rupture. Il ne s'agit pas simplement d'affirmer, comme a pu le faire Giovanni Macchia en son temps, que la grande poésie romantique a été

écrite par les classiques, mais bien de comprendre comment les écrivains du Risorgimento, surtout dans les années 1830, ont « inventé » leur propre généalogie et dessiné des filiations qui intègrent l'héritage du XVIII^e siècle et, notamment, une formation imprégnée de classicisme : il leur fallait trouver des « pères », plus proches que les auteurs antiques ou Dante, qui puissent « activer des mécanismes de reconnaissance » (p. 7).

En ce sens, la première section du livre, qui comporte quatre chapitres consacrés respectivement à Métastase, Monti, Parini-Alfieri et Foscolo, est peut-être la plus originale, instituant presque une mise en abyme du titre du volume : en effet, l'auteure s'attache non pas à l'influence des écrivains de transition entre XVIII^e et XIX^e siècles sur la littérature postérieure, mais à la façon dont leur œuvre et leur vie ont été soumis, dès le début de l'Ottocento, à des interprétations fonctionnelles, à une lecture de l'histoire littéraire italienne valorisant la continuité de l'identité nationale. Ainsi Foscolo, parfaite illustration d'un « tuilage » des générations littéraires, se trouve-t-il des deux côtés de la scène : l'auteur des *Sepolcri* fait immédiatement l'objet d'une « canonisation » par les écrivains de la génération qui lui succède, mais il est aussi l'auteur d'un discours fondateur sur le renouveau des lettres au XVIII^e siècle et sur la possibilité d'intégrer classicisme et modernité. Cette première section pourrait donc avoir pour sous-titre « Il Risorgimento dei letterati dei letterati », tant il est vrai que ce sont les écrivains eux-mêmes qui ont forgé l'idée d'une régénération de la littérature à valeur de prélude aux luttes politiques du XIX^e siècle et qui ont constitué, au prix parfois de véritables mythisations, leur propre panthéon.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ce sont deux études centrées sur Foscolo qui ouvrent la section suivante, plus hétérogène mais non moins intéressante, consacrée à la réflexion critique des écrivains du Risorgimento sur la littérature. On y suit, dans ses nuances et ses évolutions, l'effort de plusieurs écrivains, célèbres (Foscolo, bien sûr, mais aussi Tommaseo, Mazzini ou Carlo Tenca) ou plus obscurs (tous les patriotes de la « diaspora » *risorgimentale* en exil en France, en Suisse ou en Angleterre), pour penser la littérature contemporaine, sans en occulter les faiblesses, mais en essayant aussi de la faire mieux connaître aux étrangers, et notamment aux Français, dont l'italophilie de surface cache mal une ignorance de fond. Mariasilvia Tatti reconstitue des années de *critica militante* durant lesquelles parler de littérature signifiait aussi, implicitement, œuvrer pour un projet politique qui exigeait la définition de concepts aussi essentiels que ceux de langue, de peuple, de nation.

La troisième et dernière section s'attache à la biographie, au premier degré, lorsque Mariasilvia Tatti revient sur l'existence tourmentée de Cristina di Belgiojoso et d'autres grandes animatrices de salons littéraires

en exil (Teresa Berra Kramer, Bianca Milesi, Costanza Trotti Arconati), ou au second degré, lorsqu'il s'agit de s'interroger sur le sens, actualisant et militant, de la biographie pour les écrivains du Risorgimento, qui consacrent une partie non négligeable de leur activité de journalistes, notamment lorsqu'ils sont expatriés, à proposer des lectures de la vie d'hommes du passé (à commencer par Dante, l'« exilé parmi les exilés », pour paraphraser le titre d'une monographie de Fabio Di Giannatale sur le sujet¹) ou de compatriotes récemment disparus (qu'on pense à la biographie de Foscolo par Giuseppe Pecchio). Véritable catalyseur d'identité italienne (identité culturelle, mais aussi linguistique), l'exil est au cœur du chapitre consacré à Tommaseo, qui repose à nouveaux frais, après les analyses fondamentales de Debenedetti² et les études récentes de Marco Cini³, sur le sens à la fois concret et symbolique des années françaises de l'écrivain « dalmate ». Le dernier chapitre de la section (et de l'ouvrage) porte sur Salvatore Cammarano, dont l'exemple permet d'illustrer les synergies entre mouvement romantique, imagination mélodramatique et sensibilité patriotique : Mariasilvia Tatti montre comment le librettiste définit dans son théâtre une « pédagogie » *risorgimentale* capable de dialoguer avec la tradition tout en puisant dans l'actualité, afin de mettre en scène le conflit entre l'individu et l'histoire, entre les passions et le destin collectif.

On ne peut donc que saluer l'ouvrage de Mariasilvia Tatti, parfaitement documenté et agréable à lire, né d'une connaissance pointue des débats historiographiques les plus récents, mais aussi et surtout d'une profonde intimité avec les textes pris en examen.

Aurélie GENDRAT-CLAUDEL

Patrizia Gabrielli, *Anni di novità e di grandi cose. Il boom economico fra tradizione e cambiamento*, Bologne, Il Mulino (Storie italiane), 2011, 304 p.

Cet ouvrage vient de paraître dans la collection « Storie italiane », créée par la Fondazione Archivio Diaristico Nazionale. Il s'appuie sur de nombreuses écritures autobiographiques déposées dans les archives de Pieve Santo Stefano, paisible bourgade située le long du Tibre dans la Toscane

-
1. F. Di Giannatale, *L'esule tra gli esuli. Dante e l'emigrazione politica italiana dalla Restaurazione all'unità*, Pescara, Edizioni scientifiche abruzzesi, 2008.
 2. G. Debenedetti, *Tommaseo. Quaderni inediti*, Milan, Garzanti, 1973.
 3. M. Cini, « L'esperienza dell'esilio in Niccolò Tommaseo », in *Niccolò Tommaseo e Firenze* (Atti del Convegno di studi, Firenze, 12-13 febbraio 1999), R. Turchi, A. Volpi (dir.), Florence, Olschki, 2000, p. 287-306.

nord-orientale. Saverio Tutino, le fondateur de ces archives – une institution culturelle à but non lucratif qui recueille désormais plus de dix mille témoignages écrits du XX^e siècle (entre journaux intimes, mémoires et lettres) – s’est éteint le 28 novembre 2011. Cet intellectuel a été résistant pendant la Deuxième Guerre mondiale, puis journaliste et écrivain engagé de l’Italie républicaine. On ne peut ici que lui rendre hommage. À partir de leur fondation, en 1984, les archives ont accueilli des écrits de plus en plus riches et variés, où les hommes et les femmes de l’Italie contemporaine ont déposé de précieux témoignages d’une vie vécue intensément et gravée dans les mémoires par l’écriture. Patrizia Gabrielli, professeur d’histoire contemporaine et d’histoire des genres à l’université de Siena-Arezzo, n’en est pas à sa première exploration de ces archives : elle nous a déjà légué un autre remarquable travail, *Scenari di guerra, parole di donne* (Bologne, Il Mulino (Storie italiane), 2007), dans lequel les journaux et les mémoires triés dans les archives de Pieve Santo Stefano racontent les expériences vécues par les femmes pendant la Deuxième Guerre mondiale. Dans tous ces récits autobiographiques, l’histoire événementielle devient aventure sociale et culturelle au sens large du terme ainsi qu’épopée chorale, collective. Les différents témoignages se recourent, l’un confirmant et/ou complétant les autres, en mettant en évidence des aspects que l’histoire officielle tend parfois à négliger ou à relater sans le *pathos* et la perspective précise que recèle toute histoire vécue et assumée par le sujet qui la narre.

Dans *Anni di novità e di grandi cose*, Patrizia Gabrielli tente avec bonheur de saisir les moments spécifiques, les acteurs principaux et les causes profondes d’un basculement vers la modernité, irréversible mais aussi contradictoire et souvent douloureux, qui se situe aux alentours de 1960. Ceux qui sont nés au début de cette décennie découvrent avec étonnement au fil de leur lecture qu’ils sont nés avec cette nouvelle Italie qui n’existait pas encore, ou presque pas, auparavant. Citons pêle-mêle : l’autoroute du Soleil, arrivée en 1959 de Milan à Bologne et puis en 1960 à Florence, la Vespa et la Lambretta, les chansons de Canzonissima et du Zecchino d’oro (deux émissions télévisées très populaires), les détergents lavant plus blanc que blanc et la machine à laver le linge électrique (enfin !), la publicité télévisée (qu’à l’époque on appelait la *réclame*) de Carosello, les premiers goûters confectionnés ainsi que les glaces et le Nutella, les vacances estivales sur les plages de Rimini, les collants Omsa des jumelles Kessler et *La dolce vita*... Presque tous les souvenirs de notre enfance appartiennent à ce boom économique qui s’inscrit, tel une page presque vierge, dans l’histoire de l’industrialisation de l’Italie. Les thèmes multiples abordés par Patrizia Gabrielli offrent un tableau très large de l’évolution post-rurale de l’Italie, évolution qui s’accélère autour de 1960. Dans chaque chapitre, ce tableau

est introduit et illustré par des chansons et des films de l'époque, puis étayé et développé par des informations plus précises, des statistiques d'ordre socio-économique et démographique, des documents variés et de nombreux extraits tirés des récits autobiographiques de l'Archivio Diaristico.

Les thèmes traités dans la première partie de l'ouvrage concernent la société de consommation (l'habitat, les achats, la mode, le temps libre et la danse) et la mobilité (les transports, les routes et les chemins de fer, les vacances et les voyages touristiques, notamment les séjours à la mer). Dans cette partie, la modernité se présente surtout comme un élément de rupture par rapport à la tradition, il est libérateur et positif car source d'émancipation, notamment chez les femmes. La deuxième partie nous montre de façon plus explicite le prix de cette émancipation payé par les masses populaires, montagnardes ou rurales et pour une bonne part méridionales. L'émigration racontée par les migrants eux-mêmes nous offre des tableaux particulièrement touchants. Les narrateurs ont pris conscience de leur subjectivité existentielle et politique ainsi que de leurs droits parfois bafoués, grâce à un accès à la culture souvent fortement désiré et poursuivi au prix de grands efforts. Les conditions difficiles de vie et de travail que les migrants doivent supporter expliquent largement les raisons du « miracle » italien. La voix de l'historienne devient ici plus discrète, son timbre s'atténue car ces témoignages sont à eux seuls très explicites : elle les choisit avec finesse et les fait défiler sous les yeux du lecteur. De 1955 à 1963, neuf millions d'Italiens ont déménagé d'une région à l'autre... presque un habitant sur six, souvent avec des valises en carton renforcées avec des ficelles ! Ce destin ingrat et difficile rappelle aujourd'hui celui qui est parfois réservé, au nom du profit, aux immigrés extracommunautaires : conditions de sécurité du travail négligées, travail au noir et sous-payé, voyages dans des conditions inhumaines, mépris et racisme, habitats insalubres et étroits... Des ombres surgissent encore du dernier chapitre, relatant les relations hommes-femmes dans les années du boom économique. Comme pour les migrations, ces ombres se projettent dans l'Italie des années suivantes.

Les récits montrent l'équilibre précaire et fatigant, entre maison et travail, vécu par les femmes mariées et notamment par les jeunes mères. Celles-ci ne peuvent pas compter sur un réseau social d'aide publique à la famille, ni, si elles sont immigrées, sur le soutien de leurs parents restés au village. L'historienne rappelle aussi les salaires toujours inférieurs pour les femmes à travail égal, ainsi que le nombre très bas de femmes impliquées dans les partis politiques ou bien élues au Parlement. Plus généralement, l'hypocrisie et le moralisme de la société italienne, ainsi que son machisme atavique font obstacle à l'épanouissement de la femme, de plus en plus éprise de liberté. Les préjugés et la crainte du regard des autres l'enferment

dans une dimension forcément contradictoire, en engendrant, comme en témoignent les journaux intimes et les mémoires de l'Archivio Diaristico, disputes familiales et souffrances individuelles. N'est-ce pas le prix à payer pour une émancipation qui ne va pas de soi ? L'Italie « américaine » du boom économique a voulu seulement se souvenir des gagnants et oublier tous ses vaincus. Dans les récits de Pieve Santo Stefano, Patrizia Gabrielli est allée à la recherche de témoignages qui racontent avec sincérité des vies, ni vraisemblables comme dans les fictions, ni invraisemblables comme dans les rêves, mais tout simplement des histoires réellement vécues, pour fixer à jamais leur récit exemplaire dans notre mémoire.

Viviana AGOSTINI-OUAFI

COMPTES RENDUS

Un gigante trascurato? 1988-2008: vent'anni di promozione di studi dell'Associazione Internazionale Dino Buzzati, Patrizia Dalla Rosa, Bianca Maria Da Rif (dir.), Pisa – Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010, 196 p.

L'Associazione Internazionale Dino Buzzati di Feltre (Belluno) nasce nel 1988 per iniziativa di Nella Giannetto, affiancandosi all'omonima Association Internationale fondata a Parigi già nel 1976. Il presente volume, curato da due note esponenti della critica buzzatiana, Patrizia Dalla Rosa e Bianca Maria Da Rif, e che raccoglie gli atti di due giornate di studio tenutesi a Feltre il 20 e il 21 novembre 2008, traccia un consuntivo dettagliato dei primi vent'anni di vita dell'Associazione e dell'attività di promozione e diffusione dell'opera buzzatiana da essa intrapresa. Si tratta dunque di una raccolta di contributi dalle caratteristiche particolari: non tanto o non solo saggi critici, quanto studi sulla ricezione e, in grande maggioranza, testimonianze.

Gli studi sulla ricezione sondano terreni poco o per nulla frequentati dalla critica, come quello delle tesi di laurea dedicate a Buzzati. In tal senso, vale la pena di segnalare il saggio di Silvia Zangrandi, « Un caso che comincia per bi. Viaggio tra le tesi riguardanti l'opera di Dino Buzzati assegnate negli atenei milanesi (1988-2008) » (p. 61-73), e quello della ricezione dello scrittore nell'area iberica e latino-americana: si vedano gli studi di Elisa Martínez Garrido, « Dino Buzzati e la sua recente fortuna nella cultura spagnola » (p. 97-104), e di María Beatriz Cóceres, « Dino Buzzati in Argentina: spunti sulla ricezione della sua opera in ambito accademico » (p. 105-110). Quanto alle testimonianze, sono firmate dai più bei nomi della critica su Buzzati: dagli interpreti francesi che per primi ne proposero la rivalutazione: Yves Frontenac, « A proposito della fondazione dell'*Association Internationale des Amis de Dino Buzzati* e del suo 'rayonnement' » (p. 41-42); Yves Panafieu, « Un lungo viaggio oltre la "cortina fumogena" buzzatiana: 1969-2008. Dalle curiosità individuali ai coinvolgimenti collettivi per vie associative » (p. 75-84); Marie-Hélène Caspar, « Quarant'anni con Dino Buzzati: un maestro di vita » (p. 115-119), fino agli interpreti più agguerriti fra i critici della generazione successiva.

Mi riferisco in particolare a Delphine Bahuet Gachet, « Presenza di Buzzati in Francia, all'alba del nuovo millennio » (p. 33-40); Patrizia Dalla Rosa, « Tra Poeta e studioso: soglie di comunicazione del Centro Studi Buzzati » (p. 43-59); Fabio Atzori, « Qualcosa era successo. Il paradosso di Bologna » (p. 85-90). Altri sondaggi e testimonianze – raccolti nella sezione finale del libro – sono affidati a giornalisti di professione, che documentano la presenza di Buzzati in testate come *Il Gazzettino*, *L'Amico del Popolo*, il *Corriere della Sera*, e delineano la storia della ricezione dello scrittore in ambito regionale: Sergio Frigo, « Dino Buzzati veneto, visto dall'archivio del *Gazzettino* » (p. 161-164); Alessandro Mezzena Lona, « Trieste: un racconto dimenticato » (p. 165-167); Marco Perale, « Dino Buzzati dall'osservatorio de *L'Amico del Popolo* di Belluno » (p. 169-171); Lorenzo Viganò, « Dino Buzzati e il *Corriere della Sera*: la storia continua » (p. 173-176).

Vi sono infine due contributi che vertono sulla questione del fantastico, una di quelle che catalizzano da sempre l'interesse degli interpreti di Buzzati. Il saggio di Alessandro Scarsella – « Aspetti del 'caso' Buzzati: premesse storico-critiche e studio del fantastico in Italia (1988-2008) » (p. 127-137) – legge la fortuna critica di Buzzati, tanto felice in Francia quanto difficoltosa in Italia, in connessione con le vicende della ricezione critica della letteratura fantastica nel nostro Paese. Quanto allo studio di Alvaro Biondi – « Una lunga fedeltà. Dino Buzzati e l' 'Italia magica' » (p. 139-156) –, si ricollega a un lavoro che fece epoca nella critica buzzatiana, pubblicato quando ancora di fantastico da noi si parlava poco: alludo ad A. Biondi, « Metafora e sogno: la narrativa di Buzzati fra "Italia magica" e "surrealismo italiano" », nel volume collettaneo *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), N. Giannetto (a cura di), Milano, Mondadori, 1992, p. 15-59 (peraltro anche su *Otto / Novecento*, XVI, 1, gennaio-febbraio 1992 (p. 79-113), con il titolo « Metafora e sogno: Buzzati tra "Italia magica" e "surrealismo" »). Sullo stesso argomento, Biondi ha recentemente pubblicato la sua sintesi definitiva, un volume di ottima qualità che si distingue nel panorama non sempre stimolante degli studi sul fantastico italiano del Novecento: si veda A. Biondi, *Il tempo e l'evento. Dino Buzzati e l' « Italia magica »*, Roma, Bulzoni, 2010.

Stefano LAZZARIN

Fernando Mazzocca, *Il Risorgimento nella pittura italiana*, Firenze – Milano, Giunti (Art e Dossier; 273), 2011, 50 p.

Art e Dossier è un periodico mensile che dal 1986 si occupa esclusivamente d'arte e la cui direzione è affidata a Philippe Daverio. La formula è semplice:

ogni mese, la rivista fiorentina « sforna » un dossier monotematico dedicato a un artista o a un movimento artistico; tutti i fascicoli sono a cura delle migliori firme della storia dell'arte italiana. Il testo, corredato di moltissime riproduzioni a colori, ha generalmente una lunghezza massima di cinquanta pagine e uno stile agile, avulso dalle tentazioni del paludamento accademico, poiché destinato a un pubblico appassionato d'arte, ma non necessariamente addetto ai lavori. Autore del numero in questione è Fernando Mazzocca, il quale oltre a essere uno dei maggiori conoscitori dell'arte dell'Ottocento è anche il massimo esperto di pittura risorgimentale. Dopo aver organizzato quasi tutte le manifestazioni artistiche a essa dedicate tra il 2007 e il 2011 in Italia, il critico ha curato i cataloghi delle mostre, accettando di compendiare in queste poche pagine il suo punto di vista sulla pittura di quel periodo storico. Mazzocca parte dalle tele di Francesco Hayez che per un profano è l'artista veneziano dei bei ritratti femminili o colui che ci ha tramandato l'immagine più nota di Alessandro Manzoni. Fu in realtà il primo pittore patriota (sia pur attraverso una pittura allegorica), da Giuseppe Mazzini considerato il più moderno. Il critico passa poi a introdurre i dipinti dei pittori-soldato: Fattori, i fratelli Induno, Inganni, Faruffini e Lega. Di quest'ultimo, noto ai più come un macchiaiolo di fama (alla stregua di Fattori), lo storico dell'arte ricorda il suo passato di volontario nella prima guerra d'indipendenza, il quale, « mazziniano intransigente e repubblicano [...] volle anche lui cimentarsi nella pittura di storia contemporanea, partecipando nel 1859 al concorso Ricasoli » (p. 21) con un dipinto da tempo disperso (e che comunque non vinse). Di Lega risorgimentale ricordiamo soprattutto il *Mazzini morente* dipinto un anno dopo la scomparsa del Genovese (1873, Museum of Art, Providence, USA) e il celeberrimo ritratto di Giuseppe Garibaldi (Museo civico Don Giovanni Verità, Modigliana, Forlì) che nel 1861 – a seguito della sconfitta di Aspromonte – mostra l'eroe malinconico, « in un'immagine che ha una sua rustica sacralità [...] [nel] tono abbagliante della camicia rossa sovrastata dal magnifico dettaglio del fazzoletto annodato con una forza plastica che ricorda Piero della Francesca o comunque le predilezioni quattrocentesche del pittore » (p. 25). Dall'iconografia garibaldina l'autore si sposta ai dipinti post-unitari, concentrando la sua attenzione su quegli autori che al genere militare preferirono quello intimo. Stiamo parlando di quei quadri che ritraggono interni familiari – ma sempre patriottici – con donne che cuciono drappi tricolori o camicie rosse (Odoardo Borrani, *26 aprile 1859*, 1861 e *Le cucitrici di camicie rosse*, 1863), madri che abbracciano forse per l'ultima volta il figlio coscritto (Gerolamo Induno, *La partenza del garibaldino*, 1860) e fidanzate che aprendo una lettera hanno un *triste presentimento* (Gerolamo Induno, 1862, Brera, Milano). E sulla pittura militare, sia pur non trionfalistica, si

chiude l'ultimo capitolo del fascicolo dedicato al periodo immediatamente successivo all'unità d'Italia, con varie riflessioni critiche. Per esempio, a proposito del motivo del celeberrimo *In vedetta* (1872, Valdagno, Vicenza, coll. privata) di Giovanni Fattori, il motivo reale non è più l'esaltazione della patria, scrive Mazzocca, bensì: «la solitudine del soldato proiettata nell'angosciante spazio metafisico creato, [...] dal muro bianco accecato dal sole» (p. 46).

Jacqueline SPACCINI

1861: I pittori del Risorgimento. Catalogo ragionato della Mostra tenutasi a Roma nelle Scuderie del Quirinale, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi (a cura di), Milano, Skira, 2010, 182 p.

In occasione della grande mostra che ha ufficialmente aperto le celebrazioni per il 150° anniversario dell'Unità d'Italia, nelle sale romane delle Scuderie del Quirinale, gli storici dell'arte Fernando Mazzocca e Carlo Sisi hanno curato le pagine di questo catalogo ragionato che comprende quaranta riproduzioni a colori delle opere in esposizione, presentate da schede molto approfondite a firma di Anna Villari e altri critici d'arte. A dispetto del titolo, l'apparato iconografico prende in esame le opere comprese tra il 1848 e il 1870, partendo da «*Gli abitanti di Parga che abbandonano la loro patria*, quei Greci di ogni ceto costretti ad abbandonare le loro case e la loro patria durante la lotta di liberazione dalla dominazione ottomana» (p. 17), scrive nella parte introduttiva il senatore Giuliano Amato.

Il catalogo è preceduto da un lungo e ben documentato *excursus* di Fernando Mazzocca sulla cronaca della guerra nella pittura di battaglie, evocando esempi illustri della terra francese: dal *Napoleone sul campo di battaglia di Eylau* (oggi Kaliningrad, Russia) di Antoine-Jean Gros (1808, Louvre) alla *Presa del forte di Malakoff in Crimea* dell'ammiratissimo Horace Vernet (1858, Musée Rolin, Autun), due autori che rivoluzionarono la pittura di genere storico-militare, dando movimento, raccontando una storia, al fine di fornire modalità di riflessione e non di limitarsi ad illustrare un'estetica accozzaglia di cavalli, armi ed eserciti simili a tante figurine inanimate. Segue il periodo fecondo (rivalutato solo di recente) dei pittori-soldato: i fratelli Domenico e Gerolamo Induno, il loro cognato Angelo Trezzini, Giovanni Fattori e i suoi commilitoni Telemaco Signorini, Odoardo Borrani e Silvestro Lega (in seguito tutti e quattro *macchiaioli*), Federico Faruffini (amico fraterno di Enrico Cairoli), il casalese Eleuterio Pagliano e il partenopeo Michele Cammarano.

Del periodo immediatamente successivo all'unità d'Italia, Mazzocca ci mostra alcuni dipinti tra i meno noti (ma non per questo meno suggestivi):

come, ad esempio, quello di un giovane pittore comasco, Giuseppe Reina, che ha per titolo *Una triste novella* (1862). L'opera in questione presenta le qualità dei tributi intertestuali: l'immagine ritrae una giovane donna in piedi, ma appoggiata a un tavolino posto sotto a una finestra aperta. Non ha lettere in mano, ma guarda assorta un'immagine: la riproduzione del celeberrimo *Bacio* di Hayez. Tale dipinto è altresì citato in un quadro di Gerolamo Induno (*Triste presentimento*, 1862) – ben visibile all'interno della tela –, appeso al muro e alle spalle della «giovane popolana discinta [...]» (Fernando Mazzocca, *Francesco Hayez: Il Bacio*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, p. 13) e – in maniera più accennata, come omaggio – nel bacio materno al volontario garibaldino in partenza (*Un grande sacrificio*, 1860) sempre di Gerolamo. *Il Bacio* dell'artista veneziano è un'opera che Hayez quasi settantenne dipinse su commissione nel 1859 – in piena guerra d'indipendenza – e che subito conobbe un successo folgorante tant'è che ne circolavano parecchie copie. Il motivo della sua fama è dovuto in parte al pacato erotismo della scena rappresentata e in parte al suo significato patriottico che incendierà i pittori del Risorgimento, affascinando persino il regista Luchino Visconti che lo riprodurrà (restituendo alla scena i costumi ottocenteschi) nel celeberrimo film *Senso* (1954) tratto dall'omonima novella di Camillo Boito.

La mostra e – conseguentemente – questo catalogo permettono la visione di dipinti prestigiosi altrimenti sparsi in tutta la penisola italiana: come, ad esempio, *Il passaggio sul Ticino a Sesto Calende dei Cacciatori delle Alpi il 23 maggio 1859*, di Eleuterio Pagliano, conservato a Varese. In questa tela di grande formato (2,30 x 6 mt), il pittore di Casale Monferrato ritrasse nel 1865 oltre settanta personaggi tra i quali spiccano Garibaldi e il figlio Menotti, Bixio, Nievo, Guastalla, Gerolamo Induno, Medici, Cosenz, De Albertis, lo stesso Pagliano, Enrico, Benedetto ed Ernesto Cairoli. Gli uomini vestono le uniformi blu dei Cacciatori delle Alpi, comandati da Giuseppe Garibaldi (lui col sempiterno tabarro), appena nominato maggiore generale. A sorpresa, nella notte del 22 maggio 1859 hanno passato il Ticino, aprendo in questo modo ufficialmente le ostilità con l'Austria. Quattro giorni dopo, durante la battaglia di Varese, perderà la vita Ernesto Cairoli (la cui morte sarà ritratta dall'amico Faruffini), e poi altri quattro protagonisti ritratti nella tela. L'anno successivo questo corpo formato da esiliati italiani accorsi in soccorso del Piemonte sarà trasformato in Brigata Alpi (51° e 52° reggimento dell'esercito sardo) e parteciperà alla spedizione dei Mille (vi perderà la vita Ippolito Nievo, durante il naufragio del vapore *Ercole*).

Osserva Silvia Regonelli che in quest'opera, fedele nei ritratti ma fredda nel risultato finale a causa della sua solenne immobilità, «l'effetto è in parte voluto: Pagliano in questo modo rende più intensa la sacralità del momento, assimilandolo a una composizione rinascimentale» (p. 88), anche

se l'autrice della scheda non dimentica che il ricorso alla fotografia prima della composizione del quadro ne ha cristallizzato le espressioni vitali.

Ci soffermiamo infine su *Lo scoppio del cassone* (1880), un olio di Giovanni Fattori il quale, molto dopo l'unità d'Italia, dipingerà una serie di quadri che raffigurano una realtà non eroica, anche se dolorosa e tragica, con una durezza che non sempre piacque alla critica coeva, come ad esempio questo carro che trasporta munizioni ed esplose: « con i cavalli imbizzarriti, i soldati caduti e travolti, i pezzi di carro che ancora schizzano nell'aria » (p. 162). Un episodio drammatico e anonimo, questo, che il vecchio patriota livornese dipinge con l'amaro pennello del disincanto.

Jacqueline SPACCINI

***La pittura di storia in Italia (1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte)*,
Giovanna Capitelli, Carla Mazzarelli (a cura di), Cinisello Balsamo,
Silvana editoriale, 2008, 287 p.**

Questo libro raccoglie gli atti delle giornate di studio *La pittura di storia negli stati preunitari italiani*, svoltesi a Roma nel 2008. Nasce dalla volontà – che era stata quella di Stefano Susinno (allievo di Carlo Giulio Argan), docente di storia dell'arte scomparso anzitempo nel 2002 e organizzatore di mostre – di rivalutare l'Ottocento accademico a soggetto storico-letterario.

Nella premessa, Liliana Barroero, direttrice del Dipartimento Studi Storico-Artistici dell'Ateneo di Roma Tre, ricorda come sia stato (e sia ancora) difficile aprire « una breccia nel muro di pregiudizi che gravano su un intero secolo di pittura in Italia » (p. 9). Fissazioni che hanno nociuto all'analisi descrittiva di un fenomeno quale è quella pittura di storia che segue le regole accademiche. Fino a non molto tempo fa, infatti, proporre tale pittura suscitava reazioni sarcastiche, e comunque la disapprovazione e il biasimo da parte dei maggiori storici dell'arte (pensiamo a Carlo Giulio Argan e a Roberto Longhi) per il tentativo di *recuperare* ciò che veniva considerato – parafrasando le invettive di Argan – rimasuglio pittorico di poco conto e per giunta reazionario.

Gli interventi contenuti in questo volume seguono un arco temporale ben preciso della pittura storica negli stati italiani preunitari: quello che va dal 1785 – e cioè dal *Giuramento degli Orazi* di Jacques-Louis David – al 1870, data inevitabile di chiusura, in quanto da quel momento avrà inizio la storia dell'Italia unita. Attorno a queste coordinate spaziotemporali, durante il convegno romano – e di conseguenza nel libro di cui trattiamo qui – la ricerca si è sviluppata attorno a varie sfaccettature della pittura dell'Ottocento: dall'analisi del gusto dell'epoca a quella delle teorie esteti-

che di Vincenzo Gioberti, dall'influsso dei modelli francesi a quello degli italiani del passato (Michelangelo su tutti), dai soggetti « risorgimentali » alle delusioni dei macchiaioli toscani, molti dei quali erano stati pittori-soldato.

Per rintracciare l'origine della pittura storica moderna, Paolo Coen volge lo sguardo al secondo Settecento americano, nel momento in cui Benjamin West dipinge *La morte del generale Wolfe* (1770, Ottawa, National Gallery of Canada). È un quadro, questo, che anticipa di oltre settant'anni *La battaglia della Cernaja* di Gerolamo Induno (1857), benché nel corso della lettura si apprenda che West si trasferì ventiduenne in Italia per studiare Tiziano e Raffaello. In tal senso, allora, se nell'innovativo americano troviamo tracce del passato rinascimentale nostrano, potremo più facilmente comprendere come, pur accogliendo il modello straniero, la pittura italiana finisca per mettere ancora una volta in evidenza, attraverso un intertesto più o meno consapevole, la matrice casalinga.

L'interessante contributo di Stefania Petrillo si occupa di sipari ottocenteschi italiani nonché della riabilitazione degli stessi come genere a parte. Il sipario teatrale, infatti, è stato molto spesso – e proprio attraverso la rappresentazione di soggetti di pittura storica e letteraria – il « manifesto » di comunità cittadine, aperta espressione dell'identità municipale; un esempio fra tutti: il sipario del Teatro Filarmonico di Piove di Sacco raffigurante *Le truppe italiane [che] entrano a Piove di Sacco*, un'opera che l'artista di casa, Alessio Valerio, esegue nel 1866. La « sfortuna dell'accademia » – come la definì Sandra Pinto all'epoca della mostra omonima da lei allestita nel 1972 – non risparmia (anzi, travolge) la pittura sacra. Nell'articolo di Caterina Bon Valsassina sono portati parecchi esempi di quell'arte che non si presta a un uso strumentale « per fare politica (progressista o reazionaria) attraverso il linguaggio figurativo » (p. 211), come al contrario vi si presterà la pittura di storia. Eppure, tra il 1848 e il 1870, Pio IX fece restaurare e decorare tantissime chiese e quasi tutti i pittori di formazione accademica dedicarono una parte della loro produzione a soggetti sacri. Nel contributo di Giovanna Montani si apprende che « nel 1827 il pontefice Pio VII vieta l'esposizione di opere d'arte in luoghi sacri [d'abitudine, all'ingresso di edifici religiosi] e concede per le pubbliche esposizioni la sala presso la dogana in piazza del Popolo » (p. 145). Tale autonomia verrà rafforzata dall'istituzione della Società degli Amatori e Cultori nel 1829, la quale genererà una serie nuova di acquisti e commissioni, svincolati dal soggetto religioso, a favore di un'arte che asseondi i gusti del grande pubblico. Le esposizioni porranno via via l'accento sul soggetto biografico: una proliferazione di episodi, aneddoti e leggende riguardanti artisti e uomini illustri (ad esempio, Cristoforo Colombo, Raffaello, Dante, Correggio, Giulio II o il Tasso), sarà la peculiarità romana come « declinazione in minore della pittura di storia » (p. 152).

È un libro denso, questo, che fa luce su un periodo artistico lasciato in disparte e che dedica ben tre saggi al pressoché dimenticato Vincenzo Camuccini (non amato da Mazzini) e due riflessioni importanti (ricordiamo quella di Anna Villari) – e conclusive – sulle immagini di un Risorgimento che colmerà il dislivello esistente tra la «pittura storica» (genere alto) e quella «di genere» (genere basso) grazie all'opera dei fratelli Induno. Peccato che le riproduzioni – non sempre eccellenti – delle opere proposte siano tutte in bianco e nero.

Jacqueline SPACCINI

Narratori italiani del Novecento. Dal Postnaturalismo al Postmodernismo e oltre. Esplorazioni critiche: ventitré proposte di lettura, Rocco Mario Morano (dir.), Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, 2 vol., 1356 p.

Due tomi ponderosi costituiscono l'ultima fatica curata da Rocco Mario Morano, studioso di letteratura italiana presso l'università di Mississauga nell'Ontario, da tempo direttore della rivista letteraria *Campi immaginabili* e della collana di saggistica «Iride» per conto della Rubbettino editore. Il progetto è nato su incarico della Fondazione Carical e fa seguito a *Strutture dell'immaginario. Profilo del Novecento letterario italiano* pubblicato nel 2006, che ha raccolto vasto consenso tra il pubblico e la critica. L'opera in questione ospita ventitré saggi di altrettanti studiosi italiani e stranieri su autori del XX secolo con l'intento di rivisitare criticamente il nostro passato prossimo, fornendo «un compendio del Novecento letterario italiano originale per impostazione e innovativo dal punto di vista critico e metodologico» (p. 26).

Di certo il secolo appena trascorso ha visto il trionfo del romanzo nelle sue forme più cangianti per quanto riguarda le tecniche e soprattutto per quel che è del genere, tanto da evocare in Giulio Iacoli il concetto di genere come «quadro *mobile*», come «cornice riposizionabile», secondo una formula introdotta da Massimo Fusillo: una modernità riassunta nel divenire imperterrito di un modello mai stabile, mai imperativo. Per dirla con Blanchot, il romanzo del Novecento si connota per la sua forte «negazione dei generi» (p. 32), per la sua molteplicità, in strenua lotta contro ogni logica di incasellamento. Esempi in tal senso sono i romanzi di racconti, in cui il romanzo è la cornice che contiene una serie di racconti-quadri; spesso romanzi potenziali (Serao, Bontempelli, D'Arzo, Parise, Calvino, Manganelli, tra gli altri), un tempo espressione della scrittura avanguardistica divenuta ben presto – diciamo noi – letteratura postmoderna. Altra materia di trattazione riguarda il romanzo urbano (Bernari, Pratolini, Ortese,

Gadda), il *Bildungsroman* nelle sue involuzioni / evoluzioni (Moravia), la favola realistica (Morante), e così via. A Maurizio Dardano viene affidato il compito di fare il punto sulla lingua italiana nel romanzo del Novecento: il noto linguista ne ripercorre le tappe, analizzando il tempo « del gesto che prevale sulla scrittura, dell'invenzione scenica che prevale sullo stile » (p. 158), chiedendosi in conclusione se una lingua italiana della narrativa esista ancora. Dopo questi due saggi introduttivi, seguono i contributi critici (quasi sempre sull'opera omnia di un autore) riguardanti nell'ordine: D'Annunzio, Svevo, Tozzi, Pirandello, Palazzeschi, Alvaro, Gadda, Vittorini, Pavese, Fenoglio e Levi che chiude il primo volume. Nella prosa narrativa di D'Annunzio, per esempio, Giorgio Bàrberi Squarotti analizza romanzi famosi, romanzi brevi e novelle, addentrandosi nei temi tragici e nelle « conclusioni catastrofiche » (p. 162) del suicidio, della morte (anzi, del pensiero dei morti) e spiegandone le motivazioni, soffermandosi anche sui temi politici e autobiografici, evidenziandone gli intertesti letterari di rilievo. Di Pirandello è la sovversione umoristica a interessare Michael Rössner; il Palazzeschi narratore di storie in bilico tra decadentismo e avanguardie storiche, simbolismo e crepuscolarismo è oggetto di analisi di François Livi, il quale ritiene che il miglior « Palazzeschi [sia] il narratore che ritrae con uno sguardo malinconico, corretto da un'ironia bonaria, un mondo, culturale e umano, di cui coglie l'inevitabile declino o meglio un patetico sfasamento di fronte a una realtà radicalmente diversa » (p. 335).

Nel secondo tomo è la volta di Moravia, Calvino, Pasolini, Sciascia, Morselli, Meneghello, Eco e Tabucchi. Chiude il libro una sezione dedicata alla geografia e storia della letteratura calabrese e lucana (Strati e Nigro). Se Rocco Capozzi analizza per Moravia la coazione a ripetere lo stesso soggetto di fondo (il sesso in tutte le sue declinazioni) come strategia narrativa, per il percorso letterario di Calvino sono il suo immaginario e la sua coscienza critica a interessare Roberto Salsano, mentre la prosa di poesia diventa l'itinerario di Davide Luglio. Rosa Maria Monasta esamina tutto il percorso di Sciascia ugualmente romanziere, saggista, giornalista finché editore, « consapevole e ironico conservatore, un tradizionalista che attinge al passato deformandolo, "reinventandolo" » (p. 935). Morana Čale esperta di Eco e sua traduttrice in lingua croata, interpreta i romanzi dello scrittore piemontese sotto una lente psico-filosofica, senza trascurare quella « citazionalità multidirezionale » (p. 1003) non solo letteraria, ma anche figurativa (tanti sono gli elementi paratestuali) che è andata crescendo nel corso degli anni, divenendo parte imprescindibile della sua opera. Oggetto del saggio di Alessandro Iovinelli è tutto l'universo diegetico (fino a *Racconti con figure*, Sellerio, 2011) del compianto Tabucchi. L'analisi dell'opera di questo autore cosmopolita e plurilingue, scopritore in Italia di Fernando

Pessoa, si muove lungo assi linguistici e letterari, ma anche sottilmente biografici in cui si delinea un prima (fino al *Piccolo Naviglio*) e un dopo (dal *Gioco del rovescio*) a rivelare l'essenza del suo narrare.

Jacqueline SPACCINI

Andrea Battistini, *Galileo*, Bologna, Il Mulino, 2011, 173 p.

Il volume di Battistini, inserito nella collana «Profili di storia letteraria» da lui stesso curata per Il Mulino, merita una segnalazione particolare per la chiarezza e l'equilibrio con i quali vengono evidenziati i rapporti tra il Galileo scienziato e il Galileo esperto fruitore e postillatore di testi letterari. Questi aspetti, da considerarsi in ugual misura fondativi di una personalità umanamente e culturalmente complessa, non solo riceveranno reciproci benefici dalla loro proficua relazione, ma in ultima analisi possono essere ricondotti e ricomposti nella dimensione unitaria del «Galileo umanista» (p. 17), modello di una cultura che trae la propria vivacità dalla pluralità e ricchezza delle sue fonti.

Diviso in otto capitoli (*L'apprendistato*; *Al servizio della Serenissima*; *Il 'Sidereus Nuncius'*; *L'opera di proselitismo*; *Scienza e fede*; *Il saggiaiore*; *Il 'Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo'*; *I 'Discorsi intorno a due nuove scienze'*), il volume enfatizza sin dall'*incipit* l'ecletticità della formazione di Galileo. Influenzata dalle competenze musicali del padre Vincenzo – e parlare di musica significa far riferimento tanto alle sue implicazioni artistiche e filosofiche, con i conseguenti riferimenti a Pitagora e a Platone, quanto ai risvolti scientifici, acustici e fisiologici, legati alla percezione dei suoni –, l'educazione del giovane pisano rivela un perfetto equilibrio tra la cultura umanistica e quella scientifica, quest'ultima innestata su una buona pratica dei classici e di quelle tecniche retoriche e logiche che risulteranno poi evidenti nella stesura delle opere scientifiche. Una sicura familiarità con il canone aristotelico e platonico, dunque, ma più in generale anche con gli scrittori greci e latini, della cui conoscenza rimangono sparute ma importanti testimonianze in alcune esercitazioni scolastiche, utili a determinare «la padronanza galileiana delle risorse argomentative, il dominio severo del ragionamento [...], il gusto, coltivato fin dall'adolescenza, per il motteggio proverbiale e gli apologhi, appresi alla scuola dell'aneddotica plutarca» (p. 10). La frequenza dell'ateneo di Pisa, dal 1580 al 1585, pur momentaneamente indirizzata, per esplicita volontà paterna, allo studio della medicina, avvicinò Galileo alla matematica, ma soprattutto perfezionò il rapporto con la scienza aristotelica e, nello stesso tempo, approfondì le riserve sul suo valore, dando inizio a quel percorso virtuoso che di trattato in trattato porterà all'innovativo complesso di studi di meccanica, fisica e astronomia che costituisce l'articolato sistema galileiano.

Ben segnalati da Battistini sono inoltre due elementi particolarmente interessanti per chi si occupa di storia letteraria e culturale e che devono essere visti come imprescindibili alla comprensione dell'opera dello scienziato pisano. Il primo riguarda i lavori, rimasti manoscritti, di « Galileo critico letterario » (p. 12), e ricostruisce non solo la sua passione per Petrarca, per la « tersa eleganza del suo stile » (p. 16) e la conseguente lunga frequentazione delle liriche raccolte nei *Rerum vulgarium fragmenta*, sui versi delle quali sono modellati i pochi componimenti poetici galileiani rimasti, ma anche il suo intervento nella nota polemica tra i sostenitori di Tasso e quelli di Ariosto a fianco di questi ultimi. La netta preferenza di Galileo per il *Furioso* va inquadrata, secondo la critica, nella visione della nuova scienza e del rapporto dell'individuo con la realtà circostante che fonda il pensiero galileiano. Ovvio, quindi, la predilezione per la lingua chiara e la sintassi lineare e potente dell'Ariosto, opposte a quelle che Galileo considera le ambiguità e le magniloquenze patetiche e manieristiche della parola tassiana. Una sensibilità artistica in perfetta sintonia con « l'insoddisfazione epistemologica verso il linguaggio ambiguo, elusivo, animistico e illusorio della terminologia aristotelica » (p. 14), dunque, ma anche, come correttamente segnala Battistini, sintomo di una predilezione tutta toscana per un classicismo sorvegliato, avulso dalle tensioni e dai turbamenti di un Tasso che, pur in maniera diversa da Galileo, è testimone altrettanto affidabile di un'età estromessa dalle armonie rinascimentali, nella quale si ritrovano non solamente gli orizzonti della nuova scienza, ma anche tutte quelle insicurezze e inquietudini che costituiscono il segno distintivo della modernità.

Il secondo elemento, diretta conseguenza di quanto si è appena ricordato, riguarda l'attenzione di Galileo nell'identificazione del suo pubblico e il desiderio di catturarne l'interesse attraverso una prosa che, modellata sull'Ariosto, fosse al contempo elegante e di una chiarezza cristallina, legata al rigore intrinseco del discorso scientifico eppure lontana dal linguaggio specialistico e autoreferenziale tipico della comunità accademica. Gli scritti di Galileo non sono quindi destinati ai colleghi, bensì a quella comunità di ricchi e colti lettori – « nobili progressisti, magistrati laici, ecclesiastici di larghe vedute, militari, artisti e architetti » (p. 26) – che si dimostrano estremamente attenti e aperti alle novità e che pure rappresentano un bacino di possibili interlocutori ai quali Galileo pensa di poter far riferimento per finanziare la sua ricerca scientifica. Segno, quest'ultimo, di una perfetta consapevolezza della propria missione culturale e della limpida coscienza degli strumenti e delle forme della comunicazione con cui garantirle il successo.

***Libertini italiani. Letteratura e idee tra 17° e 18° secolo*, Alberto Beniscelli (dir.), Milano, BUR, 2012, 911 p.**

Esondando dall'ambito cronologico dichiarato nel titolo, l'ultimo dei brani antologizzati nella bella raccolta curata da Alberto Beniscelli è tratto dai leopardiani *Paralipomeni della Batracomiomachia*, composto a Napoli a partire dal 1831, e questo perché, secondo quanto scrive il curatore nell'introduzione, «dotato di acuti sensori ricettivi, il pensatore-poeta si colloca in una nevralgica posizione da cui guarda indietro, con l'interesse di chi vuole abbracciare vasti campi del sapere [...]. Leopardi lo si può attraversare in molti modi. Ma credo che sia possibile definirlo anche come l'ultimo grande 'libertino erudito' » (p. XXXIX-XL). Un approdo importante, questo rimarcato da Beniscelli, che sancisce l'importanza di una parabola intellettuale per la quale, nel corso dei due secoli e mezzo precedenti il Recanatense, si possono annoverare, tra i moltissimi altri, nomi del calibro di Giordano Bruno, Tommaso Campanella, Paolo Sarpi, Giulio Cesare Vanini, Pietro Giannone, Ferdinando Galiani, Lorenzo Da Ponte e Giacomo Casanova.

Il volume – che ha anche il merito di mettere in evidenza i profondi legami e le reciproche influenze esistenti in questo specifico campo tra la cultura italiana e quella francese – ricostruisce mirabilmente l'evoluzione storica del pensiero libertino e, chiarendo puntualmente quali sono le sue fonti classiche e rinascimentali, da Lucrezio a Apuleio a Epicuro, da Machiavelli a Pietro Pomponazzi, articola il suo percorso in undici capitoli: *Tra antichi e moderni: la natura e l'agire dell'uomo; Libertà dell'indagine: la religione, la storia, la politica; La polemica contro la chiesa romana; 'De rerum natura': scienza e astrologia; Narrazione e messinscena dell'eros; Il rovescio dell'amore: natura, istinti, infelicità, « niente »; La dissacrazione del riso; Vite e autobiografie; Nuova scienza e « libertas philosophandi »; Luoghi, consuetudini, mitografie libertine; Satire di costume e radicalità del pensiero*. L'articolazione del volume consente di ben illustrare la varietà e la complessità dei postulati della filosofia di quei liberi pensatori che, secondo la definizione datane dal gesuita François Garasse nel suo intervento *Contre les atheistes et les libertins de notre siècle*, « identificano Dio con la natura, rinnegano l'intervento divino nelle vicende umane, rifiutano ogni forma di trascendenza e mostrano infine un'intenzione irridente e dissacratoria nei confronti dei dogmi e dei riti ecclesiastici » (p. VI), oltre ovviamente a essere, soprattutto nella loro evoluzione settecentesca, immorali violatori dei costumi e anarchici esaltatori delle molteplici possibilità offerte al genere umano da un approccio non convenzionale alla sessualità. Come segnala Beniscelli, le due anime appena citate del libertinismo, quella

scettico-naturalistica e quella edonistico-eudemonistica, possono convivere in una stessa personalità o in uno specifico gruppo e sono entrambe meritevoli di approfondite ricerche finalizzate a una migliore storicizzazione dell'evoluzione di questa corrente di pensiero e alla definizione biografica e intellettuale di coloro che se ne fecero portatori e divulgatori.

Ciò che risulta evidente dal panorama di letture offerte dall'antologia, è la tradizione 'alta' a cui si può far risalire quel prodotto particolare della cultura occidentale moderna che risponde al nome di relativismo, di cui il libertinismo è una componente costitutiva, che fa dell'incertezza antidogmatica un volano epistemologico attraverso il quale, tolta di mezzo ogni ipotesi trascendentalista, si può veramente cercare di fondare il nuovo approccio all'indagine del mondo. Come scrive ancora Beniscelli, « [...] nella considerazione più larga del termine libertinismo, più prossima o comunque dialogante con quella di anticonformismo, è sufficiente allontanare Dio, farne a meno, assegnare uno spazio separato alla religione 'rivelata' e occuparsi delle realtà terrene [...]. Su questa linea, che attraversa gli *érudits* francesi come il settecentesco deista Pietro Giannone [...] l' 'incertezza' dipende anche dalla convinzione che occorra saper mutare la propria opinione perché non ne esiste una, universale e giusta » (p. XX).

Pur nell'evoluzione da una fase più erudita ad una più attenta alla comunicazione – declinata secondo i generi allora in voga dell'espressione letteraria, teatro, romanzo, autobiografia, e quindi maggiormente orientata verso una dimensione mondana – persiste una sicura continuità tra il libertinismo seicentesco e quello del secolo successivo, non solo per quanto riguarda i temi trattati, ma anche, anzi forse soprattutto, per la naturale diffidenza provata dal libertino nei confronti di chiunque voglia trasformare il mondo in una realtà ordinata e regolata da leggi definitive. Al contempo, si fa ancora più stretta la necessità di uno stretto contatto con la cultura francese, dalla quale i liberi pensatori italiani traggono spunti e suggestioni irrinunciabili per il progresso di questa forma di pensiero.

Ovviamente, proprio grazie alla sua attitudine all'indagine priva di pregiudizi, il libertinismo erudito costituisce una delle premesse essenziali dell'illuminismo, da cui però si discosta per la sua peculiare e già ricordata avversione contro qualsivoglia forma di dogmatica sistemazione del pensiero e perché dei Lumi non condivide l'ottimismo speculativo che inganna l'umanità sulla sua condizione, imbrigliandola nei lacci di quelle « magnifiche sorti e progressive » (Leopardi, *La ginestra o il fiore del deserto*, v. 51) non a caso stigmatizzate proprio da Leopardi.

Marco Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2012, 435 p.

Nelle tre parti in cui ha diviso il suo volume (*Parte I^a: Dante. La costruzione di un personaggio*, divisa in tre capitoli: *Un autore sistematico*; *Dal particolare all'universale*; *Varietà e sperimentalismo*; *Parte II^a: Beatrice. La costruzione del mito*, composta di due capitoli: *La 'Vita Nova'*; *Una promessa non mantenuta*; *Parte III^a: Fra storia e autobiografia*, pure articolata in due capitoli: *La 'Commedia' come libro d'attualità* e *Attualità e scrittura*), Marco Santagata prosegue nel solco di una consolidata tradizione critica, peraltro ben segnalata, e ne amplia la prospettiva ponendo la presenza di Dante personaggio come fattore unitario di tutta la sua opera e facendo risalire questo aspetto alla particolarità del patto autobiografico imposto dall'Autore. Un patto che, a differenza di quanto farà poi Petrarca, non miscela un'autobiografia reale a una fittizia, bensì, in maniera molto più radicale, annulla la differenza tra il piano della realtà e quello della finzione. Oltre a ciò, un rilievo particolare è dato da Santagata sia alla capacità tutta dantesca di essere sistematico, organico e coerente, sia alla sua versatilità nell'ispirarsi a dati biografici ed esperienziali assolutamente minuti per farli assurgere a modello universale, a paradigma totalizzante che non può non coinvolgere l'umanità intera.

Alla luce di queste premesse, Santagata passa in rassegna l'intera opera di Dante ed efficacemente ne ricostruisce il senso dandone un'interpretazione unitaria. Ecco, ad esempio, il capitolo sulla *Vita Nova*, nella quale, oltre al personaggio di Beatrice, si trova un Dante che inserisce nel testo dei riferimenti a un contesto parentale e sociale oggettivamente ispirati alla sua vicenda personale, ma che soprattutto delinea la sua biografia intellettuale e poetica, tratteggiando i passaggi che ne hanno scandito la maturazione estetica e segnalando le differenti maniere poetiche che nel corso del tempo hanno caratterizzato le sue sperimentazioni liriche.

Il vero merito di Santagata è però quello di non limitare la sua analisi a un'opera sola, ma di accompagnare il lettore in un viaggio di conoscenza e consapevolezza esegetica che non tralascia nessuno degli scritti del canone dantesco e che, oltre ai problemi già citati, affronta e ricapitola moltissime delle questioni riguardanti i singoli testi. Dalla *Vita Nova* alla *Commedia*, allora, o dalle *Rime* al *De vulgari eloquentia* per arrivare a una conclusione nella quale si ribadisce la concomitanza in Dante del ruolo di autore, di narratore e di personaggio e si rimanda a quell'"uno e molteplice", per parafrasare il titolo di un testo famoso di Claudio Guillen, che in un certo senso può assurgere a metafora dell'universo multiforme contenuto e ricomposto nell'opera dantesca, particolarmente nella *Commedia*, e che ne costituisce l'elemento di maggior fascino e richiamo per il lettore.

Giovanni Lista, *La Stella d'Italia*, Milan, Mudima Edizioni, 2010, 624 p.

Pourquoi l'emblème national de l'Italie est-il une étoile ? L'historien de l'art et spécialiste du Futurisme Giovanni Lista s'est posé pour la première fois cette question il y a plus de trente ans, et n'ayant trouvé personne pour lui donner une réponse, il s'est lancé dans une recherche documentaire et iconographique complexe et prolifique, sondant l'histoire de l'art, la mythologie, la numismatique, la politique ainsi que les institutions et les symboles qui se sont succédé dans la péninsule depuis l'aube de la civilisation romaine. Il a ainsi réuni près de six cents images du *Stellone*, officiellement déclaré emblème de la République italienne en 1948. Aujourd'hui, à l'occasion de la commémoration des 150 ans de l'Unification italienne, Giovanni Lista publie un essai imposant et magnifiquement illustré sur sa passion, voire son « obsession », pour l'étoile d'Italie, qu'il qualifie de « *destino ininterrotto dell'Italia* » (p. 47).

Les différents chapitres qui composent l'ouvrage explorent les origines mais aussi les utilisations extrêmement variées de la *Stella Veneris*, symbole le plus ancien de la péninsule, devenu un « lieu de mémoire » et un mythe fondateur de l'italianité. Giovanni Lista s'est ainsi lancé sur la piste du *stellone*, que l'on retrouve aussi bien sur les couvertures des ouvrages de Carlo Sigonio et Ludovico Antonio Muratori, dans les fresques, les tableaux et sculptures de nombreux artistes de l'Italie risorgimentale et futuristes (Giuseppe Bernardino Bison, Giacomo Balla, Paolo Buzzi, Mario Sironi...), dans les vers des poètes (Parini, Carducci, Pascoli...), mais aussi dans les lithographies populaires du Risorgimento et dans les vignettes politiques des quotidiens d'aujourd'hui, pour tenter de résoudre l'énigme de son origine et de son succès. Son enquête, qui mobilise autant les outils de l'histoire de l'art que ceux de l'anthropologie culturelle, a pour but ultime de comprendre qui sont les Italiens et ce qui définit l'italianité.

Plutôt que de suivre une chronologie historique des représentations de l'étoile, Giovanni Lista nous raconte les étapes de sa recherche, entremêlées d'anecdotes et de réflexions, parfois amères, sur l'image des Italiens à l'étranger, les stéréotypes qui leur sont associés, ainsi que sur les liens toujours très forts qu'ils entretiennent avec leur mère-patrie. Il s'interroge par exemple sur l'origine de l'Italie dans l'Antiquité, du drapeau tricolore, de l'allégorie féminine de la nation, de l'idée de « *risorgimento* »... Il voit dans l'étoile d'Italie un symbole attachant et protecteur, capable de rassembler les Italiens de tous bords politiques, où qu'ils se trouvent, dans la péninsule ou à l'étranger.

Bien que l'étoile soit un symbole universel et répandu dans de nombreuses cultures, Giovanni Lista est convaincu qu'il est possible de dater historiquement la naissance de cet emblème de l'Italie exactement au

VI^e siècle avant Jésus-Christ, lorsque le poète Stésichore imagine l'étoile de Vénus, Hespéros, guidant Énée vers son futur royaume, auquel il donne le premier nom d'Hespérie, la terre du soleil couchant (p. 469). L'étoile de Vénus représente originellement la déesse, qui est mère d'Énée. Quand le héros s'enfuit de Troie incendiée, sa mère le rassure et lui promet de le guider vers la terre de ces ancêtres, située à l'Ouest. Son nom indique la position de la planète Vénus, qui brille comme un phare vers l'Occident immédiatement après le crépuscule. Cette légende est ensuite reprise par Varron et Virgile, avant qu'elle soit fondue avec celle de l'astre de Jules César (*Caesaris Astrum*), qui se prétendait lui-même descendant d'Énée et de Vénus. Les deux légendes réunies ont ainsi donné naissance à l'allégorie du « *stellone* », qui accompagne toute l'histoire des Italiens.

Cette construction mythographique reprend de la vigueur avec le livre d'emblèmes de Cesare Ripa, le célèbre traité *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali* (Rome, 1593). Selon Ripa, l'Italie serait représentée par l'image d'une très belle femme aux vêtements somptueux et riches, couronnée de tours et de murailles. L'allégorie de l'Italie a en outre « *sopra la testa una bellissima stella* » (p. 175). L'emblème étoilé de l'*Italia turrita* inspire les artistes italiens et étrangers (Valentin de Boulogne), avant d'être amplement exploitée au cours du Risorgimento. La personnification féminine de l'Italie surplombée par une étoile trouve sa plus parfaite illustration dans le cénotaphe de Dante de l'église Santa-Croce de Florence, sculpté par Stefano Ricci, admirateur de Canova qui avait réalisé la statue de l'Italie en pleurs pour le cénotaphe d'Alfieri.

C'est au cours du XIX^e siècle que la *Stella d'Italia* acquiert le statut de mythe fondateur de l'identité italienne. L'étoile n'est plus perçue comme un astre protecteur, mais comme le symbole d'une conscience éthique et d'une exigence idéale. Giovanni Lista écarte les origines maçonniques présumées de ce symbole, convaincu que le mythe a des origines indépendantes. Au moment de la fondation de la *Giovine Italia*, Mazzini, qui a rompu avec la Charbonnerie, évoque le célèbre cri « *Italiam, Italiam!* » des compagnons d'Énée lorsque, guidés par la *Stella Veneris*, ils aperçoivent les côtes italiennes. Le patriote italien invite encore en 1859 le roi Victor-Emmanuel à avoir le courage moral de l'homme qui, « *intraveduto un dovere, un'alta impresa da compiere ne fa una stella e la segue* » (p. 539). Cette idée est reprise en 1860 par Cavour, dans un discours devant le Parlement de Turin où il évoque « *la nostra stella, o signori, [che] è di fare che la città eterna, sulla quale 25 secoli hanno accumulato ogni genere di gloria, diventi la splendida capitale del Regno italico* » (p. 102). L'étoile d'Italie devient ainsi un astre piémontais, qui fait concurrence à la croix de Savoie dans les emblèmes du royaume. Charles-Albert, monté sur le trône en 1831, avait repris la devise *Je atans mon astre*, adoptée par son ancêtre Amédée au XIV^e siècle,

et selon les enquêtes de Giovanni Lista, « *dopo l'unità, i Savoia cercarono di recuperare, per opportunismo politico, il mito della Stella d'Italia adattandolo ai temi simbolici e all'araldica della loro famiglia* » (p. 104). L'astre national sera ensuite présent sur tout le territoire italien dans les grandes manifestations officielles de l'Italie post-unitaire, avant de devenir l'étoile de la nouvelle Italie voulue par le fascisme. Giovanni Lista évoque notamment les illustrations de Sergio Rubino dans les revues *Il Balilla* et *Il Corriere dei Piccoli*, qui montrent les enfants italiens en chemise noire avec une grande étoile brodée sur le cœur.

Après deux guerres mondiales et le référendum qui met fin à la monarchie, c'est encore l'étoile d'Italie qui est choisie, le 15 mai 1948, comme emblème de la nouvelle République italienne. L'étoile blanche à cinq pointes symétriques, centrée sur une sorte de roue dentelée symbole du travail et du progrès, dessinée par Paolo Paschetto, fait partie des quelque 500 propositions qui sont envoyées lors des deux concours ouverts en 1946 et 1947. Lorsqu'un nouveau concours est lancé en 1987 pour renouveler l'emblème national, le *stellone* est une nouvelle fois vainqueur, car il demeure envers et contre tous « le symbole de l'unité État-Nation », l'« idée-image favorite pour exprimer l'identité nationale » (p. 41).

Cet ouvrage, qui illustre le parcours de l'étoile d'Italie à travers une autobiographie de l'auteur, répond avec brio au besoin de forger la conscience identitaire et morale des Italiens, en leur ouvrant les yeux sur les signes patriotiques devenus aujourd'hui invisibles à leurs yeux. Loin de cultiver la nostalgie des anciens mythes, ou de développer la rhétorique nationaliste d'une Grande Italie héritière d'un passé glorieux qui remonterait à la Rome antique, l'auteur comble une lacune importante dans les recherches iconographiques et historiques, et réussit à donner une nouvelle consistance à l'image de la nation italienne.

Laura FOURNIER-FINOCCHIARO

TRANSALPINA

É T U D E S I T A L I E N N E S

1. *Regards croisés*, textes recueillis et présentés par Mariella COLIN, Presses universitaires de Caen, 1996, 180 p., 5 €.

La culture française et la culture italienne sont à tour de rôle « culture regardante » et « culture regardée ». On le voit dans le cas des études de linguistique contrastive ou dans les traductions françaises du *Décameron* au XVIII^e siècle. À cette même époque, le regard des voyageurs ne distingue que les aspects jugés ridicules ou négatifs de la société de l'autre. Il en est de même pour le jugement des témoins lors de la bataille de Ravenne en 1512 ou de l'entrée en guerre de l'Italie en 1915. De la distance entre l'identité et l'altérité ont surgi ces perceptions des différences linguistiques, littéraires et sociales qui sont autant de pièces à verser à l'histoire de l'imaginaire italien des Français et de l'imaginaire français des Italiens.

2. *Identités italiennes*, textes recueillis et présentés par Mariella COLIN, Presses universitaires de Caen, 1998, 160 p., 5 €.

On analyse ici les modalités selon lesquelles s'élaborent les constructions de l'identité collective et individuelle en Italie. Dans la péninsule, le caractère inachevé de l'État avait longtemps été déploré par les intellectuels ; à présent, les projets de partage du territoire invitent à rechercher les facteurs culturels et symboliques de la cohésion nationale. Sur le plan littéraire, la question de l'identité marque les écrivains et s'inscrit au cœur de leurs œuvres. Qu'elle se trouve revendiquée par un *nous* ou bien par un *je*, qu'elle soit plurielle ou singulière, l'identité est toujours à construire, et sa manifestation ne peut que prendre la forme d'une quête sans cesse recommencée.

3. *Lettres italiennes en France*, textes recueillis et présentés par Mariella COLIN, Presses universitaires de Caen, 1999, 186 p., 5 €.

Les articles réunis dans ce numéro sont autant de nouvelles pièces versées au dossier de l'histoire de la réception de la littérature italienne en France. Du début du siècle dernier jusqu'à la fin de notre siècle, ont été passés en revue les parcours en terre française d'écrivains italiens ayant marqué leur époque, choisis tantôt parmi les mineurs (Silvio Pellico, Cesare Cantù, Paolo Mantegazza) et tantôt parmi les plus célèbres (Italo Svevo, Curzio Malaparte, Dino Buzzati et Vincenzo Consolo).

Les études sur les uns et les autres ont permis de restituer les différentes modalités selon lesquelles leurs œuvres ont été comprises et diffusées, et de reconnaître les médiateurs ayant joué un rôle essentiel pour leur circulation : journalistes et critiques littéraires, éditeurs et directeurs de collection, sans oublier les universitaires (le plus souvent, des italianistes et des comparatistes). La connaissance du cadre politique, idéologique et culturel français, comme l'horizon d'attente des lecteurs, s'est révélée déterminante.

La résonance esthétique et idéologique du contexte français avec les lettres italiennes a réservé plus d'une surprise, en permettant de mieux identifier les sensibilités et les aspirations des couches sociales qui le composent. Le rôle singulier qu'y joue depuis toujours la littérature transalpine, servant tour à tour de modèle et de repoussoir, de ferment et d'antagoniste, n'est pas le moindre des intérêts révélés par les contributions ici présentées.

4. *Familles italiennes*, textes recueillis et présentés par Marie-José TRAMUTA, Presses universitaires de Caen, 2000, 148 p., 5 €.

Les articles proposés dans ce volume abordent la question de la famille dans la littérature italienne des XIX^e et XX^e siècles. Le roman domestique ou roman de famille est un aspect de la totalité du groupe où il figure à la fois comme reflet du même et reflet de l'autre. La famille est fondée sur des données biologiques et soumise à des contraintes d'ordre social. Comme l'écrivait Claude Lévi-Strauss, il n'y aurait pas de société sans famille, mais il n'y aurait pas non plus de famille s'il n'y avait déjà une société. L'origine même du mot souligne, chez les Romains, le rapport qui préside à sa destinée : initialement la famille représente la réunion de serviteurs, d'esclaves appartenant à un seul individu ou attachés à un service public. Tout n'est au fond qu'une histoire de famille.

La représentation de la famille constitue donc une métaphore destinée à justifier et à résoudre, dans le meilleur des cas, les tensions sociales et les conflits moraux, microcosme et reflet ou projection de la famille macrocosme, la nation. L'Histoire est présente en arrière-plan de chacun des textes proposés en tant qu'elle informe ou déforme la culture familiale sous les divers aspects qu'elle déploie, depuis les aspirations de l'Unité italienne jusqu'aux bouleversements d'une Histoire plus récente.

5. *La Mort à l'œuvre*, textes recueillis et présentés par Mariella COLIN, Presses universitaires de Caen, 2001, 182 p., 5 €.

De par son intensité dramatique, la mort se prête bien à la fiction, devient facilement un thème romanesque et théâtral, joue un rôle majeur dans la construction des intrigues : les cadres diégétiques et les fonctions narratives montrent comment on tue, comment on meurt en littérature et au théâtre. Du romantisme au naturalisme et au vérisme, de la littérature enfantine au théâtre, des romans historiques au fantastique, les articles ici réunis explorent les manières multiples par lesquelles les œuvres de la littérature italienne du XIX^e et du XX^e siècle utilisent la mort comme

ressort narratif ou comme métaphore ; ils en analysent la portée philosophique ainsi que les modalités narratives et les codes rhétoriques, stylistiques et poétiques mis en œuvre. Une démarche qui relie également les textes aux faits de société et à l'espace du privé, à l'histoire des mentalités et aux thèmes anthropologiques.

6. *Le poids des disparus*, textes recueillis et présentés par Brigitte LE GOUEZ, Presses universitaires de Caen, 2002, 136 p., 5 €.

Grandes figures historiques, modèles idéalisés ou parents précocement disparus, leur absence obère parfois le destin des vivants ; l'ombre qui voile leur existence se révèle alors déterminante dans leurs parcours de vie et d'écriture. C'est ce que montrent les études ici rassemblées à travers l'exemple de l'épigraphie commémorative ou chez quelques poètes et romanciers des XIX^e et XX^e siècles. Les écrivains de la fin du XIX^e siècle inspirés par la figure de *Beatrice*, les poètes Carducci et Ungaretti ou encore les romanciers Gadda, Gianna Manzini et Erminia Dell'Oro sont ainsi convoqués pour témoigner des liens du deuil et de l'entreprise littéraire.

7. *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires*, textes recueillis et présentés par Viviana AGOSTINI-OUAFI, Presses universitaires de Caen, 2004, 168 p., 15 €.

Les contributions réunies dans ce numéro ont été présentées au colloque *Proust en Italie* qui s'est tenu à l'université de Caen Basse-Normandie les 20 et 21 juin 2003. Ces études ont pour objet des lectures critiques de l'œuvre de Proust proposées dans la péninsule au cours du XX^e siècle ainsi que les influences littéraires exercées par la *Recherche* sur des poètes et des écrivains italiens. Les deux premières interventions brossent un tableau général de cette réception critique et littéraire, notamment dans l'entre-deux-guerres. Suivent des études approfondies portant sur la critique de Proust chez Giacomo Debenedetti, Giuseppe Antonio Borgese et Giovanni Macchia comme sur les contacts, thématiques ou formels, entre la *Recherche* et l'œuvre d'écrivains tels qu'Italo Svevo, Attilio Bertolucci et Giorgio Bassani. Les deux dernières interventions concernent la critique italienne de Proust des années 1980-1990, le travail accompli chez Mondadori pour la nouvelle édition de la *Recherche* et les débats avec la critique française contemporaine autour de l'établissement du texte d'*Albertine disparue*.

8. *Lettres italiennes en France (II). Réception critique, influences, lectures*, textes recueillis et présentés par Mariella COLIN, Presses universitaires de Caen, 2005, 252 p., 15 €.

Les treize contributions ici réunies expliquent les différentes modalités selon lesquelles ont été comprises et diffusées à l'étranger les œuvres d'auteurs italiens, du Trecento au Novecento. L'exploration attentive des éléments qui ont déterminé à chaque fois l'« horizon d'attente » dans le pays d'accueil a permis de dresser un inventaire précis des facteurs en jeu dans la réception de Pétrarque, Vico, Alfieri,

Collodi, Salgari, De Amicis, Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Marinetti, Papini, Brancati, Bonaviri et Calvino. Ont été ainsi pris en considération divers aspects, tels que l'intertextualité et la traduction, l'édition et la diffusion, la lecture et l'interprétation critique. Parmi les pratiques de la réception, cette dernière a été tout particulièrement privilégiée comme angle d'attaque, en raison du rôle déterminant qui est le sien. Quel rôle a joué la critique française dans la reconnaissance de la littérature italienne en France (et en Europe)? Quelles œuvres ont été saluées, et lesquelles négligées? Au nom de quels critères, et selon quelles modalités? C'est à toutes ces questions qu'ont été apportées des réponses nuancées, fondées sur une documentation riche et sûre.

9. *La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles*, textes recueillis et présentés par Viviana AGOSTINI-OUAFI et Anne-Rachel HERMETET, Presses universitaires de Caen, 2006, 192 p., 15 €.

Les interventions ici réunies, par la diversité des disciplines concernées et des approches mises en œuvre, prennent en compte les aspects théoriques et pratiques de la traduction littéraire. La variété des problématiques explorées est liée à la complexité du phénomène traductif: la place de l'auteur, l'importance de l'original, le rôle du traducteur, la nature du texte-cible et la relation de celui-ci avec le texte-source, enfin la lecture du texte traduit faite par le critique et le lecteur. Quant aux pratiques traduisantes étudiées, elles proposent un échantillon très large d'exemples tirés de la littérature traduite.

Tout en tenant compte du contexte international, ces interventions privilégient les théories contemporaines de la traduction circulant en France et en Italie. La pluralité d'approches théoriques et méthodologiques, de perspectives croisées et d'analyses textuelles, présentée dans ce volume, se veut une contribution à l'approfondissement de la réflexion sur la traduction littéraire, en particulier franco-italienne.

10. *Carducci et Pascoli. Perspectives de recherche*, textes recueillis et présentés par Laura FOURNIER-FINOCCHIARO, Presses universitaires de Caen, 2007, 274 p., 15 €.

Giosuè Carducci, contemporain de la formation de l'État unitaire italien, a été le premier poète italien prix Nobel de littérature, en 1906. Après avoir connu une popularité exceptionnelle, même auprès du grand public, ce «classique» de la littérature italienne du XIX^e siècle a par la suite été frappé par le mépris, voire la dérision. Aujourd'hui, après une longue période où la plupart des hommes de lettres avaient cessé de s'intéresser à lui, on constate un renouveau d'intérêt pour le poète, professeur et homme politique toscan, naturalisé bolonais à la fin du XIX^e siècle. Cet intérêt se prolonge pour l'éminent élève du professeur Carducci, le poète Giovanni Pascoli, qui reprit son flambeau poétique ainsi que la chaire de son maître à Bologne en 1907. À l'occasion du centenaire de la mort du prix Nobel, l'université de Caen Basse-Normandie a invité des experts reconnus français et italiens

les 11 et 12 mai 2007, dont les contributions sont réunies dans ce numéro. Leurs études analysent la réception et la postérité des deux poètes Carducci et Pascoli en France et en Italie tout au long du XX^e siècle, présentent des aspects particuliers de leur œuvre et ouvrent des pistes de recherche sur l'œuvre poétique mais aussi sur l'ensemble de la production des deux auteurs.

11. *L'Italie magique de Massimo Bontempelli*, textes recueillis et présentés par Jacqueline SPACCINI et Viviana AGOSTINI-OUAFI, Presses universitaires de Caen, 2008, 186 p., 15 €.

Massimo Bontempelli (1878-1960) est le théoricien et le principal représentant italien du « réalisme magique » ; son style d'écriture devance la production latino-américaine des García Márquez et Allende et prépare le postmoderne de Paul Auster. Écrivain éclectique, son œuvre se déploie sur plus d'une quarantaine d'années, au cours desquelles il s'est produit en tant que romancier, dramaturge, nouvelliste, essayiste, critique d'art et journaliste. En raison de son adhésion initiale au fascisme (dont il s'éloignera) et malgré la mise en résidence forcée que Mussolini lui imposera, Bontempelli connaîtra un déclin, consécutif à une méfiance intellectuelle à son égard qui s'est répercutée jusqu'à nos jours. Les contributions ici réunies soulignent le rôle culturel que cet intellectuel joua à son époque parmi les siens. Les spécialistes de cet auteur se sont penchés sur l'ensemble de son œuvre multiforme (l'écriture narrative, les pièces de théâtre, les critiques d'art...) selon des modalités d'approche diverses, permettant de mettre en valeur le talent polyvalent de cet écrivain et de retrouver les multiples échos bontempelliens dans les perspectives littéraires ouvertes par ce précurseur presque méconnu.

12. *Fascisme et critique littéraire. Les hommes, les idées, les institutions*, vol. I, textes recueillis et présentés par Christian DEL VENTO et Xavier TABET, Presses universitaires de Caen, 2009, 212 p., 15 €.

Ce numéro de *Transalpina* (qui sera suivi d'un second) prend en considération la question de la critique littéraire durant le fascisme et celle des rapports que le régime entretint avec les milieux académiques, universitaires et scolaires, ainsi qu'avec le monde de l'édition. Il tente de reconstruire quelques-unes des principales interprétations d'ensemble de l'histoire littéraire italienne et des théories générales de la littérature qui s'affrontèrent alors. Il examine tout particulièrement les usages qui furent faits de certains classiques italiens, lus comme des « prophètes » et des « précurseurs » du fascisme. On y trouve l'analyse de plusieurs institutions qui servirent de relais à la diffusion de la culture durant le *Ventennio*. Sont retracés aussi les parcours de quelques personnages de premier plan de la vie culturelle, ayant été des intellectuels « organiques » du régime ou au contraire des opposants en exil ou de l'intérieur. Enfin, une partie de ces deux volumes est consacrée à une comparaison avec la situation d'autres pays européens (la France, l'Espagne, l'URSS).

Peu de travaux évoquent en France cet aspect de la culture italienne du *Ventennio*. Or il s'agit là d'un aspect d'autant plus important que, au XX^e siècle, quelques-uns parmi les principaux chemins interprétatifs et paradigmes historiques se sont constitués, ou consolidés, durant le fascisme. De sorte que lorsque l'Italie républicaine s'interrogera sur les racines démocratiques de ses traditions culturelles, il lui reviendra de combattre, ou de retourner, ces paradigmes et vulgates, mais aussi parfois de les absorber, fût-ce de façon implicite.

13. *Fascisme et critique littéraire. Les hommes, les idées, les institutions*, vol. II, textes recueillis et présentés par Christian DEL VENTO et Xavier TABET, Presses universitaires de Caen, 2010, 222 p., 15 €.

Ce numéro de *Transalpina* (comme le précédent n° 12) prend en considération la question de la critique littéraire durant le fascisme et celle des rapports que le régime entretint avec les milieux académiques, universitaires et scolaires, ainsi qu'avec le monde de l'édition. Il tente de reconstruire quelques-unes des principales interprétations d'ensemble de l'histoire littéraire italienne et des théories générales de la littérature qui s'affrontèrent alors. Il examine tout particulièrement les usages qui furent faits de certains classiques italiens, lus comme des « prophètes » et des « précurseurs » du fascisme. On y trouve l'analyse de plusieurs institutions qui servirent de relais à la diffusion de la culture durant le *Ventennio*. Sont retracés aussi les parcours de quelques personnages de premier plan de la vie culturelle, ayant été des intellectuels « organiques » du régime ou au contraire des opposants en exil ou de l'intérieur. Enfin, une partie de ce deuxième volume est consacrée à une comparaison avec la situation d'autres pays européens (la France, l'Espagne, l'URSS).

Peu de travaux évoquent en France cet aspect de la culture italienne du *Ventennio*. Or il s'agit là d'un aspect d'autant plus important que, au XX^e siècle, quelques-uns parmi les principaux chemins interprétatifs et paradigmes historiques se sont constitués, ou consolidés, durant le fascisme. De sorte que lorsque l'Italie républicaine s'interrogera sur les racines démocratiques de ses traditions culturelles, il lui reviendra de combattre, ou de retourner, ces paradigmes et vulgates, mais aussi parfois de les absorber, fût-ce de façon implicite.

14. *La littérature de jeunesse italienne du XX^e siècle*, textes recueillis et présentés par Mariella COLIN, Presses universitaires de Caen, 2011, 242 p., 18 €.

Ce numéro de *Transalpina* porte sur la littérature italienne pour l'enfance et la jeunesse du XX^e siècle, souvent peu connue en France. Il éclaire cette période, et présente les auteurs les plus significatifs et les œuvres les plus importantes de son histoire récente, dans laquelle les déclins ont alterné avec les renaissances, les continuités avec les ruptures.

Cette production littéraire et artistique a été portée par plusieurs générations de romanciers, poètes et dessinateurs, qui se sont succédé d'une époque à l'autre :

après la floraison des années 1900-1920, le siècle a été marqué par un arrêt de la création sous le fascisme, puis par des années de conformisme sous la république catholique et conservatrice du deuxième après-guerre. Mais les romans de Landolfi et de Buzzati, la poésie d'Alfonso Gatto et les premiers textes de Gianni Rodari annoncent déjà la renaissance qui s'épanouira dans les « fabuleuses années 1970 », et qui ne s'éteindra plus ensuite : à côté de Rodari prendront place Marcello Argilli, Roberto Piumini, Bianca Pitzorno, Beatrice Masini, Bruno Munari, Nicoletta Costa, Agostini Traini, et toutes celles et tous ceux qui participeront à la nouvelle période de créativité, tant dans le domaine narratif que dans celui de l'image et de l'illustration, qui légitimera la littérature italienne pour la jeunesse au niveau mondial.

15. *L'Unité italienne racontée*, vol. I, *Interprétations et commémorations*, textes recueillis et présentés par Laura FOURNIER-FINOCCHIARO et Jean-Yves FRÉTIgné, Presses universitaires de Caen, 2012, 272 p., 18 €.

Ce numéro de *Transalpina* (qui sera suivi d'un second) examine la façon dont le Risorgimento a été célébré et représenté en littérature, dans l'historiographie et les arts. Fruit d'un colloque qui s'est tenu à l'université de Caen Basse-Normandie à l'occasion des commémorations des 150 ans de l'Unité italienne les 20, 21 et 22 septembre 2011, le volume présente les contributions d'experts reconnus français et italiens autour de la question de la naissance de l'Italie au XIX^e siècle et de son interprétation, en assumant clairement la nécessité de défendre le Risorgimento. À l'image des deux organisateurs, une italianiste et un historien, il illustre la rencontre féconde entre deux champs disciplinaires qui avaient tendance à s'ignorer, réunis par l'objectif de mieux faire connaître l'événement fondateur de l'Italie à la lumière des acquis des nouvelles recherches.

Ce premier volume, consacré aux interprétations et aux commémorations, regroupe des études sur l'historiographie du Risorgimento, sur les protagonistes de cet épisode (Mazzini, Pie IX, Garibaldi), ainsi que sur les récupérations de la tradition risorgimentale. Le second volume, consacré aux voix et aux images du Risorgimento, présentera des études sur les auteurs littéraires qui ont « raconté » l'Unité au moment de sa réalisation ainsi que sur les artistes (peintres, librettistes, musiciens, cinéastes...) qui ont illustré à leur manière l'épopée risorgimentale.

ESPERIENZE LETTERARIE

presenta

ITALINEMO

Riviste di italianistica nel mondo

Direttore: Marco Santoro

<http://www.italinemo.it>

Che cosa è Italinemo?

Analisi, schedatura, indicizzazione delle riviste di italianistica pubblicate nel mondo a partire dal 2000. Abstract per ogni articolo. Ricerca incrociata per autori e titoli, per parole chiave, per nomi delle testate, per collaboratori. Profili biografici dei periodici e descrizione analitica di ciascun fascicolo.

Nelle pagine "Notizie", informazioni su novità editoriali ed iniziative varie (borse di studio, convegni e congressi, dottorati, master, premi letterari, presentazioni di volumi, seminari e conferenze).

La consultazione del sito è gratuita

Direzione

Marco Santoro

Università di Roma "La Sapienza"

Via Vicenza, 23 00185 Roma

Tel. e fax +39 06 35498698

marcosantoro@italinemo.it

Segreteria

segreteria@italinemo.it

Dibattiti e discussioni

forum@italinemo.it

Iniziative e progetti in corso

notizie@italinemo.it

TRANSALPINA

COMMANDE PERMANENTE

À retourner aux Presses universitaires de Caen.

Un devis vous sera adressé à la publication du numéro.

COMMANDE AU NUMÉRO

N°(s) de la revue :

Pour plus d'informations sur les anciens numéros,
consultez le site des PUC : www.unicaen.fr/puc/

À retourner aux Presses universitaires de Caen, accompagnée de votre
règlement par chèque libellé à l'ordre de :

Agent comptable de l'Université de Caen.

Frais de port : France + Dom-Tom : 4 € pour 1 ex. + 1,50 €

par ex. supplémentaire. Étranger : nous consulter.

NOM, PRÉNOM :

.....

ADRESSE :

.....

.....

Les numéros de cette revue sont également disponibles :

- chez votre libraire (Diffusion : AFPUD ; Distribution : Sodis)
- sur le site de vente en ligne aux particuliers
du Comptoir des presses d'universités : www.lcdpu.fr

Presses universitaires de Caen

Esplanade de la Paix, MRSH, 14032 Caen Cedex-France

Téléphone : +33 (0)2 31 56 62 20 · Télécopie : +33 (0)2 31 56 62 25

Internet : www.unicaen.fr/puc/ · Courriel : puc@unicaen.fr

C E NUMÉRO de *Transalpina* (comme le précédent n° 15) examine la façon dont le Risorgimento a été célébré et représenté en littérature, dans l'historiographie et les arts. Fruit d'un colloque qui s'est tenu à l'université de Caen Basse-Normandie à l'occasion des commémorations des 150 ans de l'Unité italienne les 20, 21 et 22 septembre 2011, le volume présente les contributions d'experts reconnus français et italiens autour de la question de la naissance de l'Italie au XIX^e siècle et de son interprétation, en assumant clairement la nécessité de défendre le Risorgimento. À l'image des deux organisateurs, une italianiste et un historien, il illustre la rencontre féconde entre deux champs disciplinaires qui avaient tendance à s'ignorer, réunis par l'objectif de mieux faire connaître l'événement fondateur de l'Italie à la lumière des acquis des nouvelles recherches.

Ce second volume, consacré aux voix et aux images du Risorgimento, présente des études sur les auteurs littéraires qui ont « raconté » l'Unité au moment de sa réalisation (Rovani, d'Azeglio, De Amicis, Verga), ainsi que sur les mémorialistes, les poètes et les artistes (peintres, librettistes, musiciens, cinéastes...) qui ont illustré à leur manière l'épopée risorgimentale.



9 782841 334285

ISSN : 1278-334X

ISBN : 978-2-84133-428-5

18 €