

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

03

20
15

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 3 - APRILE 2015

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Trento*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

ROMANTISME ITALIEN ET ROMANTISME EUROPÉEN

PAUL HAZARD

“UNE LITTÉRATURE EUROPÉENNE EST EN TRAIN DE SE CONSTITUER”: STORIA COMPARATA DELLE LETTERATURE ED EUROPEISMO AD INIZIO ‘900

Lo studio su *Romantisme italien et romantisme européen* che qui presentiamo fu pubblicato nella «Revue de littérature comparée» nel gennaio 1926,¹ e costituisce il testo della lezione con cui Paul Hazard inaugurava, il 4 dicembre 1925, la sua cattedra al Collège de France. Il 15 novembre dello stesso anno egli era stato infatti nominato titolare (lo resterà fino al 1944, anno della sua morte) della Chaire d'*Histoire des littératures comparées de l'Europe méridionale et de l'Amérique latine*, “intitulé” scelto dallo stesso Hazard conformemente alla tradizione del Collège.

L’allocuzione di Hazard possiede una duplice valenza: riflessione metodologica e programmatica da un lato, essa apre di fatto anche i due corsi tenuti da Hazard nell’anno accademico 1925/26, dedicati rispettivamente a *Le Romantisme italien dans ses rapports avec le Romantisme européen* e a *Récents travaux en littérature comparée*.² Lo studio dei rapporti tra romanticismo italiano ed europeo sarà condotto, come Hazard precisa all’inizio del suo discorso, secondo tre diversi approcci: prima saranno prese in considerazione le influenze che il romanticismo europeo ha esercitato sulla letteratura italiana; poi sarà indagata la risposta della letteratura italiana agli stimoli provenienti dall’estero; infine sarà aperto un interrogativo riguardante le sollecitazioni che il romanticismo italiano può aver a sua volta offerto all’Europa. Il primo punto, l’indagine delle fasi progressive di introduzione della letteratura inglese, tedesca e francese in Italia, prima con Ossian, Werther e Rousseau, poi con Schiller, Scott e Byron, abbastanza tradizionale nel suo impianto volto a reperire le “influenze” decisive per la costituzione di una sensibilità romantica in Italia, cede rapidamente il passo alla disamina delle peculiarità della ricezione italiana degli elementi stranieri, «assoupli[s] [...] aux nécessités du pays et aux besoins du moment»,³ a costituire un paradossale «romantisme antiromantique»⁴ o «romantisme classique».⁵ Da ultimo, nel solco di alcune teorie inglesi a lui contemporanee, Hazard evoca alcune piste per vagliare il contributo apportato, di fatto, dalle riflessioni e dalle opere in particolare di Vico, Muratori e Manzoni, alla costituzione della sensibilità romantica europea, francese specialmente.

Ma qual è la cifra specifica di tale indagine dei contatti e degli scambi avvenuti in seno alle letterature europee durante il romanticismo? Quali la peculiarità, i presupposti

1 PAUL HAZARD, *Romantisme italien et romantisme européen*, in «Revue de littérature comparée», VI (1926), pp. 224-245.

2 Paris, Archives Collège de France, 16 CDF 188.

3 *Infra*, p. 217.

4 *Infra*, p. 220.

5 *Infra*, p. 220.

teorici e critici dell'approccio di Hazard, che si sviluppa attraverso nozioni ricorrenti nella comparatistica dell'epoca, come le "réactions du tempérament national", le "influences étrangères", "l'originalité", il "génie latin" e il "génie du Nord"?

Per capirlo, conviene partire da un'affermazione che Hazard formula nella parte finale del suo studio, dove lo sguardo si allarga a considerare non più il solo romanticismo, ma la letteratura e gli studi letterari contemporanei: «Une littérature européenne est en train de se constituer».⁶ Secondo Hazard, la «rapidité et l'intensité des échanges» sono, ad inizio Novecento, tali che risulta ancor più insensato di prima, se possibile, per il critico e per lo storico considerare le letterature nazionali singolarmente e separatamente, al di fuori della loro interazione. È da questa constatazione che trae la propria sostanziale legittimazione la disciplina della "storia comparata delle letterature" che Hazard contribuisce a definire e illustrare nella sua lezione inaugurale. Significativamente, Hazard pubblica il testo della lezione in quella «Revue de littérature comparée» che egli stesso aveva fondato con Fernand Baldensperger nel 1921. Il sodalizio critico tra i due comparatisti è del resto suggellato anche dal rinvio, fatto da Hazard in nota, al saggio programmatico con cui Baldensperger apriva il primo numero della rivista e tracciava una storia dell'approccio comparatista, presentando obiettivi e metodi di quella che vorrebbe rappresentare la sua più recente e rinnovata incarnazione.⁷

Come sia Hazard che Baldensperger tengono a precisare, la nuova comparatistica si propone non tanto di istituire confronti diretti e puntuali tra opere o autori («Étudier l'histoire comparée des littératures [...] ce n'est pas comparer seulement»),⁸ bensì di indagare gli «effets de la pérégrination des idées et des formes»⁹ nella genesi delle opere, attraverso analisi scevre da ogni intento «offensif ou défensif».¹⁰ Ma ciò che più conta è che la rivendicazione di questa precisa prospettiva comparatista prende forma, sia in Hazard che in Baldensperger, in riferimento a quella che viene designata come "la letteratura europea". Se Baldensperger presenta la «littérature comparée» come «l'historiographie de la littérature européenne»,¹¹ Hazard tiene a sottolineare ancor più esplicitamente, come abbiamo visto, quanto l'approccio comparatista costituisca un'esigenza irrinunciabile legata alla situazione, letteraria e geo-politica insieme, dell'Europa a lui contemporanea, e non manca di ricordare Mazzini come uno dei primi ad aver chiaramente formulato l'esigenza di una tale prospettiva unitaria sulla letteratura europea.¹² "Europeo" è da intendere qui meno nel senso restrittivo che lo oppone a "mondiale" (sia Hazard che Baldensperger aprono la loro riflessione, ancorché in maniera del tutto abbozzata, alla letteratura mondiale, universale),¹³ che non nell'accezione inclusiva e sperequante che lo

6 *Infra*, p. 224.

7 FERNAND BALDENSPERGER, *La littérature comparée. Le mot et la chose*, in «Revue de littérature comparée», I (1921), pp. 5-29.

8 *Infra*, p. 223.

9 *Infra*, p. 224.

10 BALDENSPERGER, *La littérature comparée. Le mot et la chose*, cit., p. 10.

11 *Ivi*, p. 21.

12 Cfr. *infra*, nota 50 a pagina 224.

13 Cfr. Hazard: «Encore ce mot d'Européen, [...] nous apparaît-il comme trop étroit [...]», *infra*, p. 224; e Baldensperger: «littérature "européenne" ou "mondiale"», BALDENSPERGER, *La littérature comparée. Le mot et la chose*, cit., p. 20.

fa preferire al termine “straniero”, applicato alla letteratura, nella misura in cui permette il superamento di un’impostazione ancorata alle singole letterature nazionali, al più messe in rapporto con le “influenze” straniere appunto.

“Letteratura europea” non è certo, ad inizio anni venti, un’espressione nuova negli studi informati da una prospettiva comparatista;¹⁴ Brunetière in particolare, una decina di anni prima, aveva portato in auge il concetto, servendosene abbondantemente nel contesto della propria teoria critica (il suo celebre contributo-manifesto al Congrès d’histoire comparée des littératures del 1900, si intitola precisamente *La littérature européenne*).¹⁵ Alcune differenze sostanziali separano tuttavia la “letteratura europea” di Hazard (e di Baldensperger) da quella di Brunetière, che pure era stato, insieme a Lanson, tra i maestri di Hazard negli anni della formazione all’École Normale. E non solo perché, come segnala esplicitamente Baldensperger,¹⁶ la nuova comparatistica si vuole estranea alla prospettiva evoluzionistica adottata da Brunetière, e alla gerarchizzazione e canonizzazione delle opere che questa porta con sé. Per Brunetière, la letteratura europea è, per usare le sue stesse parole, una “matière commune”,¹⁷ non ben definita, che costituisce il reciproco di qualcosa di invece nitido e per lui cruciale: il “génie national”, che anima e caratterizza intimamente ogni letteratura nazionale.¹⁸ Benché anche Hazard ricorra alle nozioni di “génie italien”, “génie du Nord”, “tempérament national”, il significato e l’importanza che tali concetti assumono nei suoi studi sono molto diversi da quelli rivestiti in Brunetière. Mentre Brunetière non rinuncia alla rivendicazione dell’egemonia letteraria francese, e, su un piano politico, può difendere, non senza ambiguità, al tempo stesso una prospettiva europeista e l’idea di patria,¹⁹ Hazard si interessa più specificamente ai «phénomènes de coopération consciente ou inconsciente»,²⁰ al dialogo intrattenuto tra autori appartenenti a contesti culturali, sociali, politici diversi, e al patrimonio comune europeo, letterario e valoriale, che tale dialogo contribuisce a costituire.

Anche la scelta di studiare il romanticismo ha un significato e una valenza particolari. Brunetière manteneva la propria prospettiva ben salda sul classicismo francese, a suo avviso modello insuperabile di una letteratura rivolta verso la società, contrapposto al romanticismo con le sue derive individualiste, che rinascono nella letteratura a lui cronologicamente più vicina, con le deploratissime, reiterate rivendicazioni dell’«art pour l’art».²¹ La posizione di Brunetière ben evidenzia i risvolti critici, e in una certa misura anche politici, del dibattito aperto ad inizio secolo sul romanticismo, dibattito che vede

14 Sulla storia degli usi di questo concetto, cfr. FRANCA SINOPOLI (a cura di), *Il mito della letteratura europea*, Roma, Meltemi, 1999.

15 FERDINAND BRUNETIÈRE, *La littérature européenne*, in «Revue des deux mondes», LXX (1900), pp. 326-355. Di Brunetière si vedano anche vari altri articoli riuniti negli *Études critiques sur l’histoire de la littérature française*, 9 voll., Paris, Hachette, 1910-1916, e in particolare *Le cosmopolitisme et la littérature nationale* [1895], VI, pp. 289-316, e *La littérature européenne au XIX^e siècle* [1899], VII, pp. 223-296.

16 BALDENSPERGER, *La littérature comparée. Le mot et la chose*, cit., p. 24.

17 BRUNETIÈRE, *La littérature européenne*, cit., p. 355.

18 *Ibidem*.

19 FERDINAND BRUNETIÈRE, *L’idée de patrie* [1896], in Idem, *Discours de combat*, Paris, Didier, 1910, pp. 119-157.

20 *Infra*, p. 224.

21 Cfr. in particolare *Le cosmopolitisme et la littérature nationale* [1895], in Idem, *Études critiques sur l’histoire de la littérature française*, 9 voll., Paris, Hachette, 1911, VI, pp. 289-316.

una parte della critica conservatrice, vicina alla destra maurrassiana, contrapporsi al romanticismo e alla sua eredità poetica tardo ottocentesca.²² Dedicare i propri sforzi allo studio del romanticismo significa dunque per Hazard da un lato prendere in un certo senso posizione all'interno delle diatribe che agitano la critica a lui contemporanea; dall'altro, affrontare un'aporia che, al cuore del romanticismo, italiano in particolare, non manca di insidiare anche la metodologia comparatista stessa che Hazard va sperimentando. Come un'opera, una letteratura, possono (devono, secondo i romantici) essere al tempo stesso profondamente nazionali e aperte agli stimoli che vengono dai contatti con altre opere e altre letterature? Come, nella storia comparata delle letterature, adottare una prospettiva internazionale (transnazionale, direbbero oggi alcuni storici, europea, diceva Hazard), che pure riconosca e consideri le specificità nazionali? Hazard, grande lettore di Leopardi, a cui aveva dedicato qualche anno prima una monografia,²³ si sofferma nella lezione inaugurale sul neologismo "ilichastico", coniato dal filosofo e giurista Gian Domenico Romagnosi per superare la *querelle* romantica degli antichi e dei moderni e rivendicare la necessità di contestualizzare ogni opera letteraria nel suo orizzonte storico, sociale, culturale.²⁴

Questa franca vocazione a riconoscere e al tempo stesso superare la prospettiva nazionale è anche alla base della differenza che intercorre tra il cosmopolitismo di Hazard e quello di Brunetière. Quest'ultimo concepisce il cosmopolitismo letterario come un'emancipazione diretta del classicismo francese, del quale costituirebbe il frutto migliore, offerto dalla Francia appunto al mondo come modello di una letteratura che parla dell'uomo e della sua vita sociale.²⁵ Hazard, diversamente, trovandosi a ripercorrere la storia della parola e della nozione, cruciali per la nuova comparatistica (che del resto aveva mosso i suoi primi passi nel solco degli studi di Texte, maestro di Baldensperger, sul cosmopolitismo letterario nel XVIII secolo),²⁶ sceglie di mettere l'accento sul legame originario ed essenziale che tale concetto intrattiene con l'idea della pace universale tra le nazioni.²⁷ Mentre Hazard rintraccia una sorta di opposizione costitutiva tra "cosmopolitismo" e "patria" (indugiando a riflettere sull'accezione negativa di cosmopolita come «non bon

22 Cfr. tra gli altri PIERRE LASSERRE, *Le romantisme français : essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX^e siècle*, Paris, Mercure de France, 1907, e LÉON DAUDET, *Le stupide XIX^e siècle. Exposé des insanités meurtrières qui se sont abattues sur la France depuis 130 ans (1789-1919)*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1922; sono significative al proposito anche le polemiche che concernono alcune figure chiave come quelle di Rousseau e Stendhal: per le polemiche connesse al bicentenario di Rousseau, si veda TANGUY L'AMINOT, *Images de Jean-Jacques Rousseau de 1912 à 1978*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992, e per Stendhal, PHILIPPE BERTHIER, *Stendhal en miroir. Histoire du stendhalisme en France (1842-2004)*, Paris, Champion, 2007.

23 PAUL HAZARD, *Giacomo Leopardi*, Paris, Bloud, 1913, il cui ultimo capitolo è dedicato a *Leopardi et la pensée européenne*.

24 Cfr. *infra*, pp. 217-218.

25 Cfr. *Le cosmopolitisme et la littérature nationale* [1895], cit.

26 Vedi JOSEPH TEXTE, *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire : étude sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1895.

27 PAUL HAZARD, *Cosmopolite*, in *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, 2 voll., Paris, Champion, 1930, I, pp. 354-364. Hazard dedicherà peraltro due corsi del Collège de France rispettivamente a *Études sur les voyageurs et cosmopolites français au XVIII^e siècle*, nel 1929, e a *L'abbé Prevost romancier cosmopolite*, nel 1935.

citoyen»), Brunetière, negli stessi anni in cui si esprime pur accesamente in favore del cosmopolitismo, può insistere sul legame tra comunità linguistica, letteratura e patria, legame a suo avviso costitutivo dell'«*âme nationale*» cui è legata ogni opera letteraria immortale.²⁸ Di fatto, il cosmopolitismo, così come il comparatismo, di Hazard, prendono le mosse dal rifiuto del pensiero di Taine, che fonda invece l'evoluzionismo letterario di Brunetière; Baldensperger tiene a sottolineare questo punto laddove, nel suo testo programmatico per la «*Revue de littérature comparée*», ricusa esplicitamente la valorizzazione tainiana delle «*structures intérieures de la race*» e presenta le origini della comparatistica da lui preconizzata come legate all'«*instinct d'un certain cosmopolitisme chez des historiens et des critiques appartenant à des petites patries à qui leur intensité nationale ne saurait suffire*»²⁹ (dove ancora una volta il cosmopolitismo è posto agli antipodi dell'idea di patria).

Con Hazard e Baldensperger, al centro della storia letteraria sta dunque l'Europa con la sua letteratura globalmente intesa, non più la/le «*littérature(s) nationale(s)*», che ad esempio un altro comparatista come J.-J. Ampère poteva rivendicare, ad inizio Ottocento, come «*punto di partenza e di arrivo*» del proprio lavoro,³⁰ né tantomeno la Francia e la letteratura francese; lo studio degli scambi e delle influenze viene condotto al di fuori della difesa del prestigio della letteratura francese e di alcuni suoi momenti. È così che Hazard tiene, ad esempio, a mettere in luce alcuni importanti debiti, talvolta misconosciuti, contratti dalle riflessioni francesi sul romanticismo, di Fauriel e Stendhal in particolare, con il dibattito italiano in generale e le opere di Manzoni in particolare; i lavori che Hazard cita in questo senso nella sua lezione inaugurale delineano un vero e proprio cantiere critico, aperto in seno alla «*Revue de littérature comparée*».³¹

Nello studio quindi di tale «*propagation*» delle idee e delle forme, Hazard riserva, come naturale, un posto privilegiato alla traduzione. Nella lezione inaugurale sono evocati due esempi diversi di traduzioni che assumono valenze cruciali all'interno della storia letteraria. Sottolineando l'importanza delle traduzioni di Manzoni e di Dante nello sviluppo del dibattito romantico francese, Hazard mette anzitutto in rilievo il valore assunto dalle traduzioni nella circolazione di specifiche teorie, riflessioni, idee della letteratura. Ma soprattutto, evocando le riflessioni romantiche sulla traduzione, che integrano di fatto tale pratica nella teoria della letteratura,³² egli considera la traduzione nel suo potenziale di mediazione, connessione e dialogo tra culture e letterature: il «*traduisez [...] mais [...] ne transformez pas dans le sens italien*» di M^{me} de Staël³³ attira l'attenzione sulla traduzione come momento di apertura ai portati culturali della lingua altra, come

28 BRUNETIÈRE, *L'idée de patrie* [1896], cit.

29 BALDENSBERGER, *La littérature comparée. Le mot et la chose*, cit., p. 17.

30 JEAN-JACQUES AMPÈRE, *De l'histoire de la littérature française*, in «*Revue des deux mondes*» (janvier 1834), pp. 406-425: «*Mon point de départ, mon but définitif, ce sera donc la littérature nationale [...]*».

31 Cfr. *infra*, pp. 221-222. Per un aggiornamento critico su questi temi, si veda in particolare EZIO RAIMONDI, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Mondadori, 1997.

32 Per le teorie che i romantici tedeschi hanno elaborato sulla traduzione si veda in particolare ANTOINE BERMAN, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

33 Hazard cita (*infra*, p. 216) il celebre articolo di M^{me} de Staël *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, apparso nel 1816 nella *Biblioteca italiana*.

strumento, per dirlo in termini benjaminiani, di scambio e liberazione, capace di «redimere nella propria quella pura lingua presente in un'altra».³⁴ La nuova comparatistica non esiterà ad assumere anche un impegno concreto, militante, in favore della traduzione come strumento di confronto e apertura intra-europei, stabilendo tra le due guerre un dialogo diretto e continuativo con l'Institut International de Coopération Intellectuelle della Società delle Nazioni, fondato nello stesso 1925, cui partecipano tra gli altri Henri Bergson e Paul Valéry, e che rivolge una parte dei propri sforzi proprio alla realizzazione e circolazione delle traduzioni: la «Revue de littérature comparée» dedica una costante attenzione, nella sezione *Chronique*, al lavoro dell'IICI in questo senso, segnalando le novità editoriali in materia di traduzione, e facendosi anche promotrice attiva di suggerimenti e consigli all'indirizzo dell'istituto, per realizzare nuove traduzioni o favorire la circolazione dei libri nello spazio europeo.³⁵

In questo quadro, le ultime parole della lezione inaugurale assumono un rilievo particolare. Hazard si propone di contribuire, attraverso la sua storia comparata delle letterature, a «ce mouvement de pensée qui resserre aujourd'hui les peuples», alla «solidarité intellectuelle et morale des nations»: in una certa misura, il progetto scientifico e metodologico non è scindibile da un più ampio progetto culturale, che prende forma nel difficile contesto degli anni Venti, tra la tragica eredità del primo conflitto mondiale e l'inarrestabile avanzata dei nazionalismi. Significativamente, anche il saggio programmatico di Baldensperger si chiude con una riflessione sul rapporto che la nuova comparatistica intrattiene con il proprio contesto storico e politico, per sottolineare come essa non solo trovi legittimazione nell'accresciuta mobilità delle idee, delle opere, delle persone, ma anche come, più precisamente, essa prenda forma in reazione al «grand drame dont il n'est pas permis de s'abstraire», e alla «crise qui nous domine encore».³⁶ essa intende mettersi al servizio di un «nouvel humanisme», e contribuire a fondare delle «certitudes nouvelles, humaines, vitales, civilisatrices, où pourrait à nouveau se reposer le siècle où nous sommes».³⁷ Contro un comparatismo organico ai nazionalismi letterari, che aveva un tempo contribuito a forgiare, la nuova comparatistica vorrebbe «fournir à l'humanité disloquée un fonds moins précaire de valeurs communes».³⁸ In questo, la storia comparata delle letterature di Hazard e di Baldensperger è sodale di un'altra grande impresa critica che Baldensperger qualifica come «comparatista»,³⁹ lo sforzo dei medievisti, Gaston Paris prima, ed Ernst Robert Curtius poi, per la ricostruzione della circolazione e trasmissione di *topoi*, racconti, affabulazioni; approccio che troverà il suo capolavoro in *Letteratura europea e Medio Evo latino*, dove ritorna appunto, cruciale, l'idea di «letteratura europea», e dove «l'europeizzazione del quadro storico» viene rivendicata esplicitamente come «una necessità politica».⁴⁰

34 WALTER BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in Idem, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cur. e trad. da Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 50.

35 Si vedano ad esempio le sezioni *Chronique* degli anni 1923 (p. 146 e 471); 1924 (p. 687); 1925 (p. 508); 1926 (p. 143 e p. 521).

36 BALDENSBERGER, *La littérature comparée. Le mot et la chose*, cit., p. 28.

37 *Ivi*, pp. 28-29.

38 *Ibidem*.

39 Cfr. *ivi*, pp. 19-20.

40 ERNST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze,

La ricerca delle radici della civiltà europea, e di solidi valori su cui rifondare una cultura europea in risposta alle minacce che la affliggono negli anni tra le due guerre, condurrà in seguito Hazard ad indagare gli esordi del pensiero illuminista nella congiuntura tra XVII e XVIII secolo, cui è dedicata la sua opera maggiore e più celebre, *La crise de la conscience européenne 1680-1715*, pubblicata nel 1935.⁴¹ Frutto di un lungo percorso di cui tengono traccia i corsi professati al Collège de France, che abbandonano progressivamente il Romanticismo per approdare al XVIII secolo a partire dall'anno accademico 1929/30, con un corso su *Le XVIII^e siècle européen, débuts: 1690-1730*, seguito nell'anno 1930/31 da *Les grands courants de la pensée européenne de 1730 à 1750*,⁴² l'opera si articola attorno al concetto, che trova posto anche nel titolo, di «conscience», inseparabile, come segnala Giuseppe Ricuperati, da «européenne».⁴³

Alle soglie del secondo conflitto mondiale, di fronte allo sgretolamento delle speranze e degli sforzi del pur folto fronte che si era speso per la pace e l'unione dell'Europa, Hazard non mancherà di esprimere il suo europeismo in alcuni articoli, a carattere in questo caso propriamente militante: *Y a-t-il encore une Europe?*, e *L'Europe? un idéal toujours menacé*, pubblicati nelle «Nouvelles littéraires» rispettivamente il 20 agosto 1938, e il 5 agosto 1939. Lo scorato interrogativo del primo articolo, dedicato alla recensione del lavoro dello storico G. Weill su *L'Europe du dix-neuvième siècle et l'idée de nationalité*,⁴⁴ lascia spazio, nel secondo articolo, ad un messaggio di speranza. Hazard rifiuta di considerare l'Europa “in crisi” (secondo un'accezione del termine molto diversa da quella di «feconda fase di transizione» da lui impiegata nel titolo della sua opera più celebre). L'Europa è da sempre un ideale minacciato; e anzi, secondo Hazard (cui la morte occorsa nell'aprile 1944 impedirà di vedere la Liberazione) tale è precisamente la sua forza.

PAOLA CATTANI – Università degli studi di Milano

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AMPÈRE, JEAN-JACQUES, *De l'histoire de la littérature française*, in «Revue des deux mondes» (janvier 1834), pp. 406-425. (Citato a p. 207.)
- BALDENSPERGER, FERNAND, *La littérature comparée. Le mot et la chose*, in «Revue de littérature comparée», 1 (1921), pp. 5-29. (Citato alle pp. 204, 205, 207, 208.)
- BENJAMIN, WALTER, *Il compito del traduttore*, in Idem, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cur. e trad. da Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962. (Citato a p. 208.)
- BERMAN, ANTOINE, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984. (Citato a p. 207.)

La Nuova Italia, 2006, p. 15.

41 PAUL HAZARD, *La crise de la conscience européenne. 1680-1715*, Paris, Boivin, 1935, seguita dal volume ad essa complementare, e pubblicato postumo, *La pensée européenne au XVIII^e siècle. De Montesquieu à Lessing*, Paris, Boivin, 1946.

42 Paris, Archives Collège de France, 16 CDF 188.

43 Cfr. GIUSEPPE RICUPERATI, *Introduzione*, in Paul Hazard, *La crisi della coscienza europea*, a cura di Paolo Serini, Torino, Utet, 2007, p. XXI.

44 GEORGES WEILL, *L'Europe du XIX^e siècle et l'idée de nationalité*, Paris, Albin Michel, 1938.

- BERTHIER, PHILIPPE, *Stendhal en miroir. Histoire du stendhalisme en France (1842-2004)*, Paris, Champion, 2007. (Citato a p. 206.)
- BRUNETIÈRE, FERDINAND, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 9 voll., Paris, Hachette, 1910-1916. (Citato a p. 205.)
- *La littérature européenne*, in «Revue des deux mondes», LXX (1900), pp. 326-355. (Citato a p. 205.)
- *La littérature européenne au XIX^e siècle* [1899], in Idem, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 9 voll., Paris, Hachette, 1912, VII, pp. 223-296.
- *Le cosmopolitisme et la littérature nationale* [1895], in Idem, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 9 voll., Paris, Hachette, 1911, VI, pp. 289-316. (Citato alle pp. 205, 206.)
- *L'idée de patrie* [1896], in Idem, *Discours de combat*, Paris, Didier, 1910, pp. 119-157. (Citato alle pp. 205, 207.)
- CURTIUS, ERNST ROBERT, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 2006. (Citato a p. 208.)
- DAUDET, LÉON, *Le stupide XIX^e siècle. Exposé des insanités meurtrières qui se sont abattues sur la France depuis 130 ans (1789-1919)*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1922. (Citato a p. 206.)
- HAZARD, PAUL, *Cosmopolite*, in *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, 2 voll., Paris, Champion, 1930, I, pp. 354-364. (Citato a p. 206.)
- *Giacomo Leopardi*, Paris, Bloud, 1913. (Citato a p. 206.)
- *La crise de la conscience européenne. 1680-1715*, Paris, Boivin, 1935. (Citato a p. 209.)
- *La pensée européenne au XVIII^e siècle. De Montesquieu à Lessing*, Paris, Boivin, 1946. (Citato a p. 209.)
- *Romantisme italien et romantisme européen*, in «Revue de littérature comparée», VI (1926), pp. 224-245. (Citato a p. 203.)
- L'AMINOT, TANGUY, *Images de Jean-Jacques Rousseau de 1912 à 1978*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992. (Citato a p. 206.)
- LASSERRE, PIERRE, *Le romantisme français : essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX^e siècle*, Paris, Mercure de France, 1907. (Citato a p. 206.)
- RAIMONDI, EZIO, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Mondadori, 1997. (Citato a p. 207.)
- RICUPERATI, GIUSEPPE, *Introduzione*, in Paul Hazard, *La crisi della coscienza europea*, a cura di Paolo Serini, Torino, Utet, 2007. (Citato a p. 209.)
- SINOPOLI, FRANCA (a cura di), *Il mito della letteratura europea*, Roma, Meltemi, 1999. (Citato a p. 205.)
- TEXTE, JOSEPH, *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire : étude sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1895. (Citato a p. 206.)
- WEILL, GEORGES, *L'Europe du XIX^e siècle et l'idée de nationalité*, Paris, Albin Michel, 1938. (Citato a p. 209.)

ROMANTISME ITALIEN ET ROMANTISME EUROPÉEN*

PAUL HAZARD

J'ai pris pour sujet de cours *Le romantisme italien dans ses rapports avec le romantisme européen* ; et j'aborderai successivement les questions suivantes : d'abord, quelles sont les influences étrangères subies par l'Italie préromantique et romantique ? Quelles sont, en second lieu, les réactions du tempérament national ; et quelle est au juste l'originalité du romantisme italien ? Peut-on percevoir, enfin, une action en retour du romantisme italien sur l'Europe ?

I

D'abord, les influences européennes qui se sont exercées sur l'Italie.

Si on se représente une nation comme une personne capable d'être modifiée dans son être par les personnes voisines, dont le caractère est plus vigoureux, ou plus riche, ou plus sensible, ou plus évolué, on voit l'Italie du XVIII^e siècle accueillir avec une sorte d'avidité les nouveautés substantielles qui lui viennent du dehors. Et l'on voit, du même coup, la France, l'Angleterre, l'Allemagne faire pression sur elle et lui présenter les exemples les plus propres à la transformer. Tout se passe comme si ces voisines impérieuses estimaient que l'Italie ne doit pas ignorer les troubles de l'imagination et de la sensibilité qui renouvellent l'atmosphère morale de l'Europe et préparent cet état d'esprit particulier qui s'appelle le romantisme ; tout se passe comme si l'Italie entendait renoncer à quelques-uns de ses traits psychologiques les plus avérés, pour s'assimiler une psychologie étrangère. « Nous avons naturellement un goût gréco-latino-italien », écrit en 1783 un des littérateurs qui analysent, à l'occasion d'un concours académique, la conscience de leur pays.¹ Or, voyez quelle invasion menace ces terres latines, avec leur propre complicité.²

Lorsque l'Angleterre exporta sa littérature mélancolique – l'*Élégie dans un cimetière de campagne* de Gray ; les *Tombeaux* de Hervey ; et les *Nuits* d'Young, qui semblèrent la production la plus caractéristique du genre – l'Italie en fut surprise ; on pourrait même dire, si le mot ne convenait mal à de si lugubres productions, qu'elle en fut amusée. Soliloques au clair de lune ; méditations sur des tombeaux ; longs discours adressés aux cadavres et aux squelettes : comme tout cela semblait nouveau ! comme tout cela semblait beau ! Aussi les poètes et les romanciers en mal d'inspiration se hâtèrent-ils d'imiter ces modèles. Ils ne comprenaient pas tout à fait la puissance du pathétique anglais ; ils ne mesuraient pas la force de cette sensibilité macabre : mais au moins furent-ils séduits par l'étrangeté des thèmes et du décor. Les pasteurs d'Arcadie, fatigués de leurs bergeries, changèrent d'amusement et se mirent à pleurer, pour se distraire : ils se mirent à compo-

* Leçon d'ouverture prononcée au Collège de France, le 4 décembre 1925.

¹ *Dissertazione del Sig. Marchese Ippolito Pindemonte...sul quesito : Quagl sia presentemente il gusto delle Belle Lettere in Italia, e come possa restituirsi se in parte depravato*, Milano, 1783, in-4°.

² P. Hazard, « L'invasion des littératures du Nord dans l'Italie du XVIII^e siècle » (*Revue de littérature comparée*, 1921).

ser des vers mélancoliques et des poèmes sépulcraux³ : préparant ainsi l'avènement d'une génération qui devait chérir les larmes et ne plus voir la beauté que dans la douleur.

Préromantique aussi fut l'immense faveur accordée à Ossian. A partir de 1772, à partir du moment où Cesarotti donne au public, dans une traduction qui devient aussitôt fameuse et qui sera vingt fois rééditée, ses *Poésies d'Ossian*,⁴ nombre d'auteurs italiens ne jurent que par le barde, abandonnent Homère et renient le soleil. Ils saisissent la harpe, célèbrent les rochers de Calédonie, les brouillards, les tempêtes, exaltent une poésie qui doit ses effets aux paysages, aux croyances, aux superstitions du Nord. Les improvisateurs prennent Ossian pour thème ; on met Ossian en tragédie, en opéra : le président de l'Académie des Arcades, à Rome, recevant Cesarotti en grande pompe, ossianise pour lui rendre hommage : « Avec toi je m'avance tremblant dans les forêts de Morven ; j'entends le torrent gronder, j'entends rugir les bêtes fauves... ». Un disciple fervent distribue par ordre alphabétique les exemples tirés de Fingal, de Temora et des autres poèmes du barde, de façon que les poètes n'aient qu'à puiser dans ce répertoire des noms sonores, des images septentrionales et des thèmes nouveaux. L'enthousiasme gagne de proche en proche : ne cite-t-on pas un garçon perruquier qui, à Bologne, se pâme d'aise en lisant Ossian ?⁵

Et Richardson arrive aussi, le maître du pathétique, offrant aux admirations italiennes ses héroïnes trop sensibles, sa Clarisse et sa Pamela ; arrive Addison, avec ses moralités britanniques ; arrivent tous les auteurs anglais ; arrive l'anglomanie.⁶ L'Italie se complaisait aux imaginations riantes : elle apprend à connaître une fantaisie toute différente, celle d'Hamlet. Elle détestait la sensiblerie : on lui en donne l'exemple, on l'étale. Elle chérissait par-dessus toutes choses la clarté, la lumière : on lui vante l'obscur. Elle avait le culte de la forme ; aucun préjugé n'était plus invétéré chez elle que celui de l'art : on lui dit que seule importe la spontanéité de la nature. Elle respectait les règles classiques, renforcées de quelque dogmatisme français : il n'est point d'autres règles, lui déclare-t-on, que celles du génie.⁷

L'influence de l'Allemagne vient renforcer ici l'action de l'Angleterre. Des novateurs zélés⁸ proposent de remplacer Théocrite par le Théocrite suisse, Gessner ;⁹ et Homère par Klopstock. Mais l'œuvre saisissante, celle qui offre au monde le type même d'une sensibilité nouvelle, c'est *Werther* : et l'Italie adopte *Werther*. Elle lit son histoire dans les traductions et dans les imitations françaises, lesquelles, traduites et imitées en italien, répandent d'un bout à l'autre de la péninsule la renommée du héros qui incarne le mal du siècle. *Werther, œuvre de sentiment du docteur Goethe, célèbre écrivain allemand*,

3 P. Van Tieghem, *La Poésie de la Nuit et des Tombeaux en Europe au XVIII^e siècle*, Paris, Rieder, 1921.

4 Voir la réédition donnée par G. Balsamo Crivelli, Torino, Paravia, s.d. [1924].

5 P. Van Tieghem, *Ossian et l'Ossianisme dans la littérature européenne au XVIII^e siècle*, J.B. Wolters, Groningue et La Haye, 1920.

6 A. Graf, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia sul secolo XVIII*, Torino, Loescher, 1911.

7 P. Van Tieghem, « La Notion de vraie poésie dans le préromantisme européen » (*Revue de littérature comparée*, 1921).

8 F. Flamini, *Aurelio Bertola e i suoi studi intorno alla letteratura tedesca*, Pisa 1895.

9 G. Horloch, *L'opera letteraria di S. Gessner e la sua fortuna in Italia*, Castiglion Fiorentino, 1906. P. Van Tieghem, « Les Idylles de Gessner et le rêve pastoral dans le préromantisme européen » (*Revue de littérature comparée*, 1924).

entre à son tour dans le patrimoine de l'Italie.¹⁰ Tant et tant qu'à l'époque où éclate la Révolution française, les esprits sont inquiets et troublés. Quelle tradition faut-il suivre, l'ancienne ou la nouvelle ? Doit-on rester fidèle au génie latin, tel qu'il s'est manifesté pendant des siècles ; ou imiter, bien plutôt, le génie du Nord ?

La Révolution et l'Empire,¹¹ qui, pour certains pays européens, marquent un arrêt dans les communications internationales, rendent l'Italie tributaire de la France, au moins à titre provisoire. L'invasion de nos livres redouble avec la conquête. Et qui importons-nous de préférence, sinon les auteurs qui préparent, eux aussi, la révolution des esprits ? sinon Rousseau, dont le *Contrat social*, deux fois réimprimé en français à Milan et à Venise, et cinq fois traduit en italien de 1796 à 1799, semble le bréviaire des temps nouveaux ; et dont la *Nouvelle Héloïse*, traduite à Livourne en 1813, est un des textes essentiels du préromantisme ?¹² sinon Chateaubriand, dont les ouvrages sont traduits en italien, dès qu'ils paraissent en français, dont le *René* prend place à côté de *Werther*, et dont l'exemple est cité dans toutes les discussions romantiques, à propos du merveilleux chrétien, à propos de la prose poétique, à propos du sentiment considéré comme le principe de l'art ?¹³ – C'est pendant la Révolution et pendant l'Empire, d'autre part, que l'Italie prend le temps d'assimiler cette substance étrangère qui s'est hâtivement accumulée au cours des années précédentes. En vain Napoléon encourage et récompense les vers que les plus mauvais poètes prodiguent contre la perfide Albion : les effets de l'anglomanie ne cessent pas de se produire et ils semblent agir maintenant en profondeur. Non seulement les réimpressions des auteurs anglais, dans leurs traductions italiennes, se succèdent comme si leur faveur était encore nouvelle : mais deux œuvres paraissent, qui marquent toutes les deux un degré d'assimilation qui n'avait pas encore été atteint. Quand on déclare que les *Ultime lettere di Jacopo Ortis* sont le *Werther* italien, il faut entendre par là que Foscolo, leur auteur, a subi l'influence allemande sans se laisser dominer par elle ; et qu'ayant directement ou indirectement imité l'œuvre de Goethe, il y a mêlé assez d'éléments personnels, assez d'éléments nationaux, pour recréer l'œuvre au lieu de la copier. Un des traits les plus curieux de son héros est son patriotisme : Jacopo Ortis est poussé au suicide par son désespoir amoureux, sans doute, et par l'excès d'une passion que sa volonté est impuissante à réfréner : mais la cause première de sa souffrance vient de ce que, Bonaparte ayant vendu Venise aux Autrichiens par le traité de Campo Formio, il n'a plus de patrie, et qu'il ne peut supporter ni la chute de ses illusions, ni sa haine contre le conquérant qui a violé ses promesses solennelles, ni sa condition de banni.¹⁴ Dans ses *Sépulcres*, qui paraissent en 1807, Foscolo suit la tradition de la poésie venue de Young, de Hervey, de Gray, et désormais établie ; mais les tombeaux qu'il chante sont ceux qui abritent les restes des Italiens illustres dans l'église de Santa Croce, à Florence ; et sa poésie, classique de forme, est italienne de sentiment.

¹⁰ C. Fasola, *Goethes Werke in italienischer Uebersetzungen (Goethe Jahrbuch, 1895)*.

¹¹ Paul Hazard, *La Révolution française et les lettres italiennes*, Paris, Rieder, 1910.

¹² M. Schiff, *Editions et traductions italiennes des œuvres de J.-J. Rousseau*, Paris, Champion, 1908.

¹³ Rabizzani, *Chateaubriand*, Lanciano, Carabba, 1910.

¹⁴ Les plus récentes études sur la question des rapports entre *Werther* et les *Ultime lettere* sont celles de L. Bianchi, *Werther et Jacopo Ortis*, Melfi, Liccione, 1924 ; et de K. Pieper, « Werther und Jacopo Ortis » (*Archiv für das Studium d. n. Spr. Und Lit.*, juillet 1925).

Ma più beata ché in un tempio accolte
 Serbi l'itale glorie, uniche forse
 Da che le mal vietate Alpi e l'alterna
 Onnipotenza delle umane sorti
 Armi e sostanze t'invadeano ed are
 E patria e, tranne la memoria, tutto.¹⁵

Après 1815, les influences étrangères s'exercent avec une force accrue.¹⁶ Les auteurs que l'Italie connaît depuis un demi-siècle n'ont pas perdu leur charme, puisqu'on les réédite et les relit toujours. Des retardataires, qui n'avaient guère exercé d'influence pendant la période précédente, réclament leur place : comme Schiller, avec qui le public, les critiques, les auteurs se familiarisent de 1815 à 1830.¹⁷ Des noms nouveaux s'imposent, comme celui de Walter Scott, dont l'œuvre est lue, goûtée, admirée, imitée, pillée, dans la péninsule autant qu'en aucun lieu du monde.¹⁸ « On ne lit plus aujourd'hui que le Solitaire, Ivanhoe et Kenilworth : on ne représente sur nos scènes que le Solitaire, Ivanhoe et Kenilworth ; les belles, dans leur parure, portent les couleurs du Solitaire, d'Ivanhoe et de Kenilworth ; le torrent nous menace d'une telle inondation, que nous pouvons croire que, désormais, on ne parlera, on ne pensera, on ne mangera, on ne dormira qu'à la Solitaire, à l'Ivanhoe, à la Kenilworth. » Ainsi s'exprime un article du *Spettatore lombardo* de 1824. Encore cette renommée est-elle moins éclatante que celle de Byron.¹⁹ Toutes les causes qui contribuent à la fortune d'un auteur étranger dans un pays donné sont ici d'accord pour favoriser sa renommée : sa présence dans diverses villes d'Italie, et la curiosité qu'excite sa personne ; le scandale qu'il prend plaisir à provoquer ; son attitude politique, qui fait de lui le champion de la liberté ; son individualité paradoxale ; sa mort glorieuse ; le caractère excessif de son œuvre qui ne peut pas ne pas frapper les esprits ; et cette allure capricieuse de ses vers, cette rebondissante cadence, si sensible qu'on peut la percevoir jusque dans les traductions, et qu'elle frappe l'oreille comme un rythme encore inouï. Ce conquérant à grand fracas s'impose à tous les esprits, aux timides comme aux forts : il n'est guère d'auteur italien qui ne parle de lui, pour le prôner ou pour le critiquer – cette seconde alternative n'étant pas toujours, on le sait de reste, le moindre signe d'influence. Écoutez comment Silvio Pellico parle de lui, en 1816 :²⁰

Lord Byron, qui se prononce Baïron, est un poète que toute l'Angleterre acclame comme le génie le plus original, le plus créateur qui ait paru depuis Shakespeare. Il a publié divers récits poétiques du genre romanesque et tragique qui font

15 *Dei Sepolcri*, vers 180-185.

16 A. Marasca, *Le origini del romanticismo italiano*, Roma, Loescher, 1909.

17 L. Mazzucchetti, *Schiller in Italia*, Milano, Hoepli, 1913.

18 G. Agnoli, *Gli albori del romanzo storico in Italia e i primi imitatori di Walter Scott*, Piacenza, Stab. di arti grafiche, 1906.

19 C. Zacchetti, *Lord Byron e l'Italia*, Palermo, Sandron, 1919 ; A. Porta, *Byronismo italiano*, Milano, Cogliati, 1923 ; A. Farinelli, *Byron et il byronismo*, Bologna, Zanichelli, 1924.

20 Cité par G. Muoni, *La fama del Byron e il byronismo in Italia. Saggio*, Milano, Società editrice libraria, 1913. Voir, sur l'influence des auteurs romantiques français, anglais, allemands, G. Gambarin, « Per la fortuna di alcuni scrittori stranieri nel Veneto nella prima metà dell'Ottocento » (*Nuovo Archivio Veneto*, t. XXVII, 1914).

l'impression des drames les plus déchirants. La terrible puissance de ses idées le distingue de tous les écrivains modernes de l'Angleterre. Il a vingt-huit ans, l'aspect et les manières les plus modestes et les plus aimables, un savoir prodigieux, et avec cela (paraît-il) une malignité d'âme infernale. Mais je crois que le vulgaire connaît mal les grands hommes, et raisonne mal sur leur moralité. Ses crimes ne sont que de galanterie. Mais en admettant même que cet horrible caractère de lord Byron soit une réalité, il me plaît au plus haut degré.

Voilà les paroles d'un admirateur naïf ; voici celles d'un admirateur fougueux, Guerrazzi, qui voit apparaître Byron dans son horizon, tandis qu'il est en train de suivre les cours de la très paisible Université de Pise :

Je n'ai pas vu les chutes du Niagara, ni les avalanches des Alpes ; et je ne sais ce que c'est qu'un volcan ; mais j'ai contemplé de furieuses tempêtes et la foudre a éclaté près de moi : cependant tous les spectacles connus et inconnus n'ont rien d'égal à l'épouvante que produisit en moi la contemplation de cette âme immense... La sagesse antique et moderne, Dieu à côté de Satan et paraissant pâle en comparaison, des douleurs, des angoisses sans nom, des mystères insoupçonnés, d'insondables abîmes du cœur, et des larmes et des rires, tout cela jeté à pleines mains dans ces pages immortelles : voilà la poésie que j'avais rêvée... Pendant de longues années, je n'ai plus vu, je n'ai plus senti qu'à travers Byron.

Le poète, ce n'est plus l'homme aimé des dieux qui chante sur la lyre :²¹ c'est le révolté, c'est l'ange déchu, c'est l'esprit satanique qui ne respire bien que dans la tourmente – c'est Byron – « le poète de race le plus authentique qui ait existé de notre temps », comme s'exprime un autre admirateur.

Il importe que ces multiples exemples, pour prendre tout leur sens, soient coordonnés, soutenus, et comme vivifiés par une théorie générale : la voici ; c'est M^{me} de Staël qui se charge de l'apporter. En cette année 1815, qui est comme une date fatidique (De Sanctis n'a-t-il pas déclaré qu'elle était aussi importante que celle du concile de Trente ?), M^{me} de Staël descend en Italie, pour conduire à Pise M. de Rocca souffrant. Il s'en faut que sa présence passe inaperçue : elle vient de publier, à Londres et à Paris, le livre de l'*Allemagne* que la censure avait non seulement interdit, mais détruit en 1810 ; et ce livre triomphant est le symbole de sa décisive victoire sur Napoléon déchu.²² Il est plus qu'« une pamphlete », comme l'appelait Wellington ; il contient, on le sait, la définition de la littérature des temps nouveaux :

Le nom de romantique a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme. Si l'on n'admet pas que le paganisme et le christianisme, le Nord et le Midi, l'antiquité et le moyen âge, la chevalerie et les institutions grecques et romaines, se sont partagé l'empire de la littérature, l'on ne parviendra jamais à juger sous un point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne.

21 Chateaubriand, *René*.

22 G. Muoni, *Ludovico di Breme e le prime polemiche intorno a Mad. di Staël in Italia*. Milano, 1902. Maria Teresa Porta, *Madame de Staël e l'Italia*, Firenze, Ferrante Gonnelli, 1910.

On prend quelquefois le mot classique comme synonyme de perfection. Je m'en sers ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des anciens, et la poésie moderne comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques. Cette division se rapporte également aux deux ères du monde : celle qui a précédé l'établissement du christianisme, et celle qui l'a suivi.

(*De l'Allemagne*, « De la poésie classique et de la poésie romantique »)

Entre ces deux groupes, entre la littérature du Nord et la littérature du Midi, M^{me} de Staël a choisi : elle est pour le romantisme, pour les littératures du Nord ; elle va l'affirmer, en Italie même, de la plus éclatante façon.

On l'invite, en effet, à donner de sa prose à la revue que le gouvernement autrichien vient de fonder à Milan pour diriger l'opinion, et qui s'appelle la *Biblioteca italiana* ; et elle y publie deux articles dont le retentissement dépasse même ses prévisions. Traduisez, dit-elle, les littératures du Nord ; mais ne faites pas comme cet homme qui changeait en or tout ce qu'il touchait et qui mourut de faim au milieu de ses richesses. Ne transformez pas dans le sens italien tout ce que vous traduisez : connaissez l'originalité profonde des beautés de la littérature germanique et goûtez-en la saveur. Prenez ce qui vous manque : il vous manque une philosophie : étudiez la philosophie des Anglais et des Allemands, et vous entrerez dans un monde nouveau... – Les lecteurs de la *Biblioteca italiana*, et tous ceux qui s'intéressent au présent et à l'avenir de la culture intellectuelle de leur pays, considèrent ces articles comme une déclaration de guerre à la littérature classique au nom d'une littérature nouvelle qui s'intitule *romantique* ; comme la proclamation de la supériorité des littératures du Nord sur les littératures du Midi, de l'esprit germanique sur l'esprit latin ; comme une invitation pressante à se mettre à l'école de l'Allemagne. Ces conseils ont d'autant plus de force, que Mme de Staël amène avec elle en Italie l'apôtre du romantisme allemand, August Wilhelm Schlegel dont le *Cours de littérature dramatique* sera traduit en italien dès 1817.²³

Aussi un des critiques les plus brillants de l'Italie contemporaine, M. Giovanni Borgese,²⁴ auquel nous devons un livre sur l'*Histoire de la critique romantique* qui est d'un bout à l'autre animé d'une vitalité singulière, n'hésite-t-il pas à écrire que le romantisme s'est présenté d'abord à l'Italie comme l'apparente victoire du germanisme. La théorie de la littérature moderne, venue d'Allemagne, s'opposait non seulement aux principes des imitateurs de l'antiquité, mais à l'antiquité elle-même. Par elle, les nations germaniques affirmaient leur droit à l'existence et leur supériorité sur le monde ancien. Elles abandonnaient l'empire du passé au classicisme ; elles se réservaient tout l'avenir ; et pour permettre à l'Italie de revivre, elles l'annexaient. C'était la troisième victoire ; de même que l'unité politique du monde romain avait été détruite par l'invasion barbare ; de même que l'unité spirituelle de l'église romaine avait été détruite par Luther ; de même, en 1815, les philosophes de l'Allemagne détruisaient l'unité intellectuelle de l'Europe moderne. Après Arminius et après Luther, Hegel. Et M. Borgese ne manque pas de rappeler cette renonciation solennelle à la latinité, qu'un Italien publie dans le journal qui enregistre à

²³ Par Gherardini. *L'histoire de la littérature ancienne et moderne*, de F. Schlegel, sera traduite en 1828 par Ambrosoli.

²⁴ G.A. Borgese, *Storia della Critica romantica in Italia*, 2^a éd., Milano, Treves, 1920.

Milan les premiers débats romantiques, le *Conciliateur* :²⁵

Après le mélange des peuples du Nord avec les fils dégénérés des Romains, a commencé une nouvelle génération d'Italiens, dont nous dérivons en droite ligne, et qui ne peut plus se considérer exactement comme une nation d'origine latine.²⁶

Cette façon dramatique de présenter les choses ne va pas sans quelque paradoxe ; et M. Borgese le sait bien, puisqu'il retire aussitôt à l'invasion nordique tout ou partie de ce qu'il vient de lui attribuer. Retenons en premier lieu l'abondance et la force des influences étrangères qui ont voulu s'exercer sur la formation du romantisme italien. Seulement, nous n'avons vu jusqu'ici que la pression du dehors : et il importe de mesurer, en second lieu, la force de résistance de l'esprit national.

II

Remarquons d'abord que la théorie romantique ne saurait avoir, en Italie, le caractère impérieux qu'elle a pu prendre dans d'autres pays. Pourquoi ? Pour des raisons de psychologie profonde. A cette date de 1815, une nécessité vitale oblige à choisir, entre deux partis extrêmes, un parti qui considère moins les principes théoriques de la querelle, que les nécessités pratiques d'une nation encore en devenir. Le droit de ne prendre que le meilleur dans un système donné est imprescriptible : on mêlera sans scrupule des éléments antagonistes, pourvu qu'ils paraissent également bons. « Il y a dans tout classique un traître au classicisme et dans tout romantique un opposant à tout ou partie du romantisme », a dit un critique, et fort justement.²⁷ On n'adoptera donc les principes venus de l'étranger ni dans leur entier, ni dans leur rigueur : bien plutôt les assouplira-t-on aux nécessités du pays et aux besoins du moment. Cet opportunisme n'est nulle part mieux marqué que dans un des articles du *Conciliateur*,²⁸ intitulé : *Della poesia considerata rispetto alle diverse età delle Nazioni*, et rédigé par Romagnosi :

- Es-tu romantique ?
 - Non.
 - Es-tu classique ?
 - Non.
 - Et qu'es-tu donc ?
 - Je suis *ilichiasique*, si tu veux que je te le dise en grec : et cela veut dire adapté aux différentes époques.

La littérature romantique est une littérature adaptée à l'époque contemporaine : voilà tout ce qu'un de ses partisans italiens garde ici de son contenu théorique. Et Romagnosi s'explique :

²⁵ Cf. *Dal Conciliatore. Introduzione e Commento* di Pier Angelo Menzio, Torino, Unione tip., 1919.

²⁶ Borgese, *ouvr. cité*, chap. VI, *Germanesimo e Latinità nel romanticismo* : G.D. Romagnosi.

²⁷ Julien Luchaire, *Essai sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1815 à 1830*, Paris, Hachette, 1906.

²⁸ N. 3

Vouloir qu'un Italien soit entièrement classique, c'est vouloir un homme exclusivement occupé à copier des parchemins, à dresser des arbres généalogiques, à s'habiller à l'antique, à décrire ou à imiter les restes de médailles, de vases, de pierres et d'armures, et autres antiquailles – tandis qu'il négligerait la culture actuelle de ses terres, l'embellissement moderne de sa demeure, l'éducation de sa famille telle qu'elle doit être comprise aujourd'hui. D'autre part, vouloir qu'il soit entièrement romantique, c'est vouloir qu'il abjure son origine, qu'il répudie l'hérédité de ses ancêtres pour ne s'en tenir qu'à des souvenirs récents, surtout germaniques.

Ainsi ces théories seront volontiers examinées, discutées, réduites à des éléments de valeur variable, rejetées ou adoptées non pas en bloc, mais suivant le caractère pratique, le caractère d'opportunité de chaque idée, de chaque point de vue : et tel sera, devant les offres étrangères, le travail instinctif du bon sens italien. Ce travail, tous les pays l'accomplissent sans doute dans des cas analogues ; l'Italie l'accomplit avec plus d'aisance, plus de rapidité, et un plus sûr instinct de son intérêt immédiat.²⁹

On voit aisément ce qu'elle ne gardera pas, expérience faite. S'il est vrai qu'elle répugne à l'excessif et au trouble, elle n'éprouvera pour les troubles de la sensibilité et les excès de l'imagination qu'une curiosité passagère. Si la liberté individuelle, si le jeu inconditionné de toutes les facultés humaines lui paraissent le plus précieux de tous les biens, elle n'aimera guère la fatalité romantique : les beaux crimes lui paraîtront dépendre de leurs auteurs, et non pas du destin. Si elle chérit la clarté, l'obscur et le ténébreux ne la retiendront pas longtemps. Si elle a toujours eu le goût de la composition élégante et logique et si elle a observé presque jusqu'à l'excès le culte du bien dire, elle n'aimera pas l'incohérent, l'abrupt, le désordonné. Si elle s'attache au spectacle du monde extérieur, de sa beauté, de ses formes ; et si elle rend ces formes d'une façon concrète et plastique, elle ne demandera pas aux poètes de recréer un univers de rêve sur le modèle de leur moi. Si son mysticisme a toujours gardé quelque chose de social, de charitable et d'aimable, comme celui de saint François d'Assise, elle ne fera pas de sa littérature un mystère ou une hallucination.

Le romantique italien ne s'en ira point, pâle et les cheveux au vent, au milieu des orages désirés ; il ne s'abîmera pas dans la contemplation du mystère, jusqu'à rencontrer la folie ; il ne voudra pas se fondre dans l'être universel. Il subira le contact, mais non pas l'empreinte de ces sentiments, qui lui sembleront tout à fait étranges et tout à fait déréglés. Il n'imaginera pas qu'il fait partie du monde des morts, tandis que les morts sont le vrai monde vivant ; il ne demandera pas à la magie de transformer en réalités les plus invraisemblables des songes. Son *alto buon senso pratico*³⁰ le préservera de ces excès. « Si l'on pouvait écrire sans avoir aucun sujet déterminé ! », dit Novalis ; « la poésie serait alors une musique, c'est-à-dire la plus belle et la plus pure effusion de l'âme ! » Pour un Manzoni, au contraire, l'art doit être moral et éducateur.

Mais alors, de ce romantisme étranger dont elle accueille les manifestations avec tant de faveur, que retiendra l'Italie ? La conscience accrue de la dignité, de la nécessité d'une littérature nationale. C'est une merveilleuse histoire que celle des idées : en vérité, on a

²⁹ Voir G. Barzellotti, *Dal Rinascimento al Risorgimento*, 2^e éd., 1910.

³⁰ *Ibid.*

l'illusion de les voir naître timidement, petitement, puis de les voir s'affirmer avec une audace qui grandit ; d'assister à leur réalisation complète, qui met quelquefois des siècles à s'achever ; et de n'être tout à fait quitte avec elles, que lorsque ayant enfin épuisé toute leur force, et comme lasses d'elles-mêmes, elles se dissolvent en éléments nouveaux. Les plus récents critiques de la littérature italienne conçoivent les choses à peu près comme il suit.³¹

Une idée a été conçue par l'Italie du XVIII^e siècle, qui s'est poursuivie jusqu'à l'Italie du romantisme et qui continue à vivre jusqu'à nos jours. L'Italie du XVIII^e siècle s'est aperçue qu'elle devait cesser de défendre la position qu'elle avait soutenue depuis la Renaissance ; celle de seule héritière légitime de la Grèce et de Rome et par conséquent de dominatrice des nations. Ses propres productions ne répondaient plus par leur mérite à cette fière attitude, elle le sentait bien ; et une autre nation lui disputait, lui ravissait l'hégémonie qui décidément lui échappait : la France, qui étendait son langage et sa culture jusqu'aux limites du monde civilisé. Que faire en cette conjoncture ? Continuer à dire, sans trop oser y croire elle-même, qu'elle ne cessait pas de régner sur les peuples, en vertu de son droit d'aïnesse ? Mieux valait céder au temps, abandonner cette prétention insoutenable, se renouveler décidément et chercher à avoir une littérature moderne, une littérature nationale, qui dût sa valeur non plus à sa noblesse héréditaire, mais à ses qualités vraies. Tel est le principe d'une évolution qui est intérieure, et que les influences étrangères pourront exciter ou retarder ou hâter, mais qu'elles ne modifieront pas dans son essence. De même que l'Italie poursuit, avec une constance invincible, la reconstitution de son unité politique : de même elle poursuit la réalisation d'une littérature civique, patriotique, nationale, dont Alfieri et Parini sont les premiers modèles. Ayez une littérature nationale, comme les Anglais en ont une, comme les Allemands viennent de s'en créer une : tel est le conseil qu'elle retient ; et tel est l'exemple qu'elle veut suivre. Quand M^{me} de Staël l'invite à se mettre à l'école de l'Allemagne, une bonne partie de l'opinion publique voit en elle, à tort d'ailleurs, une de ces Françaises dont l'habitude est de railler, de mépriser l'Italie. Se mettre à l'école de l'Allemagne, non pas ; mais faire sortir des consciences italiennes une littérature italienne, comme l'Allemagne a fait sortir des consciences germaniques une littérature allemande – voilà l'œuvre à laquelle elle s'attachera.

Tout est interprété par elle dans le même sens. Elle ne demande pas mieux que de lire les romans historiques anglais, mais pour apprendre la façon dont on écrit un roman historique qui vienne de son propre passé et réponde aux nécessités du présent. Elle ne demande pas mieux que de prendre connaissance du théâtre, tel qu'il a évolué en Europe depuis la fin de la tragédie classique : mais pour chercher la façon de créer ce théâtre national qui reste la plus vive des ambitions. La première explosion de son grand lyrisme a un caractère national : c'est la *Canzone all'Italia* de Leopardi. On lui dit de se soustraire à la tyrannie des Grecs et des Latins, à l'empire des règles pseudo-aristotéliennes ; de renoncer au merveilleux païen pour user du merveilleux chrétien ; d'abandonner une

³¹ G. Toffanin, *La fine dell'Umanesimo*, Torino, Bocca, 1920 ; Id., *L'eredità del Rinascimento in Arcadia*, Ibid., 1923, p. 300 : « La littérature italienne, d'universelle se prépare à devenir nationale ; elle s'établit et prend place parmi les littératures modernes respectées ».

mythologie usée pour s'inspirer des croyances du christianisme ; de s'adresser non plus à une élite imbue de la culture humaniste, mais à un large public ; de ne plus considérer l'art comme un jeu de virtuoses, mais comme la fonction de citoyens désireux de servir au bien public ; elle se tourne instinctivement, pour suivre ces avis, vers Dante, vers Pétrarque, vers Boccace : c'est sa tradition première, interrompue par l'humanisme, qu'elle retrouve. Le Tasse lui-même, par une fiction pleine de sens, n'est-il pas représenté comme collaborant au *Conciliatore* ; et n'envoie-t-il pas au journal une de ses pages très authentiques, où il condamne l'usage de la mythologie ?

Paradoxal romantisme, que ce romantisme italien ! Romantisme antiromantique, pour reprendre l'expression de l'un de ses critiques ;³² ou, pour le dire avec un autre, romantisme qui n'existe pas ;³³ romantisme classique ! Il refuse de se laisser prendre dans les définitions qu'on propose du romantisme en général, anciennes ou nouvelles : il est vrai que, pour faciliter les choses, on le tient généralement pour nul et non avenu : ce qui dispense de le classer, et préserve la définition.

Ainsi, vers le temps où le préromantisme qui couve depuis un demi-siècle ou à peu près devient romantisme décidé, tous les pays voisins font pression sur l'Italie : la France, qui a l'habitude de faire passer chez elle les nouveautés de Paris et qui continue de plus belle ; l'Angleterre, qui expédie vers la Méditerranée et vers l'Adriatique les plus grands de ses poètes, Byron, Keats, Shelley ; enfin les pays germaniques, forts de leur jeune orgueil et forts des événements politiques qui, après 1815, mettent la péninsule entière sous la domination directe ou indirecte de l'Autriche font l'effort le plus considérable pour imposer à la Lombardie d'abord, et ensuite à toute l'Italie, leur nouveau code et leurs nouvelles productions. L'Italie accepte tout, lit tout, imite une bonne part de ces importations. Quelques années se passent ; et quand on fait les comptes, on s'aperçoit que ce qui s'est fortifié, rajeuni, vivifié en elle, c'est la littérature nationale. Les auteurs qui, subissant la mode, ont pratiqué à quelque degré le romantisme échevelé, le romantisme éperdu, disparaissent de la scène avec une incroyable rapidité ; un demi-siècle suffit pour qu'ils ne subsistent plus qu'à l'état de pièces de collection dans les manuels de littérature. Seuls subsistent ceux qui, par leur contact avec la pensée et l'art de l'Europe, sont devenus plus Italiens : un Manzoni, un Mazzini, un Leopardi.

Quelle puissance a donc l'organisme intellectuel d'une nation, pour qu'il tire sa force des substances étrangères, quand il ne trouve plus d'aliments sur son propre sol, et n'en garde pas moins son caractère spécifique ? De quelle vitalité invincible est-il doué ? Il semble étouffé quelquefois sous la masse des productions venues du dehors : laissez-le faire, il reparaitra triomphant. Et de quelle vitalité, aussi, n'est pas doué ce peuple qui, du milieu du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours, suit obstinément la même direction à travers tous les obstacles ?³⁴

L'essentiel de l'Italie, de 1750 à 1915, c'est le *Risorgimento*.

32 P. Savj-Lopez, *Romanticismo antiromantico*, Napoli, Tipografia della Università, 1913.

33 G. Martegiani, *Il romanticismo italiano non esiste*, Firenze, Lumachi, 1908.

34 Voir la *Coscienza nazionale in Italia, Voci del tempo presente, raccolte ed ordinate da Paolo Arcari*, Milano, Libreria editrice milanese, 1911.

III

Mais nous n'aurons pas terminé l'étude du romantisme italien dans ses rapports avec le romantisme européen, si nous négligeons l'influence qu'il a pu avoir à son tour.

Une théorie très hardie, et de nature à bouleverser toutes nos idées reçues, vient d'être émise non pas même par des Italiens, qui pourraient être soupçonnés de partialité en la matière, mais par des critiques anglais : M. Hugh Quigley, en 1921, a attiré l'attention sur *l'Italie et la naissance d'une nouvelle école de critique au XVIII^e siècle*;³⁵ M. J. G. Robertson, en 1923, dans ses *Études sur la genèse de la théorie romantique au XVIII^e siècle*,³⁶ a développé, renforcé et porté à son achèvement la thèse d'après laquelle les premiers germes du romantisme seraient venus non pas d'Angleterre, non pas d'Allemagne, mais d'Italie. Pour nous, qui étions habitués à croire avec les romantiques eux-mêmes, avec M^{me} de Staël, avec Schlegel, que les théories romantiques étaient spécifiquement un produit de la critique allemande, quelle surprise ! La rébellion contre l'autorité des Anciens et contre l'empire d'Aristote ; l'idée que la création littéraire n'est pas d'ordre rationnel et dépend des facultés intuitives, parmi lesquelles l'imagination tient la première place ; le principe de la relativité du goût – tout cela viendrait de l'Italie du XVIII^e siècle ; tout cela aurait passé dans les divers États européens, en France, en Angleterre, en Allemagne. De ce passage même, on nous donne un exemple : l'écrivain qui est à l'origine de la littérature moderne de l'Allemagne, l'écrivain qui s'est opposé aux théories rationalistes de Gottsched pour revendiquer les droits de la libre création et pour hausser le sentiment à la dignité de principe inspirateur des lettres, c'est Bodmer. Or, de qui Bodmer tient-il cette esthétique nouvelle ? D'un Italien, le comte Pietro di Calepio, qui l'a catéchisé et qui l'a converti. Gravina, Muratori, Conti, Martelli, Maffei, Calepio, Vico : tels seraient les authentiques ancêtres du romantisme. Bref, « l'Italie, qui fut à la tête de la critique européenne au XVI^e siècle, a de nouveau joué, au début du XVIII^e siècle, un rôle de pionnier ; la conception de « l'imagination créatrice », à l'aide de laquelle l'Europe s'est émancipée de l'étreinte du pseudo-classicisme, est virtuellement née en Italie, pour arriver à sa pleine maturité en Angleterre et en Allemagne ».³⁷

Cette thèse révolutionnaire, qui présente sous un jour entièrement nouveau l'évolution des idées dans l'Europe préromantique, il faudra l'examiner.³⁸ Il importera d'examiner, ensuite, l'influence du romantisme italien proprement dit, soit sur tel ou tel romantisme voisin, soit dans ses lointains prolongements.

C'est une chose singulière, en effet, et insuffisamment observée, que l'exemple d'une tragédie romantique ait été proposé à la France par un Italien dès 1820 – sept ans avant la *Préface de Cromwell*. Dès 1820, l'*Adelchi* de Manzoni a été connu et critiqué chez nous ; dès 1820, il a provoqué la vive réaction classique qui s'est traduite par l'article de M. Chauvet dans le *Lycée français*. Et la *Lettre à M. Chauvet sur les unités de temps et de lieu dans la tragédie*, cette pièce essentielle versée par Manzoni dans le grand débat romantique, où donc a-t-elle été pour la première fois publiée ? A Paris, en 1823. Et par quels soins ?

35 Munro et Scott, Perth.

36 Cambridge University Press.

37 Robertson, *Préface*.

38 Voir le compte-rendu donné par G. Maugain dans la *Revue de littérature comparée* de juillet-septembre 1925.

Par les soins de Fauriel.³⁹ Les principes du romantisme italien introduits en France par un Fauriel, les exemples du romantisme italien préconisés en France par un Fauriel, à une époque où Victor Hugo se défendait encore énergiquement d'appartenir à l'école dite romantique – voilà qui donne à réfléchir ; voilà qui incite à rechercher quel rôle a pu jouer l'influence de l'Italie dans l'élaboration française de la doctrine :⁴⁰ élaboration particulièrement lente, laborieuse et contradictoire, comme nous savons.

Et *Racine et Shakespeare*, qu'est-ce encore, sinon le pur esprit de la doctrine italienne ? L'idée de l'adaptation de la littérature aux différentes époques, l'idée essentielle du pamphlet d'Henri Beyle, vient directement de Milan. C'est là qu'il l'avait prise en assistant aux discussions passionnées qui avaient lieu dans la capitale lombarde :⁴¹ il suffit d'ouvrir sa *Correspondance* pour en recueillir le témoignage et pour trouver jusqu'au titre de sa brochure. Et par exemple à la date du 14 avril 1818 :

Je passe une heure ou deux dans la loge de M. Louis Arborio de Brême, fils du Brême qui a 200.000 francs de rente, ami de M^{me} de Staël, de M. Brougham, homme d'esprit, chef des romantiques italiens. A propos, la guerre des romantiques et des classiques va jusqu'à la fureur à Milan ; ce sont les *verts* et les *bleus*. Toutes les semaines, il paraît une brochure piquante ; je suis un romantique furieux, c'est-à-dire pour Shakespeare contre Racine, et pour lord Byron contre Boileau.

Aussi bien le dialogue publié par Ermès Visconti dans le *Conciliatore*, sur l'illusion dramatique et sur la notion de vraisemblance au théâtre, qui avait déjà frappé Fauriel, parut si remarquable à Stendhal, qu'il se l'annexa purement et simplement, et qu'il l'insinua dans sa prose, en se contentant de lui apporter ces personnelles et vives retouches dont il avait le secret.⁴² Lorsque les Français lurent les premières pages de *Racine et Shakespeare*, et qu'ils y trouvèrent réduite à néant la défense des trois unités par l'idée de la vraisemblance dramatique, ils ne firent que lire de l'italien ingénieusement traduit.

Les exilés italiens, qui arrivent nombreux à Paris après chacun des mouvements insurrectionnels dont leur patrie est le théâtre, fondent en 1832 un « journal de littérature italienne » dont le titre est précisément l'*Exilé* :⁴³ un de ses soins les plus pressants est de faire connaître Dante à la France. Curieux détail, qui prend toute sa valeur si on le rapporte à un mouvement d'ensemble : Dante serait moins offert, s'il n'était demandé ; si nos romantiques, désireux de trouver d'illustres parrains, ne se recommandaient à la fois de Shakespeare et de l'Alighieri. En même temps que la faveur du grand poète florentin, en Italie, s'accroît et arrive jusqu'à son plus haut sommet, parce qu'on voit en lui le représentant du génie national : en France, Dante est traduit, lu, commenté, imité, non sans

39 *Le Comte de Carmagnola et Adelghis, tragédies d'Al. Manzoni, traduites de l'italien par M. C. Fauriel, suivies d'un article de Goethe et de divers morceaux sur l'art dramatique*, Paris, Bossange frères, 1823. Voir J.-B. Galley, *Fauriel*, Saint-Etienne, 1909.

40 Voir A. Acerra, *Influenza di Manzoni sopra V. Hugo nelle dottrine drammatiche*, Naples, 1909.

41 P. Martino, « Le *Del romanticismo nelle arti* de Stendhal » (*Revue de littérature comparée*, octobre-décembre 1922).

42 Paul Hazard, « Les Plagiats de Stendhal » (*Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1921).

43 Paul Hazard, *Dante et l'Exilé (Dante, Recueil d'études publiées pour le sixième centenaire du poète)*, Paris, Librairie française, 1921.

des déformations qui accompagnent d'ordinaire de telles réussites ;⁴⁴ et sans doute y a-t-il, là encore, l'influence d'un état d'esprit italien sur l'inspiration romantique française : c'est en tout état de cause un phénomène qu'il conviendra d'étudier de près.

Si l'on se tournait ensuite du côté de l'Allemagne, pour rechercher ce que l'Italie a pu lui proposer, en échange de tant d'exemples offerts, de tant de conseils libéralement donnés – il faudrait rappeler, à titre symbolique et pour commencer cette étude, les rapports de Goethe et de Manzoni. Que de noblesse dans les échanges qui eurent lieu entre ces grands esprits ! Que d'estime réciproque ! Que d'affectueuse dignité ! Manzoni ne manque pas d'offrir à Goethe ses productions à mesure qu'elles paraissent, avec la plus touchante modestie. Lorsqu'il lui adresse son *Adelchi*, il écrit comme épigraphe une phrase qu'il a eu l'idée d'emprunter à l'*Egmont* et qui dit :⁴⁵

Du bist mir nicht fremd. Dein Name war es, der mir in meiner ersten Jugend gleich einem Stern des Himmels entgegenleuchtete. Wie oft hab ich nach dir gehorscht, gefragt !

Et Goethe accueille avec bienveillance, avec empressement, les œuvres de son admirateur italien.

Il l'encourage à ses débuts – c'est Fauriel encore qui traduit les articles de Goethe et les joint à sa traduction du *Comte de Carmagnola* et de l'*Adelchi* ; puis il s'occupe des versions, des éditions allemandes de l'œuvre de Manzoni ; et il porte sur les *Promessi Sposi* ce jugement si juste et si vrai : « L'esprit et le sentiment du lecteur se trouvent également satisfaits par la plus parfaite harmonie entre l'émotion et l'admiration ».⁴⁶

Mais je m'arrête ; car le champ est si vaste que je ne puis indiquer que quelques directions. Quel livre fut plus célèbre à son époque que *Mes Prisons* de Silvio Pellico ?⁴⁷ Et quels échos ne trouvèrent pas les chants désespérés de Leopardi ?⁴⁸ Douce, et mélancolique, et relevée de je ne sais quelle pointe d'humour triste, dans le premier cas ; exaltée, et cependant très classique d'expression, dans le second, la sensibilité qui se révèle chez ces auteurs n'est ni la française, ni l'anglaise, ni l'allemande, ni l'espagnole : elle rend un son particulier, dont il appartient à la littérature comparée de mesurer la propagation.

IV

Étudier l'histoire comparée des littératures, ce n'est pas, en dépit d'un nom arrêté avant que ne fût établie la discipline elle-même, et consacré chez nous par l'autorité de Sainte-Beuve, ce n'est pas comparer seulement.⁴⁹ Ce n'est pas comparer entre eux les auteurs et les œuvres pour instituer des parallèles et décerner des prix, ainsi qu'on faisait autrefois, quand on se plaisait à balancer longuement les mérites de l'orateur grec ou de

44 G. Maugain, *L'Orthodoxie de Dante et la critique française de 1830 à 1860*, ibid.

45 *Carteggio, a cura di G. Sforza e G. Gallavresi*, vol. IV, partie 2, p. 57, 1822.

46 Lettre de Cattaneo à Manzoni, septembre 1827. *Carteggio*, vol. IV, partie 2, p. 333.

47 *La Vita, le Mie Prigioni...di Silvio Pellico. Saggio biografico critico di Andrea Gustarelli*, Firenze, Sansoni, 1917.

48 Paul Hazard, *Leopardi*, Paris, Bloud, 1913.

49 F. Baldensperger, « Littérature comparée : le mot et la chose » (*Revue de littérature comparée*, janvier, 1921).

l'orateur romain, de la comédie athénienne et de la comédie latine. Mais suivre la genèse des œuvres, en tenant un compte particulier des facteurs étrangers qui entrent dans leur production ; considérer la littérature comme un organisme vivant, toujours en devenir ; se tenir aux frontières de l'histoire littéraire, pour y surveiller les échanges ; mesurer, s'il est possible, les modifications que subissent les sentiments, les images, et leur expression, chaque fois qu'il y a passage d'une nationalité à une autre ; suivre les grands courants de pensée qui se forment par moments, et semblent entraîner des générations entières dans leur impulsion ; bref, être attentif à tous les effets que provoquent les pérégrinations des idées et des formes, telle est la tâche de l'histoire comparée des littératures. Tâche qui devient de plus en plus complexe, et aussi de plus en plus nécessaire, à mesure que les liens se multiplient entre les pays, et que toutes les littératures nationales, toutes sans exception, subissent à quelque degré l'influence des littératures étrangères, ou lointaines ou voisines. Y eut-il jamais un moment où l'on a pu légitimement étudier le développement intellectuel d'un peuple, en le supposant isolé du monde, et ne dépendant que de lui-même ? Je ne le pense pas ; mais ce qui est sûr, c'est que cette idée ne viendrait à personne aujourd'hui. Bien plutôt sommes-nous frappés par le nombre et la variété des rapports internationaux ; et la science qui se consacre à l'étude de ces rapports, si elle n'est pas encore partout établie, du moins n'est nulle part contestée. « La discussion philosophique, religieuse, littéraire, n'est plus, comme dans le XVIII^e siècle, renfermée dans le salon de M^{me} de Tencin ou de M^{me} du Deffand. Elle s'agite en même temps entre Paris, Londres, Berlin, Pétersbourg et New-York. La parole vole d'un peuple à l'autre ; chacun d'eux a une tâche particulière dont tous les autres ont conscience à la fois. » Ainsi s'exprimait Edgar Quinet dès 1838 :⁵⁰ ce pressentiment et ce souhait sont devenus la réalité même. Une littérature européenne est en train de se constituer : non point par l'effacement des nationalités, pas plus qu'une littérature nationale ne se constitue par l'effacement des individus qui la composent ; mais parce que la rapidité et l'intensité des échanges sont devenues telles, qu'une infinité d'ondes de pensée se croisent dans notre ciel. Encore ce mot d'*Européen*, que quelques-uns des meilleurs esprits de notre temps s'appliquent à définir avec une toute particulière attention, nous apparaît-il comme trop étroit ; les provinces intellectuelles d'Europe s'étendent bien au delà de celles que la géographie désigne ; l'Europe, c'est l'Occident. Préposée à l'étude de ces relations toujours croissantes ; appelée à faire leur part aux principes nationaux, si miraculeusement vivaces, et aux rapports internationaux, qui sont la condition même de la vie contemporaine ; attentive à enregistrer les phénomènes de coopération consciente ou inconsciente qui se sont manifestés dès le début de l'époque moderne, et à en montrer l'efficacité, l'histoire comparée des littératures aurait de quoi s'effrayer de l'ampleur de sa tâche sans cette pointe d'audace, et peut-être de présomption, qui ne manque pas d'ordinaire aux jeunes disciplines. Par bonheur, elle peut se restreindre suivant les connaissances, les goûts, la volonté de chaque travailleur. Elle sera aidée, dans ce cas spécial, par une foule d'excellents travaux que la critique européenne a publiés sur la matière ; elle se limitera à l'Europe méridio-

⁵⁰ Edgar Quinet, « De l'unité des littératures modernes » (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juillet 1838. Repris dans *Allemagne et Italie*, 1839). Voir, avant lui, G. Mazzini, *D'una letteratura europea*, article paru d'abord dans l'*Antologia* de 1829 et recueilli au tome I de l'édition nationale de ses œuvres (*Scritti letterari*, I, Imola, 1906).

nale, dont l'une des nations prise comme centre fera l'objet du cours de cette année ; et à l'Amérique latine, à laquelle je viendrai quelque jour. Heureux si, grâce à ce que j'ai reçu de mes maîtres, auxquels je tiens à adresser en terminant mon plus reconnaissant souvenir ; grâce à l'autorité de ce Collège de France qui a bien voulu m'accueillir parmi ses membres ; et grâce à l'histoire comparée des littératures, je puis contribuer pour ma part à ce mouvement de pensée qui resserre aujourd'hui les peuples – humble ouvrier de la grande œuvre qui consiste à rendre chaque jour plus consciente la solidarité intellectuelle et morale des nations.



NOTIZIE DELLA CURATRICE

Paola Cattani, dottore di ricerca all'Università di Pisa, allieva della Scuola Normale di Pisa e post-dottoranda al Collège de France, è attualmente assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Milano. Le sue ricerche indagano la storia intellettuale francese della prima metà del Novecento (rapporto tra letteratura e politica, *engagement* degli scrittori, dibattiti e controversie nella *République des Lettres*), e in particolare il dibattito sull'Europa tra le due guerre, esaminato, ultimamente, a partire dalla storia delle idee e dall'analisi del discorso. Tra le sue pubblicazioni, *Le Règne de l'Esprit. Littérature et engagement au début du XXe siècle* (Firenze, Olschki, 2013) e *Paul Valéry e le arti visive. Disegno, pittura, architettura e parola poetica* (Pisa, Ets, 2007).

paola.cattani@unimi.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAUL HAZARD, *Romantisme italien et romantisme européen*, a cura di Paola Cattani, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», III (2015), pp. 203–225.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – III (2015)

LA TRADUZIONE COME GENESI E PALINGENESI DELLA LETTERATURA a cura di P. Cattani, M. Fadini e F. Saviotti	I
<i>In principio fuit interpret</i>	3
ANNA BELTRAMETTI, <i>Le provocazioni di Antigone e quelle di Creonte. Come e perché tradurle oggi per il pubblico</i>	13
ALESSIO COLLURA, <i>L'Evangelium Nicodemi e le traduzioni romanze</i>	29
MARGHERITA LECCO, <i>Gaimar, Wace e gli altri autori. La traduzione alle origini della letteratura anglo-normanna</i>	49
VERONIKA ALTAŠINA, <i>La traduction des romans français et les débats sur le roman en Russie au XVIII^e siècle</i>	69
ROSARIO GENNARO, <i>La traduzione e la «nuova letteratura». Il modernismo novecentista (tra nazionalismo e interculturalità)</i>	79
MAIA VARSIMASHVILI-RAPHAEL, <i>Traduction et quête identitaire. Le cas de la Géorgie</i>	97
IRENA KRISTEVA, <i>Le rôle de la traduction dans la constitution de la prose fondamentale bulgare</i>	125
JOEL GILBERTHORPE, <i>Translation as Genesis</i>	141
SUSAN BASSNETT, <i>The Complexities of Translating Poetry</i>	157
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	169
RICCARDO RAIMONDO, <i>Territori di Babele. Aforismi sulla traduzione di Jean-Yves Masson</i>	171
LAURA ORGANTE, <i>Coleridge e il Novecento italiano. Luzi, Fenoglio e Giudici traduttori della Rime of the Ancient Mariner</i>	181
REPRINTS	201
PAUL HAZARD, <i>Romantisme italien et romantisme européen</i> (a cura di Paola Cattani)	203
PAUL OSKAR KRISTELLER, <i>L'origine e lo sviluppo della prosa volgare italiana</i> (a cura di Camilla Russo)	227
INDICE DEI NOMI	253
CREDITI	259

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 3 - APRILE 2015

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

www.ticontre.org

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

[Informativa sul copyright](#)

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.