

**PROLÉGOMÈNES À L'ÉTUDE DU ROMAN ITALIEN  
AU XVIII<sup>E</sup> SIÈCLE : *LA VIRTUOSA OVVERO LA  
CANTATRICE FIAMMINGA*,  
ROMAN À SUJET THÉÂTRAL D'ANTONIO PIAZZA**

L'œuvre est et vit en tant que telle, parce qu'elle *réclame* une interprétation et *suscite* une foule de significations.

Karel Kosík, *La dialectique du concret*<sup>1</sup>

Le roman italien du XVIII<sup>e</sup> siècle est encore un objet mystérieux, protéiforme, redevenu visible depuis une quinzaine d'années seulement, au sortir des ténèbres où il a sombré à la suite des assauts moralistes post-napoléoniens.<sup>2</sup> Le travail d'effacement physique fut accompli pendant la Restauration avec la destruction systématique des collections de romans dans les bibliothèques privées et publiques, à tel point qu'aujourd'hui il

1 Karel Kosík, *La dialectique du concret*, Paris, Les Editions de la Passion, 1988 (traduction par Roger Dangerville), p. 90.

2 Pour une bibliographie ponctuelle des éditions modernes (encore rares) des romans italiens du XVIII<sup>e</sup> siècle et des articles sur le sujet, je renvoie à deux contributions fondamentales et préliminaires à tout itinéraire narratif: Ilaria Crotti, « Rassegna di studi e testi del romanzo italiano nel Settecento (1960-1989) » dans *Lettere italiane*, XLII, 1990, 2 (avril-juin), pp. 296-331 et Maura Gori, *Rassegna bibliografica sul romanzo del '700* dans Giambattista Marchesi, *Romanzieri e romanzi del Settecento*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 1991, réimpression de l'édition Bergamo, 1903, pp. XXIV-XXXVI ; auxquels il faut ajouter Stefano Calabrese, *Intrecci italiani. Una teoria e una storia del romanzo (1750-1900)*, Bologna, Il Mulino, 1995 et Giuseppe Antonelli, *Alle radici della letteratura di consumo : la lingua dei romanzi di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1996.

est très difficile de retrouver des textes qui paradoxalement avaient joui d'une diffusion remarquablement étendue. Cet anéantissement concrétise ainsi la volonté de condamnation à mort prononcée au XVIII<sup>e</sup> siècle par une partie de la critique et de l'intelligentsia italienne au nom de la morale, mais aussi au nom d'une littérature soutenue. La pierre tombale du roman aurait dû, en effet, porter gravés pour la postérité les mots secs et définitifs d'Ugo Foscolo :

Chiari and Piazza, and other common writers, had before published some hundreds of romances, which had been the delight only of vulgar reader ; for those of a more refined taste had resorted to the foreign novels. The *Letters of Ortis* is the only work of the kind, the boldness of whose thoughts, and the purity of whose language, combined with a certain easy style, have suited it to the taste of every reader. It cannot be too often remarked, that it is principally the *style* which in all works attracts the admiration of the Italians ; and it may here be mentioned, that their critics have laid it down as a rule, that the elements of their prose are to be collected only in the period between Dante and Machiavelli.<sup>3</sup>

Le jugement autocélébratif de Foscolo révèle un procédé déjà connu au XVIII<sup>e</sup> siècle : pour renforcer la nouveauté d'un ouvrage qui marque réellement un changement important et réformateur dans le milieu littéraire et culturel - ce qu'on ne peut pas dénier à *Ortis* -, tout ce qui précède est annulé dans un magma presque indistinct de nullité. C'est le même mécanisme qui pousse Goldoni à démolir la production théâtrale comique, antécédente à sa « Réforme », en l'étiquetant avec dégoût de « farces triviales » :

Era in fatti corrotto a segno da più di un secolo nella nostra Italia il Comico Teatro, che si era reso abominevole oggetto di disprezzo alle Oltremontane Nazioni. Non correvaro sulle pubbliche Scene se non sconce Arlecchinate, laidi e scandalosi amoreggiamenti, e motteggi ; favole mal inventate, e peggio condotte, senza costume, senza ordine, le quali, anziché correggere il vizio, come pur è il primario, antico e più nobile oggetto della Commedia, lo fomentavano, e riscuotendo le risa dalla ignorante plebe, dalla gioventù

<sup>3</sup> Ugo Foscolo, *Essay on the Present Literature of Italy*, dans *Saggi di letteratura italiana parte seconda*, edizione critica a cura di Cesare Foligno, Firenze, Le Monnier, 1958, Edizione nazionale, vol. XI, p. 470 ; traduction p. 541 : « Centinaia di romanzi erano stati già prima pubblicati dal Chiari e dal Piazza a diletto soltanto dei lettori volgari ; quelli di gusto più raffinato erano ricorsi ai romanzi stranieri. Onde le *Lettere di Ortis* sono l'unica opera del genere, che per l'ardimento delle idee, la purezza della lingua, accompagnata da certa scorrevolezza di stile, riuscisse adatta al gusto di tutti i lettori. Perché non sarà mai bastevolmente affermato che, in tutte le opere, principalmente lo *stile* provoca l'ammirazione degli Italiani ; e può ricordarsi che i loro critici hanno stabilito come massima, che i pregi della prosa italiana sono da cogliersi soltanto durante il periodo tra Dante e Machiavelli ».

scapestrata, e dalle genti più scostumate, noia poi facevano ed ira alle persone dotte e dabbene, le quali se frequentavan talvolta un così cattivo Teatro, e vi erano strascinate dall'ozio, molto ben si guardavano dal condurvi la famigliuola innocente, affinché il cuore non ne fosse guastato.<sup>4</sup>

Vénitiens, réformateurs, exilés dans de nouvelles patries dont ils apprennent la langue et les mœurs, Goldoni et Foscolo meurent l'un à Paris, encore capitale du théâtre, l'autre à Londres, berceau du roman moderne. Tous deux condamnent d'une façon très dure la littérature qui les précède car ils la connaissent bien, l'ayant vécue, réutilisée, manipulée et pliée dans un sens novateur ; un héritage embarrassant pour eux, une contiguïté à faire disparaître.

La comédie prégoldonienne et le roman préfoscolien, porteurs ainsi des mêmes tares éthico-stylistiques,<sup>5</sup> vivent tous deux un procédé analogue de refoulement culturel. Aujourd'hui la critique, faisant définitivement abstraction des distinguo *idealistico-crociani* entre poésie et non-poésie, veut récupérer à la lumière d'une nouvelle vie interprétative ces textes fondamentaux pour la compréhension de la culture du XVIIIe siècle.<sup>6</sup> Mais ce qui manque encore est une étude systématique moderne de ces romans, aussi bien pour le catalogage - très complexe étant donné la rareté de ces textes dans les bibliothèques italiennes et étrangères -, que pour l'analyse des œuvres et de l'activité des romanciers. Un projet homogène de recherche pourrait ainsi permettre de redonner la vie à cette production littéraire, en dessinant son profil et en montrant ses valeurs culturelles et artistiques. Je considère qu'un tel projet a un intérêt particulier pour comprendre les migrations des formes littéraires entre la France et l'Italie car ces romans sont un témoignage considérable des échanges culturels et littéraires entre les deux pays par le grand nombre de traductions, de réécritures, de variations, d'inspirations,

4 Carlo Goldoni, *Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie*, 1750, dans *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1935, vol. I, p. 765.

5 C'est encore Foscolo qui dénonce définitivement l'absence de morale des romans (des autres auteurs) : « Già i sogni e le ipocrite virtù di mille romanzi inondano le nostre case ; gli allettamenti del loro stile fanno quasi abborrire come pedantesca ed inetta la nostra lingua ; la oscenità di mille altri sfiora negli adolescenti il più gentile ornamento de' loro labbri, il pudore », *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* [1809], dans *Lezioni, articoli di critica e di polemica* (1809-1811), édition critique a cura di Emilio Santini, Firenze, Le Monnier, 1933, Edizione nazionale, vol. VII, p. 36.

6 Pour ce qui concerne le roman je renvoie aux textes indiqués dans les articles cités à la note 2 ; pour une étude sur les comédies prégoldoniennes cf. les travaux de Piermario Vescovo, surtout « Le riforme nella riforma. Preliminari goldoniani », *Quaderni veneti*, 16, 1992, pp. 119-152 et *La riforma nella tradizione*, dans *Carlo Goldoni 1793-1993. Atti del Convegno del Bicentenario* (Venezia, 11-13 aprile 1994), a cura di Carmelo Alberti e Gilberto Pizzamiglio, Venezia, Regione del Veneto, 1995, pp. 137-155.

d'influences et d'imitations de romans et d'écrivains français. Pour cette raison mes vœux sont que ces observations soient vraiment des prolégomènes à l'étude du roman italien du XVIII<sup>e</sup> siècle.

### - Expérimentation et communication

Le premier élément d'intérêt du roman *settecentesco* est le haut degré d'expérimentation, dû à l'absence d'un statut poétique clairement formulé. Pour le roman italien du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'expérimentation ne consiste pas à sortir d'un module formel codifié par la tradition, mais à chercher et à construire une typologie littéraire nouvelle. Il s'ensuit qu'à ce moment le terme « roman » est extensible à d'autres formes diégétiques telles que les «libri di lettere», sur l'exemple des *Lettres persanes* de Montesquieu, des *Lettres anglaises* de Voltaire et surtout de la *Correspondance philosophique* de d'Argens, imitées par Giuseppe Antonio Costantini et Pietro Chiari, ainsi que par Giuseppe Baretti et, plus tardivement, par Foscolo lui-même;<sup>7</sup> les mémoires autobiographiques,<sup>8</sup> les relations de voyages,<sup>9</sup> le «gazzette» étrangères - comme le *Spectator* - ou italiennes;<sup>10</sup> et, évidemment, les romans proprement dits, qui eux aussi reprennent les structures autodiégétique et épistolaire.

Dans cette situation de flou formel est présent un mélange important de typologies narratives, qui ne se limite pas aux vraies/fausses lettres ou aux vraies/fausses autobiographies,<sup>11</sup> mais qui s'élargit dans un jeu

<sup>7</sup> Agostino Santi Pupieni [Giuseppe Antonio Costantini], *Lettere critiche, gioco, morali e scientifiche, alla moda ed al gusto del secolo presente*, Venezia, Pasinelli, 1743 ; Pietro Chiari, *Lettere scelte di varie materie piacevoli, critiche ed erudite scritte ad una Dama di qualità*, Venezia, Rosselli, 1751 ; Giuseppe Baretti, *Lettere familiari di Giuseppe Baretti a' suoi tre fratelli Filippo, Giovanni e Amedeo*, Venezia, Pasquali, 1763 ; Ugo Foscolo, *Lettere scritte dall'Inghilterra*, publication posthume cf. *Prose varie d'arte*, a cura di Mario Fubini, Firenze, Le Monnier 1951, Edizione nazionale vol. V ; sur ce sujet cf. Gilberto Pizzamiglio, *La fortuna del romanzo e della letteratura d'intrattenimento*, dans *Storia della cultura veneta, Il Settecento*, vol. IV, t. I, diretta da G. Arnaldi e Manlio Pastore-Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1985, pp. 171-196.

<sup>8</sup> De l'exemplaire *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo* de 1728, aux mémoires de Goldoni, Alfieri, Da Ponte, Casanova etc.

<sup>9</sup> Les « libri di viaggio » de Francesco Algarotti (*Saggio di lettere sopra la Russia*, 1763), d'Alberto Fortis (*Viaggio in Dalmazia*, 1774), de Baretti lui-même (*Lettere familiari*), de Gian Rinaldo Carli (*Lettere americane*, 1777-1779).

<sup>10</sup> La *Gazzetta veneta* de Gasparo Gozzi et ensuite de Pietro Chiari (1760-1762), *L'osservatore veneto* toujours de Gasparo Gozzi (1761-1762), *Il caffè* des frères Verri (1764-1766), le *Giornale encyclopédico* créé par Domenico Caminer (1774-1797), ainsi que la *Gazzetta urbana veneta* d'Antonio Piazza (1787-1798) : comme on peut le remarquer, des rédacteurs qui seront impliqués tôt ou tard dans la forme roman à proprement parler.

<sup>11</sup> Cf. à ce propos le catalogue bibliographique, aujourd'hui toujours indispensable, rédigé par Marchesi dans les annexes de *Romanzieri*, *op. cit.*

interne de renvois, par lequel des épisodes épistolaires ou des dialogues à caractère critico-journalistique - par exemple - s'insèrent souvent dans des romans à la structure de mémoires.<sup>12</sup> Ainsi, il ne paraît pas y avoir une conscience formelle précise, mais plutôt la recherche d'une solution narrative qui permette une communication simple et immédiate avec le public. Seules les formes autobiographiques et épistolaires témoignent d'une volonté d'historicité, mais assez labile car elle est confiée exclusivement à la force de vérité d'un narrateur qui dit « Moi ». En effet, la fiction est tout de suite évidente et précisément pour cela l'auteur peut constituer un rapport de confiance et de sincérité avec le lecteur, rapport fondamental pour la communication recherchée.<sup>13</sup>

Le désir de communication est une des plus importantes nouveautés que le roman introduit dans le paysage littéraire italien au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'une volonté qui a comme but l'élargissement du public potentiel de lecteurs et la rupture avec l'élitisme traditionnel. C'est bien là un choix idéologique, mais aussi une exigence intrinsèque au genre même car immédiatement ce nouveau roman italien rentre dans une logique de réification et de reproduction, dans une perspective de commercialisation courante. Le romancier est donc le premier homme de lettres italien professionnel sans fard parce qu'il accepte totalement le point de vue capitaliste et sériel de la création, tandis que son homologue écrivain de comédies et de livrets est payé par un *unicum* qui a sa retombée économique par le biais d'un geste fortement créatif comme la mise en scène théâtrale. C'est bien un traumatisme pour le milieu intellectuel italien, qui est encore opiniâtrement élitaire, aristocratique, partisan du classicisme et promoteur d'un art pour l'art.

La tentative d'élargir le public se concrétise par la recherche d'une *medietas* linguistique, d'une syntaxe plus agile et moins rhétorique ainsi que d'arguments modernes et réalistes où les lecteurs peuvent projeter

12 Cf. dans le cadre de l'enquête de cet article l'utilisation des lettres et des épisodes critiques dans des structures hétérodiégétiques ou autodiégétiques dans les romans à sujet théâtral d'Antonio Piazza : « *Trilogia di Giulietta* », a cura di Antonia Mazza Tonucci, Azzate, Edizioni Otto/Novecento, 1983 et *L'attrice*, a cura di Roberta Turchi, Napoli, Guida, 1984.

13 Ce rapport de sincérité dans la fiction est tellement bien jugé que le roman est préféré, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à l'Histoire même, car celle-ci ne peut qu'être manipulée comme un *instrumentum regni* pour des finalités dynastiques et nationalistes ou être, alors, la projection subjective de l'interprétation de l'historien. Le roman, par contre, peut raconter sans mensonge, sur la base de la clarté de son pacte narratif, les usages et les mœurs du monde contemporain. Du côté italien de ce débat cf. Giannaria Ortes, *Calcolo sopra la verità dell'istoria*, a cura di Bartolo Anglani, Genova, Costa & Nolan, 1984 (1<sup>er</sup> édition 1755) ; Gasparo Gozzi, *Il mondo morale. Conversazioni della Congrega de' Pellegrini*, dans *Opere*, vol. IV, Padova, Minerva, 1819 (1<sup>er</sup> édition 1760).

leurs désirs, plutôt que leurs anxiétés.<sup>14</sup> Il s'agit d'un élan de modernisation analogue à celui entrepris du côté théâtral par Goldoni et par des librettistes « buffi », et qui a son centre de diffusion surtout à Venise, grâce à l'activité intense de romanciers et d'éditeurs intéressés par un développement du marché et préparés techniquement pour le soutenir.<sup>15</sup> Ce public nouveau n'est pas constitué par des « lettori volgari », très méprisés, ni par un « ammasso d'infiniti coglioni »,<sup>16</sup> mais par un vaste milieu, différent par sa formation culturelle, qui veut choisir, dans la multiplicité de l'offre, le produit littéraire conforme à son goût et établir un rapport d'estime et d'influences réciproques avec les écrivains.<sup>17</sup>

Le potentiel de pénétration du roman est immédiatement aperçu et provoque les réactions des moralistes tel le jésuite Roberti, qui le considère comme le moyen de diffusion de la corruption morale et de l'irreligion de la philosophie moderne.<sup>18</sup> Il ne s'agit pas seulement de la présence de l'élément érotique qui domine dans la majorité des romans, mais aussi des idées réformistes des Lumières que les auteurs introduisent dans la narration comme une morale nouvelle. En effet, le roman italien se met tout de suite au service de la pensée « illuministe » comme instrument de divulgation de nouvelles valeurs éthiques, civiques et spirituelles, ainsi que comme l'interprète direct de la dénonciation de conditions sociales et culturelles violentes et injustes. Cela se réalise par le biais de la narration de tranches de vie exemplaires, fictives, et cependant vraies dans la vie quotidienne des lecteurs. C'est ce qu'affirme, par exemple, Giuseppe Maria Galanti, homme de lettres éclairé de Naples et élève de Genovesi :

Il romanzo dee propriamente essere la dipintura di sì fatte cose, intendo dire, de' costumi degli uomini, de' loro pregiudizj, delle lor virtù. Un romanzo,

<sup>14</sup> Sur la nécessité d'une modernisation stylistique et linguistique selon les exemples anglais et français lire les articles concernant la langue parus dans *Il caffè* et surtout *Dei difetti della letteratura, e di alcune loro cagioni* signé par Alessandro Verri. *Il caffè ossia brevi e vari discorsi distribuiti in fogli periodici*, a cura di Sergio Romagnoli, Milano, Feltrinelli, 1960.

<sup>15</sup> Sur l'activité éditoriale à Venise cf. Mario Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Angeli, 1989.

<sup>16</sup> Il s'agit de l'opinion de Baretti : « E che mai è questa Italia nostra, se non un ammasso d'infiniti coglioni che applaudono ai Goldoni, ai Chiari, ai Bartoli, agli Algarotti, ai marchesi Beccaria, e ad altri tali balordi che non sanno neppur mediocremente la lingua del paese ? », *Epistolario*, a cura di Luigi Piccioni, Bari, Laterza, 1936, vol. II, lettre n. CCLXXXIV, à Francesco Carcano, 13 octobre 1770, p. 29.

<sup>17</sup> Cf. Cesare De Michelis, *La scoperta del pubblico*, dans *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 7-36.

<sup>18</sup> Giambattista Roberti, *Del leggere libri di metafisica e di divertimento [...]*, Roma, Massimi, 1773<sup>3</sup>.

che ci descrivesse le debolezze della natura umana per poterle correggere, o le pratiche del vizio co' colori più convenevoli ad ispirarne l'orrore ; che rendesse la virtù amabile e cara ; che rappresentasse gli oggetti più importanti della vita domestica e civile, per somministrarci principi solidi di condotta ; che facesse parlare le passioni nel loro vero linguaggio, cioè a dire, ora nella loro naturale violenza, ed ora nel tuono artifizioso della furberia ; che ci facesse finalmente riguardare la giustizia e la virtù come i primi doveri dell'uomo ; quest'opera, dico, sarebbe più utile al genere umano che tanti libri freddi ed inerti di metafisica e di morale, da' quali siamo assiepati.<sup>19</sup>

De plus, la liste des romanciers italiens du XVIII<sup>e</sup> siècle est déjà suffisante pour y reconnaître un portrait de famille éclairée : Algarotti, Chiari, Seriman, Piazza, Casanova, Pindemonte, Gritti, Gasparo Gozzi pour arriver même jusqu'à Cuoco et à Foscolo.

### - Les sujets

Il ne s'agit pas en cette occasion de faire une analyse exhaustive des différents sujets abordés au XVIII<sup>e</sup> siècle par le roman italien, mais plus simplement de déterminer certains points forts qui marquent la nouveauté proposée au public. Les premiers aspects, fondamentaux pour en saisir l'originalité thématique et idéologique, sont la typologie des protagonistes et leur rapport avec la force inconnue, qui détermine les actions de leur vie à la base de l'intrigue. Les personnages sont caractérisés en général comme des antihéros, presque une anticipation d'« hommes sans qualité », proies inconscientes des imprévisibles - et donc impensables, étranges, mais possibles - vicissitudes de la vie. Le héros tragique disparaît ainsi que le concept de nécessité, propre à l'esthétique classique et principe de base de la tragédie ; il n'y a même pas une idée de Providence chrétienne comme entité régulatrice du monde, capable de donner un sens finaliste à la multiplicité des événements. A l'inverse, ce qui règne est la force combinatoire et l'homme-personnage est agi par le hasard dans une série ininterrompue de mutations sans aucune autre logique que celle de la Fortune.

---

19 Giuseppe Maria Galanti, *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale e a' diversi generi di sentimento*, introduzione di Elvio Guagnini, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 1991, réimpression de l'édition de Naples, 1786, pp. 94-95. La première édition de l'ouvrage de Galanti date de 1780.

De cette façon, le roman est l'interprète majeur de la récupération de la philosophie pyrrhonienne et du probabilisme moral des jésuites.<sup>20</sup> Ainsi, s'il n'est pas possible de déterminer un système de règles physiques et morales qui soient vraies indistinctement pour tous les êtres, et si la connaissance est obtenue uniquement par le biais de la perception de nos sens, l'homme, comme le personnage romanesque, se trouve face à un univers aléatoire, où seulement l'expérience concrète peut lui permettre de construire ses repères existentiels et d'améliorer sa condition de vie. L'antihéros vit donc une série continue d'événements rocambolesques où il peut modifier positivement sa situation grâce aux expériences faites ou subies.<sup>21</sup> La stabilité finale ne correspond pas toujours à la réalisation du désir initial ; quelquefois, l'objectif change progressivement selon les combinaisons hasardeuses et la capacité du personnage consiste précisément à saisir une potentialité positive dans les différents incidents.<sup>22</sup> Mais parfois l'incapacité à interpréter son existence et à trouver ainsi le parcours de la stabilité porte à une conclusion tragique dans la folie et la mort, comme pour Giulietta, personnage éponyme de la *Trilogia di Giulietta* de Piazza.

Le roman se propose donc comme le miroir de la multiplicité combinatoire de la vie et sa force pédagogique consiste précisément en ce qu'il est une représentation non du réel, mais du possible. Le romancier est en conséquence un nouveau *magister vitae* qui fait vivre au personnage-*homo fictus* une série intense d'expériences pour démontrer empiriquement au lecteur-*homo sapiens sapiens*, sans le voile de dogmatismes, de conventions sociales et de préjugés, ce que peut être la vraie vie :

20 Pour une philosophie du hasard cf. Jacopo Belgrado, *Dell'azione del caso nelle invenzioni, e dell'influsso degli astri ne' corpi terrestri, dissertazioni due*, Padova, Stamperia del Seminario, 1757 et Id., *Della rapidità delle idee, dissertazione d'un corrispondente dell'Accademia delle Scienze di Parigi*, Modena, Montanari, 1770, ainsi que l'article de Pietro Verri, *Sulla fortuna*, où il souligne un idéal bourgeois de scepticisme et d'enthousiasme comme panacée contre la « fortuna » : « Felice l'uomo che sa diffidare quando esamina, e confidare quando opera. La diffidenza guida l'intelletto alla verità, la fidanza guida le operazioni al loro termine », *Il caffè*, op. cit., p. 428. Tandis que pour la proposition renouvelée du probabilisme dans le terrain religieux cf. Alfonso de' Liguori, *Confessore diretto per le confessioni della gente di campagna*, Venezia, 1764. Une analyse récente des rapports entre le hasard et le roman italien est dans Stefano Calabrese, op. cit., pp. 55-77.

21 Les personnages des livrets d'*opera buffa* vivent une situation analogue, étant eux aussi agités par une succession chaotique d'événements et obligés à trouver seuls le parcours de leur existence. Cela entraîne un état de désordre et d'accumulation mal supporté par le système théâtral rigide où le poids des règles classiques est encore très fort. D'ailleurs, le même mépris pèse au long du siècle sur le librettiste comme sur le romancier.

22 Le cas de Rosa, la protagoniste du roman *L'attrice* d'Antonio Piazza, est emblématique dans ce sens car elle met un terme à son expérience théâtrale en devenant entrepreneur soyeux.

C'insegni, l'esempio suo a fare miglior uso di que' beni di fortuna che, a guisa del sangue nel corpo umano, esser denno in una vicendevole circolazione ; per reggere e vivificare questo nostro gran Mondo. [...] S'ei si fosse ammogliato, s'avesse preso gusto alle morbidezze della vita, se non avesse chiuse alla natura tutte le vie di sfogarsi, crediamo Noi che sarebbe stato poi sì debole contro le attrattive di *Giulietta*, e capace di quel cieco abbandonamento che lo condusse al Sepolcro ?<sup>23</sup>

Mais l'expérience est toujours individuelle, unique et non généralisable ; donc, il ne faut pas considérer que tous les marchands grecs soient avares et idiots comme Patagiro, ou que toutes les femmes soient fausses et intéressées comme Giulietta ou que tous les jeunes Italiens soient libertins et fourbes comme l'amant de la protagoniste, car :

se tale è il linguaggio del Volgo ignorante, non è tale però il sentimento del Mondo colto e civile che ne' giudizii suoi non confonde giammai coll'innocente il colpevole e rende alla virtù quella giustizia che le si deve, in qualunque luogo la trovi.

Il Compilatore di questa Storiella vantasi religiosamente spregiudicato e imparziale abbastanza per non adottare una massima così sana. Egli non distingue il Greco, dal Turco, dall'Ebreo, o dall'Armeno, ma più stima tra loro quello ch' è più onesto degli altri, e dimostra alla pratica una buona moral di costumi. E' un grossolano errore da picciolissime teste affatto vuote di buon senso e soltanto di pensieri falsi ripiene, quello d'esaminare prima dell'Uomo la sua Religione, e di supporre che non ci possi essere nè virtude, nè onore, in quelli che credono diversamente da Noi, per averli a considerare Gente d'un altro Mondo quasi divisa dal nostro, ed isdegnare la socievole loro amicizia. Ripete lo Scrittore di quest'Operetta d'essere incapace di tanto male.<sup>24</sup>

Ce qui importe est aussi de ne pas ériger en système nos expériences directes ou indirectes, mais de se fonder toujours sur une optique relativiste, tolérante et de bon sens.

Souvent, pour donner une netteté et une vérité plus grandes, c'est le personnage même qui se raconte, conscient de la valeur d'*exemplum* que présente sa propre vie :

23 C'est ainsi que Piazza présente l'exemple de Patagiro, le vieux marchand grec, qui se retrouve la proie d'une passion humiliante et aveugle pour Giulietta, passion qui l'amènera à la mort ; tout cela car il n'a pas voulu céder à l'amour pendant sa jeunesse et donc n'a pas fait l'expérience d' « uno di quegli urti veementi che scuotono la macchina ed agitano fieramente l'anima nostra », mais qui permettent ensuite, « quando superato l'abbiamo, di godere in appresso una calma di spirito durevole al pari de' giorni nostri ». Antonio Piazza, « *Trilogia* », *op. cit.*, p. 80 et p. 55.

24 *Ibidem*, p. 83.

Le donne, che vivono di teatro, non esiteranno punto a credere veritiera questa mia storia ; e le tante persone ch'ebbero parte nella medesima mallevaro potranno la sua ingenuità. La lezione, che in essa presento al mio sesso, potrà servire di freno a quelle sconsigliate fanciulle che, sedotte dall'apparenza, si privano de' beni reali di una vita privata per correr dietro alle illusioni chimeriche della teatrale felicità. [...] Illumini tanto il falso che il vero mio matrimonio le figlie capricciose e sfrenate, che alla cecità delle passioni abbandonansi. La diffidenza è madre della sicurezza ; e quanto trattasi di porgere la mano a un indissolubile nodo, bisogna pensare, riflettere, consigliarsi, temere e ricever lumi dal tempo.<sup>25</sup>

Les mots de Rosa nous introduisent à un autre aspect intéressant du roman italien du XVIII<sup>e</sup> siècle : la présence féminine. Les femmes, en effet, sont les protagonistes privilégiées de cette aventure narrative : femmes actrices, femmes danseuses, femmes cantatrices, femmes soldat, femmes en travesti, femmes joueuses, femmes aventurières, femmes voyageuses, femmes amoureuses, femmes trompées, femmes traitresses, maîtresses, mères, humiliées, abandonnées, cruelles, trompeuses. Très longue est la liste des typologies des personnages féminins : il suffit pour s'en rendre compte de lire les titres reportés dans la bibliographie de Marchesi. Il s'agit d'une attention encore une fois partagée avec la pensée italienne réformatrice, qui veut revaloriser la mission féminine dans la société et qui considère que les défauts des femmes sont dus à une manque d'éducation individuelle dont le responsable est l'homme, parce qu'il détient même le pouvoir culturel :

Troppo negligiamo l'educazione delle femmine nella loro fanciullezza, e come se queste fossero d'una specie diversa da quella degli uomini, le abbandoniamo a se medesime in mezzo ad una truppa di frivolissimi giovinastri, senza soccorso, senza consiglio. Non si presenta loro mai alcun nobile oggetto, in cui possano esercitare utilmente il loro talento. Si proibisce loro lo studio delle scienze e delle belle arti sotto pena di essere ridicole ; né giammai si dà loro una lezione al cuore di virtù e di forza. Nell'età più adulta guastiamo in esse persino le buone disposizioni, che la natura loro ha date ; le diamo in preda alla mollezza, ed alle false opinioni ; diamo loro i lacci per impedire i voli del loro spirito, imprigioniamo loro il cuore, affinché non sentano l'attrazione della virtù.<sup>26</sup>

Et malgré ce manque d'éducation, les femmes réussissent à affirmer leur capacité et leur vertu grâce à leur potentiel sentimental :

25 Antonio Piazza, *L'attrice*, op. cit., p. 231.

26 *Difesa delle donne*, article anonyme paru dans le *foglio XXII* de *Il caffè*, op. cit., p. 176.

Il delicatissimo sentimento del cuore scopre mille bellezze, e lo rende sensibile a mille dolcezze, che sfuggono al volgo. Egli a guisa di un microscopio ingrossa gli oggetti impercettibili agli altri. Egli è che porta al grado eroico le virtù, le quali congiunte colla beltà riescono di doppio utile, poiché hanno un sovrano potere sopra dell'uomo, che per una fortissima inclinazione verso la beltà medesima è spinto ad imitarle. Che esempi insigni non ci hanno date in ogni tempo le femmine nel culto della religione, nella difesa della virtù, e nell'amore coniugale ?<sup>27</sup>

De cette façon, les événements de la vie d'une femme deviennent un exemple non seulement pour les autres femmes, mais aussi pour les hommes attirés par la beauté féminine. Et ce caractère exemplaire « comprende ancora quelle virtù, che si vogliono tutte proprie d'un animo virile, come sono l'alta generosità, ed il valore militare ».<sup>28</sup> C'est une opinion partagée par différents milieux réformateurs comme en témoignent les propositions analogues du Napolitain Galanti :

Voi [les femmes] siete l'anima della società, e Voi sole potete perfezionarla. Noi non abbiamo cominciato a gustare i veri beni della vita civile, e costumi laudevoli e virtuosi, se non quando i progressi della ragione hanno cominciato a rendervi giustizia in Europa. [...] Per Voi sappiamo Noi di aver un cuore. Spetta a Voi dunque animarlo e dirigerlo per farci amare i nostri doveri.<sup>29</sup>

La présence considérable de la femme dans le milieu culturel et littéraire ainsi qu'une augmentation conséquente des lectrices sont des aspects très importants de nouveauté sociale, aspects qui marquent un changement significatif de mentalité :

Le sensazioni devono essere più vivaci nelle donne di quello che non lo siano negli uomini, e ciò per la maggiore delicatezza d'organizzazione ; la immaginazione femminina, e quella finissima grazia, ch'elleno naturalmente hanno sia raccontando, sia scrivendo, sì che vi dipingono gli oggetti al vivo, ne sono una prova bastante. Lo stile delle donne, per poco che sieno elleno dirozzate dalla educazione, in ogni lingua è composto di vezzi d'un tal genere, che noi indarno chercheressimo di ritrovare.<sup>30</sup>

Et naturellement, puisque le roman se présente comme le miroir de la réalité moderne et comme le véhicule de la pensée réformatrice, les

27 *Ibidem*, p. 178.

28 *Ibidem*, p. 180.

29 Giuseppe Maria Galanti, *op. cit.*, pp. VIII-IX.

30 *Difesa delle donne*, *op. cit.*, p. 179.

femmes-personnages elles-mêmes sont conscientes de leur place nouvelle dans le monde et en sont particulièrement fières :<sup>31</sup>

Non è cosa strana che una donna si metta a scrivere. In questo secolo, che scosse il giogo di certi pregiudizi volgari, sotto cui tanti altri che l'hanno preceduto intorpiditi rimasero, anche il mio sesso dimesticato s'è colle lettere. Que' pochi partigiani dell'antica barbarie, che ci voleva sepolte nel lezzo della più crassa ignoranza, si sfiatano invano dalla cattedra della loro severità. Non è più delitto per noi impiegare alcune ore della nostra vita con qualche libro alla mano, o comunicando al pubblico le avventure nostre e i nostri pensieri. Parlando della mia patria e de' tempi miei, si può fissare l'epoca di questo donneesco dirozzamento nelle celebri gare poetiche del Goldoni e del Chiari. Quando Venezia tutta in due fazioni divisa, da un genio moderato, passò ad un fanatismo ridicolo che giunse a sciogliere i nodi dell'amicizia e della concordia domestica, ad inasprire gli animi de' partigiani contrari, a far parlare di poesia comica e delle sue leggi sino gl'indotti artigiani, allora fu che il mio sesso squarcò il nero velo della ignoranza e succhiò dalla scena il gusto della letteratura. Così dal seno medesimo delle passioni sorgono spesso le più luminose virtudi. Plauto diceva che la erudizione delle femmine non oltrepassava le tre seguenti lettere dell'alfabeto AMO. Oggi il mondo non è lo stesso e ci vorrebbe un intero volume, se tutte noverare io volessi le donne illustri che segnalate si sono da venticinque anni addietro nel cammino delle belle lettere e persino ne' più sacri recessi delle ardue scienze. Tale io non sono da mettermi in questo numero, ma non sono nemmeno una donniciuola, buona soltanto per la connocchia e per l'ago come sarei, se lo spirito delle poetiche gare prefate non avesse aperto il mio intelletto a quelle cognizioni che si voleva tenermi occulte per sempre.<sup>32</sup>

Les mots sur lesquels Rosa commence ses mémoires, me paraissent intéressants à plus d'un titre : d'abord, pour le besoin de justifier des changements d'attitudes vis-à-vis de la tradition, changements qui sont revendiqués face aux « donniciuole buone soltanto per la connocchia e per l'ago », emblèmes de l'image désormais barbare de la femme traditionnelle ; ensuite pour la louange du siècle éclairé qui a libéré la femme de sa servitude ; et enfin pour le théâtre comique comme source de connaissance, de débat et de ce changement. C'est la manifestation du

31 Cette attention nouvelle vis-à-vis des femmes peut laisser l'espace - comme le suggère Ilaria Crotti - à l'idée que « il "femminile" metaforizza una nuova classe, che potremmo definire con una certa approssimazione "borghese", non contrassegnata da attributi sessuali, ma bensì eminentemente sociali », *I materiali della finzione. Appunti per una definizione del genere romanzo nel Settecento italiano*, dans Antonio Piazza, *L'amor tra l'armi ovvero la storia militare e amorosa d'Aspasia e di Radamisto*, a cura di Ilaria Crotti, Milano, Franco Angeli, 1987, p. 32.

32 Antonio Piazza, *L'attrice*, op. cit., pp. 25-26.

lien pédagogique et réformateur qui relie le monde de la comédie à celui du roman : la comédie a permis la libération intellectuelle d'une partie des femmes, maintenant le roman divulgue la bonne parole à un public féminin toujours plus vaste et favorise une émancipation plus grande grâce à l'exemple des protagonistes. Et comme démonstration du fait que « l'objet d'art - comme tout autre produit - crée un public sensible à l'art, un public qui sait jouir de la beauté » et que « la production ne crée donc pas seulement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet »,<sup>33</sup> je cite les mots de Carlo Goldoni qui, dans la présentation du *Filosofo inglese*, attribue à la forme narrative le début de l'émanicipation féminine :

On débitoit alors en Italie la traduction du *Spectateur Anglois*, Feuille périodique qu'on voyoit entre les mains de tout le monde.

Les femmes, qui, pour lors, à Venise ne lisoient pas beaucoup, prirent du goût pour cette lecture, et commençoint à devenir philosophes : j'étois enchanté de voir mes chères compatriotes admettre l'instruction et la critique à leurs toilettes.<sup>34</sup>

Piazza et Goldoni se rejoignent sur un point, qui fixe aux années 50 du XVIII<sup>e</sup> siècle le moment où à Venise la culture et la littérature s'ouvrent définitivement aux femmes : c'est la période des guerres théâtrales, des «gazzette» et des premiers romans véritables. Cette proximité entre le théâtre et le roman devient encore plus étroite grâce aux échanges réciproques : des sujets de comédies et d'opéras tirés de romans ; des tons et des façons de caractériser les personnages romanesques modelés sur ceux du théâtre chanté et parlé ; enfin, l'entrée directe du monde du théâtre dans le roman, soit dans certains épisodes de l'histoire - comme dans les *Viaggi di Enrico Wanton* de Seriman - soit à part entière avec des acteurs, des chanteurs, des entrepreneurs, des danseurs comme protagonistes du récit, comme dans les romans de Chiari et de Piazza.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Karl Marx, *Introduction générale à la critique de l'économie politique*, dans *Œuvres. Economie, I*, édition établie et annotée par Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, 1965, p. 245 (traduction par M. Rubel et L. Evrand).

<sup>34</sup> Carlo Goldoni, *op. cit.*, p. 335.

<sup>35</sup> Zaccaria Seriman, *Viaggi di Enrico Wanton*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, Milano, Marzorati, 1977, 2 vols (1<sup>re</sup> édition : Venezia, 1749) ; les romans à sujet théâtral de Pietro Chiari sont au nombre de trois : *La ballerina onorata* (Venezia, 1754), *La cantatrice per disgrazia* (Venezia, 1754) et *La commediante in fortuna* (Venezia, 1755).

### - Les romans à sujet théâtral d'Antonio Piazza

A la différence de Pietro Chiari, qui commence sa carrière de romancier après celle de dramaturge, Antonio Piazza fait ses débuts à vingt ans comme auteur de romans avec *L'omicida irreprensibile ovvero le funeste avventure del signor di T., scritte da lui medesimo*, publié à Venise en 1762. Son expérience théâtrale directe commence une dizaine d'années plus tard, en 1773 à Gênes, lorsque sa renommée d'écrivain est consolidée ; d'ailleurs, c'est précisément le fait d'être un romancier à succès qui lui fournira l'occasion d'entrer dans le monde de la scène :

Questo Impresario [Onofrio Paganini], che aveva letto de' miei Romanzi, e mi dichiarava la sua parzialità, con quelle maniere strabocchevolmente cortesi, ch'erano proprie del suo carattere, [...] mi diede tutti gli eccitamenti possibili per indurmi a comporre una Commedia, che gli potesse servire. [...] Secondo lui, io scriveva bene, aveva della fantasia, e sapeva muover gli affetti : tre qualità, che dovevano fare brillar sulle scene il mio genio.<sup>36</sup>

Pour cette raison, ses romans à sujet théâtral peuvent être partagés dans *La virtuosa ovvero la cantatrice fiamminga. Avventure scritte per suo trattenimento da lei medesima* (Venezia, Fenzo, 1770), *L'impresario in rovina ovvero gli intempestivi amori di Patagiro. Storiella piacevole* (Venezia, Bassaglia ?, 1771 ?), *Giulietta ovvero il seguito dell'impresario in rovina* (Venezia, Bassaglia, 1771) et *La pazza per amore ovvero la conclusione dell'impresario in rovina e della Giulietta* (Venezia, Bassaglia ?, 1771 ?), qui précèdent l'expérience théâtrale directe, et dans *L'attrice*, qui la suit.

Dans *L'attrice* - ou selon le titre originel *Il teatro ovvero fatti di una veneziana che lo fanno conoscere* - Piazza porte un jugement féroce sur le monde du théâtre à la suite de ses différends avec les acteurs et les entrepreneurs, qu'il vit d'une façon douloureuse. Ce roman marque en effet l'abandon définitif par Piazza de son expérience d'auteur comique et son retour à la fiction narrative. C'était pour lui l'occasion de donner une formidable résonance à son désir de vengeance vis-à-vis des hommes de théâtre, qui lui avaient infligé l'humiliation de devoir renoncer à l'activité dramatique.<sup>37</sup> La description acide du monde théâtral est réalisée par le portrait du milieu et des interprètes rencontrés pendant ses aventures par Rosa, la protagoniste, mais aussi, d'une façon plus esthético-

36 Antonio Piazza, *Commedie*, Venezia, Fenzo, 1787-1786, vol. I, pp. VII-VIII.

37 Piazza est sûr de la vaste diffusion de ses romans et, en effet, *L'attrice* aura deux autres rééditions à Venise en 1784 et en 1794.

philosophique, avec des dialogues à sujet (« *Sulla Commedia* », « *Sulla Tragedia* », « *Sulla musica* », « *Sul ballo* ») entre Rosa et le « dottore R.S., uomo erudito, brillante, savio ed onesto ». Du point de vue stylistique, ces dialogues esthétiques sont un exemple intéressant du mélange de formes narratives typique de l'expérimentation formelle du roman du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont j'ai parlé.

Le ressentiment envers les acteurs est présent même dans la préface à l'édition des comédies de Piazza ; il s'agit d'un ressentiment partagé avec d'autres auteurs comme Goldoni et Carlo Gozzi, qui dans leurs mémoires n'épargnent pas aux interprètes des critiques extrêmement fortes. Il paraît presque être un besoin des dramaturges de se libérer, de tuer symboliquement leur intermédiaire avec l'auditoire pour satisfaire une forte exigence de contact direct avec leur public sans le masque qui d'habitude leur prête la voix. De cela naît le choix d'éditions soignées de leurs pièces, d'introductions amples et narratives, de riches mémoires autobiographiques, en substance de « romans ».

En revanche, les premiers romans théâtraux de Piazza prennent prétexte du sujet dramatique pour raconter d'autres histoires avec des centres d'intérêts souvent plus intenses que ceux du seul théâtre. Par exemple, dans la « Trilogia di Giulietta », l'auteur narre les vicissitudes de Giulietta, « *putta del coro* » dans un des quatre « *Ospedali* » vénitiens actifs au XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>38</sup> Ce qui intéresse l'auteur n'est pas seulement le milieu musical, mais aussi - et plutôt - l'individualisation d'une condition exemplaire de souffrance féminine, utilisant comme modèle précisément une des institutions les plus symboliques et mythiques de Venise.<sup>39</sup> Giulietta, malgré sa beauté, sa célébrité et sa virtuosité, est une recluse, prisonnière d'une institution caritative, qui paradoxalement l'exploite et l'empêche de vivre librement. C'est précisément la conscience de son « esclavage » qui la pousse à se jouer cyniquement de Patagiro en le faisant tomber amoureux d'elle ; l'amour d'un homme riche est pour ces filles la seule issue à la misère :

Non volendo che amor per amore e preferendo la bellezza e la gioventù all'interesse, non si mangierebbe mai che una Scodelletta di minestra, un

<sup>38</sup> Sur les « *Ospedali* » vénitiens et leur caractère musical cf. Giuseppe Ellero, « *Origini e sviluppo della musica nei quattro grandi ospedali di Venezia* », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XIII (1979), pp. 160-167 ; *Arte e musica dell'Ospedaletto : schede d'archivio sull'attività musicale degli ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti di Venezia (sec. XVI-XVIII)*, a cura di G. Ellero e J. Scarpa, Venezia, 1978 ; M. V. Constable, « *The Venetian "Figlie del coro" : their environment and achievement* », *Music & Letters*, LXIII (1982), pp. 181-212.

<sup>39</sup> En ce qui concerne le caractère mythique des « *Ospedali* », je renvoie le lecteur à mon article *Venise, la ville musicale idéale au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dans « *La république des castors* : Venise 1297-1797, éd. par le C.E.R.P.P.I., Paris, E.N.S. Editions, sous presse.

pezzolino di carne da trarre la fame a un Bambino, e un bocconcin di Formaggio da prendere un Topo. Mai non si farebbe una bibita che non fosse da convalescente, mai si uscirebbe dalla penuria. Sempre si dormirebbe sopra una cuccia cagnesca, sempre si starebbe tra quattro muri. [...] Se vogliamo un Letto morbido, un buon pranzo, degli abiti, degli adornamenti, e de' spassi, bisogna amare, o fingere d'amare uno che possa ed abbia core di spendere.<sup>40</sup>

Piazza n'est pas seul à considérer l'amour et la tromperie comme une voie obligée pour les femmes, qui sont en général prisonnières de leur famille, dont l'« Ospedale » avec ses « mamme » est un symbole au carré ; en effet, même Galanti soutient que :

La forza dell'opinione che domina su di esse con tanto impero, le obbliga ad usare una certa riserva che le autorizza ad ogni genere di simulazione.

Non si può aver franchezza senza libertà, e le donne non possono esser sincere senza pericolo. Gli uomini [...] sono i loro giudici, i loro tiranni ed i loro seduttori ; per cui assai sovente esse si trovano nell'alternativa o di lor dare l'idea la più umiliante di se stesse, o d'ingannarli. Ma la falsità, che nell'uomo è per lo più un vizio ed una bassezza abbominevole ed odiosa, nelle femmine quasi sempre è una qualità pregevole, una prudenza, un avvedimento. [...] La falsità nelle donne è un omaggio ch'esse rendono al nostro sesso.<sup>41</sup>

Le deuxième roman de la trilogie commence encore une fois par une situation statique de réclusion. Dans le premier épisode Giulietta était échappée de l'« Ospedale » grâce au mariage avec Patairo ; mais maintenant elle vit dans la misère depuis deux ans, isolée du monde dans un hôtel sordide, avec la fille qu'elle a eue avec son amant, et se punit du fait que son mari soit mort de chagrin. Elle s'en sortira toujours par le biais de la séduction d'un homme âgé, le marquis Gotrou :

Giacchè il dirgli, ch'era un bell'Uomo sarebbe stata un'adulazione vilissima, ella dicevagli, che le piaceva più quella ferocia guerresca, che gli campeggiava nel volto, di tutte le delicatezze ed i vezzi d'un *Petit Maitre*. Lodava in lui la mediocrità della statura, la regolarità delle membra, la gravità dell'aspetto. Protestava, che gli Uomini di poche parole, si confacevano molto al suo genio. Tesseva de' Panegirici amplissimi al suo valor militare, alla rigida onestà sua, e alla generosità di quell'animo, che dimostrato aveva in mille occasioni. Ora faceva la gelosa, ora la spasimata. Fingendo nello sdegno, non meno che nella tenerezza, toccava sempre il gran punto d'accrescere il foco

40 Antonio Piazza, « *Trilogia* », *op. cit.*, p. 58.

41 Giuseppe Maria Galanti, *op. cit.*, p. 81.

amoroso nel seno di quell'Amante maturo, e di stringere vieppiù que' soavi legami, che a lei lo tenevano unito.<sup>42</sup>

Mais le hasard - le vrai metteur en scène de la vie des personnages - est encore aux aguets : « pareva che la felicità sua promettesse una lunga durata, ma dal bene al male un solo punto divide, e non può mai darsi felice chi gode una stato soggetto a mille rivoluzioni improvvise » ;<sup>43</sup> ainsi, Giulietta tombe à la fin de la trilogie dans une captivité nouvelle, la plus dure, l'enfermement définitif : l'asile de fous. Piazza raconte avec une grande vigueur ce cercle qui se referme comme une pierre tombale, caractérisant avec dureté l'institution viennoise où Giulietta meurt abandonnée, une institution qui, comme le rappelle Foucault, était au XVIIIe siècle la plus grande et la plus célèbre de l'Europe :

Quando la misera si vide serrata in una piccola stanza, che riceveva il lume da una finestrina inferriata, e puzzava come una sepoltura, s'abbandonò talmente a un avvilimento di spirito, che mai più non risorse da quello. Rannicchiata sopra d'un Letticello, che pareva una cuccia da Cani, stava immobile tra un poco d'umida paglia, e una coltrice ruvida e sporca, che la copriva. *Eugenia* le aveva mandato un buon Letto : ma sopra il medesimo dormiva il Direttore dell'Ospitale. Ella ogni giorno mandavale un pranzo copioso di cibi : ma tutto serviva soltanto a sfamare, e satollare, la gola di quegl'infedeli Ministri, che nulla sono sensibili alle disgrazie della povera Umanità.<sup>44</sup>

L'auteur se lance dans un violent réquisitoire envers ces institutions qui devraient être caritatives et qui, à l'inverse, sont seulement l'occasion pour des nouvelles souffrances et de nouvelles humiliations :

Vollesse il Cielo, che non fosse così anche negli altri Luoghi più colti d'Europa. Gli Ospitali sono i monumenti sacri della pietà, e della grandezza dei Principi, ma l'amministrazione delle loro rendite è quasi sempre contraria alla mira del Pubblico zelo. Infermi abbandonati alla gravità dei loro mali, o sacrificati alle più crudeli esperienze della Chirurgia che se ne serve di loro come degli Animali più abbietti per fare delle scoperte col rischio di quelle vite infelici ; Vecchj canuti trattati peggio assai de' lor cani, da' Ministri insaziabili che li diriggono ; Orfanelli e Bastardi pallidi e smunti di fame, perchè si ruba loro di bocca la metà di quel pane, che satollarli dovrebbe ; Fanciulle costrette a mendicar colle lusinghe, coi vezzi e cogli amori, di che riparare l'indigenza in cui si lascian languire, da chi si nutre colle loro sostanze ; tutti fanno un'ampia testimonianza della frode con cui

42 Antonio Piazza, « *Trilogia* », *op. cit.*, p. 94.

43 *Ibidem*, p. 138.

44 *Ibidem*, p. 145.

vengono debilitati i soccorsi, che dalla larghezza dei Principi sono ai Poveri destinati. Che se da un'Adunanza d'Infermi, o d'Orfani, passar col guardo della mente volessimo agli Ospitali dove si custodiscono i Pazzi, che luttuosa apparenza non ci si parerebbe dinanzi ? Stanzini oscuri come Prigioni e fetidi come l'Arche ; Letticelli di paglia muffata ; e di schiavine inzuppate di nauseose sozzure, su cui posar non vorrebbero nemmeno i cani di strada ; Uomini abbandonati al più deplorabile eccesso di miseria a cui si possan ridurre gli Animali viventi ; nudità, squallidezza, morbi, pidocchj, e quanto v'è di più stomachevole. Colà, taluno coll'ondeggiante barba sul petto, e coll'irto crine sparso sul fronte, incatenato come una Fiera, senz'aver forza nemmeno di reggere colle fiacche membra al peso delle catene. Da un'altra parte, qualche vergognoso Infelice, sacrificato all'interesse de' suoi crudeli Parenti, che si prevalsero di qualche sua debolezza, per farlo credere un Pazzo, e scialacquargli intanto le sue sostanze. Dove, Giovanetti ch'appassiscono il più bel fiore dell'età loro tra gli orrori d'un solitario stanzino, e dove poveri Vecchj canuti, ch'istupiditi nelle miserie della lor situazione sembrano tante Statue, d'ogni memona sensazione incapaci. A sapere di tutti, i grandi occulti *perchè* si ritrovano a penare in que' luoghi, ad interrogarli e sentire cosa sanno rispondere di buon senno, ad essere informati del come dovrebbon esser trattati, e vedere come lo sono, chi non raccapriccierebbe, e non si sentirebbe commosso ?<sup>45</sup>

L'espace de la thérapie et de la charité humaine se transforme en l'espace de la ségrégation, dans l'arrachement du faible à la société, qu'il soit malade, orphelin, vieux ou fou ; il devient non seulement une tache à effacer, mais aussi l'objet de violences, de lucre et de spéculation même de la part de sa propre famille. Dans cette dénonciation d'inspiration « illuministe » plutôt que chrétienne - l'espoir dans les « luoghi più colti d'Europa » le témoigne -, Piazza fait sûrement une référence implicite à la situation vénitienne, à la réalité de misère des hôpitaux ; je ne pense pas spécifiquement à « San Servolo » - qui à l'époque est encore un hôpital militaire accueillant quelques « fous » envoyés par les familles patriciennes -, mais à l'ensemble du système d'assistance de la ville. La condition des fous est de toute façon d'une violence emblématique si on pense qu'à Venise ils ne sont pas soignés, mais tout simplement enchaînés avec les criminels sur la « fusta » - la galère d'entraînement accostée devant la « Piazzetta » et le Palais ducal - dans un état hygiénico-sanitaire lamentable ; tandis que les folles sont enfermées en prison.<sup>46</sup>

45 *Ibidem*, pp. 145-146.

46 Cf. N. Elena Vanzan Marchini, *La "pubblica fusta", una nave di condannati e folli a Venezia nel XVIII secolo*, dans *Follia psichiatria e società. Istituzioni manicomiali, scienza psichiatrica e classi sociali nell'Italia moderna e contemporanea*, a cura di Alberto De Bernardi, Milano, Franco Angeli, 1982, pp. 88-118.

Comme pour la thématique féminine, le discours de Piazza va dans le sens de la pensée réformatrice ; en effet, en 1774, quelques années après la rédaction du roman, Léopold Ier de Toscane - sous la pression de Vincenzo Chiarugi, génial médecin toscan - signe la *Legge sui pazzi*, qui crée le premier asile moderne d'Europe où les malades ne sont pas simplement confinés, mais soignés médicalement.<sup>47</sup>

L'aventure de Giulietta n'est donc pas, à mon avis, l'exemple à ne pas suivre donné aux « Fanciulle dei giorni nostri » afin qu'elles comprennent la dureté d'une vie non protégée par la famille ; mais plutôt l'invitation adressée aux citoyens à passer la porte de la réclusion, à se renseigner, à regarder comment sont traités les plus faibles afin d'éviter cette insulte à l'humanité ; car en étant conscient - et le roman est déjà un premier moment de connaissance - « chi non raccapriccierebbe, e non si sentirebbe commosso » et donc n'agirait-il pas ?

### *- La virtuosa ovvero la cantatrice fiamminga*

Il s'agit du premier roman à sujet théâtral écrit par Piazza en 1770, dont le succès immédiat est tel qu'il permet deux autres éditions dans la même année et une quatrième en 1783. Il commence avec un *incipit* classique autodiégétique où la précision géographique sert à donner une connotation réaliste de vérité : « Io nacqui nella Città di Gand Capitale mercantile e vastissima della Contea di Fiandra, situata ne' Paesi Bassi Austriaci appresso l'imboccatura del Fiume Schelda ».<sup>48</sup> Gand se présente presque comme une image métaphorique de Venise ; même la caractérisation sociale des personnages reprend un couple typique de la comédie vénitienne : le grand-père paternel était « il più ricco Mercante della sua Patria », le grand-père maternel un « povero finanziere fallito che tutte aveva sofferte le contrarietà della Sorte ».<sup>49</sup>

47 Cf. Aldo Scapini, *La pazzia nell'interpretazione di Vincenzo Chiarugi, 1759-1820*, Pisa, Giardini, 1966.

48 Antonio Piazza, *La virtuosa ovvero la cantatrice fiamminga. Seconda edizione migliorata dall'Autore*, Venezia, Gatti, 1783, p. 1 ; contrairement aux autres romans à sujet théâtral de Piazza, *La virtuosa* n'a pas eu une édition moderne.

49 Voici le résumé du roman comme il est écrit dans les synthèses qui précèdent chaque chapitre : « Capitolo primo. Luogo della mia nascita. Genio del Padre mio. Educazione ricevuta da mia Madre, e mia abilità naturale al canto. Capitolo II. Come s'accusa meco una Cantatrice. Imparo la lingua francese. Danni che riceve la mia semplicità dal suo fasto, e tentazioni che mi vengono da Lei per indirizzarmi al Teatro. Capitolo III. Progressi da me fatti dello studio mio della musica. Passione da me conceputa per il mio Maestro. Mezzi da me usati per passare a Parigi seco lui con M. Argene e suo Padre. Capitolo IV. Rimorsi da cui sono lacerata nel viaggio mio. Mia perfezione nello studio della musica. Convenzione amorosa tra me e M. Denis. Prima occasione

Le point de vue est clairement rétrospectif : une dizaine d'années sépare le moi narrateur du moi raconté ; mais il y a surtout une évolution du personnage, de la jeune cantatrice virtuose en quête du succès à la mère de famille vertueuse, évolution que l'ambiguïté du mot italien «*virtuosa*» souligne d'une manière symbolique. C'est un point de vue important pour comprendre l'évaluation que fait la protagoniste de certains thèmes du roman, en particulier celui qui concerne l'éducation. En effet, nous pouvons retrouver dans la narration des réflexions qui permettent de présenter deux réalités éducatives différentes. Même si elles ne renvoient pas à deux modèles opposés, l'attitude de la protagoniste révèle vis-à-vis d'elles une forte tension, presque une sorte d'attraction-répulsion, où les pensées du moi narrateur se superposent à celles du moi raconté. Aux yeux de la jeune fille de seize ans, passionnée de musique et avide d'éprouver les frissons du succès et les commodités de la richesse, la mère, malgré sa vertu et sa douceur reconnues, se présente comme porteuse d'une conception éducative bigote, conformiste, pleine de préjugés, selon laquelle l'étude de la musique est inconvenante et le monde des chanteurs est profondément corrompu car leur richesse est gagnée d'une façon moralement malhonnête. L'éducation doit être limitée à apprendre à lire et à écrire et aux travaux féminins ; le seul amusement, que la mère autorise, est d'étudier l'italien. Ainsi, contrairement à une éducation qui ne vise qu'à la préparation au mariage et à un minimum de formation culturelle suffisant pour stimuler la sensibilité naturelle, les propositions d'Argene, la cantatrice, et de Denis, le maître de clavecin, constituent pour l'adolescente la fascination de l'aventure et de l'ouverture à la vie, dans un optique positivement moderne et libertine. Les mots d'Argene tournent autour de l'idée que l'on doit obéir aux penchants naturels, qu'il ne faut pas rogner les ailes de la jeunesse et que la généralisation sur l'absence de morale du monde théâtral est un préjugé borné :

---

che m'espone al Pubblico, e fruti della mia abilità. Capitolo V. Sono tradita dal Principe di ... sorpresa di M. Denis e situazione pericolosa di una tragica scena. Capitolo VI. Come salvo il mio onore, me medesima e l'amante mio. Clandestino mio matrimonio ; partenza mia da Parigi, e inquietudini del mio core. Capitolo VII. Mio arrivo a Torino. Carattere del mio primo Impresario. Posto da me preso nella sua compagnia. Infedeltà del mio Sposo e malignità delle mie Rivali. Capitolo VIII. Sono abbandonata dallo Sposo mio. Arrivo a Vienna per ritrovarlo. Fallacia delle mie speranze. Mi accordo per il Teatro di Praga. In qual modo mi separo dall'Impresario, e come mi trovo corbellata da lui. Capitolo IX. Compisco la mia vendetta contro dell'Impresario. Amicizia da me stretta con un Francese di qualità. Passo in Islesia con lui. Mi incontro in M. Argene e difendo la vita d'un suo Compagno. Capitolo X. Dove e come riveggo lo Sposo mio. Resta ucciso sotto il mio sguardo e da chi. Scopro l'illegittimità del mio Matrimonio. Divengo Moglie di M. Luigi. Torno alla Patria. Conosco in mio Padre l'Uccisore del mio Sposo. Conclusionne delle mie avventure ».

Perchè mai dotata essendo dalla Natura d'un pregio raro cotanto non istudiate di prevalervene, e lasciate inutilmente passare il fiore degli anni vostri ? Ah, Madamigella carissima, non perdete tempo d'avvantaggio se tradir non volete voi stessa. Studiate la musica se divenir v'aggrada l'onore de' Teatri d'Europa, e se volete fare la vostra fortuna. Oh, le risposi, guai se vi sentisse mia Madre ! Vostra Madre, Ella riprese a dirmi, è una pazza quando vi consiglia al contrario. Già me ne sono accorta ch'essa è ripiena de' pregiudizii d'un'educazione troppo severa. Se conoscesse il mondo saprebbe trar profitto da quegli inganni che lo tiranneggiano. Troverebbe in Voi un capitale floridissimo da mettere a frutto ne' spettacoli pubblici. Nutterebbe seco voi nell'abbondanza, negli agii, nelle ricchezze. Ma che ? a parlarle di cose simili io credo che mi ripugnerebbe una Donna infame. Ecco il pregiudizio di chi giudica delle cose dal suono del grido popolare. A porre sul Teatro una Figlia pare che sia lo stesso ch'esporsla all'ignominia d'un Postribolo. Si giudica impossibile la salvezza del proprio onore sulle scene d'un clamoroso Teatro. Si dice ciò che viene in bocca delle Cantatrici, e delle Ballerine, per lacerare la loro reputazione, e renderle odiose alla comune degli Uomini. Si ricevono con piacere le favolose notizie che tendono ad iscreditarle. Non s'accorda ad alcuna la menoma eccezione, per quanto la meriti la savietta della sua condotta, e la virtù delle sue massime. Bisogna fare come la Luna, che seguendo il suo corso lascia che si sfiatino i cani latrando. [...] Eh, Figlia cara, pochi al Mondo hanno bene perchè bene non sanno intenderla. Chi s'avvezza per tempo a trescare col ferro e col fuoco non s'avilisce poscia in qualche cimento e sà deludere l'arte coll'arte. Voi altre Fanciulle chiuse tra quattro muri non conoscete gli uomini, e ci vuole assai poco per farvi precipitare al primo incontro che vi si presenta. Ma noi che la sappiamo assai lunga arriviamo bene spesso a trarre le penne agli Uccelli senza restare beccate. Così v'è fatto per vendicarsi degli Uomini che s'hanno usurpato sul nostro sesso un predominio sì ingiusto.<sup>50</sup>

Dans ce monologue, Argene met clairement en regard les deux visions de l'éducation : celle, fermée, de la famille et celle, ouverte, propre au Monde. La première, faite de règles saines, mais dépourvue d'expérience, est vouée à l'échec au contact avec la réalité ; tandis que la deuxième rend apte à reconnaître par anticipation les dangers de l'existence. Denis lui-même revient sur le concept que seule la connaissance de la vie et du monde permet à une fille de comprendre les hommes et d'éviter de vivre malheureuse ; de plus, il exalte le voyage, la découverte, l'exploitation des qualités naturelles - du « génie » propre à chaque individu - et, en même temps, il critique l'oppression de l'institution matrimoniale dans le sens d'une pensée éclairée teintée de « libertinisme » :

---

50 *Ibidem*, p. 15.

Tutti siamo Cittadini di questa Terra, e pare che rinunzii a diritti di quella libertà a cui ci fe' nascere il Cielo, chi giugne a limitare sè stesso tra gli angusti confini della sua Patria. Ah se sapeste quanto è grande il piacere di viaggiare il Mondo ! Che cognizioni, che lumi, si ricevon da' popoli differenti e da' loro diversi costumi ! Come presto si giunge a spogliarsi de' pregiudizii della propria Nazione, quando s'arriva a famigliarizzarsi coll'altre ! Che sperare potete mai restando qui all'ozio e all'oscurità d'una privata Famiglia ? Forse vi credete in salvo dall'insidie d'Amore ? Ma non sapete, Madamigella, ch'egli ha l'ali onde volare per tutto, e che tiene agli occhj la benda per iscoccare le sue freccie alla cieca ? Le mura di questa Casa sono un debole riparo contro un sì possente Nemico, e tutte le precauzioni che prender potete per non isperimentarlo fatale vi riusciranno inutili affatto. Posto ciò cos'altro fuori del matrimonio, sarà lo scopo delle vostre pretese felicità ? Non avete quella dote ch'esiga un partito convenevole alla grandezza de' vostri meriti. I meriti vostri finchè restano occulti produrre non ponno que' buoni effetti che dovete sperar da medesimi. Sarete sposa, sà il Cielo come, e di chi. Sottomessa all'arbitrio d'un Uomo troverete nell'errore medesimo la vostra pena e morderete le proprie catene senza potere ispezzarle. Gl'incomodi della gravidanza, i dolori del parto, il nutrimento de' Figlii, la cura d'allevavarli, d'educarli, di sostenerli, oh Dio ! che pesi affannosi ! che vita inquieta ! che fatica ! che stento ! Eccovi nel duro stato in cui da me siete posta, incapace di più godere i beni della vita, avvilita alla vostra miseria, e separata per sempre da quel gran Mondo per cui son nate le Persone della vostra capacità. Scuotetevi, Madamigella, scuotetevi per non avverare l'ipotesi e non isperimentare le verità che vi ho manifestate.<sup>51</sup>

Si la jeune protagoniste est fascinée par ces perspectives de vie et décide de partir pour Paris afin de devenir une cantatrice, contre la volonté maternelle, le moi narrateur, qui est devenu à son tour parent, raisonne avec la maturité donnée par son vécu ; elle a ainsi des paroles extrêmement dures envers la faiblesse de la mère, qui a finalement cédé devant la crise hystérique de la fille :

Non sò compatire mia Madre della licenza accordatami, se non considerandola come Donna amorosa troppo e imbecille. Se meco usato ell'avesse della materna sua autorità mi sarebbe fuggita l'occasione d'abbandonarla. Il tempo guarita m'avrebbe de' mali miei. Bisognava ch'essa resistesse a' miei preghi. La sua troppa bontà la tradi. Temeva di vedere da me qualche tragica scena se partir non lasciavami, e la sua pietà mi fu pur troppo fatale.<sup>52</sup>

51 *Ibidem*, pp. 16-17.

52 *Ibidem*, p. 23.

Un jugement semblable est porté envers le grand-père paternel responsable de laxisme vis-à-vis du fils, lui aussi esprit vagabond et libertin.<sup>53</sup> Il ne s'agit pas d'une rétractation du narrateur, mais plutôt de l'idée que pour chaque âge il y a une évaluation différente de la vie et une façon de se comporter en évolution : la jeunesse est faite pour éprouver les passions grâce auxquelles on acquerra une maturité sereine et tranquille. En effet, les émotions fortes sont inopportunies et dangereuses pour les hommes et les femmes désormais adultes. De plus, la conviction de garder sa vertu intacte est une abstraction car le monde, c'est-à-dire la vie réelle, conduit au compromis, comme le rappelle Galanti :

Nel mondo, siccome osserva un buon scrittore di Romanzi, è un errore il credere che si possa conservare quell'innocenza di costume che si ha comunemente quando vi si entra, e che vi si possa essere sempre virtuoso, sempre naturale, senza mettere in pericolo la propria riputazione e la propria fortuna. Il cuore e lo spirito vi sono quasi costretti a corrompersi. [...] L'uso dunque del mondo ci rende più illuminati in quanto ci rende più corrotti.<sup>54</sup>

Il y a un moment pour chaque chose dans le parcours de la connaissance du monde ; c'est pourquoi, par exemple, Pietro Verri peut éduquer sa fille en lui disant que « il tempo degli amori è dodici anni nella vita, cioè dai 18 ai 30, chi lo continua al dippiù lo fa con troppa umiliazione ».<sup>55</sup>

Par contre, le problème de la protagoniste est sa difficulté à assumer sa propre vie ou à dépasser le schéma traditionnel de la moralité féminine, comme l'angoisse qui accompagne la perte de la virginité :

I momenti che precedettero i nostri primi amplessi nuziali furono per me de' più funesti ch'abbia passati in mia vita. Un tetro orrore m'agghiacciava il sangue nelle veno [sic], e mi faceva spavento quel passo medesimo che sospirato avevo cotanto. Oh follia degli umani piaceri ! Quella notte che dovev'essere per me così serena e sì lucida per la fiaccola scossa dalla man d'Imeneo, fu forse la più tenebrosa e funesta ch'esser ci potesse per lo spirito mio. Ne s'ha a fissare la cagione totale della mia inquietudine in quel verginale pudore che ripugna cotanto alla sua distruzione. Anche nel giorno seguente fui come prima agitata, melanconica, malcontenta. Mi pareva d'aver perduto assai tra gli amplessi d'un Uomo. Non mi consideravo più quella medesima del dì precedente e mi avvilivo con de' riflessi continovi che

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>54</sup> Giuseppe Maria Galanti, *op. cit.*, pp. 57-58.

<sup>55</sup> Pietro Verri, *'Manoscritto' per Teresa*, a cura di Gennaro Barbarisi, Milano, Serra e Riva, 1983, pp. 182-183.

mi venivano suggeriti dalla virtù. In somma conoscevo ad evidenza che la vita è un inganno.<sup>56</sup>

La vie est une tromperie car elle ne permet pas le maintien de l'idée de pureté inculquée pendant l'éducation familiale ; la vie est une tromperie car elle nous déchire entre la force naturelle des passions et le sens de culpabilité que font naître les conventions sociales. Lorsque la protagoniste découvre que la perte de la virginité a eu lieu dans des conditions qui n'étaient pas légitimées par le mariage, sa frustration et sa honte atteignent le sommet :

Come potrò sperare più pace ? Dove fuggire mai posso per non leggere in ogni oggetto la mia vergogna ? Non son colpevole ma sono disonorata. Il Mondo mi mostrerà a dito, non vorrà credermi innocente, riderà alle mie lagrime. Ah che la morte sarebbe l'unico sollievo delle mie pene, ed oh potes'io almeno darmela colle stesse mie mani.<sup>57</sup>

La honte et la peur du mépris des autres sont les préoccupations qui tenaillent la protagoniste, qui est consciente de ne pas avoir commis de faute, mais qui sait, en même temps, que la perte de la « pureté » est quelque chose de grave aux yeux de la société. À ce moment du récit, sur ce sujet si brûlant, se profile une autre intervention, riche de connotations éclairées, celle de Luigi, le Français qui depuis un moment accompagne fidèlement et discrètement la protagoniste. Il la console en lui disant que :

Nell'illibatezza della mia coscienza doveva trovare un conforto grandissimo. Che i pregiudizii degli Uomini non meritavano le mie agitazioni. Che l'ingiustizia del mondo turbar non deve un'Anima pura che dal Cielo soltanto aspetta la sua mercede, e che finalmente mi sarei resa indegna di me medesima se riputandomi disonorata, abbandonata mi fossi all'orrore d'una profonda tristezza.<sup>58</sup>

La pureté physique et la pureté de la conscience sont ainsi les deux termes d'une opposition entre le préjugé rigide et la moralité réaliste ; et, pour donner force à son argumentation, Luigi n'hésitera pas à demander en mariage la « Virtuosa », en dépit de son état.<sup>59</sup>

56 Antonio Piazza, *La virtuosa*, op. cit., pp. 43-44.

57 *Ibidem*, pp. 78-79.

58 *Ibidem*, p. 79.

59 Nous pouvons apprécier en cette occasion toute la force d'ambiguïté symbolique propre du titre choisi par Piazza.

Une lecture de Galanti nous fait comprendre que Piazza, dans ce type de discours, est le porte-parole des théories réformistes du XVIIIe siècle italien ; dans le *Saggio intorno alla condizione delle donne* - publié en 1780 avec les *Osservazioni* déjà citées - l'homme de lettres napolitain soutient des positions analogues à celles exprimées par le personnage du roman de Piazza :

Mentre alcuni popoli disprezzano ciò che in esse si chiama verginità, e si credono disonorati in sposare una pulcella, altri tanto conto ne fanno, che mille cautele e tirannie hanno messe in pratica, molti mezzi vergognosi ed infami hanno inventati, e molte superstizioni per esserne sicuri. [...] In vano esclamerebbe fra noi la ragione, che la fisica verginità nelle donne non è una reale qualità della natura, ma un pregiudizio ridicolo e bizzarro degli uomini. [...] La vera verginità non può consistere che nella purità del cuore, ed è in conseguenza una virtù morale più che un essere fisico.<sup>60</sup>

Le sujet de la virginité devient le prétexte d'un attaque envers les clichés et les préjugés d'une société enfermée dans ses propres conventions, ainsi que l'occasion de dénoncer le fait que la vie d'une jeune femme seule soit constamment la cible des violents appétits masculins. Certes, la situation de la protagoniste, qui appartient au monde du théâtre, ne l'aide pas, car le cliché est celui de l'équivalence cantatrice-courtisane<sup>61</sup> mais Piazza utilise précisément ce cliché pour démontrer avec efficacité l'absurdité et la violence inhérentes à cette généralisation. Son indignation transparaît encore plus fortement lorsqu'il raconte la tentative de viol sur la protagoniste commise par un prince français après qu'il eut essayé inutilement de la séduire et d'acheter sa virginité par « due mila Luigi ».<sup>62</sup> Le pouvoir, le prestige, le nom et la richesse sont à la base d'un piège bâti pour la jeune innocente et naïve, qui reste hypnotisée par l'ambiance langoureuse et érotique de la chambre secrète du pavillon où le prince l'a amenée :

Un vivido tappeto di Persia copriva il pavimento. Lucidissimi specchi ed eccellenti pitture adornavano le pareti. Il Cielo rabescato leggiadramente, e fulgido di vivo argento, abbagliava piacevolmente la vista. I morbidi Canapè ch'abbracciavano tutta la sua circonferenza invitavano al riposo, all'ozio, alla mollezza, al sonno, a' piaceri. Non c'era in mezzo ch'un Tavolino rotondo d'un solo piede, tutto dipinto bizzarramente e verniciato, su cui il Principe

60 Giuseppe Maria Galanti, *Saggio intorno alla condizione delle donne nello Stato civile, ed alle Leggi conjugali*, dans *op. cit.*, pp. 122-124.

61 Cf. à ce propos le chapitre très intéressant que John Rosselli consacre aux cantatrices dans *Il cantante d'opéra. Storia di una professione (1600-1990)*, Bologna, Il Mulino, 1993 (traduction par Paolo Russo).

62 Antonio Piazza, *La virtuosa*, *op. cit.*, p. 35.

aveva posto il lume tra mazzi di carte da gioco, di musica, e cert'altre galanterie convenevoli a quell'asilo di gioja. [...] Per una Fanciulla, quale io m'ero, educata con tanta semplicità di costume e sortita allora allora al gran Mondo, erano quelli, tanti pericolosi incantesimi che finivano di corrompermi l'animo.<sup>63</sup>

Mais la protagoniste réussit à opposer à cette excitation inconnue des sens la force de ses sentiments ; son refus est nourri par l'amour pour Denis, par le désir de se consacrer à lui et de ne donner son corps qu'à lui. Ce refus n'arrête pas les avances du prince, mais il l'excite encore plus et l'amène à son indigne violence, que Piazza stigmatise par la voix de son personnage :

Ecco a quali pericoli e a quali ingiurie s'espongono i Grandi allorché sè stessi avviliscono nelle azioni basse e plebee, e in que' tradimenti esecrandi che puniscono severamente negli altri. Non basta il formare delle Leggi, bisogna farle eseguire, e come mai se ne può sperare la salutevole esecuzione se i legislatori medesimi, e quelli che sono destinati dal Cielo alla loro conservazione, le calpestano, le distruggono, e incoraggiscono i Sudditi loro, col proprio esempio, alle colpe più nere ?<sup>64</sup>

Il n'est pas difficile de reconnaître dans ces mots, et en général dans l'épisode entier, un écho de la polémique toute vénitienne sur la corruption morale du patriciat. Au « libertinisme » comme philosophie de la connaissance du monde dépourvue de préjugés, le patriciat a substitué un libertinage violent, insultant, humiliant envers le sexe féminin, symbole d'une arrogance sociale dont les victimes appartiennent à tous les milieux considérés comme subalternes. Ce sont des opinions que Piazza reprendra plus tard à Venise dans des pages de la « Gazzetta urbana veneta », pendant la période de la « Municipalità », et qui lui vaudront l'exil après Campoformio.

Parmi ces thèmes, l'aspect théâtral imprègne toute l'histoire. Tantôt il est le centre explicite de l'intérêt, dans une narration pimentée d'entrepreneurs, de prime donne, de librettistes, de danseurs et de polémiques dramatiques ; tantôt il est le substrat implicite de référence, cause motivante des actions et des réactions des personnages ; tantôt il débouche sur un ton mélodramatique de passion et d'hystérie - ou plutôt de manie, selon la définition de l'époque -, qui donne voix à l'excès féminin :

---

63 *Ibidem*, pp. 33-34.

64 *Ibidem*, p. 40.

Mi chiusi nella mia camera, mi scomposi la chioma, mi graffiai il viso, mi lacerai le vesti, e mi misi a piangere dirottamente [...] percossi il suolo d'un piede quanto più fortemente ho potuto, mi diedi un pugno in fronte, ed esalai un sospiro di foco. [...] All'osservare nello specchio l'immagine mia feci orrore a me stessa. Un languido pallore mi copriva la faccia. Gli occhi torbidi e lagrimosi mi s'erano mezzo sepolti in fronte. Tutto esprimeva la mia mestizia.<sup>65</sup>

La mère, affligée par la séparation, répond à la fille sur le même registre : « il pianto m'affoga ; il respiro mi manca ... Figlia ... mia cara Figlia ... ».<sup>66</sup>

De plus, la caractérisation psychologique privilégie souvent un choix stylistique construit sur le geste et sur la mimique, se laissant ainsi imprégner par une écriture ouvertement théâtrale qui dépasse les limites des épisodes canoniques tels que les duels, les fuites et les pugilats : « [Je lui donnai] uno schiaffo sonoro, che le lasciò la guancia vermiglia. Mentr'ella voleva difendersi l'afferrai al crine, l'ho graffiata agli occhi, la gettai a terra, e le diedi alcuni calcj alla pancia ».<sup>67</sup>

Ces aspects confèrent vivacité et variété au travail de Piazza qui arrive à mélanger pédagogie, suspense, érotisme et divertissement. Il s'agit de romans, en ce qui concerne celui-ci et beaucoup d'autres, qui ne méritent pas seulement de vivre à nouveau, car ils sont des témoins de la vie culturelle et de l'ambiance intellectuelle de l'époque, ou parce qu'ils sont les avant-coureurs expérimentaux de romanciers célèbres à venir ; mais parce qu'ils ont une dignité artistique à découvrir et une réelle capacité d'amuser. C'est une littérature qui pour la première fois arrive à réunir un large public, à intéresser des hommes et des femmes depuis longtemps exclus de l'attention des écrivains et qui retomberont dans l'oubli pour plus d'un siècle encore. Cette attitude élitiste typique de la littérature italienne sera souvent remarquée au siècle suivant par plusieurs intellectuels tels Tenca, Giordani, Manzoni et Leopardi. En 1855, Ruggero Bonghi, - révolutionnaire napolitain, député italien, homme de lettres et grand agitateur culturel qui se préoccupe précisément de l'absence d'une culture « nazional-popolare » - dénoncera à nouveau cet élitisme littéraire, selon une ligne qui rappelle le pari intellectuel perdu par le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle :

Se ad una letteratura moderna rimangono estranee le donne, vuol dire che essa non ha vita. [...] La donna deve entrare in una letteratura più come

65 *Ibidem*, pp. 20-21.

66 *Ibidem*, p. 22.

67 *Ibidem*, p. 55.

direttrice che come operaia ; allora, col suo criterio fino e giusto, con quella sua attitudine a scoprire le pieghe del cuore, con quella sua prontezza nell'avvertire le lacune e le parti risibili della natura d'un uomo, con quel suo uso di mondo, con quel suo bisogno di verità e schiettezza, con quel suo vivere nel presente, colla sua inclinazione a non contentarsi, secondo l'indole, se non o d'un pensiero ben circoscritto o d'un affetto infinito, e col potere suo di sancire col sorriso e colla grazia il giudizio che esprime, ha una influenza potente ed utile nella letteratura d'un popolo moderno. [...] Una letteratura [...] non è popolare, quando que' vari libri che la compongono sono vecchi di concetto, non ritraggono della società per cui sono scritti, mancano di attrattive nella forma, riescono difficili ad essere intesi per difetto d'analisi, di naturalezza di stile, di lingua [... et ils ne s'adressent pas] alla educazione ed istruzione delle classi inferiori e meno colte.<sup>68</sup>

Andrea FABIANO

---

68 Ruggero Bonghi, *Lettere critiche. Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, a cura di Edoardo Villa, Milano, Marzorati, 1971, p. 67 et p. 222 ; cette étude a été publiée en 1855 sur la revue de Florence *Spettatore* et ensuite dans un volume à Milan en 1856.