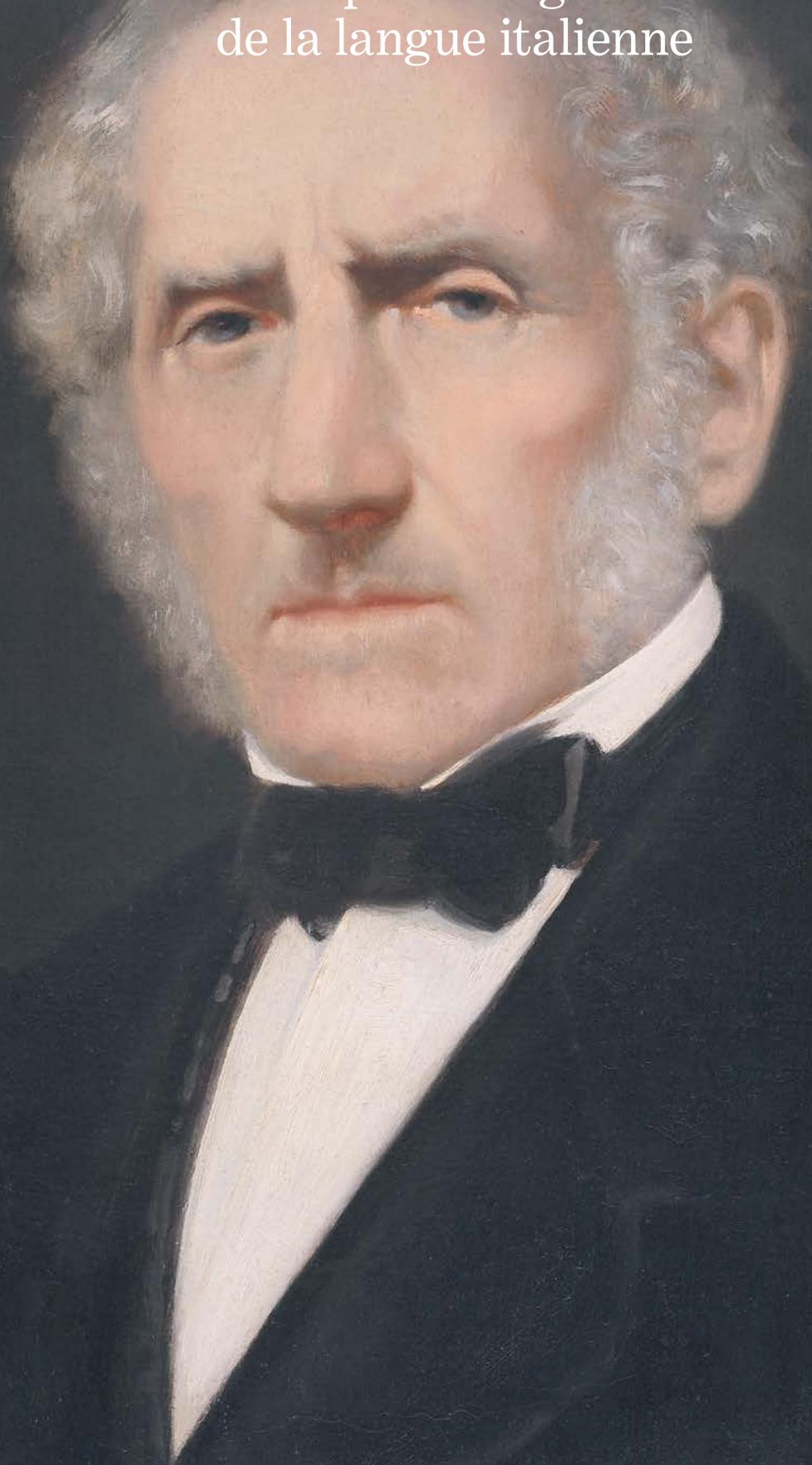


ALESSANDRO MANZONI

Amoureux du passé et grand novateur
de la langue italienne



Textes de

Card. Gianfranco Ravasi, Gian Luigi Daccò, Emanuele Banfi, Giovanni Orelli, Barbara Cattaneo



Les deux registres spirituels de Manzoni

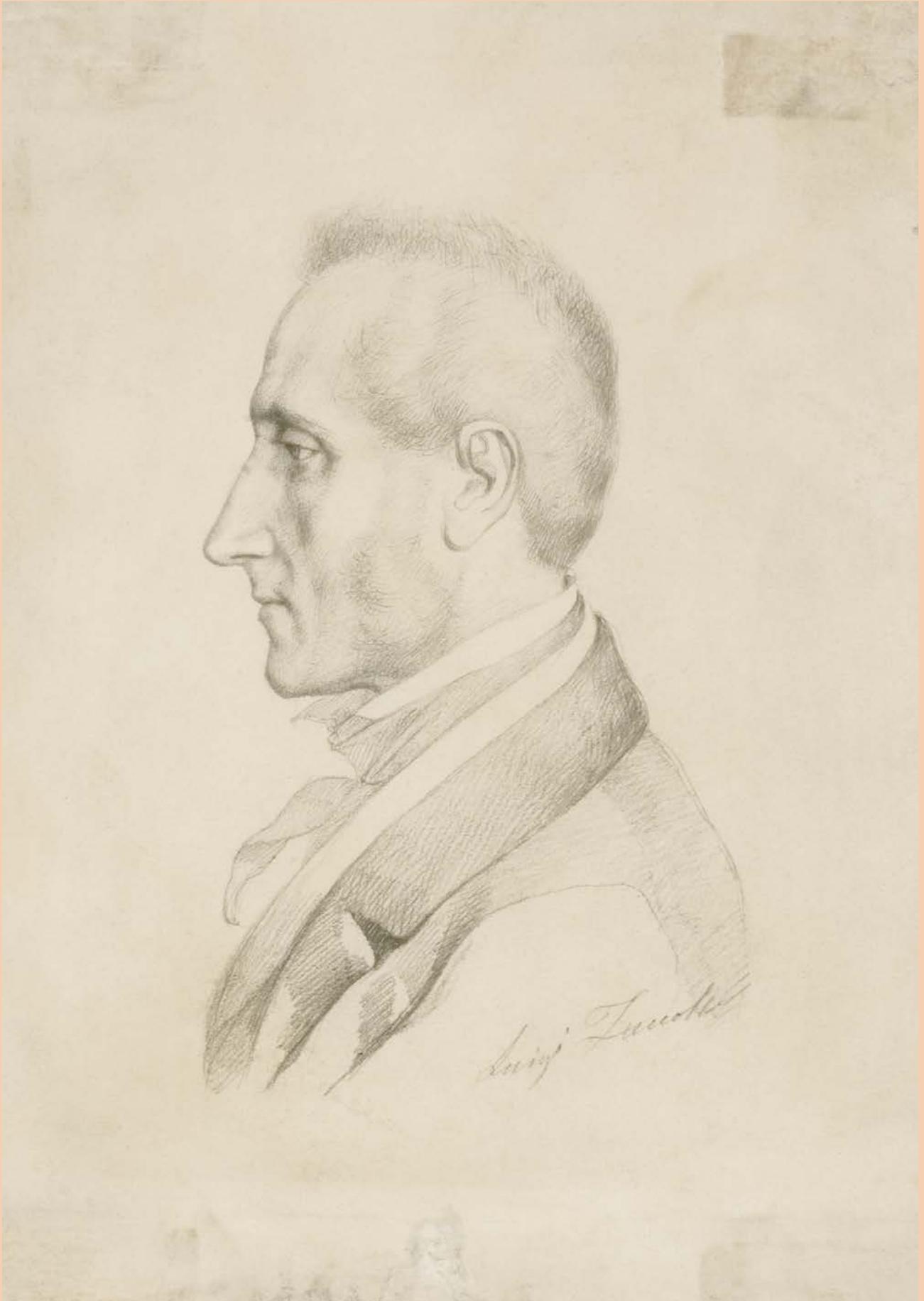
par le Card. Gianfranco Ravasi*



Page 1 :
Giuseppe Molteni,
Portrait d'Alessandro Manzoni,
milieu du XIX^e s., huile sur toile,
Sistema Museale Urbano Lecchese (Si.M.U.L.),
Villa Manzoni, Musée Manzoni, Lecco.

A gauche :
Carlo Preda, *Assomption*,
première moitié du XVIII^e s., huile sur toile,
Si.M.U.L., Villa Manzoni, chapelle,
Musée Manzoni, Lecco.

Cette page :
Giovanni Battista Galizzi,
Les chapons de Renzo,
première moitié du XX^e s.,
encre de Chine et aquarelle,
Si.M.U.L., Villa Manzoni,
Musée Manzoni, Lecco.



Mémoire personnel

Manzoni est désormais gravé dans la mémoire de tous les Italiens pour son chef-d'œuvre, *Les Fiancés*, que les professeurs nous poussaient à lire, sans toutefois nous le rendre attrayant, tout comme ses *Hymnes sacrés* et ses *Odes*. Il est toujours présent dans le quotidien de notre langue, par ses personnages dont les noms sont devenus synonymes de certains types sociaux: «Perpetua», stéréotype de la bonne de curé, l'obscur «Carnéade», synonyme de tous les personnages tombés dans l'oubli, ou encore «Azzecagarbugli», incarnation de toutes les finasseries juridiques. La mémoire vive de nombreux d'entre nous conserve intacts des fragments de prose manzonienne, le célèbre «Adieu, monts surgissant des eaux!» ou «le ciel de Lombardie, si beau lorsqu'il est beau...», ou encore l'ironique «va, va, pauvre petit *oigneur*, ce n'est pas toi qui vas finir Milan...», jusqu'aux paroles de Lucia à l'Innomé: «Dieu pardonne tant de choses pour une œuvre de miséricorde!» et au tragique et lapidaire «L'infortunée répondit», en référence à l'affaire de la religieuse de Monza.

L'écho des mots de Manzoni reste en suspension dans le coquillage de notre mémoire, même à travers sa poésie, comme l'ode *Le Cinq mai* dans ces vers emphatiques «Fut-ce vraie gloire? À nos neveux l'ardue sentence»; ou dans la puissante profession de foi en ce Dieu «qui terrasse et relève, qui accable, et qui console», extraite du même poème. Ce que je propose à présent n'est évidemment pas une analyse critique de ce monument de la littérature mondiale. Ce serait là une opération impossible, si l'on songe à l'immense bibliographie critique qu'il a générée. C'est plus une libre évocation thématique née d'une proximité personnelle avec Manzoni, dont j'ai souvent fréquenté, lorsque je vivais à Milan, la maison de Piazza Belgioioso transformée en musée et siège de la Société des amis de Manzoni, alors présidée par mon ami Giancarlo Vigorelli avec qui j'ai souvent eu l'occasion de m'entretenir entre ces murs.

Autre lien avec Manzoni, le fait d'avoir été pendant près de vingt ans préfet de la Bibliothèque ambrosienne, institution créée par le cardinal Federico Borromeo dont

l'auteur donne une description détaillée dans le chapitre XXII des *Fiancés*, et d'avoir préparé – comme membre du comité d'honneur de l'Édition européenne intégrale de ses œuvres, encore en chantier – un long essai sur les sources bibliques d'un texte très cher à son auteur, les *Observations sur la morale catholique*, dont l'édition n'est hélas pas encore terminée. Nous voici donc submergés par cette somme de pages précieuses que Manzoni a rédigées avec beaucoup de scrupules et de rigueur, tout en continuant à nous mettre en garde, comme dans son introduction aux *Fiancés*: «En fait de livres, c'est bien assez d'un à la fois, quand il n'est pas superflu».

Le «fatras» du cœur humain

Nous chercherons ici à mettre en lumière deux registres de l'âme manzonienne qui, bien qu'opposés, s'organisent en un contrepoint harmonieux et cohérent. Le premier est marqué par une tonalité sombre: c'est le pessimisme que Manzoni manifeste à l'égard de l'âme humaine, de ce «fatras» qu'est notre cœur; tant il est vrai que «quand deux passions parlent ensemble au cœur d'un homme, aucun, même le plus froid et le plus attentif, ne peut bien distinguer l'une de l'autre, et dire quelle est celle qui domine.» Par ailleurs, poursuit l'écrivain, «certes, pour qui l'écoute, le cœur a toujours quelque chose à dire sur ce qui sera. Mais que sait le cœur? À peine un peu de ce qui est déjà passé». Un réalisme amer, donc, qui trouve sans doute son origine dans la formation jansé-

À gauche :
Luigi Zuccoli,
Portrait de A. Manzoni,
1850,
dessin, Si.M.U.L.,
Villa Manzoni, Musée
Manzoni, Lecco.

À droite :
Giovanni Battista
Galizzi,
Le sommeil de Renzo,
première moitié du
XX^e s.,
encre de Chine et
aquarelle,
Si.M.U.L.,
Villa Manzoni,
Musée Manzoni,
Lecco.



niste de Manzoni, mais qui se transforme en un message moral ardent et passionné, conscient que «ce qui vient après n'est pas toujours le progrès», comme il l'écrit dans son *Essai sur le roman historique*.

Il y a, dans les dernières pages des *Fiancés* (chap. XXXVIII) – œuvre que nous citerons abondamment au cours de notre réflexion – une illustration de l'insatisfaction, de l'intranquillité, du mécontentement, voire de cette radicale «infirmité» constitutive de l'être humain :

«L'homme, tant qu'il vit en ce monde, est un infirme qui se trouve sur un lit plus ou moins incommode, et voit autour de soi d'autres lits, bien refaits en apparence, bien plats, bien unis: il se figure qu'on doit y être au mieux. Mais s'il parvient à changer de lit, à peine est-il accommodé dans le nouveau qu'il commence, en s'y appuyant, à sentir ici une paille qui le pique, là une bosse qui le gêne, et nous voici revenus à peu près au même point.»

Bizarrement, quelques années plus tôt, Giacomo Leopardi, dans son *Zibaldone*, faisait une remarque similaire :

«En venant à la vie, nous sommes pareils à un homme qui se couche dans un lit dur et inconfortable. Il ne peut y demeurer en repos, ne cesse de se retourner, cherche mille manières d'aplatir, d'adoucir, etc. ce lit, essayant encore et toujours de s'y reposer et d'y dormir, jusqu'à ce qu'arrive l'heure du lever, sans qu'il ait pu trouver le sommeil.»

Cet état d'insatisfaction de l'être humain se décline ensuite en idées et en actes porteurs d'une empreinte négative. Tout le chef-d'œuvre manzonien en est la démonstration ardente et dramatique, qui confirme la parole évangélique selon laquelle «C'est que les enfants de ce siècle sont plus avisés à l'égard de ceux de leur espèce que les enfants de la lumière» (Saint Luc 16, 8). Ainsi, Manzoni écrit :

«Ceux qui font le bien le font *grosso modo*: quand ils ont éprouvé quelque satisfaction, cela leur suffit, ils ne veulent pas s'embêter de toutes les consé-

quences; mais ceux qui ont le goût de faire le mal y mettent plus de diligence, ils veillent à tout jusqu'à la fin, ils ne sont jamais en repos, parce qu'ils ont ce chancre qui les ronge.»

Et ce chancre se révèle dans les mauvaises actions que les pervers répandent largement dans le monde, comptant avec la connivence du plus grand nombre et la résignation des justes. C'est ce que dit précisément le cardinal Borromeo à Don Abbondio :

«Ne saviez-vous donc pas que l'iniquité ne se fonde pas seulement sur ses propres forces, mais aussi sur la crédulité et la terreur d'autrui?»



La chaîne du mal et la connivence du «sens commun»

C'est ainsi que la violence se diffuse dans la société, et «le crime est un maître rigide et inflexible, contre lequel ne se renforce que celui qui se rebelle entièrement». Voici, alors, le célèbre cri présent dans le deuxième acte du *Comte de Carmagnola*: «Les frères ont égorgé les frères, la voilà, son horrible nouvelle». Mieux, le mal se répand aussi bien que l'amour: «Les provocateurs, les oppresseurs, tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, font tort à autrui, ne sont pas seulement comptables du mal qu'ils commettent, mais aussi du grand trouble qu'ils causent dans l'âme des offensés». La haine de l'agresseur engendre la haine chez la victime, dans un enchaîne-

ment qui se perpétue au lieu de se briser, et il est vain de demander de l'aide dans cette confusion car, comme Manzoni l'observe avec une âpreté à la limite du scepticisme: «Si vous voulez que tous vous viennent en aide, tâchez de n'en avoir pas besoin». Assurément, il y aurait un antidote au mal omniprésent: «Il faudrait penser davantage à bien faire qu'à se trouver bien, et ainsi l'on finirait par se trouver mieux».

Hélas, poursuit Manzoni, «nous autres hommes, nous sommes généralement ainsi faits: nous nous révoltons, indignés et furieux, contre les maux médiocres, et nous nous courbons en silence sous les maux extrêmes». Ici, on peut introduire une limite supplémentaire à notre nature humaine, son incapacité de jugement objectif, d'autant que «la raison et le tort ne se partagent jamais si nettement qu'on puisse attribuer à chaque parti ou tout l'un ou tout l'autre». En effet, on est tenté, avec hypocrisie, de juger en se conformant à des lieux communs, voire de garder comme cap ce que Manzoni appelle le «sens commun», ennemi du «bon sens»: «Le bon sens existait; mais il se tenait caché, par peur du sens commun». Et il poursuit ainsi son portrait ironique des hypocrites, avec cette plume savoureuse: «... cette prudence qui prend ombrage des vertus comme des vices, prêche toujours que la perfection tient le milieu, ce milieu qu'ils fixent précisément au point où ils sont arrivés eux-mêmes, et où ils se trouvent à l'aise». En effet, le «milieu» ne signifie pas nécessairement la perfection, l'équilibre, la justesse.

Fulgurante et très drôle, l'ironie de Manzoni s'en prend aussi à ces idées fixes qui sont un peu comme une crampe au pied, il faut battre de la semelle en marchant pour pouvoir s'en débarrasser. Son modèle en la matière est sûrement Dame Praxède qui:

«avec ses idées se conduisait comme on dit qu'il faut faire avec ses amis: elle en avait peu, mais à ce petit nombre, elle était fort affectionnée. Et dans ce petit nombre, il y en avait par malheur beaucoup de biscornues; et ce n'étaient pas celles qui lui étaient le moins cher».

En cela, elle est très semblable à son époux Ferrante, aussi docte (si l'on veut) que méprisant. Pareille attitude peut aussi avoir des conséquences sur le plan religieux:

«Tous ses soins allaient à seconder la volonté du ciel; mais elle commettait souvent cette grande erreur, de prendre pour le ciel son propre cerveau».

L'exhortation est donc vaine «d'observer, écouter, comparer, penser, avant de parler», car «parler, cela seul est en soi tellement plus facile que ces quatre choses ensemble, que nous-mêmes, je veux dire, nous autres hommes en général, nous sommes tous un peu à plaindre».

L'illumination finale de l'épiphanie divine

Ce cadre sombre, celui des limites et de la misère humaines, laisse pourtant à Manzoni un espace pour un épilogue lumineux, parce que «la Providence finit toujours par se manifester». L'homme, créature faible et mortelle, est doté d'une conscience qui lui aiguillonne l'esprit et le cœur; par conséquent «c'est notre privilège, ou notre fardeau, si nous ne voulons pas l'accepter comme privilège, d'être placés entre la vérité et l'inquiétude». Le doute lui-même, aussi sincère et douloureux soit-il, acquiert des lettres de noblesse parce qu'il peut être signe de recherche et d'attente. Manzoni écrivait en effet, dans *l'Histoire de la Colonne infâme*: «Il vaut mieux s'agiter dans le trouble que se reposer dans l'erreur». À la fin respendit toutefois l'épiphanie divine qui, pour reprendre la célèbre citation, parvient à relever celui qui est terrassé, et à consoler celui qui est accablé. Dieu se révèle dans sa grâce à qui le cherche d'un cœur sincère.

Par conséquent, il est absurde, comme a récemment tenté de le faire un interprète fantaisiste de Manzoni, d'entrevoir en filigrane dans les *Fiancés* une sorte de manifeste subtilement crypté ou de confession d'athéisme et d'incrédulité. S'il est vrai que Jésus-Christ n'est jamais mentionné dans ce chef-d'œuvre, la profession de foi aux échos pascaliens présente dans les *Observations sur la morale catholique* est limpide: «Tout s'explique par l'Évangile,



tout confirme l'Évangile». Certes, cette lumière apparaît au bout d'un long tunnel assombri par les contradictions et les vicissitudes des hommes, mais que Manzoni parcourt d'un pas ferme et décidé.

Sur le parcours tourmenté de la vie de l'écrivain lombard, la libre reconstitution proposée par l'auteur contemporain Mario Pomilio est à cet égard éclairante. Il s'agit du roman intitulé *Il Natale del 1833*, paru en 1983. L'auteur y prend pour point de départ la poésie lyrique éponyme composée par Manzoni comme antidote au chagrin causé par la mort de son épouse bien-aimée Enrichetta Blondel, dans une tentative pour apaiser son chagrin et trouver une réponse aux questions qui s'amoncelaient dans son âme et la bouleversaient. Manzoni, en ces jours de détresse, priait ainsi:

«Oui, tu es terrible! / Oui, tu es miséricordieux! / Indifférent aux prières/ Tu donnes, tu concèdes et tu refuses. / Je voudrais te dire: qu'as-tu fait? / Je voudrais te dire: pourquoi? / Tu n'as pas pardonné aux tiens, / tu ne t'es pas pardonné, à toi».

Comme l'écrit Pomilio, ce sont

«des mots, des phrases, jetés au loin sur de grandes pages blanches, comme des larmes solidifiées. Et en réalité, ce sont des sanglots, des gémissements réprimés, l'esquisse d'un discours encore informe et balbutiant».

C'est la découverte d'un dieu déconcertant, tantôt terrible, tantôt clément, tantôt indifférent, tantôt généreux.

Le cri de l'homme Manzoni est l'éternel «Pourquoi m'as-tu fait ça?», tel qu'il résonne tant de fois dans les Psaumes:

«Jusqu'à quand, Seigneur, m'oublieras-tu? Sera-ce pour toujours? Jusqu'à quand détourneras-tu de moi ta face? Jusqu'à quand remplirai-je mon âme de l'inquiétude de tant de desseins différents; et mon cœur sera-t-il chaque jour dans la douleur?» (Psaumes, XII, 2-3).

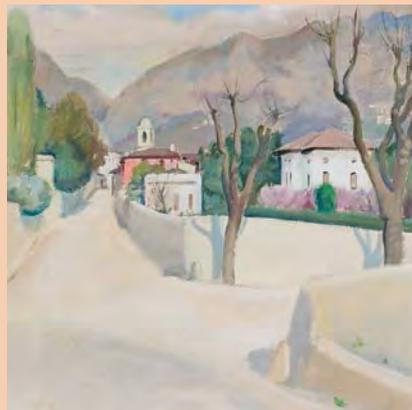
Les vers de la poésie lyrique de Manzoni témoignent eux aussi du conflit entre soumission et transgression, entre foi et protestation. Et l'on voit déjà l'éclair d'une réponse: «tu ne t'es pas pardonné à toi». Dieu n'a pas épargné la douleur à son Fils afin que la souffrance immense de l'humanité fût traversée par le salut. Prenant sur lui la douleur et la mort, qui sont le propre de l'homme, le Christ féconde sa misère, il en entreprend la rédemption, dans l'attente de la pleine libération: «Dieu essuiera toutes les larmes de leurs yeux, et la mort ne sera plus. Il n'y aura plus aussi là ni pleurs, ni cris, ni afflictions, parce que le premier état sera passé» (Apocalypse, XXI, 4). Voilà le but que recherchait l'auteur des *Fiancés*, grand écrivain tourmenté, croyant fervent et souffrant, comme le suggère Pomilio: «Après avoir navigué dans des mers étrangères, je viendrai, ô Seigneur, faire naufrage dans la tienne».

* *Card. Gianfranco Ravasi*



Manzoni, notes d'histoire culturelle

par Gian Luigi Daccò*



À gauche :
Francesco Confalonieri,
Monument à Alessandro Manzoni,
1891, bronze, Lecco.

Cette page :
Orlando Sora,
Olate, le village des Fiancés,
second quart du XX^e s.,
détrempe sur toile,
Si.M.U.L., Villa Manzoni,
Musée Manzoni, Lecco.

Manzoni, écrivain catholique?

Dans sa longue interview au journal *Civiltà cattolica* du 20 septembre 2013, le pape François dit, entre autres:

«J'ai déjà lu trois fois *Les Fiancés* et je l'ai encore sur mon bureau pour le relire. Manzoni m'a beaucoup apporté. Ma grand-mère, quand j'étais petit, m'a fait apprendre par cœur le début du roman. "Ce bras du lac de Côme, qui tourne vers le midi entre deux chaînes ininterrompues de montagnes..."»

Manzoni a beaucoup contribué à la pensée chrétienne de son temps. Pourtant, lorsqu'il meurt en 1873, cette même *Civiltà cattolica*, soulignant avec ironie une analogie entre l'écrivain et un de ses personnages, don Ferrante, le présente comme l'exemple même de l'intellectuel fumeux et inutile, et l'*Osservatore cattolico* de Milan écrit que «le mal» qui se niche dans toute son œuvre fait qu'on ne peut le considérer comme un vrai chrétien.

Le journal catholique de Lecco, *Il Resegone*, enfonce le clou:

«Oh! Comme Manzoni aurait été grand s'il avait su résister aux secousses de la Révolution, s'il s'était toujours tenu fermement agrippé au rocher de Saint-Pierre, qui ne vacille pas. Mais il est tombé: la Révolution l'a compté parmi ses prosélytes, il a applaudi à ceux qui oeuvraient contre l'Église, cette Mère commune, et cette Mère voit d'un œil ému et douloureux les errements de son fils [...]. Et nous-mêmes, tandis que nous déposons une fleur sur la tombe du poète chrétien, nous y déposons aussi une larme de douleur et de compassion, pour ce catholique qui s'est égaré.»

L'Église est alors très divisée. Les catholiques se partagent en deux camps: d'une part les libéraux, dont les principaux représentants sont Manzoni et Rosmini, qui acceptent volontiers les valeurs portées par le libéralisme européen, et de l'autre, les intransigeants, don Davide Albertario et le cardinal Giuseppe Sarto, qui brandissent l'étendard de la défense de l'État pontifical et manifestent une grande méfiance à

l'égard des principes du libéralisme et du progrès, à la fois civique et scientifique.

Le Syllabus de Pie IX (1864) marque le reniement définitif des catholiques libéraux. Bien que n'ayant jamais pris part directement à la vie politique, Manzoni a voté, en tant que sénateur, pour le rattachement de Rome comme capitale du royaume d'Italie. Cette position inédite à l'époque pour un croyant lui vaudra l'hostilité des catholiques intransigeants.

L'*Osservatore cattolico* définira Manzoni comme «l'idole des imbéciles et des ivrognes», dans un mouvement d'aversion qui réduit toute son œuvre au libéralisme honni et à la philosophie de l'abbé Rosmini. Manzoni, qui a longuement séjourné à Paris, est profondément marqué par la pensée française. Sa première période philosophique est ainsi déterminée par l'influence des *idéologues*¹ imbus de théisme humanitaire et de sensualisme. Puis il découvre avec admiration le christianisme libéral de Hugues de Lamennais et entretiendra ensuite un dialogue avec Victor Cousin, le philosophe de l'éclectisme.²

Mais la véritable découverte, pour Manzoni, est la philosophie rosminienne: entre lui et Antonio Rosmini naîtra une profonde amitié, qui débute en 1826 et durera jusqu'à la mort du philosophe de Rovereto en 1855. Tous deux vont en villégiature sur le lac Majeur et lors de leurs rencontres, ils discutent longuement de religion, de philosophie, de littérature et de politique.

En 1850, Manzoni publie le dialogue *De l'invention*, fruit de sa pleine adhésion à la pensée rosminienne. Pour lui, comme pour Rosmini, la morale doit rester liée à la vérité immuable, soustraite aux tentations du «relativisme» que Rosmini et Manzoni appellent alors «subjectivisme».

Après la mort de Manzoni, le rigorisme tend à se renforcer au sein de l'Église catholique: le 7 mars 1888 paraît le décret *Post obitum* qui condamne la philosophie rosminienne, tandis que le courant de pensée intransigeant évolue vers l'intégrisme et l'antimodernisme du cardinal Sarto, élu pape Pie X. Ce dernier condamnera durement les positions du «modernisme» dans l'encyclique *Pascendi Dominici gregis* de 1907.

Cette hostilité dans les milieux de la curie romaine ne se détendra définitivement qu'avec le Concile Vatican II où, comme Rosmini et Manzoni l'avaient prédit, commencent à émerger les thèmes de la réforme de l'Église.

Toutefois, l'intolérance des catholiques intransigeants à l'égard de Manzoni avait déjà commencé à se calmer, précisément parce que sa très riche production philosophique, morale, historiographique avait été délibérément mise entre parenthèses, étouffée. Dès le départ, l'œuvre de Manzoni fut réduite aux *Fiancés* et tout le reste fut sous-évalué. Cet unique roman devint un simple ouvrage scolaire, tout à fait inadapté à un public d'adolescents à qui l'on continue aujourd'hui encore à le faire étudier. C'est pourquoi la majorité des élèves jugent ce roman ennuyeux, parce qu'on le leur impose à un âge où ils sont trop jeunes pour le comprendre, et où sa lecture devient une contrainte, non un plaisir.

Manzoni est un auteur et un penseur trop complexe qui échappe aux catégories confortables des idéologies dominantes. De fait, son œuvre a reçu les étiquettes les plus diverses, et toujours presque uniquement sur la base de son roman *Les Fiancés*. Tout le reste de sa monumentale production, hormis sa poésie, est resté pendant plus d'un siècle ignoré, presque oublié. On remplirait sans doute bien plus d'une bibliothèque avec tous les lieux communs de la critique les plus répandus sur l'écrivain lombard, mais ceci n'est pas mon propos.

Au cours du XX^e siècle, les historiens d'obédience crocienne qui dominaient alors la culture italienne ont rejeté Manzoni, au motif qu'il était absurde d'exprimer le moindre jugement éthique sur des situations et des événements historiques, et que les actions humaines devaient toujours et uniquement être replacées dans le cadre des institutions propres à une période donnée.

Même le courant historiciste d'obédience gramscienne a critiqué les conceptions historiographiques du romancier lombard. Antonio Gramsci a parlé de «compassion amusée» pour qualifier le rapport de Manzoni à ses personnages: il ne pouvait évidemment pas partager la profonde compassion du chrétien Manzoni pour toute créature qui est éloignée, infiniment éloi-

gnée, du Bien. Abandonnée. Il va de soi que des systèmes fondés sur la rationalité immanente du processus historique ne pouvaient pas apprécier ses positions.

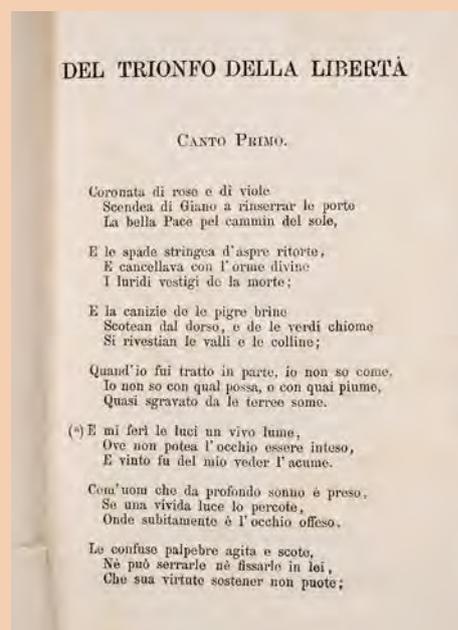
Le fait d'en appeler aux lois du processus historique, nécessaires et indépendantes des individus, pose une forte précarité épistémologique, en comparaison de l'histoire sociale telle que la concevait Manzoni.

La pensée sociale

Le 28 février 1873, Manzoni demandait en prêt à la Bibliothèque nationale braïdense des numéros sur plusieurs années du *Moniteur universel*, afin de vérifier des passages de son dernier opus *La Rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859*. Il mourra le 22 mai de cette même année et cet essai demeurera inachevé.

En 1801, alors âgé de 16 ans, il avait écrit son premier poème: *Del trionfo della libertà*. Entre ces deux dates, de son adolescence jusqu'à sa mort, il n'a jamais cessé de s'interroger sur la société, l'histoire, la politique, autant d'engagements, de réflexions et de recherches qui auront duré soixante-douze ans.

En 1798, son père Pietro Manzoni le fait revenir de Lugano à Lecco pour qu'il soit officiellement inscrit sur les registres des citoyens du Département montagnard de la République Cisalpine fondée par les révolutionnaires français.³ Le jeune Manzoni en est très fier et adhère avec enthousiasme aux idéaux de la Révolution. Quelques années plus tard, il écrit *Del trionfo della li-*



A. Manzoni,
*Del trionfo della
Libertà*, 1801,
Si.M.U.L.,
Villa Manzoni,
Musée Manzoni,
Lecco.

Del Trionfo
Della Libertà

Canto Primo

Coronata di rose e di viole

Scendea di Siano a rinserrar le porte

La bella Pace pel cammin del sole,

• E le spade stringea d'aspre vittorie,

E cancellava con l'orme d'uine

I luridi vestigi de la morte;

+ E la canizie de le pigre brine

Scotean dal dorso, e de la verde chioma

Si rivestian le valli e le colline;

Quand'io fui tratto in parte, io non so come,

Io non so con qual poppa, o con quai piume,

Quasi sgravato da le terre some.

bertà, sa première œuvre poétique, dans laquelle il célèbre, avec une véhémence toute jacobine, la deuxième campagne d'Italie de Bonaparte et la victoire des idéaux de la Révolution sur la superstition religieuse et l'obscurantisme des conservateurs.

À la chute de Napoléon, il écrit *Avril 1848*, en soutien au parti des «*Italici puri*», un groupe politique qui se bat pour que le royaume d'Italie, fondé par Napoléon en personne, conserve son indépendance.

Manzoni partageait totalement cette aspiration à l'indépendance d'un royaume autonome de l'Italie du centre-nord, à une révolution «sage et pure», comme il l'écrivait à son ami Fauriel. Mais la Lombardie fut finalement annexée à l'Empire autrichien, et lorsqu'en 1848, après la libération de Milan, on proclama un référendum sur l'immédiate union de la Lombardie et du Piémont, l'écrivain fut parmi les signataires de l'appel de Carlo Cattaneo qui, à l'idée de la «guerre royale» de Charles Albert, opposait la nécessité d'une action politique et militaire fédéraliste.

Manzoni, homme du nord, lombard et européen, ne connaissait pas le reste de l'Italie, mais il ressentait la nécessité de procéder à l'unification politico-culturelle du pays, à travers le choix d'une langue façonnée d'après le toscan. Il n'y a pas de culture nationale sans langue nationale, pensait-il, et l'Italie en tant que pays ne pouvait pas exister sans une culture nationale qui s'exprimât dans une langue qui fût sienne. En Allemagne, les idées de Herder et Fichte avaient inspiré le nationalisme allemand, et cette identité nationale naissante se fondait presque exclusivement sur le partage d'une langue commune. Herder en particulier, à partir de *Über die neuere deutsche Literatur* (1767), reprit dans presque toute son œuvre l'idée de la langue comme expression du *Volksgeist*, «l'esprit de la nation», parce que sans langue propre, il était absurde d'imaginer qu'il puisse exister un seul peuple. Le nationalisme allemand se fondait sur la langue parce que c'était, concrètement, le seul élément commun à un ensemble d'États divisés depuis des siècles.⁴

Si la question de la langue fut fondamentale dans la naissance de la nation allemande, elle s'imposa aussi de façon décisive en Ita-

lie, où les États en présence se flattaient d'une longue histoire d'indépendance, carrément millénaire pour l'État de l'Église, et vieille de plus de huit cents ans pour le royaume de Naples.

Dans l'élaboration de la deuxième édition des *Fiancés* (1840), Manzoni affronte ce problème, essentiellement politique et social, d'une langue commune et vivante pour tous les Italiens mais encore inexistante: une langue non seulement littéraire mais aussi parlée et comprise dans toute la péninsule, où les langues d'usages étaient encore et exclusivement les dialectes. Lui-même, comme il l'écrit dans son introduction à *Fermo e Lucia*, ne connaissait:

«qu'une seule [langue] dans laquelle je pourrais me risquer à épuiser le plus patient des auditeurs sans préférer de barbarisme, et dans laquelle je peux immédiatement repérer le moindre barbarisme qui aurait échappé à tout autre: et cette langue, sans me vanter, c'est le milanais.»

Il y revient dans une lettre à son ami Fauriel, en évoquant son travail littéraire:

«Lorsqu'un Français cherche à rendre ces idées de son mieux, voyez quelle abondance et quelle variété il trouve dans cette langue qu'il a toujours parlée».

Un Italien, en revanche, «écrit dans une langue qu'il n'a presque jamais parlée».⁵

Manzoni choisit donc d'écrire dans une langue qu'il n'a «presque jamais parlée», conformément à un choix politique précis. Son œuvre a une fonction sociale claire: expérimenter une langue unitaire pour les futurs citoyens d'une Italie bientôt unie. Et cette langue, c'est le florentin des classes cultivées.

Il est là, l'apport de Manzoni à cette nouvelle nation en devenir, un apport de politique culturelle et non d'action politique directe, qu'il refusait résolument. Lorsqu'en octobre 1848 on lui proposa un siège au Parlement du royaume de Sardaigne à Turin, Manzoni déclina en exposant, dans une réponse écrite, son rapport éthique et essentiel avec la politique directe:

A. Manzoni,
*Del trionfo della
Libertà*, reproduction
du manuscrit,
Si.M.U.L.,
Villa Manzoni,
Musée Manzoni,
Lecco.

«La plupart du temps, je n'aime pas ce qui est *faisable*, je dirais même mieux, cela me répugne; ce que j'aime, en général, paraît aux autres hors de propos et anachronique, et je serais moi-même désemparé si, au lieu de me contenter de le vanter et d'en faire la louange, je devais le promouvoir effectivement, en ayant ensuite sur la conscience une part quelconque des conséquences. De sorte que, dans bien des cas, et singulièrement dans les cas les plus importants, cela reviendrait à dire: je refuse tout et je ne propose rien [...]. Quand on est ainsi, mieux vaut rester loin des affaires!»⁶

L'histoire du «deuxième peuple»

L'historien américain Steven Hughes, dans *Manzoni storico sociale: il dilemma strutturale dei Promessi Sposi*, relève que dès les premières pages, le romancier annonce par la bouche de son humble chroniqueur, cet anonyme de l'histoire, la volonté de rompre avec la tradition et de raconter une histoire de «personnes mécaniques et gens de peu».

«En somme, un roman historique fondé sur une histoire sociale [...]. Face à la pénurie de témoignages directs concernant les "humbles", l'attitude de Manzoni fut semblable à celle qu'adoptent de nos jours de nombreux historiens du social».⁷

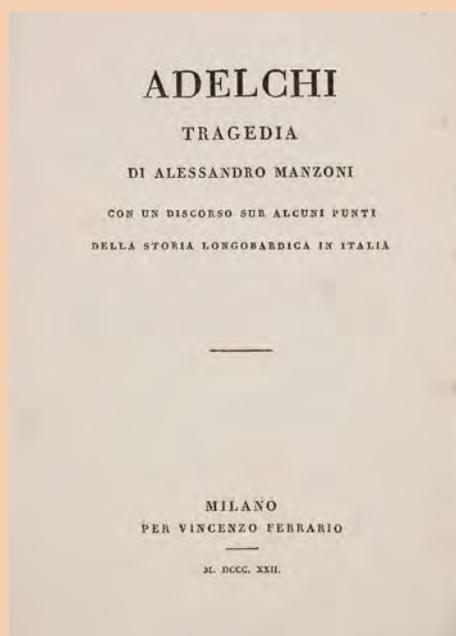
En effet, l'écrivain lombard utilise précisément, comme dans l'histoire sociale actuelle, des documents administratifs comme les «Grîde» et des chroniques qui traitent d'événements si vastes, si polyphoniques, qu'ils ne peuvent pas ne pas impliquer directement tout le peuple d'alors: la peste, la disette, le passage des lansquenets. Déjà lorsqu'il écrivait *Adelghis*, Manzoni avait trouvé que les trop rares ouvrages historiques sur cette époque ne parlaient des Lombards que de façon sommaire et confuse.⁸

Ainsi, Manzoni, adepte des Lumières qui ne prenait rien pour argent comptant et voulait tout vérifier personnellement, se plongea dans les documents originaux du *Rerum Italicarum Scriptores*, monumental recueil de sources édité par Lodovico Antonio Muratori, et dans les dix-neuf volumes

du *Rerum Gallicarum et Franciscarum Scriptores* d'Augustin Thierry.

Ce grand historien français, en recueillant et en publiant les documents de ces époques lointaines, avait élaboré une théorie, celle des «deux peuples»: d'une part les conquérants barbares, autrement dit les Francs, et de l'autre le peuple des vaincus, les serfs, les gallo-romains.

Avec son *Discours sur certains points de l'histoire des Lombards en Italie*, qui est l'enquête historique menée pour *Adelghis*, Manzoni inaugurerait ainsi un nouveau système de recherche qu'il utilisera constamment par la suite: travailler directement sur des documents peu connus mais utiles pour reconstituer, non pas la trame des événements mais l'histoire au quotidien, «de livres, de bouquins, de paperasses même, dont plusieurs rares et même uniques».⁹



Comme il l'écrit à Fauriel, il ne s'intéresse pas particulièrement aux événements que les érudits ont pu compiler sans jamais voir ce qu'il pouvait y avoir d'important dans les institutions et dans la mentalité de ces époques lointaines, et surtout sans jamais se préoccuper des conditions de vie des populations locales soumises, propriété des Lombards, *possédés*, de ce peuple d'esclaves dont ne parlent jamais ni Paolo Diacono, ni les historiographes qui ont suivi.

Même le héros de la tragédie, *Adelghis*, est un inconnu. C'est à peine plus qu'un nom, et même pas avéré: Adalgiso, Algiso, Adelchi? Sur ce fils du dernier roi lombard Didier, on

A. Manzoni,
Adelchi, éditions
Vincenzo Ferrario,
Milan, 1822,
Si.M.U.L.,
Villa Manzoni,
Musée Manzoni,
Lecco.

trouve quelques rares passages dans une chronique de l'an mille, dans le *Chronicon* de l'abbaye de Novalesa et la légende sur la fondation du monastère de Civate. Encore une réminiscence des villages de l'enfance de Manzoni: le monastère de Civate se trouve à quelques kilomètres à peine de Caleotto di Lecco, où il passa son enfance, et le petit Alessandro le connaissait sûrement bien, de même que la légende de sa fondation.¹⁰

Mais la véritable clé de cette tragédie se trouve dans le *Discours* historique qui l'accompagne: ici, les héros ne sont pas Charlemagne, ni le roi Didier, ni les paladins francs ou les ducs lombards, mais bel et bien le peuple, la foule des opprimés, «une immense multitude d'hommes, des suites de générations qui passent sur la terre, sur leur terre, inaperçues, sans y laisser de traces».¹¹

Ici encore, deux peuples, comme pour Augustin Thierry: celui des seigneurs et celui des serviteurs, celui des oppresseurs et celui des opprimés. L'année de parution d'*Aldelghis* est aussi celle du début de *Fermo e Lucia*, première étape des *Fiancés* qui ne sera publiée qu'à titre posthume. Voici comme Manzoni illustre pour son ami Fauriel sa conception du roman qu'il est en train d'écrire:

«Pour vous expliquer brièvement ma conception des romans historiques [...], je vous dirais que j'y vois une représentation d'un état donné de la société au moyen de faits et de personnages tellement proches de la réalité qu'ils peuvent être lus comme une véritable histoire récemment découverte; pour y arriver, j'ai cherché à connaître avec exactitude et à dépeindre sincèrement l'époque et le pays dans lequel j'ai situé mon histoire.»¹²

Sa reconstitution de la société lombarde du XVII^e siècle se fonde sur une connaissance de première main, combinée à une recherche minutieuse sur des documents originaux et sur des chroniques d'époque. Les «matériaux» de son roman, comme il les nomme, proviennent directement de documents d'époque: les chroniques de la vie de Virginia de Leyva lui fournissent l'histoire de la religieuse de Monza, celles concernant Bernardino Visconti lui donnent de la matière pour le personnage de l'Innomé, Ripa-

monti et Tadino lui fournissent les éléments et les épisodes mêmes des grands chapitres de la peste, tandis que les archives lui procurent les «Gride» et les lettres parlant des *bravi* et des lansquenets, documents humbles et terribles: «J'y ai fourré des paysans, des nobles, des religieuses, des prêtres, des magistrats, des intellectuels, la guerre, la disette», écrit-il à ses amis.

C'est pour cela que les *Fiancés* sont un roman historique extraordinaire, vraiment unique. Son but n'est pas de revisiter le passé avec désinvolture, et de revêtir de costumes d'époque des figures contemporaines, comme c'est le cas pour presque tous les autres romans historiques du XIX^e siècle. En effet, les romans et ballades historiques contemporains des *Fiancés* sont pour la plupart des reconstitutions de hauts faits et d'aventures: les références historiques ne servent qu'à rendre plus pittoresque une intrigue souvent rehaussée à grands traits d'horreur et de cruauté.

Les Fiancés se situent sur un tout autre plan, parce que l'histoire de la société, une histoire sociale précise et fouillée grâce à une méthode éprouvée, y occupe une place prépondérante.

Cette formule inventée par Manzoni a connu un succès phénoménal mais peu à peu, à mesure que le roman était assimilé au roman réaliste ou naturaliste qui s'est affirmé en Europe de Stendhal à Tolstoï, il s'est heurté à des difficultés de lecture parce qu'il ne cadrerait plus, parce qu'il n'a en fait jamais cadré avec un genre narratif précis et codifiable.

Le choix des protagonistes Fermo et Lucia constituait une nouveauté absolue: c'était la première fois que des membres des classes soumises étaient choisis comme héros d'un roman. En outre, ils appartenaient à la réalité sociale de la Révolution industrielle de cette première partie du XIX^e siècle où Manzoni écrit: en effet, ce sont deux ouvriers, tisserand pour le premier, fileuse pour la seconde. Ce choix fut dicté à Manzoni par sa profonde connaissance de la société de Lecco, depuis presque toujours exclusivement manufacturière, même au XVII^e siècle, comme le savait parfaitement l'auteur, en historien compétent. Malgré cela, presque tous les commentateurs du roman définissent Renzo et Lucia

comme deux «paysans de la Brianza», ajoutant à une erreur sur le métier une erreur sur la géographie.

Dans *Les Fiancés*, le peuple lombard endure tout: guerres, peste, mises à sac, violences, injustices, humiliations. C'est lui le personnage du livre, le vrai héros de l'histoire. Mais le peuple des puissants a un pouvoir illimité et arbitraire qui se permet de terribles caprices, comme celui de don Rodrigue qui veut Lucia, comme ça, simplement pour gagner un pari qu'il a fait avec le comte Attilio. On trouve encore une fois le thème des deux peuples, comme dans *Adelghis*, celui des oppresseurs et celui des opprimés, «deux classes ayant des intérêts et des valeurs opposés». Les oppresseurs ont la force de leur côté: celle de la violence des *bravi*, celle des lois d'Azzeccagarbugli, celle de la coutume sociale. Les opprimés n'ont que l'endurance, la foi et l'attente. Les opprimés, les humbles n'ont pour eux que la force de la patience, celle de l'Évangile:

«Enfin ce qui tombe dans la bonne terre marque ceux qui, ayant écouté la parole avec un cœur bon et excellent, la retiennent et la conservent, et portent du fruit par la patience.» Luc, VIII 15.

La Vulgate traduit en latin par *Patientia* l'original grec *hypomonè* qui a un sens plus large: «qui endure», «qui attend», comme Simone Weil, philosophe juive, préférait le traduire en 1942, en pleine occupation allemande, alors qu'elle se consacrait à des recherches historiques pour rendre «peu à peu impossible une partie, au moins, des bassesses qui saturent l'air que nous respirons». ¹³ Même le pape François, dans son interview, citant le même mot grec, exprime en fin de compte des sentiments profondément manzoniens:

«Je vois la sainteté du peuple de Dieu dans sa patience, [...]. Cela est pour moi la sainteté commune. J'associe souvent la sainteté à la patience: la patience comme *hypomonè* (supporter le poids des événements et des circonstances de la vie), mais aussi comme constance dans le fait d'aller de l'avant, jour après jour. C'est cela la sainteté de l'Église militante [...] cela a été celle de mes pa-

rents: de mon père, de ma mère, de ma grand-mère Rosa [...]. »

Attendre avec patience, c'est le lot des opprimés. Attendre que la guerre et les dévastations passent, que passe la famine, que passe la peste, que passent tous les don Rodrigue et tous leurs *bravi*, les lansquenets et les Azzeccagarbugli, attendre et endurer, ce sont là les gloires des humbles, «gens perdus sur la terre, qui n'ont même pas un maître, qui ne sont à personne», comme les définit don Rodrigue au chapitre XI des *Fiancés*:

«La justice? Peuh! La justice! [...] Qui se soucie de ces gens-là à Milan? Qui les écouterait? Qui sait seulement qu'ils existent? Gens perdus sur la terre, qui n'ont même pas un maître, qui ne sont à personne.»

Il en a toujours été ainsi, et même Adelghis, fils de roi, né dans la classe des oppresseurs, des dominateurs du «peuple dispersé qui n'a pas de nom», ne peut pas choisir. Pour lui, prince et guerrier, une seule alternative: faire du tort ou le subir. Dilemme que le juste Adelghis résout en cherchant la mort, pour se libérer de la «féroce force» que «le monde possède».

Leonardo Sciascia écrivait que, malgré toutes les études existantes, la vérité profonde sur l'œuvre de Manzoni n'avait pas encore été recueillie. Considérée la plupart du temps celle d'un aristocrate lombard pieux et conservateur, c'est en fait une œuvre inquiète, qui renferme une analyse cruelle de la société italienne d'hier et d'aujourd'hui. Je crois qu'il s'agit d'une analyse cruelle des sociétés de tous les pays, et pas seulement de l'Italie. C'est le récit de l'inéluctable drame d'être homme. Une tragédie de l'existence dont nous devons être conscients, certes, mais jamais résignés car, comme Manzoni l'écrit dans la *Colonne infâme*, «des actes atroces commis par l'homme contre l'homme [...] on peut certes être victime par force, mais pas auteur».

* **Gian Luigi Daccò**

Conservateur émérite du Musée Manzoni de Lecco; ICLM International Committee for Military Museums

Note

¹ Penseurs inspirés par les idées de Claude-Adrien Helvétius et de Condillac, suivant une théorie de la connaissance sensualiste appliquée à la recherche de la formation des idées (d'où le terme d'«idéologues») et aux champs les plus divers de la morale et de la politique. Cette théorie ne se voulait pas une théorie universelle de l'homme mais l'analyse empirique de certains de ses aspects particuliers. À Paris, Manzoni entra en contact avec eux et en particulier avec Claude Fauriel, avec qui il noua une amitié profonde et durable. La pensée des idéologues joua un rôle fondamental dans la formation de l'écrivain lombard.

² RODOLFO QUADRELLI (sous la dir. de), *Alessandro Manzoni, Scritti filosofici*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milan, 1976.

³ Département de la République cisalpine, institué en 1797, avec pour chef-lieu Lecco.

⁴ GERHARD SAUDER, *La conception herdérienne de peuple-langue, des peuples et de leurs langues*, in *Herder et les Lumières: l'Europe de la pluralité culturelle et linguistique*, Presses Univ. de France, Paris, 2003, pp. 123-132.

⁵ Lettre à Claude Fauriel du 3 novembre 1821, in IRENE BOTTA (sous la dir. de), *Carteggio Alessandro Manzoni-Claude Fauriel*, édition nationale et européenne des œuvres d'Alessandro Manzoni, Centre national d'études manzoniennes, Milan, 2000.

⁶ Lettre du 7 octobre 1848 à GIORGIO BRIANO, in CESARE ARIETI (sous la dir. de), *Alessandro Manzoni: lettere*, Mondadori, Milan, 1970.

⁷ STEVEN HUGHES, "Manzoni storico sociale: il dilemma strutturale dei Promessi Sposi", in GIAN LUIGI DACCÒ – MAURO ROSSETTO (sous la dir. de), *Alessandro Manzoni, società, storia, medicina*, Leonardo Arte, Milan, 2000, p. 16.

⁸ Lettre à C. Fauriel, 17 octobre 1820, in IRENE BOTTA (sous la dir. de), *Carteggio*, op. cit., p. 263.

⁹ Lettre à C. Fauriel du 21 mai 1823, in IRENE BOTTA (sous la dir. de), *Carteggio*, op. cit., p. 412.

¹⁰ La légende de la fondation du monastère de Civate (Lecco) raconte qu'Adelghis, poursuivant une proie, était entré à cheval dans une église sur le mont Cornizzolo. Devenu aveugle à cause de ce grave sacrilège, il recouvra la vue après que son père le roi Didier avait promis de faire construire un grand monastère à l'endroit même où se dressait la petite église.

¹¹ ALESSANDRO MANZONI, *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia* (sous la dir. de Isabella Becherucci), édition nationale et européenne des œuvres d'Alessandro Manzoni, Centre national d'études manzoniennes, Milan, 2005, p. 79.

¹² Lettre à C. Fauriel du 3 novembre 1821, in IRENE BOTTA (sous la dir. de), *Carteggio*, op. cit., pp. 309-310.

¹³ SIMONE WEIL, *Écrits historiques et politiques*, Gallimard, Paris, 1960, p. 84.

Bibliographie

ARIETI, CESARE (sous la dir. de), *Alessandro Manzoni: lettere*, Mondadori, Milan, 1970.

BOTTA, IRENE (sous la dir. de), *Carteggio Alessandro Manzoni-Claude Fauriel*, édition nationale et européenne des œuvres d'Alessandro Manzoni, Centre national d'études manzoniennes, Milan, 2000.

DACCÒ, GIAN LUIGI, *Alessandro Manzoni e l'arte della Storia*, in GIAN LUIGI DACCÒ – MAURO ROSSETTO (sous la dir. de), *Alessandro Manzoni, società, storia, medicina*, Leonardo Arte, Milan, 2000.

DACCÒ, GIAN LUIGI, "Uno sguardo più acuto". *Manzoni e i documenti della storia*, in GIAN LUIGI DACCÒ – GIANMARCO GASPARI – FERNANDO MAZZOCCA, *Il Manzoni illustrato*, Biblioteca di via Senato, Milan, 2006.

DACCÒ, GIAN LUIGI, *Villa Manzoni, a Literary Place*, in *Literature and Composer Museums and the Heritage*, Actes de la conférence annuelle de l'ICLM (2007), Francfort sur l'Oder, Kleist-Museum [pour] ICLM, 2008.

MANZONI, ALESSANDRO, *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia* (sous la dir. de Isabella Becherucci), édition nationale et européenne des œuvres d'Alessandro Manzoni, Centre national d'études manzoniennes, Milan, 2005.

QUADRELLI, RODOLFO (sous la dir. de), *Alessandro Manzoni, Scritti filosofici*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milan, 1976.

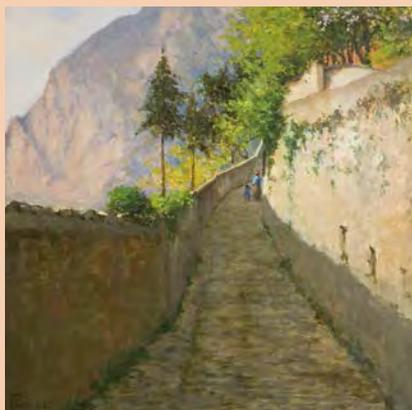
SAUDER, GERHARD, *La conception herdérienne de peuple-langue, des peuples et de leurs langues*, in *Herder et les Lumières: l'Europe de la pluralité culturelle et linguistique*, Presses Univ. de France, Paris, 2003.

WEIL, SIMONE, *Écrits historiques et politiques*, Gallimard, Paris, 1960.



Le «cheminement» d’Alessandro Manzoni vers l’italien et la définition de l’italien moderne, langue (presque) commune à tous les Italiens

par Emanuele Banfi*



À gauche :
Gustavo Rosso, dit Gustavino,
Perpetua et Agnès,
première moitié du XX^e s.,
dessin,
Si.M.U.L.,
Villa Manzoni,
Musée Manzoni, Lecco.

Cette page :
Luigi Pizzi, *Le petit chemin des bravi*,
1938, huile sur bois,
Si.M.U.L.,
Villa Manzoni,
Musée Manzoni, Lecco.

§.0. Le présent article se propose de décrire le «cheminement» d'Alessandro Manzoni, à partir de son enfance, vers la langue italienne. Manzoni, ce grand Lombard, dont la langue maternelle était le milanais et la langue de culture privilégiée le français. On verra comment, dans ce contexte linguistique, il a abouti au choix le plus rigoureux, celui du florentin, dans sa variante savante et stylistiquement soignée, comme point de départ pour définir de notre langue nationale telle qu'elle existe aujourd'hui.

§.1. À Milan, au tournant du XIX^e siècle, tout le monde parle exclusivement le milanais, avec quelques variantes liées au milieu social de chaque locuteur: dans le dialecte de leur ville, les Milanais ont coutume de traiter non seulement des petits problèmes de la vie quotidienne mais, plus généralement, des questions inhérentes à la vie de la cité, des problèmes pratiques. L'opposition «langue/dialecte» est vécue sans aucun complexe d'infériorité. Certains poètes, comme l'immense Carlo Porta, ont même donné au dialecte ses lettres de noblesse.

Bien que réintégrée dans la sphère administrative de Vienne (capitale dont la langue est évidemment l'allemand), Milan est plutôt tournée, d'un point de vue linguistico-culturel, vers Paris et vers la langue française: pour les classes sociales aisées, le français est LA langue de référence.

Pour témoigner de ce cadre sociolinguistique milanais si particulier, où l'italien était de fait inexistant en tant que langue parlée, il est intéressant de citer, même rapidement, une série de sources liée au grand Pietro Verri, Milanais empreint de l'esprit des Lumières qui, en 1777 à l'occasion de la naissance de sa fille Teresa, esquissait, dans un texte rédigé à l'attention de la petite fille, son (proche) avenir linguistique:

«Votre gouvernante allemande, je l'ai choisie pour vous épargner, à terme, la peine d'apprendre une langue que je voudrais connaître et qui est très utile pour nous qui vivons sous la domination autrichienne. Quant à moi, je compte vous parler tout le temps en français et ainsi, à l'âge de cinq ans, vous connaîtrez trois langues sans effort.»¹

Deux ans plus tard, le même Pietro vantera à son frère Alessandro les progrès linguistiques de la petite:

«La chère Teresina est un amour. Il faut voir, entre moi, sa gouvernante et une autre servante, quand elle est de bonne humeur, comme elle passe sans jamais s'embrouiller de l'allemand au français et au milanais, comme si chacune de ces langues était sa langue naturelle.»²

Ainsi, les langues mentionnées par Verri sont l'allemand, le français et le milanais, et ce qui frappe le plus aujourd'hui dans ce témoignage est l'absence totale de l'italien. Évidemment, dans l'éducation d'une jeune fille de la bonne société milanaise de l'époque, si la connaissance de l'allemand est utile pour la raison mentionnée par Verri, il est certainement encore plus important de savoir parler (et écrire) le français: langue de la bonne société, de la conversation civile, tandis que l'italien (parlé et écrit) est assez peu usité et mal maîtrisé.³

Milan est donc, à l'époque, dans une situation de bilinguisme: dialecte/français. On trouve une autre illustration de ce bilinguisme dans les habitudes linguistiques des familiers de Manzoni, et de l'écrivain lui-même: Giulia Beccaria, mère d'Alessandro et fille de l'illustre Cesare Beccaria, utilise couramment le dialecte milanais et le français. Quant à l'italien, elle avoue avec candeur n'en maîtriser ni l'orthographe, ni la ponctuation.⁴



Andrea Appiani,
Portrait de Giulia
Beccaria
avec son fils
Alessandro, 1790,
Villa di Brusuglio.

Casimiro Radice,
*La ferme à Costa de
 Galbiate, 1875.*

Du reste, les lectures de Giulia – comme on pourrait s’y attendre de la part d’une dame de la noblesse milanaise au tournant du XIX^e siècle – sont essentiellement des textes français. Paris est alors LA ville phare, celle où Giulia ira d’ailleurs s’installer avec Carlo Imbonati entre 1796 et 1805 et où, en 1805, aussitôt après la mort de son époux, elle accueillera son fils Alessandro, alors à peine âgé de vingt ans.

Ces témoignages nous renseignent sur le cadre sociolinguistique dans lequel Manzoni a grandi et s’est formé. Un cadre où dominant le dialecte milanaise et le français, et où l’italien parlé est, sinon inexistant, du moins marginal. N’oublions pas, en outre, que Manzoni a passé une petite enfance somme toute plutôt heureuse dans le petit hameau de la Costa, au-dessus de Galbiate, non loin du quartier du Caleotto sur la commune de Lecco. Manzoni gardera toujours un bon souvenir de ces années à la Costa et au Caleotto, une époque très riche en jeux et divertissements. Or là-bas, les personnes qui s’occupent de lui, ainsi que les enfants de son âge, ses petits compagnons d’aventure, parlent exclusivement le dialecte. On n’a donc aucun mal à imaginer un petit Alessandro dialectophone lui aussi, un dialectophone épanoui, pris entre les modèles d’un dialecte urbain et d’un dialecte rural. Ce rapport entre dialecte milanaise, langue italienne et langue française dans le Milan des premières décennies du XIX^e siècle est très bien traité dans le témoignage d’une certaine «Lady Morgan» qui, dans un journal de voyage rédigé pendant son séjour à Milan en 1821, note avec précision que le français y est parlé couramment – et même avec un excellent accent –, tout comme le dialecte milanaise (le «dialecte national»...), tandis que le toscan (c’est-à-dire l’italien) est une affaire compliquée, et sociologiquement marquée:

«Le français est parlé très purement par les Milanais; ils prononcent l’u comme les Français et c’est la pierre d’achoppement des Italiens méridionaux dans la prononciation française. L’italien n’est parlé à Milan qu’en présence de voyageurs du midi de l’Italie, et le dialecte national est le langage familier de toutes les classes. Parler avec

l’accent toscan est le “suprême mauvais ton”, et sent l’affectation vulgaire. On dit de la jeune dame fraîchement arrivée de Florence, qui se permet l’accent italien, qu’elle parle *in punta di forchetta*, “sur la pointe d’une fourchette”.»⁵

Dans le Milan de Manzoni, parler toscan (c’est-à-dire italien) est un choix sociolinguistique qui ne devient obligatoire qu’en présence d’étrangers venant d’autres régions d’Italie. Manzoni lui-même en témoigne dans son traité *De la langue italienne*:



«Supposez, par conséquent, que nous nous trouvions cinq ou six Milanais réunis dans une maison, où nous discuterions, en milanaise, de choses et d’autres. Arrive quelqu’un qui nous présente un Piémontais, ou un Vénitien, ou un Bolognais, ou un Napolitain, ou un Génois. Comme le veut la courtoisie, on arrête alors de parler milanaise pour passer à l’italien. Dites-moi alors si la conversation va continuer de courir comme avant; dites-moi si nous nous trouverons toujours en bouche cette abondance et cette sûreté de mots dont nous jouissions un moment avant; dites-moi si nous n’allons pas plutôt devoir nous servir, désormais, d’un vocabulaire générique ou approximatif, là où précé-

demment nous avons à disposition la justesse et la précision; nous aider de périphrases et décrire, là où précédemment nous n'avions simplement qu'à nommer; tenter de faire deviner, là où nous étions avant sûrs du mot à employer, sans même avoir à y penser, cela venait tout seul; enfin, faire appel, en désespoir de cause, au mot milanais en rajoutant "comme on dit chez nous".»⁶

§.2. Les premiers essais poétiques du jeune Manzoni sont en italien littéraire: c'est le cas d'*Uranie*, d'*Adda*, des cinq (sur les douze initialement prévus) *Hymnes sacrés*, composés entre 1812 et 1822, et des deux grandes odes civiles *Mars 1821* et *Cinq mai*, ainsi que des deux tragédies *Le Comte de Carmagnola* (1816-1820) et *Adelghis* (1820-1822).

Dans une lettre du 9 février 1806 à Claude Fauriel, son grand ami et mentor dans les salons parisiens, Manzoni, alors âgé de vingt ans à peine, exprime déjà l'exigence de réconcilier langue écrite – littéraire – et langue véritable, celle qui est parlée par les vrais locuteurs, en se plaçant loin des choix des puristes et en mettant en avant un idéal civil de langue communautaire, populaire et nationale. Alors qu'il réfléchit au cadre linguistique de l'Italie de son temps, Manzoni estime que la langue écrite, l'italien littéraire, «est presque une langue morte».⁷

Exactement quinze ans plus tard, dans une autre lettre à Fauriel datant du 3 novembre 1821, Manzoni manifeste la même méfiance à l'égard de l'italien littéraire, qu'il juge trop pauvre et limité, trop détaché des grands questionnements de la vie:

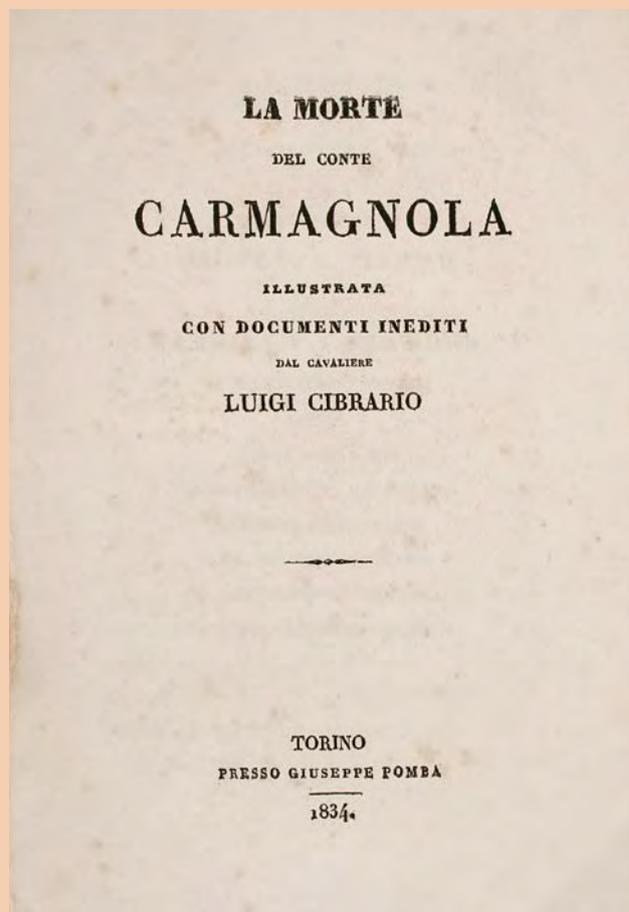
«[...] ce triste fait est, à mon avis, la pauvreté de la langue italienne [...], une langue qui est parlée par un petit nombre d'habitants d'Italie, une langue dans laquelle on ne discute pas de grandes questions.»⁸

§.3. Les années 1821-1823 sont fondamentales pour bien comprendre le cheminement de Manzoni vers l'élaboration d'une prose italienne moderne. Ce sont les années de *Fermo e Lucia*, première version des futurs *Fiancés*. La langue de ce premier roman, riche d'archaïsmes et de lombardismes, reflète l'environnement linguistique manzonien dominé par le dialecte. À ce sujet, Manzoni évoque, dans sa préface à *Fermo e Lucia*, cette pression du dialecte sur l'italien:

«Lorsqu'un homme, qui parle d'ordinaire le dialecte, se met à écrire dans une langue, ce dialecte, dont il s'est toujours servi dans les occasions les plus concrètes de la vie, pour l'expression plus immédiate et spontanée de ses sentiments, l'assaille de toutes parts, s'attache à ses idées, se les approprie, parfois même lui suggère les idées en une formule; il lui coule de la plume et si cet homme n'a pas étudié particulièrement cette langue, le dialecte constituera le fond de son texte [...]»⁹

En résumé, Manzoni n'est pas satisfait de sa prose, disons même qu'il la condamne explicitement en la qualifiant de:

«... mélange indigeste d'expressions un peu lombardes, un peu toscanes, un peu françaises, même un peu latines; d'expressions qui n'appartiennent à aucune



A. Manzoni,
La mort du Comte Carmagnola, édité par Giuseppe Pomba, Turin, 1834, Si.M.U.L., Villa Manzoni, Musée Manzoni, Lecco.

de ces catégories mais qui se sont formées par analogie ou par extension à partir de l'une ou de l'autre.»¹⁰

Et il conclut avec amertume:

«J'écris mal [...] et si je connaissais le moyen de bien écrire, je ne manquerais pas de le mettre en œuvre [...]. Et puis je ne pense pas que l'on puisse définir en quelques mots ce que c'est que de *bien écrire*, pour moi je n'en viendrais pas à bout même en beaucoup de mots. [...] Pour bien écrire, il faut savoir choisir ces mots et ces expressions qui, par convention générale entre tous les écrivains et tous les locuteurs [...], recouvrent telle signification [...]. Mots et expressions qui sont passés de la parole orale à l'écrit sans y paraître vils, de l'écrit à la parole orale sans y paraître affectés; et qui sont généralement et indistinctement utilisées dans l'une comme dans l'autre.»¹¹

[...]

Je ne me risquerais pas à dire s'il existe en Italie une langue qui réunisse ces conditions. Il est sûr qu'il existe beaucoup de langues particulières propres à diverses régions d'Italie [...]. Pour moi, j'en connais une dans laquelle je peux me risquer à parler [...] sans avoir peur de proférer de barbarisme, et dans laquelle je peux immédiatement repérer le moindre barbarisme qui aurait échappé à tout autre: et cette langue, sans me vanter, c'est le milanais.»¹²

Assurément, le milanais est LA langue qui est véritablement «sienne». Pourtant, à côté d'elle, et d'autres répandues en Italie, il fallait en privilégier une autre. Cette autre langue, c'était le toscan.

«Il en est une en Italie, incomparablement plus belle, plus riche que celle-là et que toutes les autres, et qui possède les matériaux nécessaires pour exprimer des idées plus générales etc.: cette langue, c'est, comme chacun sait, le toscan [...].»¹³

Le choix de la «langue toscane» est décisif: entre 1823 et 1827, Manzoni revoit en totalité son *Fermo e Lucia*. C'est un travail intense auquel vont collaborer en particulier Claude Fauriel, Ermes Visconti, ainsi que d'autres amis très chers: Tommaso Grossi, Gaetano Cattaneo, Luigi Rossari. Sur le plan de la langue, le passage de *Fermo e Lucia* à ce qui sera appelé par la suite la version de 1827 des *Fiancés* doit être envisagé comme un véritable processus de conversion d'un modèle linguistique hybride, multiple, artificiel à la langue toscane. Et c'est une réécriture intégrale. Une opération de correction réalisée exclusivement par voie «livresque», avec comme point de référence constant le *Vocabolario milanese-italiano* de Francesco Cherubini.

§.4. Pourtant, dès la parution de cette édition de 1827, au cours de la même année, Manzoni, toujours insatisfait de la langue de son roman, commence à projeter une nouvelle édition «corrigée et augmentée», consistant en une réécriture ponctuelle s'inspirant de la langue parlée à Florence par les gens cultivés. Cette opération durera bien treize ans, de 1827 à 1840 (date de parution de la version définitive du roman, la fameuse «version 1840»).

Pendant l'été 1827, Manzoni se rend effectivement à Florence pour «laver sa prose dans l'Arno». Quelques amis florentins l'assisteront dans cette tâche: Giovanni Battista Niccolini, Gaetano Cioni, Giuseppe Borghi et Guglielmo Libri à qui Manzoni confiera la révision des trois tomes des *Fiancés*.

Cette révision tend à éliminer de la version de 1827 les nombreux dialectismes (surtout les lombardismes) ainsi que les nombreux archaïsmes encore présents. Ce travail se poursuivra à Milan, surtout grâce à la collaboration d'Emma Luti et, dans une moindre part, de Marianna Rinuccini Trivulzio, deux aimables Florentines résidant à Milan. Il s'agit d'une opération minutieuse, qui suit des axes bien définis:¹⁴

- élimination de formes milanaises et lombardes: *un zuccherò* > *uno zuccherò*, *inziggasse* > *aizzasse*, *mo* > *ora*, *da per noi* > *da noi*; suppression de l'adverbe *bene* utilisé

comme renforçateur pléonastique: *lascerà ben entrare* > *lascerà entrare*; suppression de l'adverbe *pulito: far così pulito* > *far così bene: a parlar pulito* > *a parlar bene*; remplacement de formes «locales» par des formes toscanes: *ho fatto un marrone* > *ho sbagliato*; *sulla bass'ora* > *sul tardi*; *testa busa* > *testa vòta*; *cascinotto* > *capanna*; *martorello* > *sempliciotto*; *tosa* > *ragazza*;

- l'adoption de florentinismes contemporains: *giuoco* > *gioco*; *spagnuolo* > *spagnolo*; *stradicciuole* > *stradicciole*; *muove* > *move* (il restera néanmoins des formes comme *cuore, buono, uomo*); *io aveva* > *avevo*; *guance* > *gote*; *burlare* > *far celia*; *pranzo* > *desinare*; *non ne ho fatte mica* > *non n'ho fatte punto*;
- l'abaissement du registre littéraire et l'adoption de formes plus courantes: *giugnendo* > *giungendo*; *cangiando* > *cambiando*; *veggio* > *vedo*; *ponno* > *possono*; *egli, ella* > *lui, lei*; *pargoli* > *bambini*; *mi corco* > *mi metto a letto*; *guatare* > *guardare*; *picciolo* > *piccolo*; *lunghezzo la parete* > *strisciando il muro*; *l'affissò* > *lo guardò*;
- la limitation des doublons, jugés nuisibles à l'unité linguistique, avec uniformisation sur le modèle florentin: *fra/tra* > *tra*; *di-mandare/domandare* > *domandare*; *quistione/questione* > *questione*; *uguaglianza/eguaglianza* > *eguaglianza*.

Je reproduis ci-contre un fragment de texte de l'édition interlinéaire des deux versions des *Fiancés* (celles de 1827 et de 1840), établie par Lanfranco Caretti et permettant de mettre en évidence le type d'interventions de correction. Cet extrait du chapitre XX raconte la rencontre entre Rodrigue et l'Innomé et donne la description physique de ce dernier.¹⁵

Sur le plan du lexique, on remarque les nombreuses substitutions de formes, «cera» par «viso», «adusto» par «bruno», «calvezza» par «pocchi capelli», «capegli» par «capelli», «guardaglia» par «forza», «giovine» par «giovane». Les simplifications de syntagmes complexes sont aussi importantes: «alto della persona» par «grande», «un fuoco cupo che gli scintillava dagli occhi» remplacé par

«il lampeggiar sinistro, ma vivo, degli occhi». Intéressante aussi la modification de certaines constructions verbales, comme c'est le cas pour «guardandogli alle mani e alla cera» remplacé par «guardando le mani e il viso»; «a chiunque venisse a lui» remplacé par «a chiunque venisse da lui». La préférence pour des formes apocopées par rapport au formes pleines, comme dans «dei più vecchi» qui devient «de» più vecchi», ou «dei lineamenti» devenu «de» lineamenti». Enfin, la simplification des suites de gérondifs, du type «rispondendo al saluto e insieme squadrandolo et guardandogli alle mani e alla cera» qui devient «rendendogli il saluto e insieme guardandogli le mani e il viso».

§.5. Une fois l'unité nationale réalisée en 1861, l'État unifié se trouve à devoir affronter une «question de la langue» qui n'est plus, comme par le passé, l'affaire de quelques lettrés, mais plutôt un grave problème politique et civil: les Italiens sont alors analphabètes à 78 %, et dialectophones à 97,5 %.

Le problème est donc le suivant: comment diffuser et fixer la connaissance de la langue italienne? Le ministre de l'Instruction publique Emilio Broglio demande en 1865 à Manzoni de proposer un plan global d'action, illustré dans rapport de 1868: *Dell'unità della lingua et dei mezzi per diffonderla* [de l'unité de la langue et des moyens de la diffuser]. Manzoni voit dans le florentin cultivé LA langue à promouvoir et à diffuser au niveau national, par substitution progressive d'un «unique» idiome à tous les autres. Pour cela, il prévoit les mesures suivantes: envoi d'enseignants natifs de Toscane dans toutes les écoles d'Italie, délocalisation des enseignants non toscans vers les régions toscanophones et toscanisatation forcée, élaboration d'un dictionnaire valant comme «base de référence» du parler commun, destiné à être imprimé dans une édition «la plus économique possible pour en faciliter l'acquisition par tous les écoliers». Ainsi paraît en 1870, sous la direction de Giovanni Battista Giorgini (gendre de Manzoni, dont il a épousé la fille Vittoria), le premier volume du *Novo vocabolario della lingua italiana*, inspiré du florentin contemporain.

Questi rispondendo al
Questo gli andò incontro, rendendogli il saluto, e insieme

squadrandolo e alle alla cera
guardandogli le mani e il viso, come faceva per

abitudine, e ormai quasi involontariamente, a chiunque venisse

a dei
da lui, per quanto fosse de' piú vecchi e provati amici.

alto della persona, adusto, a prima giunta quella calvezza, la canizie dei pochi capegli
Era grande, bruno, calvo; bianchi i pochi capelli che gli

che gli rimanevano, e le rughe del volto, l'avrebbero fatto stimare d'una età assai piú
rimanevano; rugosa la faccia: a prima vista, gli sarebbe dato

inoltrata dei aveva appena varcati: e
piú de' sessant'anni che aveva; **ma** il contegno, le

dei e un fuoco cupo che gli
mosse, la durezza risentita de' lineamenti, il lampeggiar sinistro,

scintillava dagli gagliardía
ma vivo degli occhi, indicavano una forza di corpo e d'animo,

giovane.
che sarebbe stata straordinaria in un giovine.

Gustavo Rosso,
dit Gustavino,
Le Docteur
Azzecagarbugli,
première moitié
du XX^e s., dessin,
Si.M.U.L.,
Villa Manzoni,
Musée Manzoni,
Lecco.

Trois ans plus tard, en 1873, le grand linguiste Graziadio Isaia Ascoli, dans sa préface au premier numéro de la glorieuse revue *Archivio Glottologico italiano*, ouvre un débat scientifique autour du cadre linguistique de l'Italie unifiée et du rôle de l'école dans la promotion de la langue nationale. Pour Ascoli, le diagnostic de Manzoni est le bon: c'est bien l'unité linguistique qui manque aux Italiens. Toutefois, il juge illusoire de faire de Florence la capitale culturelle du pays en pensant, comme Manzoni, qu'elle serait capable d'un rayonnement propre à imposer une norme linguistique dominante. Florence n'est pas Paris. Certes, l'Italie a eu de grands maîtres «mais ils n'ont jamais eu une grande foule de disciples» et, en l'absence d'«école», elle n'a jamais pu profiter de cette «diffusion des idées et des propositions du haut vers le bas, et vice-versa, qui seule peut faire avancer une civilisation». Les grands hommes ont brillé d'une lumière éclatante, mais ils sont restés autant de «points lumineux», des points isolés, et l'imitation passive a globalement prévalu sur la nouveauté des contenus.¹⁶

À l'issue de cette polémique très civile entre Ascoli et Manzoni, c'est la position de ce dernier qui finit par prévaloir, et la prose

des *Fiancés*, grâce à l'extraordinaire polyphonie qui la caractérise, est choisie comme modèle pour la formation d'un italien parlé et écrit, principalement à travers l'école, l'administration de l'État central dans ses diverses émanations, la presse quotidienne et, plus tard, à travers les moyens de communication de masse. Cette langue, jusque dans ses différentes réalisations «régionales», tend à converger toujours plus vers un modèle unitaire. Dans ce processus d'unification linguistique progressive du pays, la contribution du grand Lombard, essentiellement dialectophone et francophone... a été décisive.

* **Emanuele Banfi**

*Professeur ordinaire de linguistique générale
auprès de la Faculté des Sciences de la
Formation de l'Université des études de
Milan-Bicocca;*

*Président de la Société de Linguistique
Italienne (SLI);*

*Membre de l'ACADEMIA EUROPAEA /THE ACADEMY
OF EUROPE.*



Note

- ¹ GENNARO BARBARISI, *Pietro Verri. Scritti di argomento familiare e autobiografico*, Edizioni di Storia e di Letteratura, Rome, 2003, p. 357.
- ² GIOVANNI SEREGNI (sous la dir. de), *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, Giuffrè, Milan, 1939-1940, p. 239 et pp. 386-387.
- ³ GENNARO BARBARISI, *Pietro Verri*, op. cit., p. 304.
- ⁴ WILLIAM SPAGGIARI, *Lettere inedite di Giulia Beccaria*, in "Filologia e Critica", 8, 1983, p. 232.
- ⁵ ALBERT MAQUET, *Stendhal sous le charme de la 'lingua della minga'*, in *Stendhal e Milano*, Atti del XIV Congresso stendhaliano, Olschki, Florence, 1982, p. 271; voir aussi SILVIA MORGANA, *Storia linguistica di Milano*, Carocci, Rome, 2012, p. 108.
- ⁶ ANGELO STELLA – MAURIZIO VITALE (sous la dir. de), *Scritti linguistici inediti di Alessandro Manzoni*, Centro Nazionale di Studi Manzoni, Milan, 2000, pp. 350-351.
- ⁷ Lettre à Claude Fauriel, 9 febbraio 1806, in ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le lettere*, vol. I, sous la dir. de CESARE ARIETI avec un complément de lettres inédites ou éparses (sous la dir. de Dante Isella), Adelphi, Milan, 1986, p. 19.
- ⁸ Lettre à Claude Fauriel, 3 novembre 1821, in ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le lettere*, op. cit., pp. 245-246.
- ⁹ LANFRANCO CARETTI (sous la dir. de), *Alessandro Manzoni, Fermo e Lucia. Appendice storica su la Colonna infame*, vol. I, Einaudi, Turin, 1973, p. 5.
- ¹⁰ Ibid, p. 7.
- ¹¹ Ibid, p. 8.
- ¹² Ibid, p. 9.
- ¹³ Ibid.
- ¹⁴ MAURIZIO VITALE, *La lingua di Alessandro Manzoni*, Cisalpino, Milan, 1992.
- ¹⁵ LANFRANCO CARETTI (sous la dir. de), *Alessandro Manzoni, I Promessi Sposi nelle due edizioni del 1840 e del 1825-27 raffrontate tra loro. Storia della Colonna infame*, vol. II, Einaudi, Turin, 1973, p. 454.
- ¹⁶ ISAIA GRAZIADIO ASCOLI, *Préambule*, in "Archivio Glottologico Italiano", 1, 1873, pp. 27-30.

Bibliographie

- ASCOLI GRAZIADIO ISAIA, *Préambule*, in "Archivio Glottologico Italiano", 1, 1873, pp. 5-35.
- BARBARISI GENNARO, *Pietro Verri. Scritti di argomento familiare e autobiografico*, Edizioni di Storia e di Letteratura, Rome, 2003.
- CARETTI LANFRANCO (sous la dir. de), *Alessandro Manzoni, Fermo e Lucia. Appendice storica su la Colonna infame*, vol. I, Einaudi, Turin, 1973.
- CARETTI LANFRANCO (sous la dir. de), *Alessandro Manzoni, I Promessi Sposi nelle due edizioni del 1840 e del 1825-27 raffrontate tra loro. Storia della Colonna infame*, vol. II, Einaudi, Turin, 1973.
- CARTAGO GABRIELLA, *Lettere familiari, come lezioni di lingua (A Milano, in casa Verri)*, in ANNALISA NESI – NICOLETTA MARASCHIO (sous la dir. de), *Discorsi di lingua e letteratura italiana per Teresa Poggi Salani*, Pacini, Pise, 2008, pp. 109-118.
- MANZONI ALESSANDRO, *Tutte le lettere*, vol. I, sous la dir. de CESARE ARIETI avec un complément de lettres inédites ou éparses, sous la dir. de Dante Isella, Adelphi, Milan, 1986.
- MAQUET ALBERT, *Stendhal sous le charme de la 'lingua della minga'*, in *Stendhal e Milano*, Atti del XIV Congresso stendhaliano, Olschki, Florence, 1982, pp. 263-277.
- MORGANA SILVIA, *Storia linguistica di Milano*, Carocci, Rome, 2012.
- SEREGNI GIOVANNI (sous la dir. de), *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, Giuffrè, Milan, 1939-1940.
- SPAGGIARI WILLIAM, *Lettere inedite di Giulia Beccaria*, in "Filologia e Critica", 8, 1983, pp. 232-242.
- STELLA ANGELO – VITALE MAURIZIO (sous la dir. de), *Scritti linguistici inediti di Alessandro Manzoni*, Centre national d'études manzoniennes, Milan, 2000.
- VITALE MAURIZIO, *La lingua di Alessandro Manzoni*, Cisalpino, Milan, 1992.



ALESSANDRO MANZONI
ALIBIO DELL'ISTITUTO S. ANTONIO
NEL BIENNIO 1793-1795
SI EDUCÒ IN QUESTA CHIESA
ALLA Cattedra
DELLE CELESTI CURE
SOTTO LA DIREZIONE
DEI PP. SOMASCHI
NEL CINQUANTESIMO ANNO DI SUA MORTE
1773-22 MARZO-1793



Manzoni et la Suisse

par Giovanni Orelli*



A gauche :
Entrée du Collegio Sant'Antonio à Lugano,
tenu par les pères somasques, avec la plaque en
souvenir d'Alessandro Manzoni, qui y fut élève de
1796 à 1798.

Cette page :
Carlo Pizzi, *Le Resegone*, 1868,
huile sur toile, Si.M.U.L.,
Villa Manzoni Galerie d'art municipale, Lecco.

Dédié à Paolo Parachini

Manzoni et la Suisse. Le lecteur pressé qui souhaiterait trouver une réponse immédiate à ce titre qui dissimule une question (*quid* de Manzoni et de la Suisse?), ce lecteur pourrait utilement se référer à une enquête précise de Fabio Soldini, *Negli Svizzeri. Immagini della Svizzera e degli Svizzeri nella Letteratura italiana dell'Ottocento e Novecento*, ainsi qu'à l'ouvrage de Renato Martinoni, *L'Italia in Svizzera. Lingua, cultura, viaggi, letteratura*. Ce lecteur verra tout de suite que, d'un point de vue strictement «comptable», l'affaire est plutôt mal engagée pour Alessandro Manzoni. Et pour prolonger au-delà du nécessaire toute l'ironie contenue dans ce préambule (le critère de la fréquence), on pourrait déduire qu'un Montale serait peut-être au sommet de la liste, et Manzoni à la fin. Mais un bilan littéraire ne saurait se comptabiliser ainsi.

Reprenons depuis le début. En 1796, le jeune Manzoni (né en 1785) étudie chez les pères somasques de Lugano, en Suisse. C'est là qu'il fait la connaissance de Francesco Soave, littérateur qui bénéficia de son vivant d'honneurs et de succès bien supérieurs à ses mérites, même si certains mérites doivent lui être reconnus. Manzoni conservera de lui un souvenir agréable. Mais avec les années, le souvenir de ce littérateur «suave non seulement par le nom», se teinte d'un détachement ironique. Quoi qu'il en soit, le rapport direct de Manzoni avec la Suisse s'arrête presque là.

Les Fiancés à l'école

Évoquons plutôt un autre sujet, très différent, lié à Manzoni bien malgré lui. Dans toute l'Italie ainsi que dans le canton du Tessin, pour plusieurs générations de très jeunes gens (disons, en gros, entre 12 et 19 ans, pour ceux qui allaient à l'école), *Les Fiancés* ont été le livre de lecture obligatoire. Excellent prétexte pour justifier (mais le verbe est imprécis) une aversion (on se dispense ici de la qualifier) à l'égard de ce roman et de son auteur. Le sujet des *Fiancés* est devenu tellement un tel lieu commun que les médias n'hésitent pas à y faire référence quand ils veulent évoquer l'école. C'est le cas encore récemment de la



publication *Sette* du 21 juin 2013 qui relaie, entre autres, l'opinion du vice-président des éditions Giunti, évoquant:

«[...] les absurdes tortures qui laissent une trace indélébile, parfois toute la vie, dans la mémoire de ceux qui les ont subies. Je cite toujours l'exemple des *Fiancés*, ce livre qui nous a fait endurer des brimades répétées; et quand je demande: qui d'entre vous a relu ce livre depuis les années d'école?, la réponse est toujours personne.»

Eh bien, pour ce qui me concerne, je répondrais: moi, je l'ai repris, avec grand plaisir et profit! Et je suis sûr de ne pas être le seul. Dans un petit ouvrage très dense, *I Giorni e le voci*, Romano Amerio, luganais originaire du Piémont, philosophe et grand érudit de la chose littéraire (il a accompli un important travail philologique sur les *Observations sur la morale catholique* de Manzoni), condamne l'abandon de l'apprentissage par cœur à l'école et regrette qu'on ait oublié que la poésie est un condensé de sens, de sons et de rythmes. Il s'insurge contre le fait que la poésie est, depuis déjà des siècles, réduite à une lecture mentale silencieuse (n'est-ce pas avec stupeur que saint Augustin découvre que saint Ambroise lit

A. Manzoni,
Les Fiancés,
Ulrico Hoepli,
Milan, 1900, avec
des illustrations de
Gaetano Previati,
Si.M.U.L.,
Villa Manzoni,
Musée Manzoni,
Lecco.

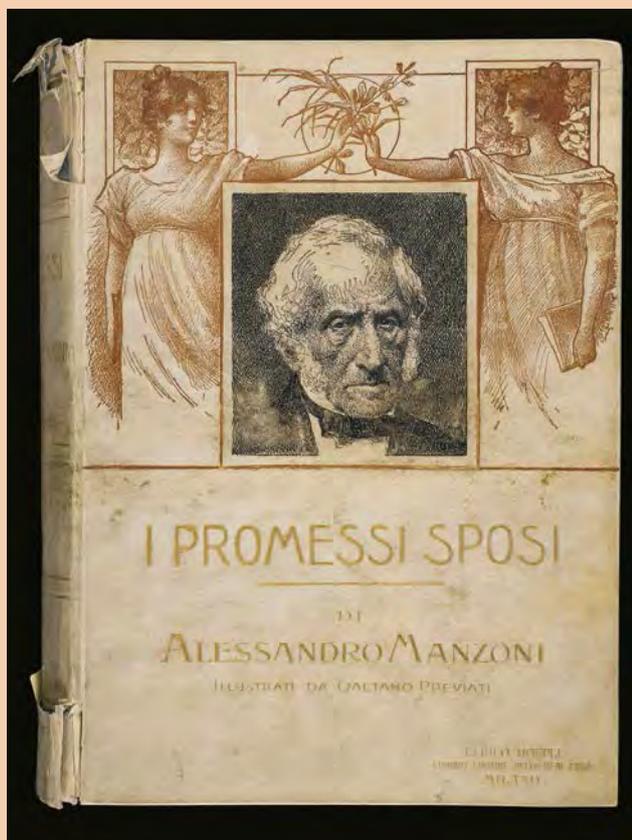
en silence...); Amerio redouble de véhémence quand il affirme que l'étude des auteurs anciens et modernes est devenue (il pense à l'école):

«[...] une pitoyable abstraction, mélange de règles de grammaire, d'analyse logique, de commentaires, de consignes, d'exceptions, de paradigmes et de stylèmes, par lesquels on ruine la capacité des jeunes à entendre la poésie. [...] Il est impossible d'étudier le latin sans lire les auteurs à haute voix, sans les apprendre par cœur, sans les dire, sans, pour ainsi dire, les jouer.»¹

Nous ne sommes pas là pour discuter de telles accusations, en partie excessives. Mais pour revenir aux *Fiancés*, quand Manzoni écrit cet étonnant passage où la mère de Cecilia se rend du seuil de sa pauvre maison à la charrette des *monatti* qui transportent les pestiférés, le professeur peut aussi faire appel (et comment!) à l'analyse logique. Que ce soit dans la première version «Una donna scendeva dalla soglia», ou dans la version définitive «Scendeva dalla soglia di uno di quegli uscì [...] una donna», «una donna» est sujet et «scendeva», verbe.

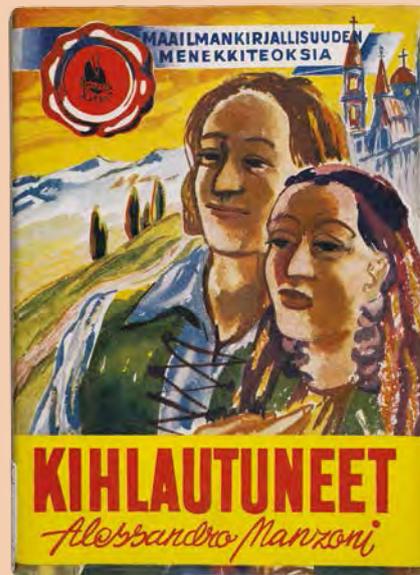
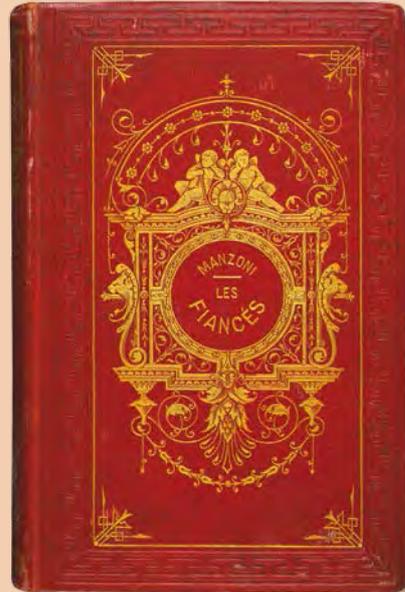
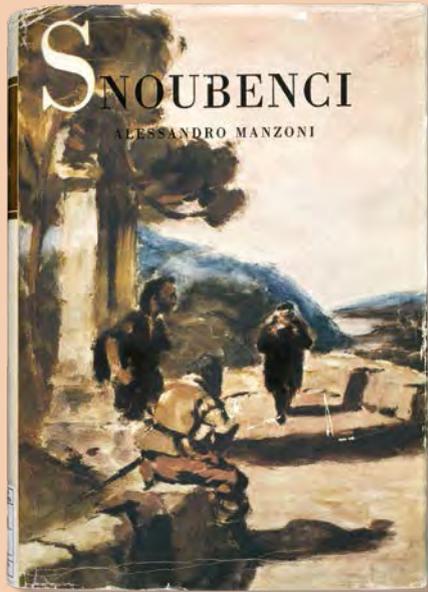
Mais la solution définitive, qui éloigne le sujet du verbe par des éléments circonstanciels, est beaucoup plus belle. Combien de marches la mère de Cecilia avait-elle à descendre? Sans doute guère plus d'une; mais grâce à l'inversion et à l'éloignement, on dirait que la mère descend un interminable escalier, ce qui introduit l'austère présence de la mort, d'une façon «monumentalement» religieuse.

Pour justifier (mot imprécis, hâtif) le complexe rejet des collégiens, il ne nous semble pas inopportun de citer ici le nom de Goethe, insigne lecteur et admirateur de Manzoni. Goethe, qui lisait l'édition de 1827 des *Fiancés* à l'aune des romans historiques de Scott, ne goûtait pas les chapitres sur la guerre, la disette et la peste. Il trouvait le récit de ces événements «publics» extrêmement long, proprement «insupportable». Pour lui, en effet, le narrateur était tombé «dans une minutie de détail propre aux chroniques historiques arides».² Le jugement est courtois mais sans équivoque: «Ce n'est qu'avec impatience que l'on accepte d'accompagner l'historien là où l'on s'attendait, là où on aurait souhaité se laisser guider par le poète.»³



Le fossé entre la prose merveilleuse de Manzoni et les «compétences» des jeunes collégiens contraints de lire son roman n'est pas palpable uniquement dans les chapitres XXXI et XXXII mis en cause par Goethe. Il ne se limite pas au thème de la peste. C'est une distance qui s'installe inexorablement dès le premier chapitre, avec l'entrée fracassante du thème de la mafia. Une longue période comme celle que nous reproduisons ci-dessous – sans parler de tout ce qui l'entoure –, est-elle vraiment écrite pour les petits enfants des écoles? Où il est question du comportement des hommes de main de chefs mafieux qui se retrouvent contraints de faire respecter les lois de la justice. Ainsi écrit don Alessandro, avec sa belle ironie:

«Il était donc très naturel qu'au lieu de risquer, ou plutôt de jeter leur vie dans une entreprise désespérée, ils vendissent aux puissants leur inaction, voire leur connivence, se réservant



d'appliquer leur autorité exécrée et la force qu'ils avaient, malgré tout, dans des occasions où il n'y avait pas de danger; autrement dit, à opprimer et à tourmenter les gens pacifiques et sans défense.»

Manzoni poète

Mais laissons un moment le narrateur et approchons-nous du poète. L'un de ses lecteurs, Ezio Chiorboli, dit à son sujet, dans une sorte de «compromis à la suisse»: «Quelques passages de *La Nativité*, quelques extraits de *La Passion*, plus d'une strophe (sic! et bravo pour la litote) de *La Résurrection*, toute *La Pentecôte*, la partie centrale du *Nom de Marie* sont ce qu'il y a de plus sublime...»⁴

Cette très utile édition Zanichelli montre, entre autres, comment Manzoni s'est «construit» en tant que poète. En «remettant sur le métier», selon son expression justement célèbre. En remettant sur le métier la préparation du texte, sa correction (coupes, variantes, autocensure, et ainsi de suite). Pour ce qui est de la «préparation du texte», on aimerait que les critiques manzoniens prennent un peu plus au sérieux ses vers de jeunesse du *Triomphe de la liberté*, évidemment désavoués par le Manzoni de la maturité, plus sévère avec lui-même qu'avec d'autres (ces vers figurent sous le titre général *Poèmes d'avant la conversion, refusés*). Lorsqu'en 1801, ce poète de quinze ans composait les quatre chants du *Triomphe de la liberté*, je pense qu'il avait plus volontiers sous les yeux le numéro un de la poésie mondiale Dante Alighieri que «les deux étoiles filantes, universellement acclamées, Parini, poète lyrique et épico-satirique, mort deux ans plus tôt, et Alfieri, poète tragique, à qui il restait encore deux années à vivre».⁵

Mais ce n'est pas à moi de creuser dans cette direction. Même si, lorsque l'on croise des vers de cette nature:

Ed il siculo e 'l calabro bifolco
Franga a crudo signor le dure glebe,
E riga di sudore il non suo solco

... on peut se demander si le jeune apprenti-poète de quinze ans avait déjà à l'esprit le destin des «collaborateurs agricoles» sici-

liens et calabrais en terres suisses, mais laissons sur cela planer l'incertitude... Le rédacteur de la présente note a néanmoins l'impression que les lecteurs de Manzoni, pas seulement ceux dotés d'un passeport suisse, mais aussi les Italiens et les «italianistes» étrangers, ont négligé avec trop de désinvolture ces poèmes «refusés» par leur auteur, quand ils traquaient Dante chez Manzoni. J'en veux pour seul exemple ce passage extrait du chant second du *Triomphe de la liberté*:

[...]Il superbo e deluso decemviro,
Cui stimolava la digiuna e rea
Libidine, e struggea l'insana rabbia,
Che i già protesi invan nervi rodea [...]

Si on laisse de côté la «rage folle» (*insana rabbia*) qui deviendra la «rage tudesque», le dernier vers de Manzoni rappelle trop bien celui de Dante «dove lasciò li mal protesi nervi» (L'Enfer, Chant XV, 114). Il est bon, à ce stade, de noter, et cela sans malice, que Francesco Chiesa, figure emblématique de la culture suisse italienne, eut à l'égard de l'écrivain lombard une attitude ambiguë, tout comme une minorité de lecteurs qui lui emboîtèrent le pas sans vraiment réfléchir. Une minorité qui prêtait à tout cela une attention de façade, disons presque «post-prandiale», et manifestait une préférence pour le Carducci «héroïque», contre le Manzoni «religieux». Dans un de ses très beaux *Colloqui di San Silvestro con Francesco Chiesa*, en date du 10 mars 1973, Romano Amerio écrit:

«[...] Puis on parcourt le *Corriere della Sera* et on commente un article de Cesare Angelini sur *Fermo e Lucia*. S'entendant dire que l'*Ermengarda* est la fleur de notre poésie lyrique et que *Le Cinq mai* est comme un chœur tragique, Chiesa proteste encore: Manzoni est grand dans les *Fiancés*, mais comme poète, il est mineur. Je lui demande s'il est mineur par rapport à ses qualités de prosateur, ou s'il l'est comparé à tant d'autres poètes. Il me répond: la deuxième proposition.»⁶

Suivent ci-dessous quelques notes sur l'autocensure et ses variantes chez Manzoni

Sur la page ci-contre sont reproduites des couvertures et des quatrièmes de couverture de certaines des nombreuses traductions des *Fiancés*.

Snoubenci, Prague, 1957, traduction en tchèque, Si.M.U.L., Villa Manzoni, Musée Manzoni, Lecco.

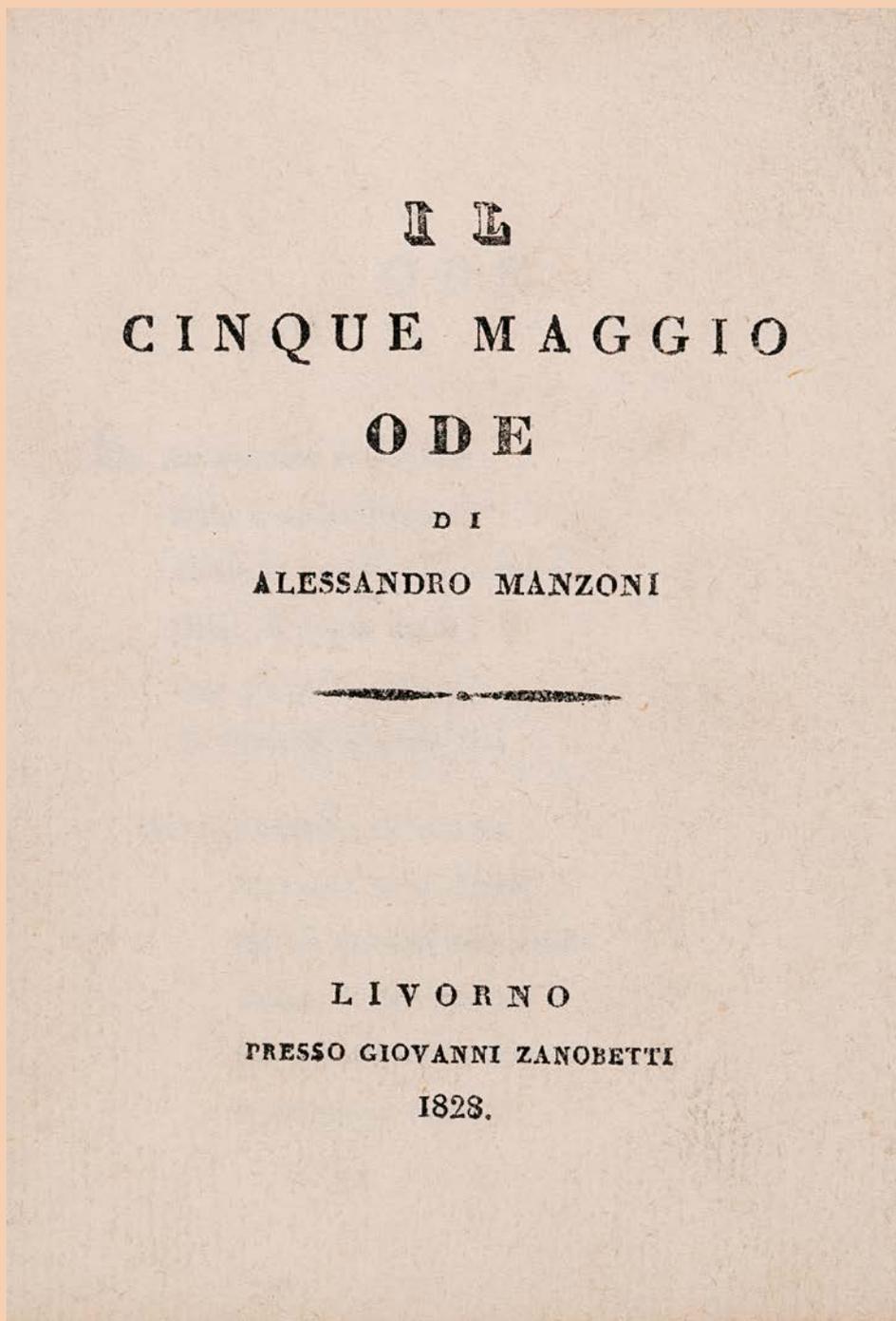
Les fiancés, Paris, 1877, traduction en français, Si.M.U.L., Villa Manzoni, Musée Manzoni, Lecco.

Traduction en chinois, 1943, couverture et quatrième, Si.M.U.L., Villa Manzoni, Musée Manzoni, Lecco.

De Trolovade, 1951, traduction en suédois, Si.M.U.L., Villa Manzoni, Musée Manzoni, Lecco.

Kihlautuneet, Helsinki, 1946, traduction en finlandais, Si.M.U.L., Villa Manzoni, Musée Manzoni, Lecco.

A. Manzoni,
Le Cinq mai, Ode,
chez Giovanni
Zanobetti,
Livourne, 1834,
Si.M.U.L.,
Villa Manzoni,
Musée Manzoni,
Lecco.



(sur ce fameux «remettre sur le métier», attribué par erreur aussi à Chiesa, comme si les deux hommes étaient à égalité dans ce domaine...)

L'autocensure

Commençons par la suppression ahurissante (l'adjectif est de moi) d'une strophe, dans *La Pentecôte*, à l'intérieur d'une comparaison où la mort du Christ est présentée comme un acte de mort pour l'humanité: un macroévénement comparable au microévénement de la mort d'une maman oiseau

apportant à manger (*l'esca usata*, le pain quotidien) à ses oiselets «encore couverts de duvet fin»:

Come in lor macchia i parvoli
Sparsi di piuma lieve,
Cheti la madre aspettano
Che più tornar non deve,
Che discendendo al tepido
Nido con l'esca usata
Per l'aria insanguinata
Cadde percossa al suol

À cet endroit de la comparaison, j'ajoutais alors le commentaire suivant en note: «Le lecteur cherchera en vain ces vers dans la version définitive».⁷

Pour bien se rendre compte de la difficile gestation du célèbre hymne sacré, il est très utile de se reporter à l'édition Strenna UTET de 1962, *La Pentecoste di Alessandro Manzoni dal primo abbozzo all'edizione definitiva*, sous la direction de Luigi Firpo. À l'intérieur de cette strophe on sent peser très fort, entre autres, le sens de la fatalité, de notre «prédestination», prédestination que l'on entend bien dans le verbe «devoir» («qui ne doit pas revenir»), et qui lui vient sans doute du Tasse («Mais voici venue l'heure fatale / où la vie de Clorinde à sa fin doit aller», *Jérusalem délivrée*, chant XII, vers 64). Et puis tout le drame contenu dans l'hyperbolique «ensanglantée»: quelle peut être, d'un point de vue scientifique, la quantité de sang perdue par un oiseau tué par un chasseur? La formidable hyperbole de Manzoni (l'hyperbole est fille de la rhétorique si souvent calomniée) n'est pas loin de celle de Shakespeare dans *Macbeth* (II, 2): «Tout l'océan du grand Neptune suffira-t-il à laver ce sang de ma main? Non! C'est plutôt ma main qui donnerait son incarnat aux vagues innombrables, en faisant de l'eau verte un flot rouge». Et c'est encore mieux en anglais: «No, this my hand will rather / the multitudinous seas incarnate, / making the green one red».

Autre exemple que je voudrais rapidement traiter pour respecter, autant que possible (bien que cela ne le soit guère et l'on verra pourquoi), le thème qui m'a été confié, à savoir «Manzoni et la Suisse». Il s'agit d'une comparaison moins belle que celle que nous venons d'évoquer, mais néanmoins significative, et de nature géographique. Résumons ce qui précède (nous sommes toujours dans *La Pentecôte*): la lumière de l'Esprit Saint est UNE, mais chaque peuple la reçoit et l'accueille dans sa langue maternelle, personnelle et différente. De même, sur le Saint-Gothard, le cœur de l'alpestre Helvétie, la neige éternelle est une, unique, et, comme elle, l'eau qui en est issue. Mais géographiquement, cette eau se manifeste avec des noms qui ont, certes, la même origine, mais qui sont différents: Tessin au sud, Rhône à l'ouest, Rhin au nord:

Tal dell'alpestre Elvezia
Fuor dell'oscuro seno
Sgorga il Tesino, il Rodano
E quel superbo Reno

De même dans les variantes⁸ pour lesquelles Manzoni opte avec fermeté et succès, cette comparaison «œcuménique»:

Come la luce rapida
Piove di cosa in cosa,
E i color vari suscita
Dovunque si riposa;
Tal risonò multiplice
La voce dello Spiro:
L'Arabo, il Parto, il Siro
In suo sermon l'udi.

Les spécialistes

Le mot «chose» (*cosa*), présent dans le passage que je viens de citer, est un mot cher à Manzoni, qui en fait un splendide usage, comme l'a montré l'un de ses lecteurs attentifs, le tessinois Giorgio Orelli, dans *Una cosa manzoniana*⁹ (essentiellement autour du mariage-surprise imaginé par Agnès pour contrecarrer les desseins mafieux de don Rodrigue). Avec ce texte de Giorgio Orelli, j'aimerais aussi évoquer d'autres chercheurs qui témoignent, dans la Suisse italienne, de l'essor de l'élite culturelle vis-à-vis de l'Italie issue de la période fasciste et de la terrible Deuxième Guerre mondiale (essor dont un grand mérite revient, non pas à Angiolotti, comme l'affirme généreusement Contini, mais à Contini lui-même, du haut de sa chaire de Fribourg).

Il y a, aux côtés de Giorgio Orelli, d'autres italianistes qui, pendant la seconde moitié du XX^e siècle, ont travaillé assidûment à l'amélioration de la vie culturelle dans la Suisse italienne, telle que Contini l'a appelée de ses vœux et l'a reconnue. Citons par exemple Romano Amerio qui, en collaboration avec Augusto Guzzo, publie des auteurs comme Giordano Bruno et Tommaso Campanella, en étudie d'autres comme Cartesio, Sarpi, Leopardi, sans parler d'Alessandro Manzoni, pour qui il suffira de citer les *Osservazioni sulla morale cattolica* (Radaelli insiste opportunément sur le fait que «toutes les 'observations' d'Amerio tournent autour du puissant attrait de la logique [...]»)¹⁰.

Citons aussi le Tessinois Pio Fontana, qui enseignait à Saint-Gall, ainsi que Remo Fasani, des Grisons, enseignant à Neuchâtel. Ces deux-là ont insisté, pour la Suisse italienne, sur l'importance d'un Manzoni pour lutter contre les effets d'un mauvais provincialisme. Il y a aussi les manzoniens historiques et «préhistoriques». Ah, si Manzoni avait aussi nommé, dans ses *Fiancés*, à côté de Ripamonti, son maître, le luganais Antonio Olgiate, qui fit carrière à Milan et fut le principal collaborateur du cardinal Federico Borromeo pour la réalisation de la Bibliothèque ambrosienne! (C'est lui qui s'occupa de l'acquisition de livres dans le nord de Europe).

Et pour passer sans transition aux pages sur la peste, Manzoni ne s'étend pas (il a d'autres priorités) sur le rôle et le nom des *monatti* qui ont pourtant un rôle évident dans la rencontre semée de dangers entre Renzo et Milan, lorsqu'il est pris pour un *untore* [ndt: littéralement un *oigneur*, ceux qui étaient soupçonnés de répandre la peste en enduisant les maisons de substances infectées, et persécutés pour cela]. D'où vient ce mot, *monatti*? De *monatlich* [mensuel en allemand]? Pour indiquer un engagement qui n'était pas voué à se pérenniser? On espérait peut-être que le métier honni des *monatti* (des Suisses? Des Grisonnais?), ne serait pas voué à durer éternellement.¹¹

«Les hommes et les années me diront qui je suis». C'est là le dernier vers d'un sonnet de 1801 intitulé *Il proprio ritratto*. Mais si Manzoni ressuscitait ne serait-ce qu'une demi-minute, peut-être suggérerait-il, avec son ironie souriante, qu'un titre comme «Manzoni et la Suisse» ne doit pas nous faire perdre la raison à essayer de le justifier. Non pas, dirait-il, que la Suisse ne m'ait jamais intéressé, non seulement en tant que Milanais mais en tant que Lombard. Elle m'intéresse depuis l'enfance pour son histoire, que j'ai toujours comparée à l'histoire italienne. Je n'ai pas «ignoré» la Suisse, je l'ai mise entre parenthèses. J'ai mis au sommet de ma poésie et de ma prose, non pas tel ou tel pays, mais la société humaine tout entière, comme l'a écrit un de vos éminents lettrés, Gianfranco Contini, dans un texte sur Carlo Emilio Gadda:

«Avec lui, la seule langue (poétique) véritablement démocratique qu'ait jamais eu l'Italie fut celle de ces deux sublimes adeptes des Lumières, l'un tourné vers le genre humain, l'autre vers la société humaine, que furent Leopardi, le protégé de Giordani, et Manzoni, l'idole de ses années florentines [...].»¹²

Et, s'il revenait à la vie pour un peu plus d'une demi-minute, Manzoni répondrait aussi – comme il le fait déjà excellemment dans ses écrits tels que la *Lettre à Monsieur Chauvet* – à une observation de Franco Fortini, dans son introduction aux *Sonnets* de Luis de Góngora:

«Il existe aujourd'hui toute une sphère de la sensibilité artistique, littéraire et poétique qui a négligé ou aboli la dimension historique et, par conséquent, le poids et la valeur de la citation, de l'écho et jusqu'à toute conscience de la diachronie.»¹³

Alessandro Manzoni a toujours été attentif au poids de l'histoire, à ce que les hommes ont accompli, à ce qu'ils ont pensé. Aux sentiments qui ont accompagné leurs décisions et leurs projets, leurs succès et leurs infortunes. Et beaucoup de ce qui est passé sous silence par l'histoire est devenu le règne de la poésie.

Longue vie, donc, à Alessandro Manzoni, à la Suisse et aux autres nations dans leurs destins singuliers mais aussi dans leur esprit de solidarité avec la société humaine.

* **Giovanni Orelli**

Ecrivain et poète suisse

Note

- ¹ ROMANO AMERIO, *I giorni e le voci*, Pedrazzini, Locarno, 1980, p. 71.
- ² EZIO RAIMONDI – LUCIANO BOTTONI (sous la dir. de), *I Promessi Sposi*, Principato, Milan, 1988, pp. 740-741.
- ³ Ibid, p. 740.
- ⁴ EZIO CHIORBOLI (sous la dir. de), *Alessandro Manzoni. Le poesie*, Zanichelli, Bologne, 1956, p. XIX.
- ⁵ Ibid, p. VII.
- ⁶ ROMANO AMERIO, *Colloqui di San Silvestro con Francesco Chiesa*, Fondazione Ticino Nostro, Lugano, 1974, p. 240.
- ⁷ GIOVANNI ORELLI, *Fatto soltanto di voce. Poesie e traduzioni del parlar materno della Valle Bedretto, alto Ticino*, Messaggi Brevi, Lugano, 2012, p. 57.
- ⁸ Cf. LUIGI FIRPO (sous la dir. de), *La Pentecoste di Alessandro Manzoni dal primo abbozzo all'edizione definitiva*, Strenna UTET, Turin, 1962. Que le lecteur n'oublie pas, et ne sous-évalue pas la page 46 où il est question de "remettre sur le métier".
- ⁹ GIORGIO ORELLI, *Quel ramo del lago di Como e altri accertamenti manzoniani*, Edizioni Casagrande, Bellinzona, 1990, pp. 65-80.
- ¹⁰ ENRICO MARIA RADAELLI, *Romano Amerio. Della verità e dell'amore*, Aurea Domus, Rome, 2004, p. 30.
- ¹¹ EZIO RAIMONDI – LUCIANO BOTTONI (sous la dir. de), *I Promessi Sposi*, cit., v. les notes pp. 712-715 et en part. p. 724 et seq. et suivants.
- ¹² CARLO EMILIO GADDA, *La cognizione del dolore*, avec une préface de Gianfranco Contini, Einaudi, Turin, 1963, p. 23.
- ¹³ CESARE GREPPI (sous la dir. de), *Luis de Gongora, Sonetti*, avec une introduction de Franco Fortini, Oscar Mondadori, Milan, 1985, p. X.

Bibliographie

- AMERIO, ROMANO (sous la dir. de), *Osservazioni sulla morale cattolica di Alessandro Manzoni: Testo critico con introduzione, apparato, commento, appendice di frammenti e indici, accompagnato da uno studio delle dottrine*, 3 vol., Ricciardi, Milan-Naples, 1966.
- , *Colloqui di San Silvestro con Francesco Chiesa*, Fondazione Ticino Nostro, Lugano, 1974.
- , *I giorni e le voci*, Pedrazzini, Locarno, 1980.
- CHIORBOLI, EZIO (sous la dir. de), *Alessandro Manzoni. Le poesie*, Zanichelli, Bologne, 1956.
- FIRPO, LUIGI (sous la dir. de), *La Pentecoste di Alessandro Manzoni dal primo abbozzo all'edizione definitiva*, Strenna UTET, Turin, 1962.
- GADDA, CARLO EMILIO, *La cognizione del dolore*, avec une préface de Gianfranco Contini, Einaudi, Turin, 1963.
- GREPPI, CESARE (sous la dir. de), *Luis de Gongora, Sonetti*, avec une préface de Franco Fortini, Oscar Mondadori, Milan, 1985.
- MARTINONI, RENATO, *L'Italia in Svizzera. Lingua, cultura, viaggi, letteratura*, Marsilio, Venise, 2010.
- ORELLI, GIORGIO, *Quel ramo del lago di Como e altri accertamenti manzoniani*, Edizioni Casagrande, Bellinzona, 1990.
- ORELLI, GIOVANNI, *Fatto soltanto di voce. Poesie e traduzioni del parlar materno della valle Bedretto, alto Ticino*, Messaggi Brevi, Lugano, 2012.
- RADAELLI, ENRICO MARIA, *Romano Amerio. Della verità e dell'amore*, Aurea Domus, Rome, 2004.
- RAIMONDI, EZIO – BOTTONI, LUCIANO (sous la dir. de) *I Promessi Sposi*, Principato, Milan, 1988.
- SOLDINI, FABIO, *Negli Svizzeri. Immagini della Svizzera e degli svizzeri nella letteratura italiana dell'Ottocento e Novecento*, Marsilio, Venise – Dadò, Locarno, 1991.



Le Musée Manzoni à Lecco

par Barbara Cattaneo*



À gauche :
Entrée du jardin,
Si.M.U.L.,
Villa Manzoni, Lecco.

Cette page :
Cour „noble“,
Si.M.U.L.,
Villa Manzoni, Lecco.

Le musée Manzoni a une trentaine d'années, ce qui est relativement peu, mais la Villa Manzoni qui l'abrite, également appelée le Caleotto, a une longue histoire. C'est un des lieux les plus nobles de la littérature italienne. Le très célèbre incipit des *Fiancés*, «Ce bras du lac de Côme...», est né ici de souvenirs visuels très précis, ceux du paysage des alentours de Lecco qu'Alessandro Manzoni pouvait admirer de cette maison: le Caleotto est le creuset de son roman.

Le premier des Manzoni à avoir occupé ces lieux est le quadrisaïeul de l'écrivain, don Giacomo Maria, «abitante ab Caliotto, territorio di Lecco», comme on peut le lire dans un document datant du 15 août 1612.



Après lui, tous les ancêtres de l'écrivain sont nés et ont vécu dans cette maison, tout comme son père, don Pietro Manzoni.

La demeure se trouvait autrefois au centre d'un vaste domaine agricole où l'on cultivait la vigne et le mûrier blanc. Ce sont les travaux de restructuration voulus par don Pietro qui lui ont donné son aspect actuel.

En 1818, Alessandro Manzoni, qui y avait passé son enfance et sa jeunesse, la vendit pour aller s'installer durablement à Milan. Et c'est en 1821, dans sa nouvelle et élégante résidence de Brusuglio (près de Milan) qu'il commença à écrire *Les Fiancés*, qui se déroule précisément dans la région de Lecco, «sa terre», «la plus belle du monde», comme il le souligne dans son introduction à *Fermo e Lucia*, première version du roman restée inédite.

Lecco constitue le «territoire littéraire» le plus ancien et le plus visité d'Italie: dès la parution du roman, en 1827, cette ville accueillait déjà les premiers visiteurs en quête de «lieux manzoniens». Aujourd'hui encore, ce sont près de 50 000 touristes qui visitent Lecco tous les ans, venant de tous les pays d'Europe.

La Villa

Jusqu'aux années 1960, le domaine a appartenu à la famille Scola, avant de devenir propriété de la ville de Lecco. La mise en place du Musée Manzoni démarra en 1979 sous l'impulsion de Gian Luigi Daccò, à l'époque directeur des musées civiques de Lecco.

À partir de l'inventaire figurant dans l'acte de vente Manzoni-Scola, on a pu identifier avec certitude les meubles ayant appartenu à l'écrivain, restaurer les différentes pièces et les éléments de décoration, retrouver sur le marché des collectionneurs toutes les éditions originales d'œuvres de Manzoni ainsi que quelques manuscrits autographes, points de départ des Collections et de la Bibliothèque spécialisée.

En 1983, toujours grâce à Gian Luigi Daccò, une Galerie d'art municipale a pu être installée à l'étage noble de la maison, et aujourd'hui, les Musées de la Villa Manzoni font partie intégrante du SiMUL (Sistema Museale Urbano Lecchese), qui regroupe le Palazzo Belgiojoso et le Palazzo delle Paure.

À l'époque où Alessandro Manzoni habitait cette maison, elle se dressait solitaire sur une petite colline couverte de vignobles et de jardins, sur la rive gauche du Caldone. Par la suite, la ville s'est développée et l'a complètement absorbée. Sur les terres agricoles du domaine, de grandes usines se sont construites, qui ont aujourd'hui presque toutes disparu.



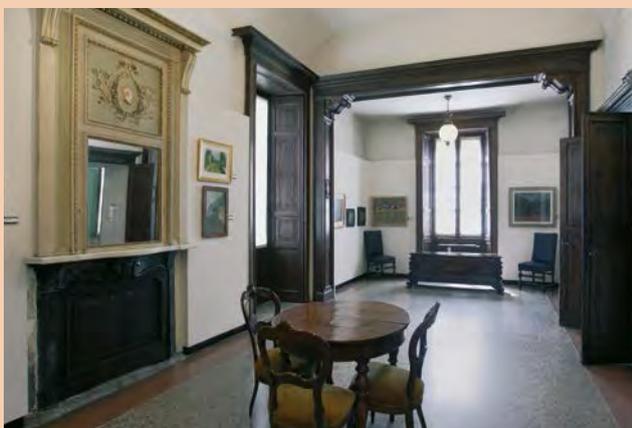
À gauche :
Carlo Pizzi,
La maison de Olate,
dernier quart du
XIX^e s., dessin,
Si.M.U.L.,
Villa Manzoni,
Musée Manzoni,
Lecco.

À droite :
Façade sur le jardin,
Si.M.U.L.,
Villa Manzoni, Lecco.

La maison est d'une élégante facture néo-classique, avec une façade rythmée de moulures en grès.

Du vaste portail d'entrée, on accède à une cour centrale, entourée d'arcades avec portiques à serliennes et pilastres en grès. Dans la chapelle située à gauche, l'autel s'orne d'un beau retable peint par Carlo Preda (Milan, 1645-1729) et représentant une assomption de Marie, à qui la petite église est dédiée. C'est là qu'est enterré le père de Manzoni.

Sur le côté droit de la maison, on peut toujours admirer le jardin qui, autrefois, avait la forme typique du «jardin à l'italienne».



La partie postérieure, celle qui donne sur le parc, date d'avant les restructurations voulues par Pietro Manzoni. Elle donne une idée de ce qu'était la villa au début du XVIII^e siècle.

Le Musée

Le parcours de l'exposition commence dans la Salle des écuries, vaste espace où l'on garait autrefois les carrosses. La Salle I du musée occupe un espace au rez-de-chaussée du corps principal. Dans une grande vitrine face à l'entrée sont exposés les costumes de l'adaptation des *Fiancés* réalisée pour la RAI et diffusée en 1989. Sur le mur d'en face trône le célèbre portrait de Manzoni par Giuseppe Molteni (1800-1867) et sur le côté, on peut voir un bronze représentant Lucia, par le sculpteur Francesco Confalonieri (1850-1925).

La Salle II traite des rapports entre Manzoni et l'histoire de Lecco. Au centre, une grande maquette reproduit la ville et ses environs immédiats, telle qu'elle se présentait en 1799 lorsque Manzoni, alors adolescent, fut rappelé par son père du collège de

Lugano pour être officiellement inscrit sur les registres du Département montagnard de la République Cisalpine. Sur le mur de gauche, un portrait de Gian Giacomo Medici, dit «il Medeghino» (par un anonyme lombard de la première moitié du XVI^e siècle), frère du pape Pie IV et condottiere qui, au début du XVI^e siècle, ayant combat-



tu les Cantons suisses (guerre de Musso) avait créé une principauté avec Lecco pour capitale.

On trouve également dans cette salle des panneaux consacrés à l'histoire sociale et économique de la ville et certains documents intéressants, parmi lesquels le diplôme d'inféodation du comté de Lecco que le roi de France François I^{er} imposa à Girolamo Morone (1515), ainsi que la proclamation du Gouvernement provisoire de Lombardie qui, en 1848, élevait le bourg de Lecco au statut de ville.

Dans la Salle III, on peut admirer de nombreux autographes manzoniens et des objets ayant appartenu à l'écrivain, son encrier, certaines de ses tabatières et ses lunettes.

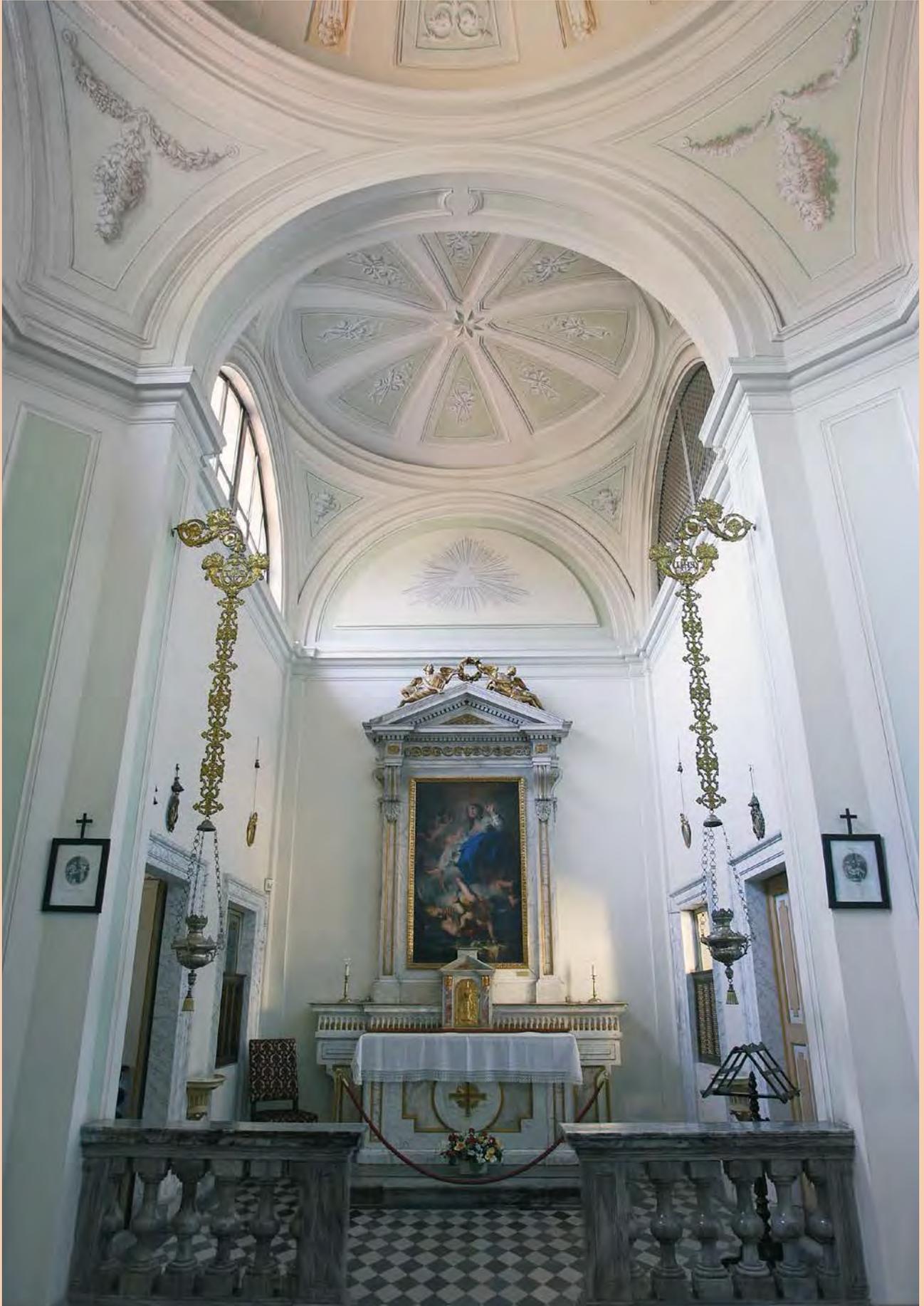
La vitrine située face à l'entrée du petit salon expose des vues de Lecco pendant les premières décennies du XIX^e siècle.

Avec la Salle IV, appelée «office» du temps de Manzoni, on pénètre dans la demeure des maîtres à proprement parler. Elle rassemble divers tableaux représentant les «lieux manzoniens» avant l'industrialisation et surtout l'urbanisation désordonnée des dernières décennies qui ont bouleversé ces paysages qualifiés par Manzoni de «plus beaux du monde».

La Salle V, traditionnellement appelée «cuisine», conserve sa grande cheminée avec les deux bancs latéraux, caractéristiques de la Lombardie du Nord. Au centre est

À gauche :
Salle IV,
Si.M.U.L.,
Villa Manzoni,
Musée Manzoni,
Lecco.

À droite :
Salle VIII,
Si.M.U.L.,
Villa Manzoni,
Musée Manzoni,
Lecco.



exposé le berceau en osier d'Alessandro Manzoni, qui fut envoyé en nourrice chez Caterina Panzeri Spreafico à la Costa, au-dessus de Galbiate. Sur la paroi à droite de la cheminée, on trouve cinq copies du XVII^e siècle des célèbres «Portraits des Césars» du Titien réalisés à l'époque pour le cabinet des Césars du Palais ducal de Mantoue et aujourd'hui perdus. Ce sont ces mêmes tableaux que Renzo observe lorsqu'il est dans le bureau d'Azzecagarbugli. Au mur, l'arbre généalogique de la famille, un portrait de don Pietro Manzoni et une chaise à porteur du XVII^e siècle en noyer, recouverte de cuir.

La Salle VI, appelée «salon rouge» du temps de l'écrivain, doit son nom à la couleur de l'enduit d'origine. Aujourd'hui, cette pièce est consacrée aux œuvres de Manzoni. Le musée possède aussi une Bibliothèque spécialisée, riche de 3 800 ouvrages, qui compte toutes les éditions originales exposées par roulement dans cette salle.

Une première vitrine est consacrée à la poésie: poète précoce, Manzoni écrit dès l'âge de quinze ans *Del trionfo della libertà* (1801), puis quelques sonnets où l'on sent l'influence de Vincenzo Monti, et quatre sermons. C'est précisément à Monti qu'il dédia son idylle *Adda* (1803), écrite ici-même.

Une deuxième vitrine réunit les tragédies. En effet, entre 1816 et 1822, Manzoni se consacra à sa production théâtrale. Il écrit ainsi *Le Comte de Carmagnola* (1816-1820) et *Adelghis* (1820-1822). Des notes nous sont parvenues pour un projet de troisième tragédie – *Spartaco* – jamais mené à bien.

Ses théories sur le théâtre, exprimées dans la *Lettre à Monsieur Chauvet*, se fondent sur le principe, développé par la suite dans *L'Histoire de la colonne infâme* et dans les *Fiancés*, du respect rigoureux des sources historiques, comme garantie de la valeur morale, et par conséquent esthétique, de l'œuvre littéraire.

La troisième vitrine est consacrée à Manzoni historien. Pour les *Fiancés*, il a dû se lancer dans un travail méticuleux, sur les archives historiques et les chroniques milanaises du XVII^e siècle. On peut aussi y admirer une très rare gravure du XVII^e représentant une exécution d'*untori* (oigneurs) à Milan, ainsi qu'un texte en latin du chroniqueur contemporain de la peste Giuseppe Ripamonti (*De*

peste quae fuit anno MCDXXX).

La dernière vitrine réunit des informations sur l'immense production de Manzoni au sujet de la langue italienne, mais aussi en matière d'histoire, de philosophie, d'esthétique et de morale.

La Salle VII, dite «salon des grisailles», tire son nom des peintures murales à la chaux, attribuées à Giuseppe Lavelli, un décorateur qui travailla longtemps dans la Brianza et à Milan, au tout début du XIX^e siècle. Étant donné le programme de ce cycle et les thèmes illustrés, tous liés à la culture classique, il est probable que don Pietro Manzoni en fut le commanditaire, comme de toutes les autres décorations de la villa, d'inspiration antique.

Cette Salle VII est le salon principal, c'est là que sont conservés les meubles d'origine, cédés par Manzoni à la famille Scola, comme en fait état l'inventaire joint à l'acte de vente.

Ce salon n'a pas changé depuis près de deux siècles. Au centre de la pièce, au plafond, se trouve un luminaire qui, comme le dit l'inventaire de 1818, fut «gracieusement donné par Madame Giulia Beccaria, veuve Manzoni, à Monsieur Giuseppe Scola».

Les peintures murales représentent des épisodes de *Illiade*, de *Odyssée*, de *l'Enéide*, thèmes mythologiques et liés à l'histoire romaine.

La Salle VIII contient elle aussi des pièces du mobilier d'origine. Dans une vitrine centrale sont exposés des témoignages significatifs du succès dont a joui, et continue à jouir, le roman des *Fiancés* dans les contextes les plus divers, et des différentes façons dont il a été popularisé de sa publication en 1827 jusqu'à nos jours. En effet, dès le départ, il a inspiré toutes sortes de modes d'expression et de média: de la musique au ballet classique, du mélodrame au roman-feuilleton, de la publicité au théâtre, aux défilés en costumes et aux bals costumés, et aujourd'hui, il continue à donner lieu à des films, des bandes dessinées, des productions télé et des parodies.

Manzoni lui-même était tout à fait conscient de ce résultat et il en était enchanté, jusqu'à qualifier son chef-d'œuvre de «chantefable». Les partitions et les figurines exposées dans cette salle sont celles du mélodrame d'Errico Petrella (1813-1877), élève de Vincenzo Bellini.

D'autres librettistes et musiciens, parmi lesquels Emilio Praga et Amilcare Ponchielli, se sont eux aussi mesurés à l'œuvre de Manzoni. On voit également dans cette salle certains travaux sur la «topographie manzonienne» ainsi que les œuvres des «continuateurs» des *Fiancés* et de la *Colonne infâme*, qui en écrivirent soit une suite, soit une genèse (Antonio Balbiani, Luigi Gualtieri, Marco Giovanetti). L'intérêt particulier pour le roman était tel que de nombreux lecteurs vivaient ces textes comme une série télévisée moderne et en achetaient les différents épisodes afin de connaître plus vite la fin. Il s'agit de romans-feuilletons de piètre qualité littéraire mais très inventifs.

Les Salles IX et X sont consacrées à l'édition définitive des *Fiancés*, celle de 1840 qu'on appelle la «quarantana». Manzoni la publia à ses frais, en la soignant lui-même dans les moindres détails, et composa ainsi un nouveau type de livre illustré, inédit en Italie, enrichi de plus de 400 xylographies réalisées pour l'occasion à partir de dessins de certains des plus grands artistes de l'époque, comme Federico Moja, Luigi Bisi, Massimo d'Azeglio, Paolo et Luigi Riccardi, et coordonnées par le peintre piémontais Francesco Gonin (1808-1889).

Manzoni conçut cette édition définitive comme un reportage photo, dictant personnellement aux artistes, dessin par dessin, tous les détails des illustrations. Puis il les corrigeait une à une en prenant garde à leur enchaînement logique et à leur rapport au texte, parce qu'il voulait donner à voir ce qu'il avait imaginé dans son roman.

C'est pour diverses raisons que Manzoni voulut cette deuxième édition: tout d'abord parce qu'il était convaincu que la version de 1827 était truffée de lombardismes, ce qui n'était plus conciliable avec sa conception de la langue italienne et ce qui l'amena à corriger en profondeur son texte, avec l'aide de lettrés florentins. L'autre raison est celle du nombre important de contrefaçons en circulation qui, selon ses propres calculs, concernaient 50 000 exemplaires, ce qui est énorme pour l'époque, sans aucun bénéfice économique pour lui.

Malgré tout le soin qu'il y apporta, cette édition publiée en fascicules fut un colossal échec éditorial et les pertes qu'elle occasionna contribuèrent, avec l'incendie de sa

propriété de Brusuglio et les dettes de ses fils Filippo et Enrico, à dilapider toute sa fortune.

* **Barbara Cattaneo**

Directrice du Pôle expositions de la Villa Manzoni

Bibliographie

Il Manzoni illustrato, catalogue de l'exposition, éditions Biblioteca di Via Senato, Milan, 2006.

ASSOCIATION GIOVANNI TESTORI (sous la dir. de), *Testori a Lecco. Tra Alessandro Manzoni ed Ennio Morlotti*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2010.

BOGNETTI, GIAN PIERO, *Manzoni giovane*, Guida Editori, Naples, 1972.

BONESCHI, MARTA, *Quel che il cuore sapeva: Giulia Beccaria, i Verri, i Manzoni*, A. Mondadori, Milan, 2004.

DACCÒ, GIAN LUIGI, «Villa Manzoni, a Literary Place», in *Literature and Composer Museums and the Heritage*, Actes de la conférence annuelle de l'ICLM (2007), Francfort sur l'Oder, Kleist-Museum [pour] ICLM, 2008.

—, *Manzoni a Lecco. Luoghi e memorie*, Mondadori Electa, Milan, 2009.

—, «Giacomo Maria Manzoni: documenti», in *Manzoni/Grossi*, Actes du XIV^e Congrès national d'études manzoniennes, t. I, Casa del Manzoni, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milan, 1991.

GALLARATI SCOTTI, TOMMASO, *La giovinezza del Manzoni*, A. Mondadori, Milan, 1969.

MANZONI, ALESSANDRO, *I Romanzi*, sous la dir. de SALVATORE NIGRO, en collaboration avec Ermanno Paccagnini, pour la *Storia della Colonna Infame*, A. Mondadori, Milan, 2002.

ROSSETTO, MAURO, *Villa Manzoni al Caleotto nelle carte dell'Archivio Manzoni- Scola*, in *Manzoni / Grossi*, Actes du XIV^e Congrès national d'études manzoniennes, t. I, Casa del Manzoni, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milan, 1991.

STOPPANI, ANTONIO, *I primi anni di Alessandro Manzoni*, Bernardoni, Milan, 1874.

TROMBATORE, GAETANO, *Saggio sul Manzoni. La giovinezza*, Neri Pozza, Vicence, 1983.

Salle VII dite
des „grisailles”,
Si.M.U.L.,
Villa Manzoni,
Lecco.



Sources et références photographiques des citations du volet numérique et de la couverture

La recherche des citations accompagnant les images thématiques qui figurent dans le Rapport annuel 2013 a été effectuée par les soins de MYRIAM FACCHINETTI; toutes les citations de la Relation et les illustrations de GIACOMO MANTEGAZZA (1853-1920), reproduites dans le volet numérique et sur la quatrième de couverture sont tirées de l'ouvrage d'ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, Cattaneo Editore, Oggiono, 2009.

Les passages en français des *Promessi Sposi* cités dans le texte sont tirés de: *Les Fiancés*, Alessandro Manzoni, traduction nouvelle d'Yves Branca, Editions Gallimard, Paris 1995.

La peinture reproduite aux pages 4 et 5 du Rapport annuel 2013 – provient du Si.M.U.L. (Sistema Museale Urbano Lecchese), Pôle des expositions de Villa Manzoni, Musée Manzoni.

Sources et références photographiques pour le volet culturel

Si.M.U.L. (Sistema Museale Urbano Lecchese), Pôle des expositions de Villa Manzoni, Musée Manzoni: les images des pages I, II, III, IV, V, VI, VIII, XI, XIII, XIV, XVI, XX, XXI, XXIV, XXVIII, XXXI, XXXIII, XXXIV, XXXVI, XL, XLI, XLII, XLIII, XLIV, XLVII.

Le portrait d'Alessandro Manzoni par F. Hayez de la page XXXII a été publié avec l'aimable autorisation du Ministère des Biens et des Activités culturelles et du Tourisme – SBSAE de Milan, Pinacothèque de Brera.

BPS (SUISSE) SA: l'image de la page XXX.

Copyright

- © Comune di Lecco – Si.M.U.L. (Sistema Museale Urbano Lecchese);
- © pour les images des collections privées Cattaneo Editore, Oggiono, 2009;
- © avec l'aimable autorisation du Ministère des Biens et des Activités culturelles et du Tourisme – SBSAE de Milan, Pinacothèque de Brera.

Remerciements

Nous tenons à remercier:

- Mme BARBARA CATTANEO, Directrice du Pôle des Expositions de Villa Manzoni et des espaces d'exposition temporaire de la Commune de Lecco. Si.M.U.L., ainsi que Mme MARIELLA BONACINA pour les images qu'elle a mis à notre disposition et pour ses recherches iconographiques.
- M. PAOLO CATTANEO – Cattaneo Editore – pour la mise à disposition gratuite des illustrations de GIACOMO MANTEGAZZA (1853 -1920) figurant dans l'édition italienne de *I promessi sposi*, Cattaneo Editore 2009.

Remarques

Les textes reflètent l'opinion de leurs auteurs respectifs et n'engagent en aucun cas la responsabilité de la BPS (SUISSE).

La BPS (SUISSE) reste à la disposition des détenteurs des droits sur les photos dont les propriétaires n'ont pas pu être identifiés ou retrouvés afin de s'acquitter de ses obligations prévues par la loi.

Alessandro Manzoni

SOUS LA DIRECTION DE
Myriam Facchinetti

MAQUETTE ET MISE EN PAGE
Petra Häfliger
Lucasdesign, Giubiasco

TRADUCTION
Punto e Virgola
Zurich