

**PRATIQUES PARODIQUES<sup>1</sup> ET PROJET LITTÉRAIRE  
DANS LE CHAPITRE PREMIER DES  
CONFESSIONI DI UN ITALIANO D'IPPOLITO NIEVO**

Lorsque de décembre 1857 à août 1858<sup>2</sup> Nievo rédigeait *Le confessioni di un Italiano*, le panorama du roman italien présentait toutes les caractéristiques d'une crise, liée, selon Carlo Tenca, à l'ouverture d'une phase de "transition"<sup>3</sup>.

Le début du siècle avait vu la floraison de romans historiques inspirés de l'œuvre de Walter Scott. De cette soudaine profusion<sup>4</sup>, nous ne

---

<sup>1</sup> Nous reconnaissons la validité de l'opinion de Gérard Genette (Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982) lorsqu'il montre la trop grande imprécision du terme parodie dans le langage courant et dans le langage critique. Toutefois nous avons préféré employer ce terme dans le sens générique que lui donne Bakhtine, quitte à préciser, en recourant alors éventuellement aux termes de Genette, de quelle pratique parodique il est question. (Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978)

<sup>2</sup> Pour cette précision voir, entre autres, Sergio ROMAGNOLI, *Introduzione, Le confessioni di un Italiano*, Venezia, Marsilio, 1990, p. XXI.

<sup>3</sup> Plusieurs critiques ont évoqué la situation du roman en Italie au moment où Nievo écrivait *Le Confessioni di un Italiano* : Maria Antonietta CORTINI, *L'autore, il narratore, l'eroe*, Roma, Bulzoni, 1983, Giovanni MAFFEI, qui reprend le terme dans son titre : *Ippolito Nievo e il romanzo di transizione*, Napoli, Liguori, 1990. Voir également Ugo M. OLIVIERI, *Narrare avanti il reale, Le Confessioni di un Italiano e la forma-romanzo nell'Ottocento*, Milano, Angeli, 1990.

Selon Giovanni Maffei, le terme "transizione" est récurrent chez Carlo Tenca à ce moment : "Egli [Tenca] aveva descritto il proprio tempo storico come un'epoca di transizione" in Italia e in Europa : donde un generale disorientamento delle lettere aggravato qui da noi dalle specifiche condizioni critiche della vita nazionale e dal vistoso deterioramento dell'innovazione romantica." (Giovanni MAFFEI, *op. cit.*, p. 19-20)

<sup>4</sup> Sur le roman historique italien voir Sergio ROMAGNOLI, *Il romanzo storico italiano*, in CECCHI Emilio, SAPEGNO Natalino, *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII, *Dall'Ottocento al Novecento*, Milano, Garzanti, 1968, p. 7-88, Marinella COLUMNI

retiendrons que quelques dates. En 1821 paraît la première version italienne d'un roman de Walter Scott, *Kenilworth*. 1827 reste une année-symbole, non seulement en raison de la publication de la première version des *Fiancés*, mais aussi en ce qu'elle marque une sorte d'explosion du genre<sup>5</sup>. Dans un article de 1830, Niccolò Tommaseo, critique attentif du roman historique, constate déjà chez les imitateurs de Scott et désormais, de Manzoni, une incapacité à éviter les canons du genre : il y énonce comme une recette<sup>6</sup> les principes de composition du roman historique et,

---

CAMERINO, *Il romanzo storico nella prima metà dell'Ottocento*, "Problemi", 1982, n° 65, p. 196-219, et Elsa CHAARANI-LESOURD, *Intertextualité et récurrences dans le roman historique italien mineur*, Nancy, Université Nancy II, 1993.

<sup>5</sup> En mars, paraît *Il castello di Trezzo* de Giambattista Bazzoni, en juin la "ventisettana", première mouture des *Fiancés*, à un ou deux mois de là, *Sibilla Odaeta* de Carlo Varese, et, à l'automne, le premier des quatre volumes de *La battaglia di Benevento* de Guerrazzi. Aux quatre romans que nous venons de citer et qui connurent un grand succès, s'ajoutent *Cabrino Fondulo* de Vincenzo Lancetti et *Memorie di Bianca Cappello* de Stefano Ticozzi, sortes de biographies historiques romancées. Pour la première édition (1827-28) du roman de Guerrazzi, nous avons vérifié qu'il s'agit bien de quatre volumes et non de trois comme l'affirme Sergio Romagnoli dans l'introduction citée plus haut des *Confessioni*. (Voir Sergio ROMAGNOLI, *op. cit.*, p. XXXVII et MINIATI Pietro, *F.D. Guerrazzi, guida bibliografica*, Leonardo, Roma, 1927.)

<sup>6</sup> "Sapete voi, amico lettore, le regole dietro le quali va composto un romanzo che meriti il nome di storico, senza timor di sbagliare ? Ascoltate ; e dalla pratica de' romanzi storici che vengono pullulando da ventiquattr'anni in qua, io con maestria Aristotelica, vi estrarrò bell'e intera la teoria. - Primieramente tutti i capitoli debbono incominciare da una citazione o di poeta od anche di prosatore ; se oscura, se impertinente alla cosa di cui si tratta nel capitolo, tanto meglio. - Poi, il vostro romanzo prenderà le mosse o da un buon pezzo di storia cruda, lardellata di qualche similitude, di qualche sentenza, di qualche citazione o furtiva o patente : ovvero da una buona descrizione topografica d'una valle, d'un monte, d'una città, d'un castello. Riman libero al genio scegliere tra queste due vie : ma la regola generale si è che nel principio del romanzo si debba trovare il brano di storia e la parafrasi d'una carta topografica. Poi venga un bel dialogo che vi faccia conoscere bene bene di che cosa si tratti. Questo dialogo può essere o serio o faceto : ma faceto sarà migliore ; e ciò che più importa deve essere lungo. - La lunghezza ancor più che nei dialoghi è di regola nelle descrizioni. Voi non dovete presentare in iscena, senza tacerne il nome e senza darne i connotati, vale a dire statura, viso, mento, occhi, capelli, *marche*, (come ne' passaporti sta scritto *marche particolari*) ; e sopra tutto la foggia dell'abito dalla punta degli stivali fino all'ultima piuma dell'elmo. Se il personaggio, discorrendo, fa un gesto con la mano o col piede, un cenno cogli occhi, col viso, se raggrinza il naso o la fronte, e voi in mezzo al dialogo aprite una parentesi, e notate la cosa, più che se si trattasse di un interrogatorio criminale : se mentre egli parla, gli si gira pel capo un pensiero che serva a modificare o a interpretare il senso delle sue parole, e voi coglietelo a volo quel pensiero, conficcatelo sulla carta e interrompete il dialogo per farne la *sezione cadaverica*. Regola generale : tanto i peli della barba quanto i moti primi dell'anima debbono tutti passare nel *portaoggetti* del vostro microscopio : quanto più la cosa da narrarsi, è minuta, recondita, impercettibile agli occhi stessi del personaggio in cui voi la sognate, tanto sarà più preziosa, tanta più voi parrete filosofo scrutatore *delle anime e delle reni*." (K.X.Y.(Pseudonyme de Tommaseo), *I prigionieri di Pizzighetone*, "Antologia", 37, mars 1830, p. 107-108).

ce faisant, il annonce la parodie écrite en 1840 par Carlo Tenca<sup>7</sup>. Enfin, en 1845, Manzoni dans son opuscule *Del romanzo storico*, achève le roman historique en prononçant ce qui, sous sa plume éminente, allait devenir une condamnation du genre.

Après qu'un tel point de vue eut été exprimé, il devenait difficile pour un jeune écrivain de feindre l'ignorance et de continuer à organiser en une reproduction naïve les éléments conventionnels d'un genre figé dans sa codification.

Ce n'est certes pas un hasard si parmi tous les poncifs du genre la première règle de composition citée par Tommaseo est celle de l'évocation de l'espace-temps :

Poi, il vostro romanzo prenderà le mosse o da un buon pezzo di storia cruda, lardellata di qualche similitude, di qualche sentenza, di qualche citazione o furtiva o patente : ovvero da una buona descrizione topografica d'una valle, d'un monte, d'una città, d'un castello.

(Niccolò TOMMASEO, *op. cit.*, note n. 6)

Car l'évocation chronotopique est essentielle dans les romans historiques de Scott et de ses imitateurs, même le plus brillant. Les éléments spatiaux, porteurs d'histoire, sont, dans les romans historiques et particulièrement dans les toutes premières pages, le moteur qui propulse le roman vers le temps historique : la machine à voyager dans le temps. Ce point de départ du voyage dans le temps peut être une région ou une ville, ou bien -très souvent- un château.

Or, en ce qui concerne ce thème précis du château, l'inventeur du genre, Walter Scott, s'est lui-même inspiré d'un autre hypotexte sans lequel on ne peut appréhender le roman historique de l'époque romantique, le roman "noir" ou "gothique" anglais<sup>8</sup>. Dans ces romans venus d'Outre-Manche, les architectures gothiques, fréquemment des châteaux, ont une fonction absolument centrale : elles sont le théâtre de la persécution de personnages innocents, le plus souvent de jeunes et jolies femmes. Une thématique "noire" ou "gothique" que l'on retrouve

<sup>7</sup> TENCA Carlo, *La Ca' dei cani*, texte présenté par Marinella Columi Camerino, Napoli, Guida, 1985. Ce roman, paru pour la première fois en 1840 à Milan, eut trois éditions, dont les deux premières furent anonymes.

<sup>8</sup> Voir Maurice LEVY, *Le roman gothique anglais*, Toulouse, Faculté des lettres et sciences humaines, 1968. Cet ouvrage a été réédité en 1995. Sur le romantisme noir en général voir Mario PRAZ, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19e siècle, le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977, [première édition 1933]. En ce qui concerne l'influence du gothique sur le roman historique italien mineur, voir Elsa CHAARANI-LESOURD, *op. cit.*, *passim*.

également chez Manzoni : Lucia, belle et innocente, ne fait-elle pas l'objet d'une détention dans un château dont la description ne laisse rien présager de bon sur son sort ?

Dans une telle perspective intertextuelle, le choix, de la part de Nievo, de la description d'un château (élément gothique) au chapitre premier de son roman (référence à la temporalité spécifique du roman historique) ne peut pas être le fruit du hasard, pas plus que celui de la déformation hyperbolique de la cuisine, ou de la transposition burlesque de l'épisode tragique de la Gertrude des *Fiancés*.

Nous nous proposons ici d'étudier en quoi le chapitre premier des *Confessioni di un Italiano* contient des éléments profondément novateurs pour l'histoire du roman en Italie<sup>9</sup>.

Qu'on veuille bien nous excuser de citer ici encore, après de nombreux critiques, la première phrase de la description du château de Fratta :

Io vissi i miei primi anni nel castello di Fratta, il quale adesso è nulla più d'un mucchio di rovine donde i contadini traggono a lor grado sassi e rottami per le fonde dei gelsi; ma l'era a quei tempi un gran caseggiato con torri e torricelle, un gran ponte levatoio scassinato dalla vecchiaia e i più bei finestroni gotici che si potessero vedere tra il Lemene e il Tagliamento.<sup>10</sup>

(*Le Confessioni di un Italiano*, p. 6)

Elle est exactement calquée sur le prototype de Scott reproduit fidèlement par de nombreux auteurs européens :

---

<sup>9</sup> Quelques critiques font allusion à ce dont il est question ici. Marcella Gorra et Giovanni Maffei s'intéressent d'assez près à la présence dans les *Confessioni* du modèle manzonien (Marcella GORRA, *Ritratto di Nievo*, Firenze, La Nuova Italia, 1991 et Giovanni MAFFEI, *op. cit., passim*). Ugo M. Olivieri parle de "rivisitazione ironica" du roman historique (Ugo M. OLIVIERI, *op. cit.*, p. 66, note n. 3). Dans le cadre d'une étude plus vaste sur le roman du dix-neuvième siècle Folco Portinari évoquait déjà la dérision de la thématique gothique dans le *Confessioni*. (Folco PORTINARI, *Un grande romanzo inglese*, in *Le parabole del reale*, Torino, Einaudi, 1976, p. 76, paragraphe 7)

<sup>10</sup> L'édition que nous citons est Ippolito NIEVO, *Le confessioni di un Italiano*, cur. Marcella GORRA, Milano, Mondadori, 1981, p. 6. Nous adopterons désormais l'abréviation *C.I.*

In the gorge of a pass or mountain glen, ascending from the fertile plains of East Lothian, there stood in former times an extensive castle, of which only the ruins are now visible.

(*The Bride of Lammermoor*, p. 28)<sup>11</sup>

Dans cette phrase, on trouve une proposition où il est question de l'édifice en ruine et comportant un verbe<sup>12</sup> au présent de l'indicatif (*are visible*, sont visibles) dont la valeur temporelle est renforcée par une locution désignant également le temps de la narration (*now*, maintenant ou aujourd'hui). Cette proposition est suivie ou précédée d'une autre période au passé (verbe *stood*, s'élevait) accompagnée d'une locution temporelle antithétique (*in former times*, autrefois) indiquant cette fois le temps historique de la fiction romanesque et désignant le château à l'époque - souvent médiévale- de sa splendeur. Cette structure est copiée si invariablement dans tant de romans historiques italiens<sup>13</sup> que l'on comprend aisément la lassitude de Niccolò Tommaseo...

La phrase de Nievo fonctionne elle aussi sur une antithèse identique entre le présent de la narration exprimé par l'adverbe et le verbe *adesso è*, et le passé de la fiction rendu par le segment *ma l'era a quei tempi*. Toutefois, à la différence de beaucoup de ses prédécesseurs, il refuse le choix romantique du Moyen-Age comme temps de la fiction romanesque, et choisit le dix-huitième siècle (proche en cela de Manzoni, quoique pour

<sup>11</sup> "Dans les gorges des montagnes qui se dressent au milieu des plaines fertiles du Lothian oriental, s'élevait autrefois un château considérable, dont seules les ruines sont aujourd'hui visibles" (*La fiancée de Lammermoor*)

<sup>12</sup> C'est un verbe d'état. Chez les imitateurs on trouve également de façon récurrente un verbe de perception ou un verbe exprimant la volonté de démontrer ("attester").

<sup>13</sup> Qu'on en juge par ces exemples, qui ne représentent qu'un tout petit échantillon des citations possibles : "Le sue mura oggi non presentano allo sguardo che un monte di rovine coperte di spini e d'edera ; ma all'epoca della nostra istoria erano in buon essere, e formavano un edificio d'aspetto severo(...)" (D'AZEGLIO Massimo, *Ettore Fieramosca*, Milano, Vallardi, 1958, p. 82) ; "(...)sorgevano un tempo le mura del forte di Trezzo, di cui a' di nostri poche rovine attestano la passata esistenza." (BAZZONI Giambattista, *Il castello di Trezzo*, s.e., 1833, p. 39) ; "Ancora pochi anni sono si vedevano gli antichi avanzi delle sue fortificazioni : ora più non ne rimane vestigio, fuorchè i vasti ammassi di pietra, che, a certa profondità nel suolo incontrandosi, ancora attestano la solidità delle sue torri e delle antiche sue mura." (CAMPIGLIO Giovanni, *La figlia di un ghibellino*, Milano, Truffi, 1830, p. 17-18) ; "Sul confine tra il dominio dei monaci e il territorio di Bellaggio, segnato ancora al dì d'oggi con una pietra, sorgeva nel 1329 un vecchio castello che fu poi rovinato verso il terminar di quel secolo, e del quale non si conserva nessun avanzo." (GROSSI Tommaso, *Marco Visconti*, Firenze, Le Monnier, 1849, p. 3) ; "(...)altrove maestoso innalza le torri un antico castello, i cui merli parte cadenti, e le mura screpolate e coperte di musso, procacciano testimonianza che da lontani secoli dura contro l'edacità del tempo." (SACCHI Defendente, *I Lambertazzi e i Geremei*, Milano, Stella, 1830, p. 53).

des raisons un peu différentes<sup>14</sup>). La temporalité de la description du château s'enrichit donc ici d'un troisième axe temporel. Entre le temps médiéval de la construction du château évoqué par différents éléments de la description (*i finestroni gotici, il gran ponte levatoio, l'antica dimora signorile, gli armigeri, gli antichi signori*) et le temps de la narration évoqué une seule fois (dans la proposition *donde i contadini traggono a lor grado sassi e rottami per le fonde dei gelsi*), s'insère le temps de la fiction romanesque, le dix-huitième siècle.

Par ailleurs, dans les romans historiques mineurs, l'époque médiévale portait la connotation systématiquement négative de la barbarie, opposée à un dix-neuvième siècle presque invariablement considéré comme une époque civilisée. Là encore le texte de Nievo diffère. Chacune des trois époques suscitées par sa plume porte une connotation spécifique : le Moyen Age est connoté comme un temps héroïque, où des "hommes d'armes" soutenaient des sièges grâce aux "très profondes douves" et au "pont-levis" tandis que l'expression "l'ancienne demeure seigneuriale" exprime le respect porté aux "anciens seigneurs" de ce château<sup>15</sup>. Mais cet héroïsme est toujours tourné en dérision par les acquisitions du temps de la fiction romanesque. L'héroïsme des guerriers moyen-âgeux se dissout dans l'image prosaïque des cheminées :

Un'altra anomalia di quel fabbricato era la moltitudine dei fumaioli; i quali alla lontana gli davano l'aspetto di una scacchiera a mezza partita : e certo se gli antichi signori contavano un solo armigero per camino, quello doveva essere il castello meglio guernito della Cristianità

(C.I., p. 7)

Le pont-levis est déjà au temps de la fiction romanesque "lézardé par la vieillesse". Le souvenir des batailles héroïques et sanglantes que suggèrent les "très profondes douves" du château est effacé par la présence dans ces douves de brebis champêtres et de grenouilles pacifiques<sup>16</sup>. Le temps de la fiction romanesque porte donc une connotation intermédiaire héroïco-prosaïque, celle de la décadence de l'aristocratie et de ses vieilles valeurs.

<sup>14</sup> Manzoni avait choisi le dix-septième siècle d'une part, pour le thème de la domination espagnole en Italie, et d'autre part, parce que cette période relativement proche offrait des bases historiques plus solides à ses recherches. Nievo choisit le dix-huitième siècle parce que cette période rapprochée rendait possible l'expédient littéraire de l'*io narrante* octogénaire. Ainsi, il évitait l'imitation servile du roman historique, et son oeuvre devenait inclassable entre roman autobiographique et roman historique. Par ailleurs, la peinture de Venise au moment historique de la Révolution Française présentait un intérêt idéologique certain.

<sup>15</sup> Voir citation *infra*.

<sup>16</sup> Voir citation *infra*.

Au reste cette décadence était annoncée, avant même la description du château par l'expression "le ridicule dernier acte du grand drame féodal"<sup>17</sup>, et cette annonce sera développée dans ce même chapitre par la description du comte de Fratta, et plus loin encore par son comportement de "poule mouillée" (*coniglio*) lors du siège du château. Le dix-huitième siècle est vu comme une époque qui ne conserve de la chevalerie que les apparences, à l'image du comte de Fratta, si raide qu'il semble "avoir à peine quitté son armure"<sup>18</sup>, mais si poltron que deux enfants, une jeune fille et un roturier pourront lui donner une leçon de courage<sup>19</sup>. Quant au temps de la narration il n'est évoqué ici que comme un temps prosaïque où dominant les travaux champêtres d'une classe sociale qui avait toute l'affection de Nievo. Sa démarche est donc celle du réalisme, par rapport à son époque, mais aussi vis-à-vis du mythe romantique du Moyen-Age, et, enfin, en ce qui concerne le temps de la narration sur lequel se concentre sa dérision. Quoi qu'il en soit, l'intention satirique par rapport au roman historique est évidente : l'auteur cherche à déstabiliser le lecteur naïf en bouleversant la vision manichéenne et le simplisme des clichés du roman historique scottien, ce qui pourrait bien lui attirer la sympathie d'un lecteur plus rusé.

Dans le débat soulevé par Manzoni en 1845 dans *Del romanzo storico*, Nievo réussit donc à prendre le parti intelligent de la dérision débonnaire d'un genre qui avait peut-être, comme ce fut le cas pour Rovani<sup>20</sup>, amusé son imagination d'enfant...

<sup>17</sup> "La circostanza, altri direbbe la sventura, di aver vissuto in questi anni mi ha dunque indotto nel divisamento di scrivere quanto ho veduto sentito fatto e provato dalla prima infanzia al cominciare della vecchiaia, quando gli acciacchi dell'età, la condiscendenza ai più giovani, la temperanza delle opinioni senili e diciamo anche l'esperienza di molte e molte disgrazie in questi ultimi anni mi ridussero a quella dimora campestre dove aveva assistito all'ultimo e ridicolo atto del gran dramma feudale." (*C.I.*, p. 4)

<sup>18</sup> "Il signor Conte di Fratta era un uomo d'oltre a sessant'anni il quale pareva avesse svestito allor allora l'armatura, tanto si teneva rigido e pettoruto sul suo seggiolone. Ma la parrucca colla borsa, la lunga zimarra color cenere gallonata di scarlatto, e la tabacchiera di bosso che aveva sempre tra mano discordavano un poco da quell'attitudine guerriera." (*C.I.*, p. 9)

<sup>19</sup> Au chapitre V, lors du siège du château de Fratta, la toute jeune fille du Comte, Clara, son amant Lucilio, d'extraction bourgeoise, et les deux enfants Carlino et Pisana se montreront bien plus courageux que tous les adultes de Fratta, (appelés "accolta di conigli") et en particulier le seigneur du lieu.

<sup>20</sup> Voici un extrait assez connu d'un texte de Rovani sur G.B. Bazzoni : "Noi che abbiamo letto *il Castello di Trezzo* quando eravamo fanciulli e che abbiamo preso tanto interesse alla figura grottesca e misteriosa di Ariele [*sic*, il n'y a aucun personnage de ce nom dans le roman] ed alla bell'armatura di Palamede e alla voce di Ginevra che confortava della nota canzone il dolce amante che la stava ascoltando estatico, protetto dal chiaro di luna indispensabile, non possiamo adesso farci capaci di quell'entusiasmo che pure ha destato nella nostra tenera intelligenza e nel nostro cuore ancora più tenero. Ma quando pensiamo

Toutefois, Nievo ne vise pas seulement le roman historique : il s'en prend également à un filon littéraire qualifié alors de "gothique" ou de "frénétique" qui avait fait le succès d'un romancier tel que Guerrazzi<sup>21</sup>, et que l'on trouve présent dans tous les romans historiques du début du siècle, y compris dans *Les fiancés*.

L'une des caractéristiques des paysages et des architectures gothiques était la verticalité. De la plus haute cime des montagnes jusqu'au tréfonds d'une caverne ou d'un précipice, du donjon le plus élevé jusqu'au souterrain le plus profond, la verticalité gothique suggérait l'idée de la chute : tout en bas de cet axe vertical, le Diable, et tout en haut, Dieu, en une thématique qui ne manqua pas d'intéresser Manzoni.

Or que trouvons-nous chez Nievo ?

Il castello stava sicuro a meraviglia tra profondissimi fossati dove pascevano le pecore quando non vi cantavano le rane.

(C.I., p. 7)

---

che in quell'età appunto le meraviglie dei *Promessi Sposi* ci parevano oppio o peggio, comprendiamo benissimo da che cosa può dipendere il successo di un libro. E intanto il *Castello di Trezzo* aveva appunto tutti gli ingredienti per colpire e affascinare le menti volgari e infantili e una gran parte di quella metà dolcissima del genere umano a cui pure sono affidate le sorti dei cosiddetti libri di divertimento. Era pieno di fatti sopra fatti e di quell'intreccio avviluppato e zeppo di sursorii, eccellenti a mettere un'ansietà irresistibile nei lettori impazienti, che non sanno chiudere occhio e son fatti dimentichi persino del più consistente pranzo se non riescono a sapere - *come il fatto è andato a finire* - e vi erano frati non frati, e pugnali sotto la tonaca, e cuochi amministratori di veleni, e scomparse misteriose di personaggi simpatici, e striscie di sangue misteriose ma chiarissime, e tutte queste cose abborraciate di quella morale di convenzione che fa morire il malvagio e trionfare l'uomo virtuoso ; e, infine, un matrimonio felice e in tutte le regole, da compensare a usura le tenere fanciulle che avevano troppo sospirato e pianto, e da infondere ne' loro cuori quella cara speranza che per esse le cose sarebbero andate come per Ginevra e Palamede." (ROVANI, G.B. *Bazzoni*, texte tiré de *Le tre Arti*, Treves, Milano, 1874, et repris dans l'anthologie d'Aldo BORLENGHI, *La narrativa italiana dell'Ottocento*, Milano, 1961, p. 80-88)

<sup>21</sup>Francesco Domenico Guerrazzi (1804-1873) auteur de plusieurs romans historiques à succès, aujourd'hui tombés dans l'oubli, fut nettement influencé par le roman gothique anglais, en particulier ceux d'Ann Radcliffe (auteur entre autres de *L'Italien ou le Confessionnal des pénitents noirs*), et celui de Matthew Gregory Lewis (*Le moine*). Il est cité dans les *Confessioni* comme la référence en matière d'horreur qu'il était en effet : "Le anime hanno un centinaio di sensi per sentir il male, ed uno solo pel bene ; e la natura rileva alcun poco dell'indole di Guerrazzi che ha maggior immaginativa per le miserie che pei pregi della vita." (C.I., chap. V, p. 247) Quand Nievo écrivait les *Confessioni*, Guerrazzi venait de publier (1853) le récit détaillé sur 800 pages des tortures de Beatrice Cenci, soupçonnée d'avoir assassiné son père incestueux (*Beatrice Cenci*). En outre à propos de ce roman scandaleux Nievo avait écrit en 1854 un poème, aujourd'hui perdu, qui devait être publié dans "L'Alchimista friulano". Le numéro de la revue fut censuré à cause de ce poème. Cet épisode est rapporté par Marcella Gorra. (Marcella GORRA, *Ritratto di Nievo*, op. cit., p. 104-105).



Dans ce début de phrase le château (désigné par ce terme et non par *caseggiato*) retrouve un peu de son effrayante verticalité médiévale avec “les très profondes douves”, mais l'effet gothique est volontairement détruit par la présence d'animaux éveillant si peu l'épouvante. Il reste bien “les plus belles fenêtres gothiques” mais là encore la chute de la phrase anéantit la terreur, la partie du Frioul située entre le Lemene et le Tagliamento n'étant probablement pas la région du monde où l'architecture gothique fut la plus florissante...

Mis à part ces deux éléments relevant de l'esthétique gothique mais distordus par la dérision, le château, tout médiéval qu'il soit, se caractérise plutôt par son horizontalité. Celle-ci, selon Marcella Gorra<sup>22</sup>, a un fondement réaliste dans le château de Colloredo que Nieveo connaissait bien pour y avoir vécu. Le dessin irrégulier du mur d'enceinte et la silhouette générale du château de Fratta correspondent à la réalité de Colloredo. Mais Marcella Gorra remarque elle-même que cette horizontalité est exagérée par le commentaire hyperbolique final :

In tutti i miei viaggi non mi è mai accaduto di vedere fabbrica che disegnasse sul terreno una più bizzarra figura, né che avesse spigoli, cantoni, rientrature e sporgenze da far meglio contenti tutti i punti cardinali ed intermedi della rosa dei venti.

(*C.I.*, p. 7)

Seules les cheminées pourraient lui faire retrouver un peu d'une verticalité toutefois bien prosaïque, si elles n'étaient accompagnées du terme “multitude”. Il n'est pas jusqu'à la flèche de la chapelle du château qui ne soit étêtée par l'orage :

Perfino il campanile della cappella portava schiacciata la pigna dai ripetuti saluti del fulmine. (...) Altri davano il merito di queste burlette meteorologiche ai pioppi secolari che ombreggiavano la campagna intorno al castello : i villani dicevano che siccome lo abitava il diavolo, così di tratto in tratto gli veniva qualche visita dei suoi buoni compagni. I padroni del sito, avvezzi a veder colpito solamente il campanile, s'erano accostumati a crederlo una specie di parafulmine, e così volentieri lo abbandonavano all'ira celeste, purché ne andassero salve le tettoie dei granai e la gran cappa del camino di cucina.

(*C.I.*, p. 7)

---

<sup>22</sup> Voir Marcella GORRA, *Ritratto di Nieveo*, op. cit., p. 51-54.

Mais cet élément climatique, fort prisé des auteurs de romans gothiques et repris abondamment dans les romans historiques italiens<sup>23</sup>, est ici vidé de toutes ses romantiques connotations de terreur. L'orage devient, dans la fiction romanesque de Nievo un événement climatique banal, une simple "petite farce météorologique" d'un diable qui n'a rien de terrible, l'expression "ire céleste" étant à prendre, de toute évidence, au second degré.

Ainsi, Nievo s'amuse franchement du filon gothique, comme le montre, au demeurant, l'emploi de cet adjectif à la page 720 du roman, avec l'occurrence de "bizarre"<sup>24</sup>, ainsi que d'autres éléments du roman.

En outre, là encore, Nievo se démarque du modèle manzonien<sup>25</sup>. Dans la description du château de l'Innominato, l'axe vertical constamment présent, impliquait une signification religieuse en cohérence parfaite avec le maître des lieux : l'Innominato, effrayé par la profondeur infernale de sa chute que suggèrent les précipices, les crevasses et autres ravins qui entourent son château, choisit le retour à la transcendance elle aussi évoquée dans la description du paysage.

Cependant, la verticalité ne disparaît pas pour autant de l'espace du roman de Nievo ; on la retrouve immédiatement dans la description de la cuisine, c'est-à-dire là où elle n'est plus crédible, puisqu'elle n'apparaît plus que sous la forme d'une hyperbole :

La cucina di Fratta era un vasto locale d'un numero indefinito di lati molto diversi in grandezza, il quale s'alzava verso il cielo come una cupola e sprofondava nella terra più d'una voragine(...)

(C.I., p. 7)

<sup>23</sup> *Il Falco della rupe* de Giambattista Bazzoni s'ouvre sur la description d'une tempête sur le lac de Côme. *La battaglia di Benevento* contient une tempête au cours de laquelle s'accomplit une vengeance féroce. Il y a d'autres exemples.

<sup>24</sup> "(...)e i dintorni di Velletri ispirerebbero ad ogni sano intelletto stregonerie e fiabe, come i pascoli e le cascine del Lodigiano ispirano gli elogi del cacio e della pannera. Io solo forse mi serbava alieno da tali gotiche credenze, sapendo benissimo che si può durare un bel pezzo nella continenza, e sfrenarsi poi a farne una per colore con la ghiottorneria di chi fu digiuno per un pezzo." (C.I., p. 720, chapitre XVI, c'est nous qui soulignons) Les autres éléments du roman qui montrent la distance de Nievo par rapport au romantisme noir sont l'ironie de la phrase sur Guerrazzi (voir *supra* note n°21) et le jugement de Carlino sur Byron, "il torbido lord". (voir p. 959, chapitre XXI) Selon Marcella Gorra, Nievo admirait en lui le défenseur de l'indépendance de la Grèce, mais il était beaucoup plus réservé sur l'oeuvre du poète. (Voir Marcella GORRA, C.I., édition citée, note n. 19 du chapitre XX, p. 1139)

<sup>25</sup> Comme le dit Marcella Gorra à propos d'un autre épisode du roman imité des *Fiancés*, il semble impossible que Nievo en décrivant le château de Fratta, n'ait pas pensé à la description du château de l'Innominato. (Voir Marcella GORRA, *Introduzione, Le confessioni di un Italiano*, édition citée, p. XVII)

Et il ne s'agit pas seulement ici de verticalité hyperbolique. On assiste pour la cuisine, à un véritable détournement du champ lexical gothique. Des "sorcières", une "caverne encore plus sombre et effrayante", des "ténèbres", toutes métaphoriques, rappellent avec ironie la catégorie du sublime<sup>26</sup>, si chère au siècle précédent, et aboutissent en fin de compte à celle du grotesque. Les "tisons" qui rougeoient dans l'âtre de Fratta en rappellent d'autres, ceux qui hantent Bernabò Visconti agonisant et délirant à la fin de *Il castello di Trezzo*<sup>27</sup>, ceux avec lesquels il a torturé, et ne servent ici qu'à aider la cuisson des aliments. Il n'est pas jusqu'aux "petites fenêtres emprisonnées"<sup>28</sup> qui n'évoquent, grâce au diminutif féminin de *finestrelle* et à l'antropomorphisme d'*imprigionate*, les innombrables victimes féminines jetées au fond des cachots ténébreux des romans "gothiques" et de leurs hypertextes historiques. A Fratta, le "diabolique" n'existe plus qu'en reflet sur les casseroles :

(...) splendevano come tanti occhioni diabolici i fondi delle cazzeruole, delle leccarde e delle guastade appese ai loro chiodi.

(C.I., p. 7)

Remarquons que les procédés parodiques utilisés sont opposés de façon symétrique dans les deux descriptions. Pour le château, Nievo

<sup>26</sup> En 1756, l'Anglais Edmond BURKE publie *Inquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, où il cherche à systématiser ce mouvement du goût qu'est l'esthétique sublime. Née en réaction au culte classique du beau, elle s'était diffusée largement au dix-huitième siècle, d'abord en Angleterre. La vastité, l'obscurité, le silence, la grandeur, les ténèbres, l'indéterminé, le désordre, la hauteur et la profondeur, en somme, tout ce qui s'oppose à l'harmonie classique, caractérisent le sublime. L'esthétique sublime est liée au sensualisme, puisque les préférences des sensualistes vont tout naturellement à un art qui provoque des sensations.

<sup>27</sup> *Il Castello di Trezzo* racontait la mort du tristement célèbre duc de Milan. Selon une analyse très intéressante d'Emanuella Scarano, le thème du tison évoqué dans son délire par Bernabò, suscitait chez le lecteur cultivé tout un monde de références intertextuelles et historiques sur différents épisodes sanglants de la vie de Bernabò. Or, Carlo Tenca, qui selon Giovanni Maffei, eut beaucoup d'influence sur Nievo, reprend lui-même, dans son roman parodique *La ca' dei cani*, et ceci des années après *Il castello di Trezzo* de son ami Bazzoni, l'épisode historique auquel ce dernier faisait allusion au travers du thème du tison. Il est plausible que Nievo ait lu l'un et l'autre roman. (Voir Emanuella SCARANO, *Riscrivere la storia : storiografia e romanzo storico*, in *Il romanzo della storia*, Pisa, Nistri Lischi, 1986)

<sup>28</sup> Nous soulignons les termes étudiés : "La cucina di Fratta era un vasto locale (...) oscuro anzi nero d'une fuliggine secolare, sulla quale splendevano come tanti occhioni diabolici i fondi delle cazzeruole(...), solcato in ogni ora del giorno e della notte da una quantità incognita di gatti bigi e neri, che gli davano figura d'un laboratorio di streghe. Tuttociò per la cucina. Ma nel canto più buio e profondo di essa apriva le sue fauci un antro acherontico, una caverna ancor più tetra e spaventosa, dove le tenebre erano rotte dal crepitante rosseggiar dei tizzoni, e da due verdastre finestrelle imprigionate da una doppia inferriata."

reprend une thématique usée qu'il traite différemment sur le plan stylistique. Au contraire, dans le deuxième cas, il s'empare d'un sujet ignoré de ses hypotextes et dont la dimension réaliste n'a pas échappé à la critique, la cuisine, auquel il applique les clichés stylistiques les plus éculés de l'hypotexte. Cette virtuosité littéraire lui permet à la fois de prendre une position critique par rapport au romantisme, et de s'orienter dans une direction réaliste, pour le plus grand divertissement de ses lecteurs.

En ce qui concerne le travestissement burlesque de l'épisode tragique de la religieuse de Monza dans *Les Fiancés*, notons en premier lieu que ce récit secondaire résultait lui-même chez Manzoni de la transformation intertextuelle d'un motif banal du roman noir anglais : celui du religieux dépravé jusqu'au crime. Manzoni avait réussi là un véritable tour de force, en adaptant dans une Italie catholique ce thème scandaleux et, à l'origine, antipapiste, et en s'en servant pour critiquer l'injustice des vocations forcées et de l'institution du droit d'aînesse. Il opérait donc la transposition sur le mode sérieux d'un *topos* provenant d'une veine considérée comme paralittéraire. En somme, en se fondant sur des données historiques précises, il conférait à son récit une dimension tragique et idéologique inimitable.

Dans l'analepse sur Orlando, frère du Comte de Fratta, Nievo opère, comme l'a souligné Giovanni Maffei, un travestissement, en renversant sur un mode burlesque tous les détails tragiques de l'histoire de Gertrude.

Le père de Gertrude avait choisi avec soin le prénom de son enfant, "voulant donner un nom qui éveillât immédiatement l'idée du monastère"<sup>29</sup>, tout comme le père d'Orlando qui choisit intentionnellement ce prénom de paladin :

Monsignor Orlando non era stato generato dal suo signor padre coll'intenzione di dedicarlo alla Madre Chiesa; testimonio il suo nome di battesimo.

(*C.I.*, p. 12)

A Gertrude on impose des poupées vêtues en religieuses, tragique figuration de ce qu'elle deviendra elle-même. Orlando se désintéresse des épées en bois et des heaumes en carton, préférant construire "de petits

---

<sup>29</sup> "Quando venne alla luce, il principe suo padre, volendo darle un nome che risvegliasse immediatamente l'idea del chiostro e che fosse stato portato da una santa d'alti natali, la chiamò Gertrude." (Alessandro MANZONI, *I promessi sposi*, Milano, Bompiani, 1990, p. 146)

autels à tous les coins du château”<sup>30</sup>. Aux souffrances de Gertrude, isolée, s’oppose la souriante détermination d’Orlando, conscient de la protection maternelle.

Toutefois, ce qui est ici remarquable, c’est que Nievo utilise la connaissance des *Fiancés* qu’a nécessairement son lecteur pour développer le thème, ébauché avec la description du château, de la décadence de l’aristocratie. Le père terrible, indigne, opprimant, mais tout-puissant, de Gertrude, a fait place au Comte de Fratta, mari trop faible et père dont l’autorité chancelante se réduit à une apparence :

Costui fu chiamato una bella mattina con imponente solennità dinanzi a suo padre; il quale per quanto ostentasse l’autorevole cipiglio del signore assoluto aveva in fondo il fare vacillante e contrito d’un generale che capitola.”

(*C.I.*, p. 14)

Nous ne croyons pas que l’insertion de l’épisode d’Orlando dans un chapitre aussi primordial que le chapitre premier du roman<sup>31</sup> soit insignifiante, comme l’affirme Giovanni Maffei<sup>32</sup>. Nievo transforme, au chapitre premier des *Confessioni*, un épisode des *Fiancés* dont la coloration reste celle du romantisme noir, et cela n’aurait aucune autre visée sinon celle, purement ludique, de la réécriture. S’il est exact de dire que l’on pourrait supprimer cet épisode sans nuire à l’économie du roman, et s’il représente une manifestation de l’écriture encyclopédique de Nievo, il est aussi de la part de ce jeune “franc chasseur à la cour d’Alessandro Manzoni” pour reprendre l’expression d’un critique<sup>33</sup> le salut un peu

<sup>30</sup> “Orlando faceva altarini per ogni canto del castello, cantava messa alta bassa e solenne con le bimbe del sagrestano.”

<sup>31</sup> Si l’on considère que les livres n’avaient pas à l’époque la présentation dont il bénéficient aujourd’hui - battage publicitaire toujours relayé par un résumé du livre en “quatrième de couverture” - l’importance capitale du premier chapitre devient alors évidente.

<sup>32</sup> “Il travestimento comico-burlesco della materia tragica manzoniana, che Nievo attua nell’infanzia d’Orlando, è invece una parodia “disinteressata” : strettamente parentetica, la si potrebbe sopprimere senza alterare granché l’equilibrio compositivo e il funzionamento ideologico delle *Confessioni*. E cioè un esteso episodio della scrittura, senza essere un momento vitale dell’intreccio, e senza avere una funzione decisiva nella semantica complessiva del testo. Il che conferma la latitudine enciclopedica della scrittura del romanzo nieviano e la tolleranza della struttura rispetto alla scrittura. Quest’ultima si esprime estrosamente nella rielaborazione ludica di un tema manzoniano che a Nievo doveva piacere, e sembrare fecondo di estrapolazioni creative diversificate.” (Giovanni MAFFEL, *op. cit.*, p.164)

<sup>33</sup> Maria Antonietta Cortini intitule ainsi un chapitre de son livre sur Nievo. L’expression “franc chasseur” est de Nievo lui-même, dans une lettre à Bice Gobio Melzi où il fait cette confusion avec “franc-tireur”. Par ailleurs, dans un article, il évoquait en une parabole plaisante, la république des lettres italiennes transformée en une monarchie et dominée par un roi, Manzoni. (Voir NIEVO, *Opere*, vol. VI, *Lettere, lettera a Bice Gobio Melzi*(11

irrévérencieux de l'élève au maître, le seul, cependant, qui lui permît d'affirmer son existence tout en montrant les limites de l'esthétique romantique.

Il apparaît maintenant évident que Nievo a semé, dans son premier chapitre, du grain qui aurait germé dans son public si le roman avait paru immédiatement après sa rédaction et si son auteur n'avait pas connu une mort si précoce. On sait qu'à l'époque de la rédaction des *Confessioni*, le succès des *Fiancés* ne s'était guère démenti. On oublie plus facilement qu'un roman historique tel que *Marco Visconti* de Tommaso Grossi, connu de 1849 à 1864 8 éditions et 7800 exemplaires chez l'éditeur Le Monnier<sup>34</sup> (chez ce dernier, le roman de Manzoni avait été dans le même temps réédité 10 fois pour un total de 16300 exemplaires) et que *La battaglia di Benevento*, premier roman de Francesco Domenico Guerrazzi, un auteur séduit par les charmes de l'horreur gothique, devait avoir de 1827 à 1920 au moins 58 éditions<sup>35</sup>. Le public connaissait donc bien les romans historiques du début du siècle et partant, leur veine noire, inspirée de romans anglais qui eux-mêmes, étaient traduits. La dérision parodique des structures immuables de ces hypotextes devait être reçue comme un bouleversement ou comme un renouvellement critique des habitudes des destinataires des *Confessioni*. Nievo, par ses allusions, transparentes pour des lecteurs de romans du dix-neuvième siècle, à des hypotextes aussi bien connus que *Les Fiancés*, les autres romans historiques ou les romans gothiques, adressait à son public des signaux qui auraient pu et dû représenter un véritable pavé dans les eaux dormantes du roman historique<sup>36</sup>.

---

novembre 1859), Milano, Mondadori, 1981, p. 622, *Scritti vari*, in *Le confessioni di un Italiano*, cur. Folco PORTINARI, Milano, Mursia 1967, et Maria Antonietta novembre CORTINI, *op. cit.*, p. novembre 18-22)

<sup>34</sup> Tommaso Grossi (1790-1853), ami intime de Manzoni et de son gendre Massimo d'Azeglio, s'essaya en 1834 au roman historique avec *Marco Visconti*. Les chiffres cités sont tirés de CECCUTI C., *Un editore del Risorgimento : F. Le Monnier*, Firenze, Le Monnier, 1974.

<sup>35</sup> Voir MINIATI Pietro, *op. cit.*, 1927.

<sup>36</sup> "Même au moment où elle paraît, une oeuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux manifestes ou latents, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la « suite », du « milieu » et de la « fin » du récit (Aristote), attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie, selon des règles de jeu consacrées par la poétique explicite ou implicite des genres ou des styles." (Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 50)

Le chapitre premier des *Confessioni* peut donc être considéré comme l'expression du projet littéraire d'un homme qui, par la dérision, désigne en premier lieu son refus de modes qu'il considère très probablement comme dépassées. Si le rejet de la veine gothique semble net, le cas du roman historique s'enrichit d'une autre signification. L'intention de Nievo est clairement de déplorer la fixité d'un genre qui, comme s'il avait épuisé tout son potentiel artistique avec *Les fiancés*, semble de moins en moins capable de se renouveler. Ce choix est d'autant plus significatif que pour la représentation du monde immobile de Fratta, Nievo choisit les schémas d'un genre littéraire lui aussi figé dans un immobilisme. C'est le regard ironique de Carlino et de la jeunesse de Fratta qui montre les failles de ce microcosme immuable, de même que la révision ironique des clichés d'un genre de la part d'un jeune auteur ouvre la seule voie possible à son dépassement.

En condamnant, avec l'élégance de l'humour, les facilités systématiques du romantisme noir, en dévoilant pour ses lecteurs l'agonie d'un genre, Nievo prouvait par une expérience littéraire ce que Manzoni avait démontré en théorie dans son opuscule *Del romanzo storico*, et se trouvait finalement proche du point de vue exprimé en 1845 par l'écrivain chevronné. Et si, comme nous le pensons, la parodie peut être une pratique ambivalente signifiant tout autant le respect du modèle que la volonté de dépassement de ce même modèle, alors il faut considérer que Nievo, lorsqu'il produit un travestissement burlesque d'un récit secondaire des *Fiancés*, tout en respectant un maître, se situe dans la ligne novatrice du meilleur réalisme manzonien, et parvient désormais à se démarquer de ses aspects les plus romantiques.

Le succès des oeuvres parodiées par ce jeune auteur était encore intense : cela montre d'autant l'originalité et la modernité de sa démarche. Le roman, paru posthume ne fut pas considéré à sa juste valeur<sup>37</sup> : il n'est que temps de lui donner la place qui lui revient dans les études et dans les lettres italiennes.

**Elsa CHAARANI-LESOURD**

---

<sup>37</sup> Publié en 1867 sous le titre *Le Confessioni di un ottuagenario*, le roman passa d'autant plus inaperçu que son auteur avait combattu dans les rangs des volontaires de Garibaldi. Selon Marcella Gorra, cet injuste silence -dont le semi-oubli actuel est peut-être encore la conséquence- est un avatar de la campagne de dénigrement de l'action des "Chemises rouges" qui fit rage en ces années. (Marcella GORRA, *Ritratto di Nievo, op. cit.*, p. 146-149)