

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

École Doctorale 122 – Europe latine – Amérique latine
Dipartimento di Lettere e Culture moderne – Dottorato in Italianistica

Thèse de doctorat en Études Italiennes

Présentée et soutenue par

Agathe RABAT

le 16 septembre 2025

Le roman de Rome

***La représentation de la nouvelle capitale dans les romans italiens et français de la
fin du XIX^e et du début du XX^e siècles***

Sous la direction de :

M. Christian DEL VENTO – Professeur, Università di Pavia / Université Sorbonne Nouvelle
Mme Silvia TATTI – Professeure, Sapienza Università di Roma

Membres du jury :

Mme Sarah AMRANI – Maître de conférences, Université Sorbonne Nouvelle
Mme Alviera BUSSOTTI – Professeure, Sapienza Università di Roma
Mme Roberta COLOMBI – Professeure, Università Roma Tre
M. Christian DEL VENTO – Professeur, Università di Pavia / Université Sorbonne Nouvelle
M. Xavier TABET – Professeur, Université Paris 8
Mme Silvia TATTI – Professeure, Sapienza Università di Roma

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

École Doctorale 122 – Europe latine – Amérique latine
Dipartimento di Lettere e Culture moderne – Dottorato in Italianistica

Tesi di dottorato in Italianistica

Presentata e discussa da

Agathe RABAT

il 16 settembre 2025

Il romanzo di Roma

***La rappresentazione della nuova capitale nei romanzi italiani e francesi della fine
dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento***

Relatori della tesi :

Christian DEL VENTO – Professore, Università di Pavia / Université Sorbonne Nouvelle
Silvia TATTI – Professoressa, Sapienza Università di Roma

Commissione :

Sarah AMRANI – Maître de conférences, Université Sorbonne Nouvelle
Alviera BUSSOTTI – Professoressa, Sapienza Università di Roma
Roberta COLOMBI – Professoressa, Università Roma Tre
Christian DEL VENTO – Professore, Università di Pavia / Université Sorbonne Nouvelle
Xavier TABET – Professore, Université Paris 8
Silvia TATTI – Professoressa, Sapienza Università di Roma

Le roman de Rome. La représentation de la nouvelle capitale dans les romans italiens et français de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles.

Cette thèse retrace l'évolution de la représentation romanesque de Rome devenue capitale de l'Italie unifiée. Comment, à la suite de ce changement de statut politique et symbolique, s'est renouvelée l'image millénaire de la ville au point d'encourager l'invention, dans la fiction, de la « Terza Roma » ? Le genre du roman, intimement lié à la modernité et à l'espace urbain, permettait d'analyser au mieux comment les écrivains s'efforcent de faire entrer, avec la littérature, la jeune nation et sa nouvelle capitale dans la modernité européenne. L'étude d'un corpus majoritairement italien, enrichi de quelques romans français, ouvre une double perspective, interne et externe, et interroge la perception de la ville de Rome dans l'imaginaire européen entre la prise de Rome (1870) et la Première Guerre Mondiale. Si de nombreuses recherches traitent de l'imaginaire romain, aucune ne prend en compte un corpus binational s'attachant aux premières décennies d'une capitale où se cristallisent les espoirs, les tentatives et les déceptions associés à la « mise en fiction » d'une ville dont se renouvelle le mythe. Grâce à un échantillon de romans représentatifs, la thèse s'organise chronologiquement autour de trois grandes parties. La première traite de l'héritage narratif, des romans précurseurs et des ébauches de récits de Rome dans sa première décennie ; la deuxième se concentre sur les vingt dernières années du XIX^e durant lesquelles se consolide la nouvelle tradition de la narration romaine ; enfin la troisième analyse la déception et le pessimisme latents des romans du tournant du siècle et du début du XX^e siècle, signes de l'essoufflement d'une mise en récit de la capitale. Ce parcours montre comment la fiction moderne de Rome, reflétant sa réalité, a fait passer les romanciers d'un enthousiasme initial à un pessimisme résigné.

Mots-clés : Rome, Roman, Capitale, Modernité, Représentation

The Novel of Rome. The Representation of the New Capital in Italian and French Novels from the Late 19th to the Early 20th Century.

This thesis traces the evolution of the fictional representation of Rome after it became the capital of unified Italy. How did the city's millennia-old image renew itself following this shift in political and symbolic status, to the point of inspiring, in fiction, the invention of the Terza Roma ("Third Rome")? The novel genre – closely tied to modernity and the urban space – offered the best lens through which to analyze how writers sought to usher the young nation and its new capital into European modernity through literature. The study, based on a predominantly Italian corpus enriched with several French novels, opens a dual perspective – internal and external – and explores the perception of the city of Rome in the European imagination between the Capture of Rome (1870) and the First World War. While many studies address the Roman imaginary, none consider a binational corpus focused on the early decades of a capital where hopes, efforts, and disappointments associated with the "fictionalization" of a city – whose myth is being renewed – are crystallized. Through a sample of representative novels, the thesis is structured chronologically around three main parts. The first addresses the narrative legacy, the precursor novels, and the early portrayals of Rome in its first decade as capital; the second focuses on the last twenty years of the 19th century, during which a new tradition of Roman narrative takes root; finally, the third analyzes the latent disappointment and pessimism in novels from the turn of the century and the early 20th century—signs of the waning of the narrative construction of the capital. This trajectory reveals how the modern fiction of Rome, reflecting the city's reality, led novelists from initial enthusiasm to resigned pessimism.

Keywords : Rome, Novel, Capital, Modernity, Representation.

Il romanzo di Roma. La rappresentazione della nuova capitale nei romanzi italiani e francesi della fine dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento.

Questa tesi ripercorre l'evoluzione della rappresentazione romanzesca di Roma divenuta capitale dell'Italia unificata. In che modo, a seguito di questo cambiamento di statuto politico e simbolico, si è rinnovata l'immagine millenaria della città, fino a incoraggiare l'invenzione, nella finzione, della «Terza Roma»? Il genere del romanzo, intimamente legato alla modernità e allo spazio urbano, permetteva di analizzare al meglio come gli scrittori si sforzassero di far entrare, attraverso la letteratura, la giovane nazione e la sua nuova capitale nella modernità europea. Lo studio di un corpus in maggioranza italiano, arricchito da alcuni romanzi francesi, apre una doppia prospettiva, interna ed esterna, e interroga la percezione della città di Roma nell'immaginario europeo tra la presa di Roma (1870) e la Prima guerra mondiale. Se molte ricerche si occupano dell'immaginario romano, nessuna prende in considerazione un corpus binazionale dedicato ai primi decenni di una capitale in cui si cristallizzano speranze, tentativi e delusioni legati alla « messa in finzione » di una città il cui mito si rinnova. Grazie a un campione di romanzi rappresentativi, la tesi si organizza cronologicamente attorno a tre grandi parti. La prima tratta dell'eredità narrativa, dei romanzi precursori e degli abbozzi di racconti su Roma nella sua prima decade da capitale; la seconda si concentra sugli ultimi vent'anni dell'Ottocento, durante i quali si consolida la nuova tradizione della narrazione romana; infine, la terza analizza la delusione e il pessimismo latenti nei romanzi della fine del secolo e dell'inizio del Novecento, segni dell'esaurirsi della narrazione della capitale. Questo percorso mostra come la finzione moderna di Roma, rispecchiando la sua realtà, abbia condotto i romanzieri da un entusiasmo iniziale a un pessimismo rassegnato.

Parole chiave : Roma, Romanzo, Capitale, Modernità, Rappresentazione.

Remerciements

Au terme de ce travail, je tiens à remercier mes directeurs de thèse Monsieur Christian Del Vento et Madame Silvia Tatti pour leur précieux accompagnement durant ce parcours ainsi que Madame Sarah Amrani et Monsieur Xavier Tabet pour les conseils avisés qu'ils m'ont dispensés pendant les comités de suivi.

Ma gratitude filiale va naturellement à ma mère pour ses encouragements et la patience avec laquelle elle a participé à ce travail.

Je dédie cette thèse à la mémoire de Rosanna Scatamacchia, à la ville de Rome et à mes parents.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	8
Note sur les éditions	40
 PREMIÈRE PARTIE	41
1. Aux origines (européennes) du roman de Rome.....	42
1.1 Panorama préliminaire des influences et traditions littéraires	42
1.2 <i>Corinne ou l'Italie</i>	49
1.3 <i>Le Confessioni</i> di Ippolito Nievo	56
2. Les chroniques de Rome capitale.....	67
2.1 Le roman-chronique et l'écrivain journaliste.....	67
2.2 De Amicis et <i>Le Tre Capitali</i>	69
2.3 Faldella et <i>Un viaggio a Roma</i>	84
Éléments de conclusion de la première partie.....	107
 DEUXIÈME PARTIE	113
1. Le roman « di ambiente parlamentare ».....	114
1.1 L'émergence d'un (sous) genre italien.....	114
1.2 Les lois du genre et ses modèles	119
1.3 Un roman politique manqué ?	124
2. <i>La Conquista di Roma</i> de Matilde Serao	128
2.1 Il mestiere di scrivere	128
2.2 La Rome de Francesco Sangiorgio	145
2.3 Le conquérant conquis : éléments de conclusion sur <i>La conquista di Roma</i>	163
3. <i>Il Piacere</i> de Gabriele D'Annunzio	167
3.1 Panorama dannunzien : de <i>Il Piacere</i> à <i>Le vergini delle rocce</i> , l'écrivain de Rome	167
3.2 Le poète de la Renaissance latine	170
3.3 Le roman de 1889	174
3.4 L'écrivain national romain : éléments de conclusion sur l'œuvre dannunzienne.....	193
4. <i>Rome</i> d'Émile Zola	198
4.1 Des Français à Rome.....	198
4.2 De la Rome vaticane à la Rome capitale : totalité, atemporalité et historicité d'une ville éternelle.....	208
4.3 Les profondeurs inexplorées de la Rome sociale : une modernité impossible	218
4.4 Le roman de l'écriture : hypothèse conclusive sur Rome	223
Éléments de conclusion de la deuxième partie	226

TROISIÈME PARTIE	235
1. L'ère de la déconstruction.....	236
1.1 Littérature du moi et dislocation du sujet.....	238
1.2 Antiparlementarisme et antihistoricisme : déclin d'un genre et deuil d'une Nation	242
1.3 Minorité juive et insularité : trois romans de la sécession et de la marginalité	248
2. L'imperio romain de Federico De Roberto.....	253
2.1 Le cycle des Uzeda	253
2.2 La Rome du pouvoir et de l'illusion	265
2.3 L'impossible dénouement : éléments de conclusion sur <i>L'imperio</i>	274
3. <i>I Moncalvo</i> d'Enrico Castelnuovo	277
3.1 Giorgio et Giacomo Moncalvo : la maladie romaine.....	278
3.2 Mariannina et la famille Oroboni : la Rome de la richesse et du prestige	283
3.3 Les symboles fallacieux de la modernité	287
3.4 Le point de vue extérieur du peintre Brulati : éléments de conclusion sur <i>I Moncalvo</i>	289
4. La Rome una, nessuna e centomila de Luigi Pirandello	292
4.1 <i>Il fu Mattia Pascal</i> : la métaphysique de Rome	294
4.2 <i>I vecchi e i giovani</i>	301
4.3 Rome, la ville des « angustie del vivere » : éléments de conclusion sur Luigi Pirandello	318
5. Éléments de conclusion de la troisième partie	323
 CONCLUSION.....	 330
 BIBLIOGRAPHIE.....	 347
 INDEX DES NOMS	 374
 TABLE DES MATIÈRES.....	 378

INTRODUCTION

Since there has been literature, there have been cities in literature.

Burton Pike¹

¹ *The image of the City in Modern Literature*, Princeton University Press, 1981, p. 3.

Le roman de Rome est d'abord et avant tout un roman de la ville. L'intérêt pour les lieux de la littérature est un champ critique en pleine expansion depuis une trentaine d'années. Pour ne citer que quelques-uns des travaux italiens les plus importants sur le sujet, *L'Atlante del romanzo* de Franco Moretti (1997) a été suivi par *Luoghi della letteratura italiana* (2003) sous la direction de Gian Mario Anselmi et Gino Ruozzi puis par l'*Atlante della letteratura italiana* (2010-2012) dans lequel Sergio Luzzatto et Gabriele Pedullà (2010, p. XVI) proposent de cartographier la littérature italienne en combinant les instruments de l'analyse critique et historiographique à ceux « di un'altra disciplina antichissima, ma che negli ultimi anni sta dimostrando una imprevedibile forza di attrazione : la geografia ». Des recherches toujours plus spécifiques se sont alors multipliées, suscitant tantôt des journées d'étude, comme celle qui s'est tenue à Padoue en 2005 et dont les actes furent publiés par la revue *Studi Novecenteschi* sous le titre *Spazio e luogo Testi e contesti della narrativa italiana tra Otto e Novecento*, sous la direction de Enza Del Tedesco et Delia Garofano ; tantôt des monographies comme *La percezione narrativa dello spazio, teorie e rappresentazioni contemporanee* (2008) de Giulio Iacoli ; tantôt des ouvrages collectifs comme *Il senso dello spazio, lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie* publié en 2010 sous la direction de Flavio Sorrentino. Les articles de cet ouvrage collectif ouvrent de nouvelles perspectives sur l'approche de l'espace narratif, toujours plus intimement lié à l'intrigue du récit : le parcours du personnage dans l'espace est en même temps un parcours « dans le sens »².

En ce qui concerne la littérature narrative plus spécifiquement italienne, outre l'imposant *Luoghi della letteratura italiana*, signalons le très récent volume collectif intitulé *Idee, forme e racconto della città nella narrativa italiana* (2020) publié sous la direction de Cristina Placido, Lucinda Spera et Monica Cristina Storini. Les auteurs y soulignent combien cette interrogation critique renouvelée sur l'espace ou les espaces de la littérature englobe une tradition plus ancienne d'études concernant un lieu spécifique, le lieu par excellence du roman, à savoir la ville. Ce lieu, aussi complexe que fondamental dès lors qu'on parle de roman, continue d'interroger Alberto Caracciolo lorsqu'il rédige, en 1999, l'introduction à la cinquième édition (la première date de 1956) de son étude sur Rome capitale. Il y affirme que le caractère polyvalent, ambivalent et pour ainsi dire arrogant de la ville empêche la littérature de l'urbain de s'émanciper d'un discours toujours métaphorique, puisque

² Voir notamment in Sorrentino (2010, dir.) les articles de Vincent Jouve, « Spazio e lettura : la funzione dei luoghi nella costruzione del senso » ; Franco Moretti, « Spazio e stile, geografie dell'intreccio e storie del Terzo » ou encore Daniel-Henri Pageaux (2010, p. 94) qui va jusqu'à proposer une approche de la géographie qui pourrait constituer un nouveau type de critique littéraire : « Bisogna quindi (bisognerebbe) che l'integrazione della dimensione geografica (cioè, in un testo letterario, l'organizzazione poetica di uno spazio) potesse avere come risultato l'evidenziazione di uno schema, di un modello, di una particolare strutturazione propria del testo studiato, o propria di certi insiemi di testi. È questo modello simbolico che vorrei ricordare per terminare. Bisogna studiarlo analiticamente non soltanto per render conto del trattamento della materia geografica in uno spazio poetico, ma anche per giustificare come lo spazio geografico venga riscritto e rielaborato poeticamente ».

l'objet du discours possède la cohérence et la complexité d'un être vivant dont seuls les plus grands narrateurs parviennent à saisir la nature, comme le suggère Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1977, p. 32) à propos de Stendhal : « le *Promenades* sono insieme ad alcune pagine di Chateaubriand [...] il più alto omaggio che sia stato reso a Roma, intesa come creatura viva e non soltanto come serbatoio di ricordi ».

Ce caractère insaisissable de la ville en fait un objet de recherche particulièrement intéressant. La question posée est celle de la représentation d'un lieu qui n'est pas vraiment un lieu, ou du moins pas seulement, et qui apparaît *a priori* comme presque *irreprésentable*. La ville célébrée par le roman réaliste porte en elle la contradiction d'être à la fois un lieu, espace d'accueil où évoluent des personnages, et une puissance tentaculaire, un mythe, voire une mythologie. Elle s'érige ainsi souvent au rang d'héroïne de sa propre épopée. De cette multiplicité, de cette complexité, de cette absence d'univocité de la ville, Michele Righini (2003, p. 142) écrit, dans sa contribution à l'ouvrage *Luoghi della letteratura italiana*, qu'elles empêchent la ville moderne de se constituer comme simple lieu littéraire : « si tratta invece di un insieme non omogeneo di elementi che possiedono caratteristiche spaziali estremamente diversificate e che possono essere in gran parte definiti a loro volta come luoghi, nel senso più generale del termine [oppure secondo Marc Augé] “nonluoghi³”, spazi cioè che servono a favorire la circolazione dell'uomo più che invitarlo alla sosta e che quindi, non permettono di “creare delle identità singolari, delle relazioni simboliche e dei patrimoni comuni”».

En mettant l'accent sur l'aspect spatial et la difficulté de parler de la ville comme lieu véritable, le critique nous conduit vers la valeur symbolique et fonctionnelle de la ville qui soulève à son tour de nombreux questionnements. Ainsi, dès lors qu'on s'attelle à la représentation de l'objet « ville » au sein d'une œuvre littéraire, ne procède-t-on pas à une mise en abyme du concept même de représentation, puisque la ville est elle-même un vecteur et une productrice d'images ? La représentation de la ville serait en somme, suivant le mythe de la caverne de Platon, une double illusion, puisque « città è ogni sede in grado di produrre un'immagine materiale, pubblica e perciò condivisa, della forma e del funzionamento del mondo o di una sua parte » (Farinelli, 2003, p. 153). Le mythe généré *par* et *pour* la ville en produit une image qui donne une certaine idée du monde et de son organisation. La réélaboration littéraire de ses composantes se présente donc comme une vertigineuse représentation de représentations.

Si l'on prend pour acquise l'interconnexion substantielle du temps et de l'espace à l'intérieur du roman – ce que Mikhaïl Bakhtine appelle « le chronotope » (1979, pp. 231-233) – et la détermination que ce chronotope exerce sur l'image de l'homme dans la littérature, en d'autres termes si l'on

³ Traduction de « non-lieux » (Augé, 1992).

considère que ce qui arrive dépend toujours de l'endroit où cela arrive, alors il apparaît évident que le héros de l'âge d'or du roman moderne européen est ontologiquement lié à la ville ; cette ville semble même parfois prendre l'avantage sur les protagonistes du roman eux-mêmes dans la mesure où le contexte urbain constitue l'une des conditions essentielles à la formation du roman. À la fin du XIX^e siècle s'est consolidée l'idée que comme « apogeo del culturale, dell'umanizzato, dell'abitato, del costruito, la città rappresenta l'ambiente privilegiato nel quale annodare e sciogliere intrighi » et la diégèse du roman du XX^e siècle prend acte du fait que « ogni ambientazione alternativa e tutto ciò che si estende oltre i confini metropolitani sembrano avere esistenza e consistenza diminuite » (Rubino, 2010, pp. 41-42).

Non seulement la ville est le lieu privilégié où se déroulent les fictions narratives, mais elle tend en plus à outrepasser cette fonction de simple décor. Calvino se souvient du pas que la ville peut franchir entre « ambientazione » et « protagonista » lorsqu'il décrit le projet balzacien de « la ville-roman » :

Far diventare romanzo una città : rappresentare i quartieri e le vie come personaggi dotati ognuno d'un carattere in opposizione con gli altri ; evocare figure umane e situazioni come una vegetazione spontanea che germina dal selciato di queste o quelle vie, o come elementi di così drammatico contrasto con esse da provocare cataclismi a catena ; far sì che in ogni mutevole momento la vera protagonista sia la città vivente, la sua continuità biologica, il mostro-Parigi : questa l'impresa cui Balzac nel momento in cui comincia a scrivere *Ferragus* si sente chiamato (Calvino, 2007, « La città romanzo-romanzo in Balzac », p. 775).

Toutes les expressions utilisées par le critique soulignent le caractère hyperbolique du projet de Balzac, à savoir celui de créer une œuvre qui soit « un poème topographique de Paris », « une encyclopédie parisienne », « une mythologie de la métropole » qui seule fonderait et soutiendrait toute la force du roman.

En somme, la ville est cet *unicum* totalisant dont la représentation est à la fois celle d'un lieu (tantôt « espace », tantôt « non-lieu »), d'un temps et d'une collectivité singuliers et animés de présence humaine. Steven Johnson, dans sa contribution à l'ouvrage collectif de Franco Moretti intitulée « Complessità urbana e intreccio romanzesco », résume parfaitement l'immensité du défi relevé par les romanciers modernes :

L'esperienza della metropoli o della città industriale era una sfida per la struttura del romanzo tradizionale ; non solo perché le nuove città erano più popolate del Sussex di Austen, ma anche perché la città stessa diventava una protagonista attiva, un personaggio dotato di tutte le sfumature e le mutevoli potenzialità di un eroe letterario. La città non era però una persona singolare bensì una collettività : un sistema di rapporti umani con una forma coerente e duratura. La città era sia causa che effetto dei suoi abitanti-personaggi :

le loro azioni la ponevano in essere, e la città, a sua volta, ne influenzava il comportamento (Johnson, 2001, p. 729).⁴

Ces premières considérations sur la littérature de la ville permettent d'établir d'entrée de jeu un double constat qui nous accompagnera tout au long de notre recherche. D'une part, la ville est en soi un objet indéfinissable, indéchiffrable et intrinsèquement complexe ; d'autre part, elle semble tout aussi nécessairement liée, dans le champ littéraire, au développement du roman de l'époque moderne, ce que Pierre Popovic (1988, p. 112) définit dans une équation à trois termes établissant une « coalescence de la littérature et de la ville caractéristique de la modernité ». C'est ce rapport entre littérature – dans notre cas *roman* –, ville – dans notre cas *Rome* – et modernité que nous nous proposons d'interroger.

Si la ville existe indépendamment du roman, la réciproque n'est pas vraie : le réalisme du XIX^e siècle, s'il n'excluait pas d'autres lieux, ne pouvait exister et se développer *en dehors* de la ville, tout comme il ne pouvait exister en dehors d'une temporalité intimement liée à la contemporanéité de l'écriture. Le chronotope du roman moderne serait ainsi défini par l'espace-temps de l'urbain et du contemporain, la deuxième catégorie étant aussi complexe que la première. Tout comme la ville qui est, pour reprendre les mots de Fiorella Bartoccini (1985, p. 1), un espace à la fois « costruito e vissuto, una dimensione materiale animata dalla presenza umana, una scena e una rappresentazione », le temps présent est cet ambivalent point de rencontre entre passé et futur qui se confondent « in una contemporaneità fluida che agglomera secche scorie e freschi germogli ».

La revendication d'une double rupture de l'espace et du temps est l'un des éléments qui permet au roman moderne de se dégager de la tradition antérieure du roman historique⁵. En effet, dans le roman réaliste moderne, l'écart qui se creuse entre deux espaces distincts – la campagne d'un côté, la ville de l'autre – est le reflet d'un autre écart qui se creuse entre le temps passé et le temps présent et qui porte avec lui le conflit des générations. Cette asymétrie croissante entre ce que nous pourrions appeler schématiquement « les jeunes de la ville » d'un côté, et « les anciens de la campagne » de l'autre, constitue un puissant levier : grâce à lui le roman d'initiation ne se limite pas à une simple quête individuelle, mais redéfinit dans son ensemble la construction « delle nazioni europee come un fatto ormai “fisiologico” : una pura e semplice differenza di generazioni » (Moretti, 1997, p. 68).

Or, cette construction nationale opérée par le roman moderne est particulièrement mise en tension en Italie, terre où la quête identitaire « è stata appannaggio della lingua e della letteratura italiana,

⁴ Johnson ajoute quelques pages plus loin à propos d'écrivains comme Flaubert ou Dickens : « Ma quello spirito buono solleva pur sempre i tetti per veder meglio la vita degli individui. E la città, come si fa a rappresentarla ? Come si può fare delle metropoli qualcosa di più della semplice somma dei suoi tetti ? » (*ibid.*, p. 731).

⁵ Pour un approfondissement sur la définition et les caractéristiques de ce genre au XIX^e siècle voir Zangrandi (2002) et Colombi (2022).

anche prima che una nazione fosse stata concepita » (Biondi, 2013, p. 345)⁶. Dans cette nation qui s'organise « comme un'entità prima spirituale che politica, su quel dominio astratto e formale dell'esperienza che era la letteratura » (*ibid.*, p. 336), le symbole de Rome capitale et la question de sa représentation littéraire assument une valeur particulière et se posent comme problématique à part entière.

Les enjeux liés à la représentation de la ville sont encore plus complexes dès lors qu'il s'agit de la représentation de Rome. L'objet de la recherche n'est pas ici une ville ou une capitale quelconque mais *la ville*, l'*Urbs*, à propos de laquelle les problématiques évoquées, notamment l'interconnexion entre temps et espace, la personification ou encore la dialectique entre l'ancien et le nouveau sont particulièrement prégnantes. Les historiens ne cessent de souligner la particularité d'un tel sujet de recherche :

Tutto ciò è noto, è familiare a chi si rivolge – starei per dire ha il coraggio di rivolgersi – a una città come protagonista della propria ricerca. Nel caso di Roma la cosa è più che mai vera. Lì incontriamo infatti una straordinaria lunghezza di tempi e un'articolata scelta di nome tra i nomi. Lì anche lo storico deve oggi saper fuggire dalle concrezioni del mito in cui si trova avviluppato e deve insieme individuare dov'è che i segni del mito si traducono in qualcosa di definito anche in termini fisici. In questa tensione tra l'idea e la cosa, la storia di una « terza » Roma si cala in modo pressante e si offre come originale materiale di studio tra due estremi : quello di una Roma delle origini e dell'imparzialità, ma poi anche – sia lecito sostenerlo – quella che pur senza drastiche rotture introduce al moderno e al presente (Caracciolo, 1999, pp. 7-8).

Le moderne et le présent de Rome, dont parle Alberto Caracciolo, sont empêchés aussi bien sur le plan de l'imaginaire et de la représentation que sur le plan de l'évolution matérielle de la ville. Au XIX^e siècle, alors que la révolution industrielle accélère l'expansion des villes et modifie profondément le paysage urbain, le retard de la capitale italienne par rapport à ses voisines européennes est indéniable⁷. Les facteurs de ce retard, s'ils sont en premier lieu d'ordre historique, économique, politique ou social, ne peuvent éclipser un autre facteur davantage lié au monde des idées : celui du poids de la représentation symbolique de la ville. Certains vont même jusqu'à dire que tout ce qui relève de l'imaginaire et du mythe tend, dans le cas de Rome, à prévaloir largement

⁶ Mariasilvia Tatti (2011, p. 1), lorsqu'elle s'interroge sur l'influence de la littérature dans le processus *risorgimentale*, rappelle elle aussi à quel point « la letteratura sia stata un elemento determinante nella fase preunitaria, capace di smuovere e condizionare la coscienza dei cittadini e di funzionare da principio unitario aggregante, in grado di assumere un significato politico ».

⁷ À ce propos, Fiorella Bartoccini (1985, p. 3) décrit Rome comme une ville à la temporalité atypique : « siamo di fronte ai problemi di una città rimasta antica e, pertanto, sorprendentemente nuova, perché diversa agli occhi di chi conosceva processi rapidi e uniformi di trasformazione economica, sociale, urbana : Roma appariva senza tempo, o, meglio, con un suo tempo secolare, che, appiattendosi, animava ancora il presente ».

sur la réalité concrète de la ville. C'est ce que Federico Chabod analyse dans un essai dont le titre est particulièrement éloquent : *L'idea di Roma*⁸. Pour les modernes confrontés à la construction de la « Troisième Rome », capitale de la nouvelle Italie, l'héritage des deux précédentes – capitale de l'Empire romain et centre du catholicisme et de la papauté – avec leur cortège de représentations, a un poids sans égal puisque « nessun'altra città ha avuto un ruolo paragonabile nella storia della civiltà occidentale » (Giardina et Vauchez, 2008, p. VII). Andrea Giardina et André Vauchez tentent d'analyser « Roma dopo Roma », c'est-à-dire ce qui survit dans la mémoire d'un centre politique et culturel après sa disparition : « un insieme di rappresentazioni mentali, di modelli estetici e di riferimenti ideologici che si sono trasmessi attraverso i secoli e che hanno permesso alla memoria della città non soltanto di sopravvivere, ma di costituire fino ai nostri giorni un riferimento vivo e operante negli spiriti e nei cuori ». Ils mettent alors en lumière le discours qui se constitue comme une tentative désespérée pour maintenir cette illusion de puissance, le mythe qui a contribué « a mantenere viva l'idea che Roma continuava a essere il centro del mondo e la città eterna per eccellenza, anche quando niente nella sua realtà concreta e nel rapporto di forze esistente sembrava legittimare questa rivendicazione » (*ibid.*, p. VIII). Les auteurs soulignent la distorsion entre la réalité concrète de la ville et son image idéale héritée du passé, distorsion qui a pour conséquences, non seulement la négligence du présent – « l'immagine della città contemporanea era, tutto sommato, secondaria » (*ibid.*, p. 169) – mais aussi la menace d'une incapacité à construire le futur.

Pour une partie de la génération du *Risorgimento*, influencée par les idées de Giuseppe Mazzini et Camillo Benso conte di Cavour, la récupération du passé de Rome et la conquête de ce symbole universel constituent la garantie d'un État-Nation solidement unifié : « Rome-capitale » est la condition sans laquelle la future Nation italienne ne peut se constituer⁹. Les débats du temps attestent la véhémence de certains patriotes quant à la résolution de la fameuse « question romaine » qui est largement documentée¹⁰. À partir des années 1860, le traumatisme du transfert progressif de la capitale de Turin à Rome (avec l'entrée des troupes royales par la brèche de Porta Pia le 20 septembre 1870, puis le transfert officiel de la capitale le 30 juin 1871) en passant par Florence, donne lieu à des

⁸ Alberto Caracciolo (1999, p. 8) fait allusion à cette formule pour justifier sa démarche : « per la storia di Roma, il primo terreno che si è qui segnalato – quello ideale – tende continuamente a prevalere sul secondo. Quasi automaticamente la nostra attenzione si porta per gran parte su qualche cosa che rimane inafferrabile, che compare come elemento che non opera in altre città, che è singolare e aggiuntivo. È quello che Federico Chabod riassume nel titolo di un suo eccezionale saggio, *L'idea di Roma* ». « L'idea di Roma » est le titre donné par Federico Chabod (1990) au second chapitre de sa *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*, titre repris de nombreuses fois par la suite, par exemple en 2010, par Romano Ugolini pour sa contribution au catalogue de l'exposition homonyme, *L'idea di Roma, una città nella storia*, 140° anniversario di Roma Capitale (Martinez et Pizzo, 2010, pp. 31-40).

⁹ Les traces de cette superposition entre Rome et la Nation sont présentes dans le choix des titres des sections du troisième volume de l'*Atlante della letteratura italiana* (Luzzatto et Pedullà, 2012, dir.) : à « L'età di Torino (1815-1861) » succède la section intitulée « L'età della nazione (1861-1915) ».

¹⁰ Sur le sujet, voir notamment le travail de Vidotto (1997 et 2021) ou celui de Caracciolo (1999). Comme source primaire on peut se référer aux discours de Cavour retranscrits dans Scoppola (1971) et analysés par exemple par Serianni (2012). Sur le *Risorgimento* en général, voir l'importante bibliographie d'Alberto Mario Banti (2008, 2011 dir.).

représentations nostalgiques de la capitale piémontaise¹¹ dont l'équivalent romain n'existe pas encore. En effet, Rome, si elle est un symbole universellement reconnu, n'en est pas pour autant le socle d'une forte tradition municipale qui pourrait donner lieu à une production littéraire abondante. Le critère de la « neutralité » de Rome entre d'ailleurs en ligne de compte lors des débats sur le choix de la capitale. Si Turin s'oppose historiquement à Milan et Florence à Naples, Cavour rappelle que « la "neutralità" di Roma era nella sua vocazione universale e nella conseguente carenza di uno spirito municipale nei suoi abitanti » (Giardina et Vauchez, 2008, p. 186)¹².

Quoi qu'il en soit, le palimpseste constituant l'imaginaire romain est majoritairement antique et l'histoire comme la littérature de la Rome moderne sont marquées par une tentative de « ricongiungimento » avec un passé qui ne veut pas mourir. D'où la difficulté d'innovation soulignée par Donatien Grau (2017, p. 427) par une formule synthétique se référant à la production littéraire : « Rome étant originelle, il n'est pas aisé d'y être original ». Dans le champ des lettres aussi, chaque œuvre de Rome prend inévitablement « ses racines dans l'ancestralité » et doit s'assurer de ne pas constituer « une rupture brutale avec le passé » (*ibid.*).

Dans la Rome littéraire *moderne* d'après 1871, tout reste encore à inventer et il n'existe pas de tradition solide et récente d'une littérature narrative de la ville en dehors des récits de voyages typiques du Grand Tour ou des discours laudatifs sur une civilisation éteinte, comme par exemple dans *Le Notti romane* qu'Alessandro Verri publie entre 1792 et 1804 après avoir goûté « le delizie dell'antica erudizione » (Verri, 1967, p. 4) et découvert à Rome les tombes des Scipions. L'auteur, à partir des inscriptions funéraires de la voie appienne, tisse des dialogues (« colloquii ») avec les esprits de la Rome antique guidés par Cicéron, avant de les accompagner dans la seconde Rome, celle de la chrétienté. Au contenu classiciste du livre de Verri s'ajoute « l'anacronista scelta di conservare le categorie di *Ancien régime* » (Mangione, 2021, p. 334), notamment en préférant l'universalisme des personnages à leur particularisme. À part ces cas isolés et antérieurs qui ne prennent donc pas en compte les catégories nouvelles du roman que sont l'individu, l'émotion privée et le quotidien (*ibid.*), le roman de Rome ne prendra véritablement son essor que comme roman de la capitale. Avant cela, la réalité politique italienne de la culture locale (citadine ou régionale), qui se répercute sur la

¹¹ On pense à des auteurs comme Edmondo De Amicis ou Giovanni Faldella, mais aussi au volume collectif *Torino 1880* qui propose de « dare l'immagine di una città moderna, ma fiera del suo passato, dove la natura degli uomini e delle cose sono il giusto corredo di una realtà consolatrice » (Restucci, 1989, p. 179).

¹² L'historiographie récente revient peu à peu sur cette idée et préfère mettre en évidence l'idéal cosmopolite et universaliste de la ville comme lieu de défense d'une culture non nationale et lieu de rencontre des élites européennes (Vidotto, 2021). Si Rome ne jouit pas de « l'esprit municipal » dont parlent Giardina et Vauchez, c'est moins par indifférence ou absence d'une volonté de construction identitaire que par opposition idéologique à la culture dite « nationale » qui s'appuie sur une polarisation et une distinction entre les différents peuples. Rome est au contraire le bastion de la culture universelle et d'un « cosmopolitisme libéral », concept ambigu qu'il conviendra de manier avec précaution puisqu'après cette première acception, synonyme d'universalisme, il a été largement récupéré et réinterprété.

production littéraire jusqu'à donner lieu, dans la seconde moitié du siècle, au controversé régionalisme¹³ de ladite production, n'a pas de prise sur l'*Urbs*. Au moment où les soldats italiens viennent l'arracher à la papauté, elle ne jouit pas d'un héritage littéraire narratif conséquent. L'écart entre l'origine d'un auteur et le sujet romain choisi pour son œuvre est à ce titre caractéristique. Or, il s'agit d'une caractéristique destinée à durer puisque même les romans de Rome capitale ne sont que très rarement écrits par des Romains. Le plus souvent, des *forestieri* – Gabriele D'Annunzio et Luigi Pirandello ne font pas exception, bien qu'ils soient romains d'adoption et de cœur – prêtent leur plume à la construction de l'image d'une Troisième Rome qui semble n'appartenir à personne en même temps qu'elle appartient à tout le monde. En cela, Rome diffère d'autres villes mythiques telles que Venise, dont l'image littéraire a intéressé Marguerite Bordry (2019). Si toutes deux jouissent d'une sorte d'« aura » et suscitent chez les écrivains l'enthousiasme et la fascination nécessaires à l'établissement de certains « invariants » constitutifs du mythe, le corpus étudié par la critique concernant cette autre ville italienne « présente un point de vue essentiellement vénitien » (Bordry, 2019, p. 11) et lui permet une problématique de recherche se basant justement sur la spécificité de ces œuvres dites « autochtones » (*ibid.*, p. 118), ce qui serait quasiment impossible du point de vue romain.

Toutefois, cette absence de revendication d'un lien affectif ancien, qui donne lieu à une relative virginité littéraire de la ville, pourrait presque constituer un avantage si l'on considère avec Amerigo Restucci (1989, p. 213 sq.) que la lecture sentimentale des villes par leurs auteurs est souvent synonyme d'une impossibilité de les comprendre autrement que par ce lien affectif qui limite toujours la perception. Rome est encore une fois cette ville paradoxale qui porte un héritage historique et un imaginaire inégalés, mais qui ne jouit pas, à la différence de tant d'autres, d'une réelle tradition littéraire *narrative fictionnelle* la concernant. L'*Urbs* est, quelque part, trop universelle pour être traitée comme un objet spécifique, ou bien trop imposante pour faire l'objet d'autre chose que d'un récit de voyage ou que l'évocation de souvenirs lui rendant humblement hommage. Sa tradition littéraire moderne est encore largement à inventer ou à ré-inventer lorsqu'elle devient capitale en 1870. S'intéresser au roman de Rome signifie donc a priori s'intéresser à une double innovation : d'une part, celle d'un objet neuf ou renouvelé – Rome *capitale* –, d'autre part, celle d'un nouveau

¹³ Sur la question du régionalisme, que l'on considère davantage comme un polycentrisme depuis Dionisotti (1999), on trouve des synthèses dans tous les manuels d'histoire littéraire comme par exemple ceux dirigés par Muscetta (1975, dir.) ou Moretti (2002, dir.). Des études plus approfondies sont proposées par Asor Rosa (1988, p. 57), Calvino (2007, « Mancata fortuna del romanzo in Italia », pp. 1507-1511), ou déjà au début du XX^e siècle Prezzolini (1927). Arnaldo Di Benedetto (2013, p. 39) met en garde sur le raccourci visant à faire du régionalisme un frein à l'unification littéraire du pays : « Non è vero ciò che è stato detto di recente, che cioè il regionalismo di tanta narrativa di fine Ottocento sia in funzione antiunitaria. I narratori realisti e veristi vollero mostrare le peculiarità locali del nuovo Stato, del quale nessuno intendeva contestare la plausibilità dell'unificazione in sé ».

médium de représentation – le roman. Le signifiant et le signifié semblent tous deux, apparemment, inédits, du moins dans leur association.

Or, avoir affaire à la représentation de Rome, que ce soit pour en saisir la vérité objective en tant qu'historien ou bien pour tenter, en tant qu'écrivain, d'en livrer une image fidèle mais originale au sein d'un récit romanesque, constitue toujours en soi une entreprise ambitieuse. La difficulté et les enjeux d'une telle représentation se trouvent redoublés du fait qu'il ne s'agit pas seulement de trouver un moyen de saisir et de représenter une ville quelconque, mais bien la ville dont Du Bellay disait que son plan « est la carte du monde » ; et le défi titanesque de cette nouvelle représentation devient, à la fin du XIX^e siècle, une nécessité. Au point d'être interprété comme une sorte de mission dont se sentent investis les intellectuels de la génération *post-risorgimentale* italienne, responsables de la construction de l'identité culturelle de la nouvelle Nation à travers la célébration de sa capitale.

Lorsqu'il revient sur l'acception moderne de l'idée de « Nation », Federico Chabod (2021) l'interprète comme une victoire de l'individualisme romantique sur l'universalisme des Lumières qui se traduirait, à partir du XVIII^e siècle, par une revendication de sa propre singularité, respectueuse des traditions et jalouse des particularités du « caractère national ». La Nation est, tout comme Rome, un mot à majuscule, un fait d'abord « spirituel », qui appartient au domaine de la pensée, du sentiment, de l'imaginaire et de l'intimité¹⁴. Il est donc tout naturel qu'à *L'idée de Rome*, l'historien fasse correspondre *L'idée de Nation*, qui, pour l'Italie de 1870, prévaut sur la réalité politique et la réflexion théorique. L'idéal national va jusqu'à se poser comme justification et condition de l'État, puisque la reconnaissance « delle peculiarità incancellabili, morali e spirituali, di ogni popolo » qui découle de l'expérience romantique porte avec elle l'exigence de la traduction de cette individualité sur le terrain politique : « l'Italia deve essere una e indipendente, deve costituire uno “Stato”, in quanto l'Italia è una “nazione”, è una individualità storica, che ha proprie caratteristiche, non soltanto etniche e linguistiche, ma di tradizione e di pensiero, in quanto l'Italia ha un'anima sua [...] » (Chabod, 2021, p. 23)¹⁵.

Rome capitale est un symbole fondamental de cet imaginaire national qu'elle peut même excéder pour se constituer comme symbole supranational. Si elle est pour beaucoup un objectif, elle n'est pas

¹⁴ « L'idea di nazione è, anzitutto, per l'uomo moderno, un fatto spirituale ; la nazione è, innanzi tutto, anima, spirito, e soltanto assai in subordine materia corporea ; è “individualità” spirituale prima di essere entità politica, Stato alla Machiavelli, e più assai che non entità geografico-climatico-etnografica, secondo le formule dei cinquecentisti. Ecco perché si può parlare dell'idea di nazione come di una idea nuova, propria dell'età moderna » (Chabod, 2021, pp. 25-26).

¹⁵ À propos du primat de la Nation sur l'État voir également Giardina et Vauchez (2008, p. 181) : « Alla base dell'idea risorgimentale stava la certezza che l'Italia, anche se politicamente frammentata e in parte asservita al dominio straniero, fosse già una nazione, unita dalla natura, dal sangue, dalla cultura. Questa crepa, si ripeteva, era tanto più grave e intollerabile perché l'Italia era diventata una nazione ben prima delle altre nazioni europee, comprese quelle che ora si arrogavano il diritto di tenerla divisa. L'Italia era stata tale già al tempo dei romani, e come nazione aveva soggiogato il mondo ».

pour tous une fin en soi. Lorsqu'il revendique la ville éternelle comme centre de l'Italie unifiée, Mazzini voit bien au-delà du destin de la péninsule. Suivant un idéal profondément humaniste, il considère la Nation comme moyen d'atteindre l'accord entre des peuples tous différents, mais unis dans un projet européen commun. En 1864, Mazzini se remémore sa première visite de Rome quelque quinze ans auparavant, et en parle comme du rêve de ses jeunes années, comme de la « religion de l'âme », le « Temple de l'humanité » qui scellera pour la troisième fois « l'unité morale de l'Europe » (cité par Giardina et Vauchez, 2008, p. 169)¹⁶. Les discours de Mazzini témoignent de cet idéal universaliste qui fait de Rome et de la Nation une porte d'entrée sur le monde. La Nation n'est pas seulement une langue et un territoire qui nous différencient les uns des autres, c'est aussi un sentiment d'appartenance à une communauté. Ce sentiment permet que cette dernière, forte et consciente de ses propres caractéristiques, s'ouvre à celles des autres nations qui l'entourent pour créer une communauté élargie. En définitive, si construire Rome capitale c'est consolider la Nation, consolider la Nation, c'est aussi construire l'Europe¹⁷.

Après avoir présenté les enjeux liés à l'objet de la représentation (qui est en réalité aussi vecteur de représentations) – une ville, la ville de Rome et, à travers elle, la Nation italienne tout entière –, penchons-nous sur le médium qui nous intéresse, à savoir l'œuvre littéraire et plus spécifiquement le roman. Le choix de l'étude de ce genre se justifie en premier lieu par le caractère indissociable des notions de modernité, de ville et de roman. En effet, comme le note Claudio Magris (2001, p. 873), dans la modernité la vie qui se donne comme « una sconnessa e disarticolata congerie di oggetti indifferenti » est reproduite par le roman qui entretient un lien intime avec « la grande città moderna, emblema del moderno, [...] allegoria della caducità, di un tumultuoso progresso che trasforma il mondo ed edifica realtà ciclopiche, ma anche e soprattutto accumula rovine ».

L'idée que la poésie ne pourra pas ou plus répondre aux besoins de la nouvelle Italie est déjà présente dans les esprits des hommes de lettres de l'époque. En témoigne la préface de Giosuè Carducci (1887, p. XLII) à *Giambi ed Epodi* publié en 1882 et dans laquelle le poète, pour lequel lettres et faits historiques sont intimement liés, déclare que « la nazione entra in una fase d'agitazione e d'evoluzione, che avrà bisogno, e abbondanza, di prosa, magari brutta, e nient'affatto di poesia »¹⁸. Le 20 septembre 1870 représente pour le poète un tournant historique, mais aussi culturel et littéraire.

¹⁶ La citation est extraite de Giuseppe Mazzini, *Note autobiografiche* (1864), rist. Milano, 1986, p. 382.

¹⁷ « Nel tumultuante animo di Mazzini si fondevano così tutti i motivi della tradizione italiana, di Roma e di primato, da lui ripassati e sublimati nell'alto concetto di missione europea, ma non senza che permanessero e affiorassero, tratto tratto, le venature fortemente nazionali [...] » (Chabod, 1990, p. 196).

¹⁸ Pour un approfondissement sur la conception carducienne du « Risorgimento delle lettere » comme projet culturel pour l'Italie unifiée voir Fournier-Finocchiario (2013).

Dans ce contexte, « agitation » et « évolution » rendent *nécessaire* le roman, nouveau moyen d'expression, nouvelle forme qui correspond à l'entrée dans le monde moderne. D'où le titre choisi sous forme de question rhétorique par Claudio Magris : « È pensabile il romanzo senza il mondo moderno ? »¹⁹. L'auteur y souligne l'impossible dissociation entre la forme d'expression et ce qu'elle exprime : selon lui, « il romanzo è il mondo moderno » (Magris, 2001, p. 870). Seule la multiplication des expressions hyberboliques permet de rendre compte de ce que la modernité, véritable révolution, implique comme changement de paradigme. Le roman naît du triomphe de la prose du monde qui s'affirme « quale svolta epocale della storia, quale sconvolgente mutamento della società e del rapporto tra gli uomini, la loro vita e il racconto della loro vita ; quale svolta metafisica della storia, di cui la negazione e l'eclissi della metafisica vera e propria è un elemento fondante » (Magris, 2001, p. 871). Cette transformation universelle qui détruit « ogni classicità » (*ibid.*, p. 872) littéraire est aussi intimement liée à la disparition de la sacralité et d'une certaine forme de spiritualité. Le roman est l'expression littéraire d'un monde sans Dieu et dans lequel – Milan Kundera nous le rappelle dans *L'art du roman* (1986) – l'unique vérité divine s'est décomposée en une multiplicité de vérités relatives. À ce propos, il est intéressant de remarquer qu'une fois de plus le contexte romain amplifie et démultiplie les enjeux et les problématiques, y compris ceux du genre, puisque à Rome, l'émergence du roman n'est pas seulement favorisée par une perte symbolique de la sacralité, mais aussi par un ébranlement concret du pouvoir de la papauté.

D'autre part, le roman n'est pas seulement un genre littéraire, mais aussi le produit d'un marché éditorial qui ne cesse de croître pour répondre à la demande de ce qui est bien vite identifié comme une « société de masse » capitaliste et consumériste. L'ascension de la classe bourgeoise, en érigeant l'argent en valeur suprême et en recherchant le rendement rapide, contribue à modifier le rapport au temps dans le sens d'un éloignement de la caducité et de la mélancolie romantique²⁰. Pour s'attirer les faveurs du public qui n'a jamais été aussi indispensable à la survie des auteurs, ces derniers sont donc bien souvent contraints de répondre à une demande qui favorise la multiplication d'une littérature « commerciale » et facilement consommable, s'appuyant largement sur l'explosion de la presse écrite. Ainsi, le succès des publications sous forme de feuilletons ou de chroniques

¹⁹ Ce titre, qui est celui du dernier article du premier volume de l'ouvrage collectif de Franco Moretti consacré à *La cultura del romanzo*, fait pendant à celui de l'article d'ouverture de Mario Vargas Llosa intitulé « È pensabile il mondo moderno senza il romanzo ? » in Moretti (2001), pp. 3-15.

²⁰ À propos du lien intime entre l'idéologie bourgeoise et l'affirmation du genre romanesque dans le contexte plus spécifiquement italien : « Sarà compito della borghesia al potere promuovere una campagna culturale in favore del romanzo. [...] Tale è comunque la situazione italiana post-risorgimentale ; ci troviamo di fronte a una competizione sovrastrutturale tipica della borghesia italiana di questa età : da una parte la cultura della borghesia arretrata si preoccupa di censurare i nuovi esperimenti narrativi di carattere popolare arroccandosi sui tradizionali valori di un'arte aristocratica, contrapponendo una poetica "oligarchica" a quelle "democratica", dall'altra la giovane borghesia che sta prendendo il timone della nazione capisce che il romanzo è uno dei tanti prodotti dell'età moderna, contro i quali è inutile, e anzi dannoso, emettere patetiche e anacronistiche condanne » (Madrignani, 1974, pp. 29-30).

accompagne l'essor de la figure de l'écrivain-journaliste. Au XIX^e siècle, rares sont les romans qui, avant d'être publiés en volumes par un éditeur, ne sont pas d'abord apparus en feuilletons dans les journaux. La confusion toujours plus grande entre la figure de l'écrivain et celle du journaliste n'est pas sans rapport avec leur objet d'étude : le journaliste s'occupe de l'actualité, donc du temps présent, de ce contemporain que le roman moderne fait justement entrer dans la littérature.

Enfin, le roman est une recherche, une construction qui ne donne rien pour acquis. Comme le pressent déjà Carducci, il est la forme qui s'adapte le mieux à la recherche identitaire d'une Nation elle-même en construction puisque le monde dans lequel il évolue est un monde où « il senso non è più dato, immanente alle cose ancorché latente, ma deve essere costruito – quando non si mostri invece, come accadrà progressivamente, l'impossibilità di costruirlo » (Magris, 2001, p. 876).

Aucune forme ne pouvait mieux correspondre à cette hydre de Lerne qu'est la ville, à la fois origine de sa production et objet de sa représentation, que le roman, forme totale qui doit succéder à l'épopée pour englober une modernité tentaculaire et tenter d'en dégager le sens.²¹

Dans le cas spécifiquement italien, tous les processus de transformation rapide de la société, qui se sont accompagnés en Europe de l'essor sans précédent du genre romanesque, se manifestent un peu différemment. Au-delà des études nombreuses sur les causes d'un prétendu « retard italien »²² que nous ne développerons pas ici, revenons synthétiquement sur la genèse du genre romanesque dans la péninsule. Le roman italien semble s'être caractérisé dès sa naissance par une certaine originalité, comme en témoigne le titre d'un article d'Alberto Asor Rosa (2002) : « La storia del "romanzo italiano" ? Naturalmente, una storia "anomala" ». Sans embrasser pleinement la perspective du critique, considérons que cette particularité italienne qu'il met en avant participe d'un préjugé historiographique tenace : celui d'un retard de la péninsule qui reste cependant encore à interroger et que les recherches récentes s'efforcent de « combattre » (Colin, Fournier-Finocchiaro, Tatti, 2018, p. 12). Fernand Braudel (1989) a par exemple largement nuancé la vérité toute relative de la « décadence italienne » du dix-septième siècle²³. Ce retard supposé est peut-être l'un des filtres

²¹ « Il romanzo è la peripezia di tale ricerca, l'odissea della sua delusione o dell'approdo, nonostante tutto, a quella pienezza di senso ; nato dalla disgregazione dell'epica, esso –specialmente il grande romanzo ottocentesco – è anche ricostruzione di un'eticità, di una totalità di vita » (Magris, 2001, pp. 876-877).

²² Marino Biondi (2013, p. 339) écrit par exemple à propos des impressions de Francesco De Sanctis : « [...] cominciava con pazienza e umiltà a decifrare le forme letterarie e non solo letterarie della modernità, che si esprimeva in Francia con la poetica del naturalismo, in Inghilterra con il darwinismo e le scienze sociali, e che già rischiava di mettere in un angolo l'Italia giunta stremata al traguardo, arrivata a quel limite già vecchia, con un cumulo di arcaicità non smaltite e non smentite nella filosofia, nella letteratura, nel costume, nella stessa politica, se quest'Italia antica e giovane, vecchia di secoli ma nuova al confronto dell'ignoto presente, non avesse a sua volta messo da parte le antiche abitudini, l'ipocrisia religiosa, e l'adagiarsi negli ozi di un umanesimo attardato che era l'eco formale di una servitù di secoli ».

²³ Sur cette idée de décadence, voir aussi le chapitre d'ouverture de l'*Atlante culturale del Risorgimento* (2011) dirigé par Alberto Mario Banti, Antonio Chiavistelli, Luca Mannori et Marco Meriggi, dans lequel Marcello Verga présente la « decadenza » comme « un concetto confuso, ma centrale nel discorso nazionale italiano » (pp. 5-18).

qui permet à Asor Rosa d'échaffauder sa théorie de l'« anomalie » du roman italien qui reste, malgré les difficultés qu'il rencontre pour s'imposer et faire l'unanimité, le genre par excellence du XIX^e siècle, en Italie comme ailleurs en Europe.

Comme socle de cette tradition littéraire du roman – dont le critique écrit qu'elle est en Italie, non pas le signe, comme ailleurs, d'une « normalité narrative », mais au contraire celui d'une rupture des schémas dominants et d'une perception profonde « d'un rapport absolument dissymétrique entre l'écrivain et le monde qui l'entoure » (Asor Rosa, 2002, p. 277) – s'impose, en Italie, le roman fondateur : *I promessi sposi* d'Alessandro Manzoni. Publié en 1827, puis en 1840 après une révision de l'auteur, et unanimement reconnu comme le premier roman moderne italien, *I promessi sposi* est un phénomène aussi isolé que fondateur. Asor Rosa (*ibid.*, p. 268) écrit qu'il représente sans aucun doute « il primo, grande romanzo italiano moderno » et que « le sue estreme peculiarità » définissent et distinguent l'expérience italienne des autres en se constituant comme « altrettante peculiarità dell'esperienza narrativa italiana alle origini del moderno, sono, anzi, la sua declinazione specifica del moderno – sono il suo moderno italiano, ben diverso dal moderno europeo, anche quando se ne ispira ». L'histoire littéraire italienne est cependant prompte à insister sur les continuités plutôt que sur les discontinuités et a oublié les expériences romanesques *settecentesche* qui mettaient déjà en œuvre les caractéristiques du nouveau roman. Une fois ces expériences invisibilisées, la narration manzonienne pouvait en effet se proposer comme un point de rupture. Les recherches les plus récentes visant à revaloriser les innovations et la « vera discontinuità » (Mangione, 2021, p. 336) de la littérature *settecentesca* s'attachent à nuancer ce préjugé tenace.

Si l'on s'en tient à ce que l'histoire a voulu retenir, c'est bien grâce à Manzoni que le genre du roman, jusque-là considéré comme inférieur et appartenant à une littérature de divertissement, acquiert en Italie ses lettres de noblesse et devient un genre autonome, doté d'une dignité à la fois esthétique et idéologique²⁴. Tout se passe comme si Manzoni avait ouvert une brèche d'interrogations – d'ordre esthétique, linguistique ou encore historique²⁵ – sur un genre dont il pose les bases, mais qui, en même temps, ne cessera d'évoluer après lui. Bien qu'il faille nuancer le poids écrasant que Asor Rosa leur attribue, et il est évident que *I promessi sposi* furent dès le début ce qu'ils

²⁴ Même s'il faudra encore de nombreuses années avant que le genre ne soit réellement accepté. Carlo Madrignani, en commentaire d'un article paru dans la *Rivista italica* de 1865 dans lequel le journaliste s'alarme de la multiplication des romans, écrit : « può forse meravigliare che ancora nel '65 ci si interessasse ai romanzi italiani con un distacco un po' stupito e perfino preoccupato, ma questa era la realtà : la critica ufficiale non accettava ancora come "naturale" un prodotto letterario considerato fino a quel momento come opera inferiore » (Madrignani, 1974, p. 27).

²⁵ Mais aussi d'ordre politique si l'on en croit Arnaldo Di Benedetto (2013, pp. 26-27) qui rappelle à quel point le choix linguistique du florentin opéré par Manzoni pour son édition de 1840-1842 est lié au processus d'unification : « Manzoni ormai voleva andare oltre la letteratura, e proporre una lingua che fosse la lingua parlata da tutti gli italiani. La "questione della lingua" non era più soltanto, per lui, una questione letteraria, ma riguardava tutti gli stretti della "nazione" italiana. Si trattava ormai di "nazionalizzare le masse" (per dirla con parole di George L. Mosse), e la diffusione anche tra il popolo di una lingua comune era a tal fine uno strumento essenziale ».

restèrent longtemps : « un vero e proprio laboratorio di dibattiti sul modo di realizzare una moderna narrativa italiana e, al tempo stesso, la pietra di paragone di qualsiasi altro tentativo compiuto, in quella come in altre direzioni » (*ibid.*, p. 265). Il s'agit en tous points d'un modèle auquel, qu'elle s'en affranchisse ou qu'elle s'en inspire, la jeune génération de romanciers, au moment d'inventer ce que sera le roman moderne, devra rendre des comptes.

Si l'action romanesque est indissociable du lieu dans lequel elle se déroule, elle l'est également de l'espace *temporel*. Nous avons déjà rappelé que l'écart spatial correspond à un écart générationnel. Ces intrications entre un genre – le roman –, un espace – la métropole –, une temporalité – la modernité –, et un projet idéologique à la fois identitaire et culturel – la construction de l'identité nationale –, sont parfaitement illustrées par la tradition européenne du *Bildungsroman* (Moretti, 1997, p. 68). Or, le critique remarque que dans les États-nations consolidés comme la France, la Grande-Bretagne et l'Espagne, le héros de ce roman d'initiation se rend directement dans la capitale alors que, en Italie ou en Allemagne, l'absence d'un véritable centre national encourage au contraire une forme de vagabondage. Si Pierre Popovic (1988, p. 110) associe le passage, le voyage, le déplacement à la littérature post-moderne, on constate pourtant que cette tendance à « passer, plutôt qu'habiter » est déjà largement présente dans les romans de Rome du XIX^e siècle. La construction identitaire du protagoniste, au moment du passage à l'âge adulte, est à l'image de celle de sa Nation qui n'a pas encore de capitale affirmée : le héros se cherche au gré de ses pérégrinations dans cette jeune Italie pour laquelle il faut encore faire les Italiens. C'est justement chez ces peuples d'Italie et d'Allemagne qui ne sont pas encore politiquement unis que Chabod identifie le plus grand attachement à l'idée de Nation. La mémoire bien gardée du passé glorieux est le point central d'une rhétorique qui, en voulant démontrer « la presenza secolare e gloriosa di una nazione italiana (o tedesca) in ogni campo », aspirait à sa légitimation politique pour que la nation « da fatto puramente linguistico-culturale, si tramutasse in fatto politico, divenendo “Stato” » (Chabod, 2021, p. 67). Au moment de la construction unitaire italienne, la correspondance établie entre ces différents domaines est d'ailleurs à la base de la définition carduccienne de la culture nationale. En effet, l'auteur des *Letture del Risorgimento* (1896-1897) offre une image de la littérature qui anticipe et justifie l'invention politique de l'Italie unie et ne cesse d'insister sur l'idée de continuité culturelle de la littérature italienne (Fournier-Finocchiaro, 2013).

Faute de repères spatiaux on cherche des repères temporels. Dans le champ spécifiquement littéraire qui nous intéresse, ce n'est pas un hasard si Antonio Gramsci (1891-1937), lorsqu'il s'interroge sur la culture nationale italienne (1966, p. 82), part justement de cette période de la fin du XIX^e siècle et d'une affirmation de Ugo Ojetto (1871-1946) regrettant la perte de la tradition littéraire

classique, pour réaffirmer la difficulté de construire une littérature nationale basée sur une progression continue et unitaire telle que la conçoit Carducci. Pour Gramsci, cette continuité entre passé et présent n'est qu'une affirmation rhétorique visant à la construction d'une tradition littéraire nationale toute théorique. À l'époque où il écrit, le sentiment national « è solo ancora in via di formazione » et la littérature italienne, « non è mai stata un fatto nazionale, ma di carattere “cosmopolitico” ».

La position idéologique des protagonistes est essentielle à la bonne compréhension de leurs divergences de point de vue : Gramsci défend une perspective « internationaliste » et invente le concept de « letteratura nazional-popolare » visant à la réconciliation entre l'écrivain et le lecteur, entre les intellectuels traditionnels et les masses populaires. C'est par le filtre de ce concept théorique que le critique relit toute la tradition littéraire italienne et met en relief ses deux écueils principaux – le provincialisme étriqué d'une part et le cosmopolitisme de l'autre²⁶ – témoignant tous deux d'un détachement des intellectuels par rapport aux instances populaires et de leur indifférence quant aux exigences réelles du peuple et de la Nation. L'artiste « nazional-popolare » dont Gramsci déplore l'absence dans le paysage littéraire italien, loin de se sentir étranger à la réalité du peuple, embrasse au contraire l'expérience de la collectivité. Ugo Ojetti était quant à lui un nationaliste fasciste, ce qui explique à la fois sa revendication d'une tradition italienne et la critique qu'en fait Gramsci.

Sans perdre de vue la partialité des écrivains du fait de leur positionnement idéologique, constatons la réaffirmation de la tension entre passé et présent, caractéristique de la production romanesque à prétention « nationale ». Si l'on en croit Gramsci, prétendre à une linéarité de l'histoire de la culture nationale italienne est aussi absurde et infondé que de prétendre à un centre géographique – la capitale – qui en serait le point de référence. En d'autres termes, le chronotope du roman italien associe dans un premier temps le vagabondage spatial du héros à une rupture temporelle qui n'est ni assez décisive pour créer une véritable révolution et constituer l'objet d'une revendication non négociable – d'où le mythe persistant d'une certaine continuité et linéarité qu'on retrouve chez Ojetti –, ni assez insignifiante pour être ignorée. Une certaine littérature va même jusqu'à tenter d'exacerber le sentiment national récent en s'efforçant de mettre en scène cette rupture présumée et d'écrire le roman de la Rome *contemporaine*. Dans un discours intitulé « Dell'avvenire del romanzo in Italia », Antonio Fogazzaro (1945, p. 357) affirme en 1872 : « Il romanzo storico fra noi fu l'opera di un uomo di genio e delle condizioni politiche. Poi langue anch'esso in Italia e fuori. [...] Per me il migliore romanzo storico è il romanzo contemporaneo, da cui i nostri posteri trarranno, colla sana critica, molti e gravi elementi del loro giudizio su di noi ».

²⁶ Le concept de « cosmopolitisme » assume ici une connotation négative puisque « l'universalisme » hérité de la littérature classique devient une sorte de détachement de la part d'une intelligentsia qui se sent étrangère aux contingences pratiques de la vie quotidienne de ses co-nationaux et entretient un culte désintéressé du Beau universel.

Concernant la narration de Rome, il s'agit d'une revendication que l'on retrouve dans le filon des romans dits « parlementaires » qui sont justement à cheval entre un vagabondage spatial, qui fait voyager le héros entre sa province et la capitale en cours d'affirmation, et une ultra-contemporanéité qui prétend rompre avec le passé de Rome. *La conquista di Roma* de Matilde Serao (1885) pose par exemple toute une série de jalons concernant la dialectique entre ancien et moderne, passé et présent, centre et périphérie qui montre à quel point la duplicité de Rome, « idea universale prima ancora che città italiana » (Chabod, 1990, p. 189), nourrit les romanciers tout en leur posant problème : la gloire héritée de l'Antiquité et le mythe de Rome doivent-ils servir de base à l'exaltation de la gloire présente ou vaut-il mieux se détacher du passé pour créer, *ex nihilo*, un nouveau mythe ? En somme doit-il ou ne doit-il pas y avoir un lien de continuité – spatiale, temporelle, idéologique, symbolique – entre les deux premières Rome et la *Terza Roma* ? Cela constitue certainement un fil rouge, une problématique sous-jacente à tous les romans de Rome capitale qui s'intéressent à l'histoire contemporaine. Un centre, la capitale, et la contemporanéité, voilà le chronotope parfait, la recette qui pourrait constituer le roman national et le faire entrer dans le système culturel européen, faisant ainsi correspondre un idéal littéraire à l'idéal politique de la conquête de Rome comme centre du pouvoir.

C'est ainsi qu'après 1870, date qui marque symboliquement la fin de la période *risorgimentale* et à laquelle Rome, arrachée aux mains du pape par les *bersaglieri* italiens, devient définitivement capitale de la jeune Italie, on voit fleurir les romans à sujet romain²⁷ qui participent directement de la construction du mythe de la Nation. Le défi est de taille car, comme nous l'avons rappelé, Rome n'est pas une ville qui se prête facilement à la modernité, y compris littéraire : c'est un terrain largement battu, une ville originelle dans laquelle il est difficile d'être original. Tout l'enjeu est alors pour les écrivains de suggérer « che quel glorioso passato riviveva nel presente », mais aussi « che il presente, non legittimato unicamente dal passato, aveva una forza propria, antagonista, o comunque autonoma, rispetto alla Roma del papa e dei preti » (Giardina et Vauchez, 2008, p. 194).

L'impression forte laissée par l'entrée de l'armée italienne à l'intérieur des remparts de Rome est bien celle d'un changement historique radical. Convaincu que le tournant de 1871 marque en Europe

²⁷ Qu'il nous soit ici permis une digression sur des considérations linguistiques dans le cadre d'un travail bilingue : le verbe italien « ambientare » utilisé dans l'expression « un romanzo ambientato a/in », généralement traduit en français par « situer » ou « donner pour cadre », est en réalité plus riche et davantage porteur de sens pour notre réflexion car il dérive du substantif « ambiente » qui signifie « environnement ». Or, l'environnement n'est pas un simple cadre qui induit l'idée de délimitation spatiale ; il est plus généralement tout ce qui entoure, ce qui se trouve aux environs, le contexte – qui dans le cas de Rome tend souvent à devenir texte – spatio-temporel, mais aussi humain. Le verbe italien est donc plus polysémique que ses correspondants français et donne l'idée que Rome n'est pas, dans les romans, un simple décor correspondant à un lieu, mais bien un ensemble de conditions qui « environnent » matériellement et idéalement l'action. C'est pourquoi l'expression « romans à sujet romain » nous semble mieux rendre compte de la réflexion menée que l'expression consacrée « romans qui se situent/se déroulent à Rome ». L'utilisation de cette dernière sera pourtant inévitable, mais ne devra pas être considérée comme un appauvrissement de la réflexion.

l'avènement du règne du libéralisme qu'il considère comme l'expression la plus haute de l'esprit humain, Benedetto Croce (1866-1952) écrit par exemple en ouverture de sa *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* (1973, p. 11) qu'en 1871, « fermata la sede del regno in Roma, si ebbe in Italia il sentimento che un intero sistema di fini, a lungo perseguiti, si era a pieno attuato, e che un periodo storico si chiudeva ». Ce changement d'ère politique n'est toutefois pas accompagné d'un changement aussi immédiat dans le domaine de la production littéraire dont les évolutions requièrent davantage de temps.

Pour l'heure, le contexte européen de la *fin de siècle* s'inquiète plutôt d'un certain essoufflement des créations littéraires italiennes, inquiétude qui se prolongera jusqu'au début du nouveau siècle²⁸. S'attaquer au roman de sujet romain signifie donc affronter d'une part Rome, une ville nouvelle ou du moins qu'on entend *re-nouveler*, d'autre part, le roman lui-même comme genre qui doit encore s'affirmer pour redonner du souffle à une littérature nationale italienne en crise. La sensibilité des narrateurs n'est pas en phase avec la nouvelle ère politique célébrée par Croce. La production littéraire témoigne d'un sentiment de décadence et de nostalgie de ces jeunes narrateurs « che vivono il passaggio tra la fine delle guerre di rivoluzione e l'avvento della società moderna, esautorati dal paese reale che più non sente il bisogno della loro guida pedagogica », de sorte que, « perduto il suo statuto, le sue finalità, la narrativa è obbligata a cercare nuovi approdi » (Del Tedesco, 2012, p. 156). Le mal-être des écrivains est d'autant plus compréhensible qu'ils évoluent dans un contexte littéraire qui ne cesse d'insister sur l'épuisement de la littérature narrative italienne en affirmant que l'invention du roman national moderne est aussi urgemment nécessaire qu'impossible. Antonio Fogazzaro (1945, p. 349) affirme par exemple dans un discours de 1872 que l'héritage des *Promessi Sposi* est épuisé et que la place du roman contemporain est vacante. Son opinion montre à quel point l'absence d'une littérature nationale populaire italienne sur laquelle revient Gramsci dans ses *Quaderni*, enfermé dans les prisons fascistes plus de cinquante ans plus tard, fait écho à une inquiétude plus générale sur la littérature nationale qui animait largement les débats des intellectuels européens et n'a cessé de se représenter²⁹. Dans la période qui nous intéresse, cette inquiétude participe du contexte culturel de la

²⁸ Cette impression de décadence, y compris littéraire, est largement relayée en France par la *Revue des deux mondes* de Ferdinand Brunetière dans laquelle des critiques comme De Vogüé (1895) ou De Wyzewa (1895) spéculent sur le roman italien à venir et alimentent les débats français à un moment où « tant de réalisations passées et actuelles donnaient le sentiment de l'épuisement du genre » (Raimond, 1967, p. 51).

²⁹ Calvino écrit par exemple en 1956 « la narrativa è il mezzo di espressione più in crisi di tutti e da più tempo » (2007, « Le sorti del romanzo », p. 1512). De l'autre côté des Alpes, des travaux comme *La crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt* (Raimond, 1967) démontrent comment la critique des années 1960 fait encore largement le constat de cette crise supposée ; constat qui est également partagé par des études très récentes : « [alla fine del diciannovesimo secolo] anche la letteratura è in crisi. Il romanzo realista non riesce più a narrare in modo convincente il conflitto tra il soggetto e il mondo che è stato a lungo il suo pattern di base : la società di massa e i poteri che la opprimono appaiono ormai troppo oscuri e intricati per essere perlustrati a fondo, il corso della storia è sempre più arduo da imbrigliare in una logica rettilinea e dunque in un racconto coerente, gli sviluppi della psicologia mettono in discussione la visione unitaria dell'individualità, che di lì a poco la psicanalisi sgretolerà definitivamente » (Bertoni, 2018, p. 12).

fin de siècle dont l'atmosphère, qui donnait l'impression « che un'intera stagione culturale andasse tramontando » (Mangoni, 1985, p. 217), est largement insufflée à la péninsule par la médiation de sa sœur latine d'outre-Alpes. Ces mutations sociales et culturelles se traduisent en littérature par l'émergence de courants et d'expérimentations symbolistes, néomystiques ou encore spiritistes, plus généralement regroupées sous la catégorie de décadentisme³⁰. Mais bien avant cette exacerbation tardive de la sensibilité décadentiste dans la dernière décennie, c'est tout le second XIX^e siècle littéraire qui est traversé par des interrogations que l'on trouve synthétisées dans un essai de 1846 intitulé *Delle condizioni dell'odierna letteratura in Italia*. L'auteur, Carlo Tenca, y part du constat d'un certain découragement généralisé et d'une perte de confiance face à la « décadence » de la littérature italienne³¹. En tête des particularités de la littérature contemporaine que Tenca identifie figure le dialogue inédit qu'elle doit nécessairement instaurer avec « la multitude », c'est-à-dire le large public, mais aussi la conscience populaire de la société de masse naissante qui fait de l'œuvre littéraire non pas la création d'un « ingegno straordinario » mais l'incarnation du « concetto comune della moltitudine » (Tenca, 1969, p. 283).

La faute des hommes de lettres est, selon Tenca, d'avoir cherché de nouveaux systèmes littéraires bien avant de s'assurer que le public pourrait les accueillir. C'est bien « l'elemento popolare » qui réclamait et nécessitait « nuovo linguaggio e nuove forme »³². C'est à cet élément populaire que l'écrivain nouveau devait s'adapter. Pour ce faire, il fallait d'abord que cette multitude d'individus représente une pensée commune qui garantisse à l'écrivain capable d'en saisir l'essence un revenu confortable et un succès national : « Bisogna che tutti i paesi dell'Italia concorrano ugualmente all'opera della comune letteratura, e che lo scrittore sia certo del concorde suffraggio di tutti » (*ibid.*, p. 287). L'unité de pensée réclamée ici permet de constater que, déjà en 1846 et bien avant la conclusion de la période *risorgimentale*, les intellectuels appellent à un renouveau des lettres à travers

³⁰ Pour l'étude des thèmes et de la sensibilité décadentistes d'ascendance romantique chez les auteurs européens, voir les travaux précurseurs de Mario Praz (1942) ou de Walter Binni (1936).

³¹ « Tanto più che un profondo scoraggiamento s'è impadronito adesso degli animi, e quasi tutti gli scrittori hanno perduto la confidenza nell'avvenire. [...] E intanto il pensiero ristagna ; la letteratura chiede invano la parola d'ordine che la guidi per nuovo sentiero, e si spreca in inutili tentativi, in una discorde e vacua operosità. [...] Ma intanto ognuno grida al decadimento ; e voci di sdegno e di compianto sorgono d'ogni parte a lamentare la misera condizione delle nostre lettere » (Tenca, 1969, pp. 271-272).

³² Sur les liens entre littérature et peuple, en plus du concept de « nazionale-popolare » élaboré par Antonio Gramsci dans les *Quaderni del carcere* (regroupés dans *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino, 1966), voir également d'Asor Rosa (1988, p. 20), *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea* : « Consteremo ben presto che il populismo, in quanto tendenza, si manifesta generalmente presso quegli scrittori o quelle correnti, che hanno presente un orizzonte di letteratura nazionale e si pongono – da un punto di vista o dall'altro – un problema di egemonia politica e ideologica. I due termini di popolo e nazione rivelano la loro reciproca e indissolubile dipendenza, anche quando il richiamo alla presenza e alle ragioni del popolo assume il carattere di una decisa protesta sociale. Senza voler abbozzare, neanche a grandi linee, il problema del populismo in Europa, non mi pare dubbio affermare che la nascita di una letteratura populistica coincide con la nascita o la rinascita della nazione, oppure, anche più spesso, con i tentativi di farla nascere o rinascere o di darle un nuovo contenuto sociale, più avanzato e progressivo ». L'adjectif « popolare » donne la mesure de sa polysémie dans toutes les interprétations que les différents auteurs en donnent.

la construction d'une culture littéraire nationale. Giosuè Carducci l'appelle « rinnovamento » ou « Risorgimento delle lettere » selon une acception large, culturelle et politique (Fournier-Finocchiaro, 2013) qu'il élaborera tout au long de sa carrière critique et poétique. Carlo Tenca est donc loin d'être un cas isolé : quantités d'ouvrages critiques ou d'articles journalistiques de son époque pointent du doigt cette décadence présumée et espèrent un réveil prochain du génie littéraire italien³³ et ce jusqu'au début du XX^e siècle, malgré la « Renaissance latine » incarnée par la figure de Gabriele D'Annunzio.

Dans une étude au sein de laquelle elle entend « ricostruire il racconto della rivoluzione e dell'unificazione nazionale così come la narrativa l'ha elaborata » en procédant à rebours, Enza Del Tedesco (2012, p. 12) termine son analyse par le roman qui marque le passage du roman historique au roman contemporain et qu'on peut considérer comme le premier roman national : *Le Confessioni d'un italiano* (1867) de Ippolito Nievo. Selon la critique, il est le premier, « e sarà l'unico nella narrativa italiana nel quale il sentimento e la volontà si avvicendano nell'itinerario di costruzione della nazione come terreno di prova delle passioni individuali e collettive » (*ibid.*, p. 268). L'idée de Nation telle qu'elle est proposée par le roman de Nievo n'ayant pas été concrétisée par l'unification politique réelle, il ne reste plus guère comme choix, pour les narrateurs *post-risorgimentali* déçus, que celui de « raccontare di una patria promessa come di un sogno infranto » (*ibid.*)

Ce que nous nous proposons d'analyser dans cette recherche, ce sont justement ces romans post-unitaires qui racontent – à travers l'image de Rome – « la patrie promise comme un rêve brisé ». L'approche littéraire de cette question nous semble à la fois intéressante et inédite puisque, à propos de l'évolution de Rome, nous pourrions faire le même constat que celui que Marguerite Bordry (2019) établit à propos de Venise : dans les deux cas, nous sommes face à des villes-mythes que traitent pléthore d'ouvrages mais dont la plupart sont écrits par des historiens. Il s'agit au contraire pour nous

³³ Comme pour le concept de « populaire », quantités d'enjeux et d'interprétations sont liés à cette idée de décadence de la littérature. La « decadenza inevitabile delle lettere » (Tarchetti, 1967) peut être d'ordre moral, comme par exemple dans l'article d'un autre libéral modéré, Paolo Lioy (1862), qui déplore que la littérature doive forcément « prostituirsi alla popolarità ». Il appelle de ses vœux des romanciers italiens vertueux et rejette l'amoralité libertine du roman français tout comme le bigotisme et la censure dictés par les jésuites. Dans l'attente d'un nouveau messie italien de la littérature, il conclue son article sur la « prova confortante del buon senso nazionale, che dimostra essere più che non si creda popolare in Italia l'idea della vera letteratura ». La décadence peut aussi être le symptôme d'une perte de popularité, c'est-à-dire d'une distention du lien entre l'œuvre et les lecteurs. Ici, en plus de Tenca et Gramsci, citons un article de la *Nuova antologia di scienze, lettere ed arti* publié en 1897 et dans lequel l'auteur regrette la perte, dans les arts, de « l'italianità » : « Che la nostra letteratura, e più largamente l'arte nostra contemporanea, non sia popolare in Italia, non credo che vorrà da nessuno revocarsi in dubbio. [...] A voler guardare più da vicino come sia proceduto questo rapido rinnovamento d'ogni cosa nostra, è facile accorgersi ch'esso fu opera, né altrimenti poteva essere, degli uomini più eletti per ingegno e cultura : ma n'è seguito che, nell'affannoso lavoro di svecchiarsi e appropriarsi la modernità che in Italia non era, essi hanno smarrito il senso della italianità ; mentre, d'altra parte, il popolo è rimasto italiano, senza quasi punto svecchiarsi » (Gnoli, 1897).

de comprendre comment l'image *romanesque* de la capitale est passée de symbole glorieux d'une conquête nécessaire à illusion décevante d'une unité impossible. Le corpus sélectionné recentre l'analyse sur le seul roman à sujet romain qui, par certains aspects, constitue une métonymie du « roman de la nation » et par d'autres s'en éloigne. Il propose donc de voir justement comment ce type de production s'insère, en les réinterprétant, dans des problématiques liées au contexte politique et littéraire de l'Italie et accompagne l'évolution simultanée de la modernité narrative, culturelle et symbolique de la ville de Rome.

Sans préjuger d'une évolution linéaire de l'image de Rome telle que la construisent les œuvres narratives, nous verrons comment différentes visions ont cohabité dans les romans composés et *ambientati* dans un arc chronologique allant du sacre de Rome capitale jusqu'aux premières décennies du XX^e siècle. Cette progression chronologique nous permettra de dégager la prédominance croissante de certaines tendances et de certains lieux communs littéraires associés à la représentation romaine, qui témoignent non seulement de la pensée de leurs auteurs, mais aussi de l'évolution de l'ensemble du contexte social, culturel et politique dans lequel s'inscrit leur production³⁴. Nous analyserons ainsi les modalités selon lesquelles, dans ces romans écrits à une époque qui les exhorte à (re)fonder une tradition culturelle italienne, a évolué la représentation littéraire de la ville de Rome et son cortège de représentations symboliques au sein d'une Nation en construction. Notre problématique de recherche est en quelque sorte le pendant littéraire d'un questionnement qu'Alberto Caracciolo affronte du point de vue politique et historique lorsqu'il propose de comprendre « in che modo, durante i primi cinquant'anni di vita unitaria, il paese nel suo insieme agisce nel trasformare Roma, e Roma si inserisce in esso e nello Stato liberale » (Caracciolo, 1999, p. 38). Il conviendra d'interroger au cours de notre exploration du corpus les nombreux enjeux liés à la représentation d'un objet qui était jusqu'alors « une Ville de la description et non de la narration ; du passé, et non du présent ; de l'histoire, et non de la fiction » (Grau, 2017, pp. 28-29). Dans cet espace universel, comment passer de la « transcription de sensations d'Italie », au récit fictionnel et « frictionnel » (*ibid.*, p. 29) ? Choisir de représenter Rome comme une simple réalité topographique ou comme une ville moderne semblable à tant d'autres, c'est nier son héritage patrimonial ; choisir au contraire de mettre ce dernier en relief, c'est s'enfermer dans une tradition dépassée et nier les réalités urbaines liées à la vie moderne. Ce dilemme, qui se traduit dans les œuvres par l'adoption de dosages différents entre les deux options selon les auteurs, n'est pas propre à la production littéraire, mais il est

³⁴ Bien qu'il s'agisse d'une thèse en littérature, il est important de rappeler que les concepts et l'histoire littéraire ne doivent pas occulter la complexité du contexte historique et l'attention nécessaire à porter aux implications idéologiques et à l'historiographie qui sous-tendent les évolutions et les catégories. Le mythe du *Risorgimento mancato* et de ce qu'Enza Del Tedesco appelle le « rêve brisé » de la patrie participent par exemple de la narration des antilibéraux dont la vision du *Risorgimento* – basée sur le paradigme historique d'un processus trahi – s'imposera largement jusqu'au fascisme, qui se propose lui-même comme le mouvement qui a parachevé le *Risorgimento*.

particulièrement dramatisé « par la publication et la mise en jeu des catégories de fiction, qui rajoutent encore au problème de la désacralisation symbolique de la cité » (*ibid.*, p. 31).

Enfin, notre exploration inclura une réflexion constante sur les différents aspects du concept de modernité qui relie apparemment les termes de l'équation : d'une part le roman, genre par excellence de la modernité littéraire, d'autre part la ville aspirant à devenir métropole, capitale moderne d'une Nation moderne.

Notre recherche s'appuie sur un corpus principal de huit romans que nous avons répartis de façon chronologique entre trois grandes parties et auxquels s'ajoutent des œuvres satellites ou contigües au corpus dont l'étude est moins approfondie, mais qui permettent d'enrichir la réflexion et dialoguent avec les œuvres principales. La première partie traite de l'héritage narratif légué aux auteurs d'après 1870 et analyse à la fois deux œuvres, l'une de Madame de Staël, l'autre d'Ippolito Nievo, antérieures à cette charnière et les tous premiers romans de Rome capitale qui ouvrent notre corpus : *Le Tre Capitali* de Edmondo De Amicis (publié en 1898, mais réunissant des textes déjà publiés entre 1870 et 1880) et *Un viaggio a Roma senza vedere il Papa* (1874-1875) de Giovanni Faldella. La deuxième partie se concentre sur les vingt dernières années du siècle, celles de l'explosion du roman de la capitale, notamment à travers le filon du roman parlementaire – représenté dans notre corpus par *La conquista di Roma* (1885) de Matilde Serao – et celles de l'esthétique *fin de siècle* incarnée par l'œuvre monumentale de Gabriele D'Annunzio dont *Il Piacere* (1889) sera notre point de référence principal. Cette partie centrale se conclura avec l'étude des narrations françaises contemporaines, notamment à travers l'étude de *Rome* (1896) d'Émile Zola et, de façon secondaire, celle de *Cosmopolis* (1892) de Paul Bourget. Enfin, la troisième et dernière partie concentre l'analyse, au sein de la production plus vaste de chacun des auteurs, sur *L'imperio* (resté inachevé et publié à titre posthume en 1929, mais rédigé entre 1890 et 1910) de Federico De Roberto, *I Moncalvo* (1908) d'Enrico Castelnuovo et *I vecchi e i giovani* (1909-1913) de Luigi Pirandello : des romans projetés vers le XX^e siècle et témoignant, sur le plan historique et narratif, d'une forme d'impasse romaine.

Si nous avons jugé pertinent, au milieu de ce corpus majoritairement italien, de faire quelques écarts du côté français, c'est d'abord parce que Rome est, comme nous l'avons rappelé, un symbole universel de la civilisation occidentale dont la représentation dépasse largement la seule Nation italienne. Encore une fois « a Roma, al di sopra della vita di tutti i giorni, con le sue miserie e i suoi contrasti pratici, c'era dell'altro, ed era l'idea di Roma [...] a nessuno degli stranieri sfuggiva questa duplicità di Roma, idea universale prima ancora che città italiana » (Chabod, 1990, pp. 188-189). Ainsi, les Européens ont autant, si ce n'est davantage écrit sur Rome que les Italiens eux-mêmes,

mais surtout ils ont écrit *différemment* puisque, comme le rappelle Chabod, ils sont habitués à voir Rome comme le centre du catholicisme et restent souvent indifférents au problème national italien, à quelques exceptions près dont Madame de Staël ou Zola font partie.

De plus, Rome est une ville qui, avant même d'être capitale, est profondément cosmopolite. En témoigne le célèbre discours prononcé en 1871 par Theodor Mommsen s'adressant à Quintino Sella : « Ma che cosa intendete fare a Roma ? Questo ci inquieta tutti ; a Roma non si sta senza avere propositi cosmopoliti » (Sella, 1887, p. 292)³⁵. Ville internationale, elle est dans la tradition du Grand Tour et en tant que centre du catholicisme, une destination inlassablement fréquentée par les auteurs ou les intellectuels souvent soucieux de relater leurs impressions dans des récits de voyage dont la tradition est bien connue. Gaspard Vallette, un professeur de littérature française, écrit par exemple, en 1909, en introduction à son catalogue des récits de Rome faits par les écrivains que le prestige d'une ville « dépend aussi en grande partie de ceux qu'elle a su attirer à elle, retenir chez elle et renvoyer dans leur pays natal passionnés d'elle et pénétrés de son regret ». À l'aune « des idées, des émotions, des sentiments ou des sensations qu'elle a su développer, susciter ou vivifier chez ceux qui sont l'élite intellectuelle de l'humanité, artistes, penseurs et écrivains » Rome serait alors indéniablement « la ville unique », supérieure à toutes les autres « comme centre cosmopolite des artistes et des écrivains du monde entier » (Vallette, 1909, pp. 11-12).

Rome, on le sait, est particulièrement chère aux Français. Parmi tous les récits Européens de Rome dont il serait intéressant et inédit de dresser une anthologie exhaustive (déjà partiellement réalisée par Campailla, 2008, dir.) figurent en majorité des récits ou souvenirs de voyage de plumes françaises qui font l'objet de nombreux travaux, notamment de l'institut de recherche de l'École française de Rome (par exemple Garms, 1990 ou Bertrand, 2008). L'abondance de souvenirs et de récits de voyage qui ont longtemps prédominé sur d'autres types de narrations a aussi longtemps fait de ces dernières les grandes oubliées des études critiques. D'où l'exclusion de notre propre objet d'étude de cette typologie spécifique d'écrits autobiographiques qui, par ailleurs, ne permettraient pas de démêler un certain nombre de problématiques internes à la situation italienne. Gaspard Vallette (1909, p. 13) témoigne lui aussi de cette tendance hégémonique de la vision française dans son projet d'enquête : il propose de rechercher chez les auteurs français de Montaigne à Zola « comment et pourquoi ils ont vu Rome, ce qu'ils en ont vu, ce qu'ils en pouvaient voir ; ce qu'ils n'en ont pas vu ou pas voulu voir ; ce qui les a chacun particulièrement frappé, ému ou intéressé, et enfin quelle fut l'influence de Rome sur leur esprit ou sur leur œuvre ». Ce que nous voudrions éviter dans l'étude de notre propre corpus c'est cette limitation à l'établissement d'un « tableau pittoresque » (*ibid.*, p. 14) à laquelle la

³⁵ Sur la tradition du cosmopolitisme à Rome voir Vidotto (2021). Rappelons que la tradition du cosmopolitisme libéral romain équivaut à un universalisme qui entre fortement en tension avec la vision plus nationaliste qui s'affirme dans ce contexte de construction identitaire.

représentation de Rome est trop souvent associée, au moins jusqu'au fascisme (Vidotto, 1997). Il s'agit au contraire pour nous d'interroger ponctuellement le point de vue français dans des œuvres narratives qui prétendent saisir la ville de l'intérieur³⁶, au même titre que leurs homologues italiennes. Bien sûr, les écrivains français restent des étrangers, mais l'engagement pris dans le projet de composition d'un roman de Rome est différent de celui d'une littérature de l'intime relatant les impressions du passage fugace dans une ville.

En outre, indépendamment de l'intérêt historique qu'assume le genre du roman pour cette période, le choix de proposer l'étude d'un corpus d'œuvres fictionnelles a aussi une justification littéraire. En effet, s'intéresser à la fiction, c'est dépasser cette correspondance linéaire et qui se veut objective entre un représenté et un représentant. Le réel, dès lors qu'il participe d'un genre qui, contrairement au récit de voyage, revendique sa fictionnalité, même s'il s'inscrit dans un courant réaliste, ce réel donc, n'est plus un réel objectif, mais un « effet de réel » pour reprendre les mots de Roland Barthes (1984). Et dans ce léger mais subtil décalage se cache peut-être ce que les écrivains veulent nous dire de Rome au-delà des représentations stéréotypées.

À travers une étude chronologico-thématique du corpus, nous explorerons donc les modalités de la représentation de Rome capitale, moins pour établir la liste des écarts et des fidélités avec le référent réel comme fin en soi que pour les traiter comme « les outils nécessaires à une approche du roman dans sa relation, complexe, d'ouverture et de clôture, avec le monde qui l'entoure » (Grau, 2017, p. 39). Nous espérons que le caractère inédit d'un corpus romanesque et bi-national apportera une pierre supplémentaire à l'édifice qui se propose « d'analyser la cité du langage qu'est Rome, et qu'est le roman, qu'ils sont, ensemble » (*ibid.*).

Interroger les œuvres narratives est un parti-pris qui, s'il n'a cessé de s'affirmer, n'allie que rarement un corpus bi-national et une focalisation systématique sur l'image de Rome capitale. En ce qui concerne les travaux français, l'étude menée par Donatien Grau (2017) analyse par exemple un corpus uniquement français, tandis que des études critiques sur le roman national comme les travaux d'Enza Del Tedesco (2012) élargissent la problématique à la construction de l'unité nationale sans insister sur le rôle spécifique de la représentation de Rome dans cette élaboration romanesque³⁷.

³⁶ Cette expression est empruntée à Marguerite Bordry (2019, pp. 9-10) qui l'applique à l'analyse de romans vénitiens : « [...] le point de vue intérieur à Venise, inhabituel à une époque où la ville était fréquemment décrite par des écrivains voyageurs, dresse un portrait partagé entre la mélancolie et l'ironie, celui d'une ville ayant du mal à se libérer du poids de son passé comme du poids des mythes qui lui ont toujours été associés ».

³⁷ La critique dédiera toutefois un article à cette représentation romaine, article dans lequel son intention rejoint notre problématique, mais en l'infléchissant du côté de l'histoire littéraire en général puisqu'elle propose de comprendre « in che modo s'intrecciano le vicende di una capitale culturale e i destini del romanzo nazionale, e se davvero quei destini si siano inverati o se piuttosto il municipalismo sia rimasto il carattere del romanzo italiano, la sua peculiarità e forse la sua vera identità [...] » (Del Tedesco, 2005, p. 33).

Les recherches critiques françaises ont souvent interrogé l'image de Rome, y compris fictionnelle, mais rarement en considérant les liens entre cette représentation et la construction historique d'une capitale et d'une Nation. Dans les travaux italiens, au contraire, l'intérêt pour l'histoire nationale a donné lieu à de nombreuses études dont l'échelle est davantage celle de la Nation entière que celle de la seule capitale³⁸. Cela se justifie également par le fait que tous les romans de la nation ne sont évidemment pas romains, d'autant plus dans un territoire caractérisé par un fort polycentrisme et un manque d'identification avec sa capitale politique. Quoi qu'il en soit, dans les études françaises ou italiennes, rares sont les auteurs qui procèdent à une étude comparatiste. En schématisant, on pourrait dire que la représentation *littéraire* de Rome est un problème français, tandis que Rome *capitale* est un problème italien. Voilà pourquoi rapprocher ces deux points de vue pour interroger le roman de Rome capitale comme roman de la nation à travers un corpus italo-français nous semble particulièrement stimulant.

En ce qui concerne les ouvrages de langue française, outre le *Corinne ou l'Italie* (1807) de Madame de Staël que nous n'évoquerons que comme représentation antérieure au corpus, pour la période concernée, notre choix s'est naturellement tourné vers le *Rome* de Zola publié en 1896. Ce roman titanesque s'est en effet imposé par la résonance dont il a joui et l'ampleur de son ambition concernant la représentation de la ville dans sa totalité. Il illustre notamment la tendance à la représentation de l'*Urbs* comme centre du catholicisme – association qui semble évidente, mais dont nous verrons qu'elle est en revanche relativement peu présente, ou du moins différemment abordée, dans les romans italiens – en même temps qu'il présente un intérêt à la fois inédit pour un roman français et, comme toujours chez Zola, très documenté, bien que parfois schématique, sur la chose politique et la construction de la nation italienne. De façon plus marginale, nous ferons aussi allusion au *Cosmopolis* (1892) de Paul Bourget dans la mesure où ce dernier semble parfaitement illustrer la tendance à une représentation étrangère faussement évasive et peu personnalisée de la ville, idée spirituelle et abstraite dont la qualité principale est d'abord celle d'être un lieu cosmopolite similaire à tant d'autres.

Le dialogue des œuvres françaises et italiennes au sein du corpus vise également à refléter une réalité qu'atteste l'histoire littéraire européenne : celle de l'influence de la littérature française, qui constitue alors en Europe une source d'inspiration et un véritable modèle, sur la littérature italienne post-unitaire. Chez les auteurs italiens, « il modello francese traspariva continuamente » (Mangoni, 1985, p. VIII) et réciproquement : « era un brulicare di idee e di interscambi, in cui la Francia dava e

³⁸ À l'image du titre d'Enza Del Tedesco (2012) : *Il romanzo della nazione*.

riceveva, nello stesso tempo, o, per meglio dire, riceveva per ridare, a livello di cultura comune diffusa e di opinione » (Mangoni, 1985, p. IX).

Certes, en Italie, l'imitation du modèle français fait débat, mais elle est encore hégémonique, surtout lorsqu'il s'agit de roman, genre pour lequel les références canoniques sont encore en grande partie anglaises ou françaises³⁹. D'une façon plus générale, le dialogue entre les littératures européennes est bien trop fécond en cette fin de XIX^e siècle pour qu'on puisse l'ignorer. Déjà en 1846, Carlo Tenca élargit son étude de la littérature italienne à la situation européenne qui lui semble assez similaire et il rappelle comment, à l'échelle européenne, l'unité de pensée et le sentiment de communauté sont aussi fondamentaux qu'au niveau national. Le critique semble transposer dans le champ des lettres un idéal proné par Mazzini dans le domaine politique⁴⁰: de l'unité des littératures européennes qui maintiennent leur caractère national tout en s'harmonisant doit naître la littérature moderne.

Le caractère national italien étant, en Europe, l'un des plus récemment consolidés par une unité politique concrète, la littérature de la péninsule s'inspire nécessairement, dans les premiers temps, de modèles étrangers. Or, à l'heure de l'affirmation des identités nationales et de leur mise en tension avec la construction européenne, la question des influences étrangères, considérées comme bénéfiques ou au contraire néfastes à la littérature italienne – « Noi badiamo soprattutto al cammino che piglia la letteratura presso le altre nazioni, e crediamo poterne applicare i principi alla nostra » écrit Tenca (1969, p. 285) –, est l'un des thèmes les plus débattus par les intellectuels⁴¹. Rares sont les écrivains qui ne se sont pas exprimés à ce sujet. Or, c'est bien de la culture française qu'il est principalement question. Les avis varient quant aux effets de cette influence étrangère, reconnue par tous, et responsable, selon Alberto Asor Rosa (2002, p. 275), de l'adoption du modèle du roman en Italie. Pour le critique, « l'egemonia di questo modello è il frutto innegabile della dipendenza della cultura letteraria italiana in questa fase da altre culture letterarie europee, in particolare quella

³⁹ Voir à ce propos Pellini, 2018, « Il romanzo attraverso i francesi ».

⁴⁰ Cet idéal européen est rappelé par Federico Chabod (1990, p. 192) : « e ora, in questo ulteriore svolgimento della vita europea verso le forme differenziate pur sul terreno culturale e morale, si continuava a cercare un motivo comune, un principio che servisse a tener ben salda l'idea di quest'Europa laica, a individualità nazionali nettamente definite, e potesse fungere da ponte di trapasso fra la nazione singola e la civiltà comune, di cui mai come nell'età dell'Illuminismo e del Romanticismo si esaltarono grandezza, forza e dignità ».

⁴¹ On rencontre par exemple ce thème chez l'écrivain Antonio Fogazzaro (1945, p. 347) – « Dovunque intorno a noi le lettere risposero ampiamente al desiderio dei tempi. In Francia la vecchia furia nazionale ruppe i confini. Non ripeterò gli anatemi tante volte fulminati dagli Italiani contro il romanzo francese, sterili al paro di tutti gli anatemi » – ou chez Luigi Capuana (1972, « Emilio Zola » ou « Sul romanzo italiano » publiés respectivement en 1882 et 1885). En 1895, dans des entretiens menés par Ugo Ojetti (1946, p. 199), Giovanni Pascoli évoque encore le « continuo spavento del contagio francese ». Cette polémique sur l'assimilation souhaitable ou non des littératures étrangères en Italie est bien plus ancienne. Déjà dans son essai « Sulla maniera et la utilità delle traduzioni » sollicité par la Biblioteca italiana en 1816 et auquel répondront aussi bien Pietro Giordani que Giacomo Leopardi, Madame de Staël exhorte les Italiens à sortir de leur isolement culturel supposé et à s'ouvrir aux autres littératures. Giosuè Carducci, grand partisan des traditions nationales, s'y refuse. Il propose pour sa part de rétablir une vérité historique qui voudrait que l'imitation supposée du modèle français se soit avérée davantage dans les formes et les phénomènes que dans le contenu substantiel (Fournier-Finocchiaro, 2013).

francese ». Sans embrasser cette thèse de la « dépendance », bornons-nous à adopter celle, unanimement partagée par la critique, qui reconnaît que « per la cultura italiana del secondo Ottocento, il termine di riferimento per il romanzo non è la Gran Bretagna, ma la Francia » (Camilletti, 2018, p. 254).

Dans le panel des littératures européennes qui auraient pu être mises en dialogue avec les romans « autochtones » de Rome, le choix des romans français s'avère d'autant plus fécond que le dialogue culturel des deux pays est particulièrement riche à ce moment de l'histoire littéraire. Dans notre recherche, la confrontation des points de vue italiens et français permettra ainsi, selon une approche ponctuellement comparatiste, de mettre en évidence les points communs et les écarts de perception et d'attention concernant les thèmes abordés et les modalités de représentation de la ville de Rome. Cela semble d'autant plus pertinent lorsque l'objet de la représentation est justement cette ville universelle et cosmopolite par excellence dont les Français auraient eu le monopole littéraire ou du moins l'obsession, comme le souligne le titre choisi par Donatien Grau (2017) qui appelle le roman à sujet romain un « genre français ». Ce pas de côté vers la littérature française constituera également un exemple de perception et de représentation *européenne* de Rome qui pourra mettre en relief la spécificité italienne de cette représentation. Qu'il nous soit permis d'user, pour conclure sur l'apport majeur de l'approche comparatiste, de l'autorité d'Italo Calvino : « [...] gli italiani sono indispensabili proprio per confrontarli agli stranieri, e gli stranieri sono indispensabili proprio per confrontarli agli italiani » (Calvino, 2007, « Perché leggere i classici », p. 1824)⁴².

Le choix nécessaire de quelques œuvres représentatives ne doit pas occulter l'immensité du panorama littéraire de Rome qui constitue également une perspective d'élargissement de la recherche. Pour reprendre une métaphore chère à Marguerite Bordry (2019, p. 117), ce travail est assimilable à celui du cartographe contraint « de faire des choix et donc d'assumer des “préférences”, tout en gardant à l'esprit l'idée de la “carte complète” des lieux ». La carte littéraire complète de Rome à la période qui nous intéresse ne peut donc qu'être enrichie au gré des explorations et de l'élargissement d'un corpus européen. Le nôtre n'est ni exhaustif ni exclusif puisque, dans cette volonté d'ouverture, il prend ponctuellement en compte des œuvres qui ne font pas l'objet d'une analyse approfondie et systématique. Aux excursus français s'ajoutent les excursus chronologiques initiaux vers *Corinne ou*

⁴² Il est intéressant de remarquer que cette conclusion intervient comme justification du fait qu'Italo Calvino n'a cité, pour illustrer son propos sur « les classiques », qu'un seul auteur italien, en l'occurrence le poète Giacomo Leopardi. Comme s'il était toujours aussi difficile, au moment où le critique écrit en 1981, de faire entrer dans cette glorieuse catégorie des « classiques » universels, un roman italien.

l'Italie (1807) de Mme De Staël ou *Le Confessioni d'un italiano* (1867) d'Ippolito Nievo. Ces ouvrages sortent de l'arc chronologique défini et sont donc exclus du corpus par des critères objectifs, mais ils font date dans l'histoire de la littérature italienne ou française à sujet romain et leur analyse nous a semblée nécessaire à la bonne compréhension du contexte et de la tradition littéraire dans lesquels s'ancre plus tard le roman de Rome. *Cosmopolis* (1892) de Paul Bourget constitue un autre exemple d'excursus qui, cette fois-ci, répond à tous les critères objectifs du corpus et dont l'auteur à succès a fortement influencé la littérature italienne contemporaine, mais qui ne justifie pourtant pas une étude aussi approfondie que celle menée sur d'autres œuvres plus riches sur le plan de la représentation romaine. D'où son étude fusionnée à celle du roman contemporain de Zola (1896) avec lequel il dialogue et qui a eu notre préférence.

Comme nous l'avons déjà souligné, concernant le corpus français, les listes de romans à sujet romain sont plus facilement identifiables et des études comme celles de Donatien Grau (2017) ou d'Anne-Christine Faitrop-Porta (1988) en dressent des listes quasi exhaustives à une période donnée. Cela est évidemment plus complexe pour les romans italiens dont la production est beaucoup plus importante et pour laquelle aucune étude systématique et exhaustive sur les narrations romaines n'a été réalisée. Le caractère nécessairement sélectif d'un corpus d'œuvres au sein d'une production aussi vaste nous a contraint à choisir celles qui nous paraissaient les plus significatives quant à la place et à l'importance données à la représentation, inédite ou canonique, de Rome. Qu'elles entrent dans les listes de classiques dressées par les anthologies ou qu'elles soient tombées dans l'oubli, nous avons cherché à proposer un panel d'œuvres illustrant tantôt un courant ou une tradition littéraire affirmés, tantôt une vision singulière, en cherchant toujours à privilégier le critère interne de la centralité ou de l'originalité de la représentation narrative de Rome de manière à éclairer le mieux possible les grandes lignes de son évolution.

Le souci de diversification nous a poussé, d'une part, à procéder à une sélection au sein de la production d'un même auteur pour éviter qu'il soit sur-représenté – c'est le cas pour Gabriele D'Annunzio dont la plupart des romans se déroulent à Rome et pour lequel nous analyserons principalement *Il Piacere* (1889) – d'autre part à choisir d'illustrer des phénomènes de l'histoire littéraire tel que l'essor significatif de la production féminine en choisissant, par exemple, d'analyser, parmi les nombreuses œuvres appartenant au courant du roman parlementaire, *La Conquista di Roma* (1885) de Matilde Serao plutôt qu'une œuvre analogue de l'un de ses confrères. Certaines œuvres comme *Il Piacere* de D'Annunzio, *L'imperio* (1929) de De Roberto ou *I vecchi e i giovani* (1909-1913) di Pirandello semblaient véritablement inévitables s'agissant de l'étude du roman de Rome sur cette période. D'autres permettent au contraire un léger écart par rapport au canon littéraire et aux romans dits « majeurs », comme le roman, récemment redécouvert, *I Moncalvo* (1908) d'Enrico

Castelnuovo dont le point de vue inédit, s'agissant d'une saga familiale juive, nous permettra d'illustrer une vision originale du début du XX^e siècle. De même, des auteurs considérés comme mineurs tels que Edmondo De Amicis ou Giovanni Faldella, avec leurs romans largement oubliés et encore hybrides dans leur forme, intitulés respectivement *Le Tre capitali* (1898) et *Un viaggio a Roma senza vedere il papa* (1874-1875), permettront d'observer le moment initial où la ville était encore perçue comme l'objectif d'une épopée *risorgimentale* et d'illustrer la tendance à la chronique des premières œuvres modernes à sujet romain ; une telle tendance témoignant de l'interpénétration durable qui s'installe entre le monde du journalisme et celui de la littérature.

Dans la liste des œuvres sélectionnées pour notre corpus, notons que sont représentés quatre auteurs – Matilde Serao (1856-1927), Federico De Roberto (1861-1927), Gabriele d'Annunzio (1863-1938), Luigi Pirandello (1867-1936) – et seulement une œuvre (en plus des autres romans de D'Annunzio que nous étudierons marginalement) – *Il Piacere* (1889) – figurant dans la liste établie par Alberto Asor Rosa (2009, p. 74) des auteurs et des œuvres qui marquèrent de façon indélébile la notion même de roman italien. La comparaison de ces deux listes permet d'établir un double constat à propos de notre corpus : d'une part, les œuvres à sujet romain des auteurs d'anthologie ne sont pas leur chef-d'œuvre. La représentation de Rome n'a d'ailleurs pas de caractère prédominant dans la production d'un auteur, à l'exception de D'Annunzio. Ici, nous pourrions nous attarder sur le caractère encore largement polycentrique de l'Italie qui se reflète dans sa production narrative – notons qu'aucun des auteurs de notre corpus n'est romain d'origine – alors qu'en France, à la même époque, les romans des grands auteurs sont dans leur quasi majorité des « romans de Paris ». D'autre part, le fait que de nombreux romans de Rome échappent à la liste des canons établis par Asor Rosa montre que, si certains des grands auteurs ont été tentés par le roman de Rome, ce sont principalement des auteurs « mineurs » qui se sont intéressés à cette représentation de la capitale⁴³.

Autant de phénomènes qui ont suscité notre intérêt et guidé notre choix des œuvres du corpus à l'intérieur d'un cadre de critères de sélection objectifs : d'un côté, les limites chronologiques fixées – du sacre de Rome capitale à la veille de la Première Guerre Mondiale –, de l'autre, les limites de genre. Il s'agissait de sélectionner – et cela s'avère moins aisé qu'il n'y paraît concernant la première

⁴³ Dans son étude des narrations de Venise, Marguerite Bordry (2019, p. 11) fait explicitement le choix de sélectionner des œuvres mineures, « reléguées dans l'ombre » et dont la « dimension particulariste » serait l'un des motifs de « non-inclusion dans un canon littéraire vénitien, par opposition à la dimension universaliste des œuvres majeures ». La thèse proposée selon laquelle la hiérarchie de valeur littéraire serait en partie établie sur la base d'une symbolisation effective ou non de la ville mythique nous semble intéressante. Pour notre part, et sans entrer dans un débat ayant trait à l'histoire de l'établissement de ces catégories et à leur caractère discutable, notre corpus mélange des œuvres et des auteurs qui appartiennent aussi bien à la catégorie des « majeurs » qu'à celle des « mineurs ». Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'approche géographique qui interroge les liens entre temps et espace rend caduque une telle catégorisation en empêchant l'établissement d'un canon : « Perchè una volta restituita alla ricchezza, ma anche alla complessità dell'intreccio fra i suoi tempi e i suoi spazi, una letteratura non può ridursi al canone dei suoi grandi autori, né alla successione delle loro opere maggiori o minori, né alla vicenda dei generi o al successo delle mode » (Luzzatto et Pedullà, 2010, pp. XVII-XVIII).

période – des œuvres fictionnelles et suffisamment longues pour justifier leur statut de roman à l'intérieur de la catégorie des œuvres narratives. L'importance de cette distinction se justifie non seulement par l'avalanche de récits de voyages ou de souvenirs de Rome, mais aussi par l'importante production de nouvelles que connaît l'Italie à cette époque. Comme nous y avons déjà insisté, notre corpus est en outre constitué d'œuvres dont l'action, qu'elle se passe majoritairement ou partiellement à Rome, fait nécessairement la part belle à la ville qui constitue un élément – voire un personnage – essentiel dans le déroulement de l'intrigue. Enfin, ces œuvres traitent toutes d'un sujet contemporain de l'écriture ou immédiatement antérieur : l'un des enjeux principaux en est la représentation de la Rome *capitale* que leurs auteurs connaissent. Ce sont des romans de l'*hic et nunc* de Rome. Ils participent en cela de ce que Giancarlo Alfano appelle « l'historiographie du contemporain »⁴⁴. À partir de cette sélection d'œuvres nous tenterons donc de réaliser ce que Croce (1957, « Romanzi-documenti », p. 161). propose dans un essai écrit à la veille de la Seconde Guerre Mondiale, à savoir « ricercare come nei romanzi degli italiani (anche, del resto, negli stranieri dello Zola, del Bourget e di altri) fu figurata Roma, diventata capitale del regno e centro della vita politica e parlamentare ».

Le sacre de Rome capitale fixe la date symbolique du début de notre étude qui se termine avec l'analyse de *I vecchi e i giovani*, publié en 1913. Cette dernière œuvre « con la quale si chiude una modalità della narrazione che pur essendo affatto novecentesca affonda le radici nel cuore dell'Ottocento » (Del Tedesco, 2012, p. 13), clôt notre cheminement, en même temps qu'une période littéraire du roman de Rome, alors que la Première Guerre Mondiale s'apprête à ébranler l'Europe⁴⁵. Après cet événement et avec la montée du fascisme les productions littéraires romaines seront profondément différentes et répondront à d'autres problématiques que celles de notre corpus.

Suivant des critères internes à la représentation de Rome et à son évolution, nous avons réparti les œuvres couvrant cet arc chronologique d'une cinquantaine d'années en trois périodes de dix à vingt ans chacune, correspondant à nos trois grandes parties. Cette périodisation a tout naturellement épousé celle qui est établie par la plupart des anthologies et des critiques littéraires, montrant à quel point la littérature narrative de Rome reflète les dynamiques de l'histoire littéraire italienne dans son ensemble.

⁴⁴ « La volontà di proporsi come “storiografia del contemporaneo” va considerata un aspetto importante di quel contributo coreico alla comprensione del presente cui la cultura italiana del romanzo partecipa in maniera particolarmente agguerrita tra gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento. Raccontare il passato recente (o comunque non remoto) serviva infatti per interpretare le condizioni dell'oggi, a partire dalle prime significative trasformazioni sociali che una realtà pur non ancora compiutamente moderna stava iniziando a conoscere » (Alfano, 2018, « Il romanzo della *fin de siècle* », p. 260).

⁴⁵ Rappelons que *L'imperio* inachevé de De Roberto est postérieur au roman de Pirandello pour ce qui est de la publication puisqu'il fut publié à titre posthume en 1929, mais il lui est contemporain pour ce qui est de la rédaction. *I vecchi e i giovani* est donc bien le dernier de nos romans à avoir été librement et volontairement publié par son auteur.

Les manuels et anthologies les plus récents reprennent la partition chronologique établie par Benedetto Croce au début du XX^e siècle (1964, « Di un caratterere della più recente letteratura italiana ») sans vraiment la remettre en question. Pour n'en citer que quelques-uns, Giulio Ferroni dans sa *Storia della letteratura italiana, dall'Ottocento al Novecento* (2012, pp. 332-333), après avoir rappelé les rapports privilégiés entre littérature italienne et française au tournant du siècle⁴⁶, indique comme possible périodisation la tripartition 1861-1880 ; 1880-1900 ; 1900-1910. Alberto Asor Rosa, quant à lui, aussi bien dans sa contribution à l'ouvrage collectif de Moretti (2002) que dans l'ouvrage plus récent *Storia europea della letteratura italiana* (2009, p. 25), signale que le moment où le « moderne » atteint son apogée (selon lui 1870-1914) se superpose à celui où le roman en exprime les tendances, les aspirations et les caractéristiques. Cette production est particulièrement riche dans les vingt dernières années du XIX^e siècle qui seraient « grosso modo, i venti anni del romanzo italiano » (*ibid.*, p. 73)⁴⁷. Le choix de bornes chronologiques et la délimitation de périodes étant de toute façon un procédé arbitraire qui résulte d'un parti-pris et établit des frontières aussi poreuses que perméables, nous nous appuierons – par simplicité, mais aussi pour mieux les interroger et les confronter au cas spécifique de notre corpus qui ne s'y « pliera » pas forcément – sur ces grands découpages périodiques qui semblent être reconnus par la majorité des études critiques et qui permettront de replacer le roman de Rome au sein de la phase finale de l'évolution ayant porté du « romanzo di primo Ottocento [al quale] compete il ruolo positivo di educazione delle coscienze e di perlustrazione nelle pieghe di una realtà dilacerata che occorre razionalizzare con alacrità etica e con civile appassionamento » au roman « di secondo Ottocento [che] è invece il romanzo del negativo, del crollo dei valori, della malattia, della denuncia, del caos, della perdizione » (Tellini, 1998, p. 204). Le cœur de notre travail, que représente la seconde partie, sera donc constitué par l'analyse de ces vingt années de la fin du siècle que Giancarlo Alfano identifie lui aussi comme la seconde époque du roman italien marquée par une tendance claire à « l'historiographie du contemporain ». Contrairement à leurs prédécesseurs tournés vers le passé ou projetés au contraire vers l'avenir, « i romanzieri che pubblicano le proprie opere negli ultimi venti anni del XIX secolo appaiono spesso interessati a indagare le ragioni storiche che hanno condotto al loro presente » (Alfano, 2018, « Il romanzo della *fin de siècle* », p. 260).

Il est évident que les tendances littéraires de la représentation de Rome capitale ne peuvent se faire jour que quelques années après son sacre. D'où cet âge d'or de la littérature romaine qui semble ne

⁴⁶ « In tutti i capitoli che seguono si troveranno riferimenti agli scambi tra la letteratura italiana e le letterature europee e si vedrà che in primo piano è il rapporto con la vicina letteratura francese e che il punto di riferimento della modernità, per i nostri scrittori, è Parigi, centro indiscusso della vita artistica mondiale [...] » (Ferroni, 2012, p. 330).

⁴⁷ Et Asor Rosa (2009, p. 73) précise entre parenthèses : « dove “romanzo” e “italiano”, invece di essere come in passato i termini solo apparentemente convergenti di una diade conflittuale, vanno presi ambedue nel loro senso più rigoroso: *vero romanzo e autentico italiano* ».

commencer qu'en 1880. Cependant, il nous semble nécessaire de remonter à 1870, d'une part pour le symbolisme de cette date et l'importance qu'elle a revêtue pour les Italiens d'alors⁴⁸; d'autre part parce que cette littérature qui est encore celle « des origines » et qui nous occupera dans la première partie nous permet de prendre le pouls des tendances précédant celle de la grande saison du roman de Rome⁴⁹. Notre cheminement chronologique s'intéressera donc, dans une première partie, à l'héritage légué à la postérité et aux tendances narratives faisant état d'une réalité encore immatérielle de la capitale convoitée et encore fortement liée au mythe de la ville, pour ensuite aborder, dans une deuxième partie, la grande saison du roman des deux dernières décennies du siècle qui consacrent la célébration littéraire de la Troisième Rome tout en mettant à jour ses contradictions. Enfin, les romans de la partie finale, projetés vers le XX^e siècle, illustreront le processus d'effritement définitif de l'image idéalisée de la capitale et l'arrivée irréversible du temps des désillusions⁵⁰.

⁴⁸ En février 1897 Mario Morasso (1897) publie dans *Il Marzocco* une lettre ouverte adressée « Ai nati dopo il 70 » où il souligne la spécificité d'une génération aussi bien en France qu'en Italie : « Nati dopo il 70, tanto in Francia come in Italia due grandi fatti hanno dato una impronta peculiare all'anime nostre ; impronta che non può fare a meno di farci sentire e pensare in un modo a fatto diverso da quello della generazione che ci precedette anche di un solo anno. *In Francia la sconfitta, in Italia la conquista di Roma*. Noi siamo nati quando questi due eventi si erano compiuti, il ricordo oscuramente adunghia la coscienza nostra, su di noi pesa il fato che da essi deriva e che si riassume nella risurrezione del sentimento nazionale, nel culto della forza e della terra nostra, nella visione del robusto eroe latino che accenda la gloria futura di nostra gente ».

⁴⁹ Notons au passage que cette production inédite de romans à sujet romain ne se substitue en aucun cas à une production préexistante de poésies ou de récits de voyages qui persistera et s'affirmera en parallèle de la production romanesque.

⁵⁰ Ces grandes tendances reprennent en partie celles identifiées par Donatien Grau (2017, p. 261) concernant le roman français : « quatre modalités essentielles, s'établissant chronologiquement : la nation apparaît successivement comme une réalité immatérielle, dans *Corinne* ; comme l'objet d'un complot, dans *Rome souterraine* ; comme une réalité à établir pleinement, dans la *Rome* de Zola ; comme une réalité existante à condamner, dans *Denier du rêve*, de Marguerite Yourcenar [...] ». Pour notre propre corpus, cette évolution pourrait être transposée en « réalité immatérielle » chez De Amicis ou Serao et d'une certaine façon encore chez D'Annunzio ; « réalité à établir » chez Zola et enfin « réalité existante à condamner » chez Pirandello et De Roberto.

Note sur les éditions

Pour plus de lisibilité et vue l'abondance des citations qui y renvoient, certaines œuvres du corpus analysé sont signalées dans les références *in-texte* par leur titre seul. Nous donnons ici la liste des éditions de référence auxquelles ces titres renvoient :

Enrico Castelnuovo, *I Moncalvo*, édition établie par Gabriella Romani, Interlinea, Novara, 2019.

Gabriele D'Annunzio, *Il Piacere*, in id., *Prose di romanzi*, vol. 1, édition établie par Annamaria Andreoli et Niva Lorenzini et dirigée par Ezio Raimondi, Mondadori, Milano, 2000, pp. 1-358.

Federico De Roberto, *L'illusione*, édition établie par Nunzio Zago, BUR Rizzoli, Milano, 2019.

Federico De Roberto, *L'imperio*, édition établie par Gabriele Pedullà, Garzanti, Milano, 2019.

Luigi Pirandello, *I vecchi e i giovani*, édition établie par Massimo Onofri et enrichie d'une préface de Nino Borsellino, Garzanti, Milano, 2017.

Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Mondadori, Milano, 1988.

Matilde Serao, *La conquista di Roma*, Elliot, Roma, 2014.

Émile Zola, *Rome*, Gallimard, Paris, 1997.

PREMIÈRE PARTIE

L'HÉRITAGE NARRATIF ROMAIN

Le cose scritte derivano da altre cose scritte e servono alle cose che verranno scritte poi. La « tradizione » funziona appunto in quanto insoddisfazione continua per quel che è stato scritto fino a un momento prima. Le opere che valgono in sé saranno poi quelle poche che staranno in piedi come se nient'altro fosse stato scritto prima e nient'altro dovesse essere scritto dopo.

Italo Calvino¹

¹ « Inchiesta 1966 », in *Saggi* (1945-1985), édition établie par Mario Barengi, Mondadori, Milano, 2007, pp. 1537-1538 : 1538.

1. Aux origines (européennes) du roman de Rome

1.1 Panorama préliminaire des influences et traditions littéraires

Mémoires et souvenirs *risorgimentali* : le poids de l'Histoire et de l'autobiographie

Tout comme l'épopée grecque est l'ancêtre des premiers romans, l'épopée nationale des guerres d'indépendance peut être sans doute considérée comme l'un des points de départ et de référence du genre romanesque moderne². De fait, nous verrons que dans les premiers récits fictionnels romains, Rome est avant tout *ce qu'on en a vu* et ce qu'on en raconte dans ses mémoires. La rupture de ce que Philippe Lejeune (1975) appelle le pacte autobiographique est ardue, voire impossible, ce qui interroge du même coup la possibilité d'une « fictionnalisation » de Rome comme objet littéraire. Cet héritage implique une double constante du roman de Rome découlant directement de la contradiction intrinsèque du genre autobiographique : d'une part, la difficulté à se détacher de la grande histoire et d'une volonté – parfois interprétée comme une obligation – d'objectivité ; d'autre part, la tendance forte à « l'individualisme » qui en l'occurrence se traduit par une valeur toujours intime du récit de Rome, fortement subjectif et introspectif.

Rien d'étonnant à ce que l'époque du *Risorgimento* et la conquête de l'unité italienne se prêtent aisément au récit de ce que l'on a vécu. Cela s'ajoute à une tendance européenne qui encourage la publication foisonnante de Mémoires dans lesquels le mémorialiste se fait interprète et témoin de son temps ainsi que des événements historiques qui l'ont caractérisé. Dans la littérature narrative italienne, la construction de l'unité est bien le thème privilégié qui passera peu à peu du genre des Mémoires à celui du roman, tissant un lien ténu entre réalité et fiction. L'appui de l'Histoire donne dans un premier temps sa valeur au roman et « la tematica risorgimentale » permet au genre de conquérir ses lettres de noblesse (Del Tedesco, 2012, pp. 12-13). Au sein de notre corpus, bien peu de romans de Rome ne pourraient pas être appelés eux aussi des romans *risorgimentali* et beaucoup comportent de façon plus ou moins explicite cette interrogation sur l'histoire dont *I vecchi e i giovani* de Pirandello semblent être l'un des derniers avatars.

² Sur toute la tradition antérieure du roman, et notamment le roman du XVIII^e siècle, nous renvoyons aux nombreux travaux de Daniela Mangione (2012 ; 2019 ; 2021) qui regrette que soit relativement peu exploré le rapport entre fracture et continuité « attorno alla vera nascita del romanzo moderno italiano, alla sua fase premanzoniana » (2021, p. 324).

En plus de cet intérêt pour la grande Histoire, le roman hérite des Mémoires cette tendance déjà signalée à l'autobiographisme. Gennaro Schiano (2018) va jusqu'à dire que le seul roman qui réussira à s'imposer en Italie est de type autoréférentiel : il est construit sur des destins singuliers et inimitables plutôt que sur des contextes ou périodes historiques. Ce n'est d'ailleurs pas une caractéristique récente de la littérature italienne. Si l'on pense à des auteurs comme Gioacomo Casanova, Vittorio Alfieri ou Ugo Foscolo, on constate en effet que cette tendance autobiographique ne s'inscrit pas nécessairement dans une volonté d'objectivité historique, mais aussi souvent, avant l'essor des Mémoires *risorgimentali*, dans une matrice purement autoréférentielle. Asor Rosa en rend responsable l'absence d'un contexte social unitaire en Italie qui ne donnerait de place qu'à l'individu singulier. Le sentiment d'appartenance et de cohésion est également ce qui fait défaut à la construction de la Nation comme sentiment partagé. Les textes des trois auteurs pris en exemple expriment davantage une révolte et « un'affermazione singola » (Asor Rosa, 2002, p. 262) que l'affirmation d'une identité nationale. Entre l'individualisme et l'horizon européen du cosmopolitisme, c'est l'élément médian, celui de la Nation, qui reste encore à trouver.

Cette hypothèse du critique peut s'appliquer au roman de Rome lui-même si l'on observe que dans l'histoire littéraire italienne classique c'est aussi l'élément médian qui fait défaut : le paysage des genres narratifs se partage distinctement entre un fort régionalisme qui correspondrait à ce qu'Asor Rosa appelle « individualisme » et une ouverture européenne « cosmopolite ». Nulle place hégémonique pour la représentation d'un centre (d'un milieu) national qui réconcilierait ces deux extrêmes. Et cette métaphore peut même suggérer que le genre du roman est lui aussi un élément à la fois « médian » et défaillant³. Pourtant, l'hypothèse qui voudrait que les éléments se correspondent selon des triptyques un peu simplistes (individualisme-régionalisme-nouvelle ; Nation-Rome-roman) est largement démentie par la réalité des faits. Il existe des nouvelles cosmopolites comme des romans régionalistes. Les frontières sont poreuses, les concepts friables et nous aurons l'occasion de voir à travers notre corpus à quel point raconter Rome est plus souvent une entreprise individuelle qu'une volonté de représentation nationale. En d'autres termes et pour reprendre une autre formulation d'Asor Rosa, raconter Rome signifie souvent « se raconter soi-même ». Les romans à sujets romains héritent donc de cet autobiographisme qui est une caractéristique aussi répandue que durable de la narration italienne.

Toutefois, ne perdons pas de vue le caractère fortement évolutif de cette tesselle autobiographique : Rome devenue *capitale* implique nécessairement une interrogation sur l'individu en tension avec la communauté qui l'entoure, mais cette tension se déplace petit à petit à l'intérieur

³ « [...] il "narrativo italiano" presenta, anche in età moderna, un ampio ventaglio di possibilità e di registri, perché uno solo, il romanzo, altrove più decisamente dominante, non è in grado di soddisfare tutti i suoi bisogni di identificazione e ricostruzione nazionale » (Asor Rosa, 2002, p. 263).

du sujet qui devient lui-même le siège de sa propre crise. Dans les œuvres de notre corpus, on passe par exemple d'un récit à la première personne, qui rappelle celle adoptée dans les Mémoires, chez Edmondo De Amicis (dont la première personne est souvent, dans *Le Tre Capitali*, celle du pluriel, celle qui représente l'entreprise commune de la prise de Rome) ou Giovanni Faldella (sans que le pacte autobiographique classique soit respecté : dans *Un viaggio a Roma senza vedere il Papa*, auteur et narrateur ne sont pas explicitement confondus et le « je » de la narration est celui d'un personnage-narrateur), à une immense majorité de romans à la troisième personne, souvent avec des narrateurs omniscients. De temps en temps se fait jour une expérimentation. C'est celle par exemple d'un De Roberto qui, dans *L'illusione* (1891), entend pénétrer littéralement l'esprit d'une femme, un sujet étranger, pour en livrer un récit qui anticipe le flux de conscience d'un Proust ou d'un Joyce. L'impression donnée est celle d'une narration qui, tout en étant à la troisième personne, évince presque complètement le narrateur. Gabriele D'annunzio présente un autre exemple d'expérimentation lorsqu'il s'essaye à la première personne pour donner, à la manière de Dostoïevski, un effet de confession intime à son roman *L'innocente* (1892). Ces quelques exemples piochés au sein du corpus montrent à quel point le *moi* littéraire est constamment réinventé jusqu'à l'aube du XX^e siècle où cette réflexion métaphysique et identitaire prendra l'ampleur d'une œuvre telle que celle de Luigi Pirandello. L'*io narrante* dont héritent les romans des années 1870 est encore largement lié à la collectivité et à l'entreprise de construction nationale, mais il évoluera aussi rapidement qu'irréremédiablement vers un détachement de cette communauté en même temps que seront pleinement assumées les catégories du privé, du familial, du réel et de l'individuel fondant le roman moderne (Mangione, 2021).

Parmi les archétypes des Mémoires dont les romans italiens de la seconde moitié du siècle se font les héritiers figurent, tous deux publiés en 1867, *Le Confessioni d'un italiano* d'Ippolito Nievo sur lequel nous reviendrons et *I mei ricordi* de Massimo D'Azeglio sur lequel nous nous limiterons à quelques observations permettant d'établir des ponts avec les romans de Rome à venir. Chez D'Azeglio, il est évident que la représentation de la future capitale ne constitue pas une fin en soi et n'est que très ponctuelle. Elle est le plus souvent prétexte à une représentation canonique d'une ville historique et mythique dont le passé est mis en tension avec le présent qui refuse de se réinventer et de réinventer la ville. D'une façon générale, pour la génération *risorgimentale* encore trop attachée aux faits et à l'histoire en cours, il est encore trop tôt pour penser développer des œuvres purement fictionnelles sur l'*Urbs*. Il ne s'agit donc ici que de noter comment un certain type d'héritage italien canonique a pu imprégner les romans de notre corpus qui sont immédiatement successifs.

Remarquons par exemple que, bien que *I miei ricordi* ne constitue pas un récit « di ambientazione romana », le narrateur-protagoniste, grâce au travail de son père, a cependant l'occasion de se rendre à Rome dont il découvre principalement l'aspect artistique et mondain, ainsi que la société cléricale qui fera l'objet de sa dénonciation : Rome, dans l'œuvre de D'Azeglio, est d'abord le siège du pouvoir d'une Église corrompue contre laquelle l'auteur appelle à une réforme comme le fera, plus de trente ans plus tard et de façon beaucoup plus appuyée, Émile Zola, au sein de son roman intitulé *Rome* (1896).

D'autres éléments ponctuels se font jour que l'on retrouvera dans les tous premiers romans de la capitale, rédigés cette fois-ci par des Italiens, à savoir le sentiment d'étrangeté ou d'éloignement profond que la ville inspire au narrateur « forestiero », et la comparaison courante avec Turin, dans une sorte de rivalité entre capitales que l'on retrouvera chez De Amicis et Faldella. Malgré tout, Rome reste la ville mythique auréolée de gloire et fascinant tout voyageur amené à s'y arrêter. Lorsque le protagoniste-narrateur y retourne seul, il s'adonne à de longues réflexions sur la ville éternelle et son éternel pouvoir de fascination :

Chi può spiegare questo fatto unico nella storia ? Io no certamente ; e mi contento di ripetere che Roma merita veramente il nome di Città eterna. Roma, ci si creda o non ci si creda, esercitò sin qui, ed esercita ancora un fascino sui cuori e sulle immaginazioni di tutta la terra. Se cade Firenze, Napoli, Milano, il mondo appena si volge, poi riprende la sua via: se cade Roma, l'umanità se ne turba. Tale è il fatto storico innegabile, ed innegato da chi conosce il passato (D'Azeglio, 1891, p. 285).

Ajoutons pour terminer que dans *I miei ricordi*, la future capitale n'est encore qu'un lieu de passage que le narrateur traverse plusieurs fois au sein d'un vagabondage qui reflète une sorte de flottement ou d'incertitude. Ce vagabondage est peut-être celui à la fois des esprits et de la Nation qui ne trouve pas encore son centre. Le paradigme du voyage se constitue lui aussi comme héritage incontournable dont se nourrira le roman de Rome capitale. Fortement lié à l'autobiographisme et à l'écriture de soi, il propose surtout un itinéraire qui sera largement exploité dans les schémas narratifs des romans romains puisque force est de constater qu'à Rome, de D'Azeglio jusqu'à Pirandello, on ne fait que passer.

La littérature de voyage

Le schéma narratif de l'itinérance est présent dans les deux ouvrages que nous avons choisis comme premiers exemples européens de romans modernes qui tendent à renouveler l'image littéraire de Rome. Il s'agit de *Corinne ou l'Italie* (1807) de Mme de Staël et de *Le Confessioni* (1867) de Ippolito Nievo sur lesquels nous nous appuierons pour interroger la tradition préexistante à l'essor du

roman de la capitale et établir un certain nombre de lieux communs de la littérature de l'*Urbs* qui sont mis en place dans la première moitié du siècle. Nous avons déjà cité le roman de Nievo comme s'inscrivant dans le sillon de la littérature mémorialiste tout en s'en affranchissant par le pas en avant qu'il fait vers la fiction par rapport à l'œuvre de Massimo D'Azeglio. Si dans les *Ricordi* le pacte autobiographique assimile le narrateur à l'auteur, Ippolito Nievo introduit un intermédiaire, Carlo Altoviti, qui fait passer imperceptiblement le récit d'une autobiographie explicite à une *fiction* autobiographique. L'ouvrage de Mme de Staël, francophone mais de résonnance plus largement européenne, est quant à lui une fiction revendiquée, bien qu'il comporte lui aussi de nombreux aspects autobiographiques.

Il ne s'agit pas de rapprocher arbitrairement deux œuvres qu'un monde entier sépare, ne serait-ce que par la langue et la date de leur rédaction. Il est évident que toute la tradition littéraire mémorialiste *risorgimentale*, en particulier celle qui fait référence à l'épisode de la *Repubblica Romana* de 1848-1849, les sépare. Malgré cela, si l'on considère le seul critère interne de la représentation de Rome dans une œuvre narrative majeure du XIX^e siècle, il est évident que *Corinne* apparaît comme un roman pionnier, le premier en Europe qui introduit et établit une série de lieux communs que l'on retrouvera un demi-siècle plus tard chez Nievo puis dans nos romans de Rome. De plus, les recherches des dernières décennies ont contribué à restituer au roman de Madame de Staël « il valore di libro fondativo dell'identità italiana in una prospettiva imprescindibilmente europea » (Alfonzetti et Bellucci, 2010, p. XI) que nous souhaitons embrasser.

Tous deux considérés comme des chefs-d'œuvre assez isolés dans l'histoire littéraire, les romans de Mme de Staël et de Nievo permettent par exemple de réaffirmer un double mélange des genres, en partie déjà évoqué, qui semble parcourir toute la littérature romaine de la première moitié du XIX^e siècle : au récit de Rome s'entremêle d'une part, l'écriture de soi et, d'autre part, la littérature de voyage. Concernant le premier binôme, si l'on prend pour acquis le lien privilégié qui est établi entre représentation de Rome et écriture de soi, on constate que cette dernière ne découle pas nécessairement de l'autobiographisme ou de l'individualisme identifiés par Asor Rosa (2002) comme des caractéristiques proprement « italiennes ». L'exemple de *Corinne*, qui n'est pas un roman italien mais où se côtoient pourtant ces deux plans, démontre que leur lien est peut-être davantage garanti par l'objet de la représentation lui-même. C'est bien au-delà de tout cadre national que raconter Rome ce serait toujours un peu se raconter soi-même. En d'autres termes, le roman de Mme de Staël nous permet d'émettre l'hypothèse que ceux de Paul Bourget et Émile Zola confirmeront plus tard, à savoir

que ce n'est apparemment pas parce qu'un roman est *italien* qu'il tend à l'écriture de soi, mais bien parce qu'il parle de Rome⁴.

Concernant le lien établi cette fois-ci entre représentation de Rome et littérature de voyage héritée des comptes-rendus érudits du Grand Tour, mais aussi de la sensibilité romantique attentive aux états émotifs (Hersant, 2010, p. 4), il donne lieu à une dynamique du vagabondage dans toutes les premières œuvres de fiction qui s'intéressent à l'*Urbs*. *Corinne* et *Le Confessioni* ne font pas exception. Il faudra attendre que Rome devienne une véritable métropole-capitale, capable d'accueillir durablement des personnages et de faire l'objet d'un récit entier pour que ce lien se distende, sans jamais d'ailleurs disparaître complètement puisque à part les personnages dannunziens, aucun protagoniste du corpus ne s'installe définitivement à Rome ou bien échoue s'il en a l'intention. Dans un premier temps, raconter Rome c'est toujours *être de passage* à Rome. Qu'elle soit protagoniste ou simple décor, la ville n'est éternelle que dans l'esprit de personnages qui n'y restent jamais éternellement : elle n'est donnée à voir que par intermittences, dans quelques chapitres d'une œuvre dont les narrateurs ont souvent la bougeotte.

Si elles s'en inspirent largement, les œuvres de Mme de Staël et de Nievo n'appartiennent pas *stricto sensu* à la littérature dite de voyage dont Donatien Grau (2017, pp. 23-24) rappelle qu'elle repose essentiellement sur la description de ce qui a été vu (et l'on retrouve ici l'idéal d'objectivité si cher aux mémorialistes risorgimentaux, cet attachement au référentiel réel qui ne fait jamais défaut au récit de Rome), mais aussi, dans le cas de Rome, sur l'idée que l'on se fait de la ville et le respect d'une certaine tradition littéraire. Nicola Longo écrit à ce propos, dans sa préface à une récente étude, que, dans les oeuvres de cette littérature de voyage extrêmement prolifique, « la dimensione dell'idea di Roma è sempre dominante rispetto alle considerazioni che si fanno sulla realtà che si vive » au point que « la motivazione a visitare la città eterna quasi sempre prevale sulla descrizione oggettiva della città » (2020, p. 24). Le critique souligne la contradiction entre objectivité manquée et subjectivité impossible que Rome, comme objet d'écriture, porte en elle : la ville suscite l'écriture de soi, fait rêver comme idée, appelle à elle les voyageurs qui voudront en donner leurs impressions personnelles mais qui, même si elles n'y participent pas ouvertement, sont nécessairement conditionnées par ce mythe qui les fascine.

⁴ Il serait dans ce sens intéressant de mener une comparaison non pas avec les seuls romans français, mais avec des romans à sujet romain de tous les horizons. Un parcours partiel dans ce corpus élargi est proposé par l'article de Garms Jörg « Autour de l'idée de Rome. Écrivains et touristes du XIX^e siècle », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, t. 102, n°1, 1990, pp. 97-109. Le critique y analyse l'opinion et les récits d'auteurs français mais aussi allemands et anglais.

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, l'immense majorité des textes consacrés à Rome sont des récits de voyage, des textes qui ne sont donc pas à proprement parler des textes à visée littéraire. Pour reprendre l'expression de Donatien Grau (2017), Rome est encore une ville largement « anti-littéraire ».

Pourtant, on peut aussi émettre l'hypothèse que Rome est au contraire ou plus exactement « en même temps », une ville « hyper-littéraire ». Pas dans le sens où elle fait l'objet de représentations qui revendiquent leur appartenance à la littérature puisque, en effet, la plupart des représentations de la ville au milieu du siècle sont encore largement historiques, liées au *Risorgimento* pour les Italiens ou au Grand Tour pour les étrangers, mais davantage parce que, « dans cet espace hypersensible de la civilisation occidentale qu'est Rome » (Grau, 2017, p. 27), l'objectivité des récits est toujours en péril et les fait tendre au mythe et à une certaine forme de subjectivité, voire de fictionnalité. Rome est une ville écartelée entre une hyper-fictionnalité et une non-fictionnalité ; entre une représentation idéalisée qui relève du mythe, attentive à correspondre à une idée plus qu'à des faits objectifs et une volonté de s'insérer dans des formes et des genres – les souvenirs, les mémoires, les récits de voyage – qui revendiquent au contraire une fidélité objective à la réalité historique, topographique ou sociologique de la ville⁵. Se raconter, à Rome, ce n'est donc jamais *seulement* se raconter. L'impression donnée par la ville est conditionnée par un référentiel connu qui a donné lieu à des milliers de récits précédents et un mythe par rapport auquel l'auteur doit nécessairement se positionner, de même que le voyageur devait nécessairement faire étape à Rome.

Cette porosité entre les genres, et par conséquent entre ce qu'ils induisent sur la représentation de Rome, est à nouveau interrogée par le fait que le récit de voyage et le roman co-existent chronologiquement et que, même s'ils correspondent à des paradigmes de pensée totalement différents, le roman aura beaucoup de mal à s'affranchir de cette autre tendance de la représentation romaine. De nombreux romans répondent encore au modèle du voyage du Grand Tour au tournant du siècle. Ajoutons à tous les enjeux de cette thématique une dernière suggestion de Donatien Grau qui pose la question de la relation entre roman et voyage « en des termes génétiques : un Voyage, souvent, donne lieu à un roman. La rédaction d'un roman est précédée d'un Voyage » (*ibid.*, p. 353). Cette proximité ajoute encore à la complexité de la relation, « autour de Rome, entre le Voyage, genre de la non-fiction, et le roman, qui émane de l'univers de la fiction » (*ibid.*). Le roman de Madame de Staël – et son titre même : *Corinne ou l'Italie*, et non pas « en » ou « et », qui n'annonceraient que la fiction – illustre parfaitement cette alliance du didactique et de l'affectif, du plaire et de l'instruire, de la fiction romanesque et du guide de voyage (Hersant, 2010, pp. 3-5).

⁵ Cet idéal de réalité objective participe de tout un contexte culturel : celui, en Europe, du positivisme triomphant, du culte de la connaissance scientifique, du réalisme exacerbé jusqu'au naturalisme qui adopte une méthodologie systématique d'analyse de documents et de repérages topographiques pour *étudier et connaître* avant de construire une fiction littéraire.

Terminons donc sur cette complexité de la relation entre le roman, la ville et le voyage en soulignant les intrications évidentes que le voyage entretient également avec l'autobiographisme relevés dans les romans. Bien souvent, l'écrivain fait un voyage dont il s'inspire pour écrire son roman. C'est une réalité que l'on retrouve dans des textes encore proches de la forme de l'autobiographie classique comme *Le Confessioni*, mais aussi dans les romans de Zola ou de D'Annunzio qui s'appuient sur des recherches documentaires, des « repérages », des écrits antérieurs et présentent également une forte composante autobiographique. Si l'on considère qu'un écrivain est toujours l'écrivain de lui-même, Rome exacerbe ce besoin de dire son propre rapport à la ville, sa propre expérience, tout en empêchant de s'éloigner de faits historiques ou de représentations canoniques qui sont à leur tour davantage de l'ordre des idées que de la réalité. En somme, tout se passe comme si Rome ne pouvait, retenue qu'elle est par le double paradigme chevillé à sa représentation littéraire de l'autobiographisme et du voyage, s'affranchir totalement de la non-fiction, tout en étant en tension constante vers la fiction.

Tout comme les monuments de la troisième Rome se superposent à ceux de l'Empire, le roman romain illustre la complexité du palimpseste entre l'imaginaire mythique, historique et fictionnel de la ville. Symbole de l'unité et centre de la Nation, Rome est aussi aux prises avec la conscience de chaque individu. Les premiers récits italiens de Rome veulent élaborer et digérer les événements *risorgimentali* et cette capitale en devenir est la pierre angulaire d'un redimensionnement à l'échelle humaine d'une entreprise collective. Le binôme Rome-roman est celui qui permet le mieux de fonder ensemble individualisme et universalisme, Mémoires historiques et récits de voyage individuel, grande Histoire et petite fiction.

Après ce tour d'horizon des principaux enjeux, thèmes, formes et contenus de la représentation narrative de Rome dont le roman de la capitale se fera l'héritier, et grâce auxquels nous avons tracé les grands axes de convergence des œuvres du corpus, abordons l'analyse de ces dernières en repartant aux origines chronologiques du roman de Rome pour mieux nuancer les spécificités de chacune des œuvres participant de l'évolution des représentations.

1.2 *Corinne ou l'Italie*

La première évocation littéraire moderne de la ville

Corinne ou l'Italie (1807) de Madame de Staël est un texte pionnier et mérite que l'on s'y attarde encore un peu même s'il est bien antérieur aux œuvres de notre corpus et au sacre de Rome capitale.

Il se présente comme l’une des rares tentatives du début du siècle de faire entrer la Ville éternelle dans la poétique de la modernité. En effet, c’est le premier texte d’ampleur européenne qui introduit dans le monde romanesque une Rome qui n’existe jusqu’alors dans les lettres qu’à travers une masse de récits de voyage – parfois pèlerinages et expériences religieuses –, souvenirs ou témoignages pour ce qui est de la perspective étrangère et dans les lettres italiennes, Mémoires et récits à valeur autobiographique, représentation historique ou classique visant souvent à l’exaltation du sentiment national où la fiction n’a que très peu de part. De plus, c’est un texte atypique par l’attention qu’il porte aux problématiques italiennes, c’est-à-dire aux questions politiques liées à la construction de l’unité, alors que la plupart des textes étrangers (d’auteurs non Italiens) n’y sont qu’assez lointainement sensibles⁶.

Le paradigme du vagabondage y est légèrement déplacé en faveur de Rome : c’est une exception française à ces lignées de protagonistes qui ne s’y sentiront jamais chez eux et ne feront qu’y passer. Corinne voyage elle aussi énormément, mais c’est toujours à contre-cœur qu’elle quitte la ville éternelle dans laquelle elle choisit d’élire domicile, littéralement sous le charme de cette ville dont elle chante les louanges dans ses improvisations poétiques. Il semble également que Madame de Staël introduise l’une des premières représentations de la Rome *présente*, en complète rupture avec la tradition antérieure. L’intrigue se déroule en 1794-1795 soit dix ans avant le voyage effectif que l’autrice effectue en Italie et dont elle nourrira largement son roman (Caffiero, 2010, p. 69). Dans le roman, l’espace romain est rendu « vivant » par la poésie qui s’y crée, par les problématiques politiques qui y sont soulevées ; il est perçu « dans une perspective contemporaine, et non dans le regret de ce qui fut naguère » et le peuple qui y évolue est tout aussi vivant (Grau, 2017, p. 11).

La genèse du texte rappelle la technique adoptée par les auteurs des récits de voyage ou les romanciers-documentalistes de courants plus tardifs comme le Naturalisme : dans un souci de précision et de réalisme, l’autrice prend soin de noter dans des carnets les impressions qu’elle reçoit de l’Italie lors du voyage qu’elle y entreprend en 1805⁷. Simone Balayé remarque dans sa préface au roman que si « Mme de Staël avait cru voyager pour donner un cadre à son roman [...] l’Italie faillit l’emporter sur Corinne » (Balayé, 1985, p. 14). Ce roman semble parfaitement illustrer l’hybridité typique des premiers textes narratifs de Rome qui se détachent encore difficilement de la perspective du récit de voyage et justifient que l’on pose la question du genre en acceptant qu’elle ne soit pas soluble : « Il ne s’agit pas de se demander une fois de plus si Corinne est plutôt un guide de voyage, un récit de voyage ou plutôt un roman. Les critères génériques flous du premier genre et les emprunts

⁶ Pour approfondir les questions liées à l’idée de nation telle que la conçoit Madame de Staël et à ses réflexions sur la situation politique italienne voir Alfonzetti et Bellucci (2010, dir.) ; Tatti (2011) ; Alfonzetti et Formica (2013, dir.).

⁷ Sur le déroulement du voyage et les impressions reçues voir Giuseppe Izzi, « “La gloire et le bonheur de l’Italie” : M.me de Staël tra impressioni di viaggio e romanzo », in Sergio Campailla (2008, dir.), pp. 168-179.

mutuels d'une catégorie à l'autre confinent à l'aporie. Le récit de voyage emprunte des détours fictionnels pour approcher le référent et le restituer dans une prétendue transparence ; le roman se coule le plus souvent dans un décor réaliste » (Magri-Mourgues, 2000, p. 11). En somme, il faut accepter cette forme hybride entre récit de voyage, roman sentimental, essai et traité (Alfonzetti et Bellucci, 2010, p. X) qui allie un voyage assoupli « sous des allures d'aventure fictionnelle » à un roman qui « se donne la garantie du support réaliste » (Magri-Mourgues, 2000, p. 11).

Bien que Rome ne soit pas la seule ville présente dans le roman, elle y occupe une place absolument centrale au fil des pérégrinations de la protagoniste. Mi-italienne mi-anglaise, Corinne, qui réunit le génie du nord et celui du midi, tombe amoureuse d'Oswald, un jeune lord écossais qui finira par l'abandonner. Rome est tout d'abord le lieu joyeux et exaltant de leur rencontre et de leurs amours avant de devenir celui de la tristesse qui finira par avoir raison de Corinne⁸. Une mélancolie incessante plane sur la ville éternelle et souligne l'association – que l'on retrouvera dans de nombreux romans romains – entre cette dernière et la mort. Dans son improvisation poétique au capitole, le jour de son couronnement comme poétesse – qui est aussi le moment où Oswald la rencontre –, Corinne dépeint longuement les gloires et les charmes de sa patrie. Alors que son regard parcourt le public, en voyant son futur amant dont elle pressent l'abattement et le deuil, elle préfère terminer son poème par des strophes rappelant la présence des morts et le lien qu'une ville comme Rome permet d'établir avec l'au-delà :

« Il est des peines cependant que notre ciel consolateur ne saurait effacer ; mais dans quel séjour les regrets peuvent-ils porter à l'âme une impression plus douce et plus noble que dans ces lieux !

Ailleurs, les vivants trouvent à peine assez de place pour leurs rapides courses et leurs ardents désirs ; ici les ruines, les déserts, les palais inhabités laissent aux ombres un vaste espace. Rome maintenant n'est-elle pas la patrie des tombeaux (Staël, 1985, p. 65) ! »

Cette Rome ville des morts et des tombeaux, « source de consolation pour les âmes malheureuses » se propose comme « aliment inépuisable de la mélancolie qui se développe à travers le roman » (Balayé, 1985, pp. 17-18). Le thème de la mort est également analysé par Arnaud Tripet dans un article intitulé « Corinne, Rome et l'Italie », contribution inédite à un volume lui aussi préfacé par Simone Balayé. L'auteur y revient sur cette symbolologie de la mort intimement liée à Rome et souligne à quel point, dans les épisodes romains de *Corinne*, la mort « trouve son expression la plus riche, dans une belle synthèse de ses diverses valeurs » qui la font dialoguer avec la vie : « Elle n'est plus alors

⁸ « Les sentiments des héros, leurs joies et leurs souffrances se reflètent aussi dans la manière dont sont dépeints les lieux qu'ils traversent. Rome est découverte dans l'euphorie d'un amour naissant que verront s'épanouir la beauté et l'opulence de la Campanie. Mais le danger est partout : la mer mugissante, le Vésuve en éruption. Rome revisitée n'est plus que tristesse et mort ; Venise rêve et perfidie ; Florence enfin, rude et sévère, verra s'éteindre Corinne désespérée » (Balayé, 1985, p. 15).

ni la triste antithèse de la vie, ni non plus, un pis-aller face à ce que la vie peut avoir de tourmentant. Elle semble maintenant s'intégrer à la vie grâce à une combinaison dont le secret réside dans la chaleur de l'atmosphère (Tripet, 1999, p. 29).

Ce qui fait l'originalité du roman de Madame de Staël, c'est moins cette représentation du lien entre Rome et la mort – qui relève en définitive d'un *topos* littéraire déjà ancien –, que le fait qu'avec *Corinne*, pour la première fois, une œuvre narrative d'une certaine ampleur s'intéresse, non plus simplement à l'histoire de Rome, mais à sa contemporanéité, à sa vitalité présente, notamment comme centre artistique. Le récit se déroule en 1795, une dizaine d'année seulement avant la rédaction, et les titres des chapitres évoquent l'importance qui est donnée, non plus seulement à la portée historique et monumentale de la ville, mais à sa vie sociale et artistique. Parmi ces titres de chapitres (appelés « livres » par Mme de Staël) on trouve par exemple « Les mœurs et le caractère des Italiens » ; « La littérature italienne » ; « La fête populaire et la musique » ; « La semaine sainte ». Pour Donatien Grau, ce changement de perspective est « une sorte de révolution » puisque l'évocation de la Rome moderne n'existe pas en soi « dans l'image qui s'est sédimentée dans la littérature occidentale médiévale et surtout moderne ». Elle n'existe jusqu'alors « que dans la continuité déliquescente de ce qui fut un jour puissance et grandeur » (Grau, 2017, pp. 11-12). Cependant, le travail de Donatien Grau se place dans une perspective française ou francophone et serait déjà moins probante si on l'appliquait à la littérature italienne⁹. L'œuvre poétique de Gioachino Belli (1791-1863) serait un bon exemple d'une volonté de description d'une Rome contemporaine au temps de l'écriture.

En gardant donc à l'esprit que l'on se réfère pour *Corinne* au point de vue étranger, on pourrait considérer que l'évocation de la vie sociale et l'étude des mœurs participe des lieux communs des récits de voyage qui existent par millions et s'appuient tous sur des carnets tenus par leurs auteurs lors de voyage qu'ils ont eux-mêmes faits. Le changement de paradigme qu'introduit Mme de Staël de façon décisive est celui de l'intrication entre la documentation et la fiction. Si les chapitres correspondent effectivement à des descriptions dignes des récits de voyage, les impressions sont toujours rapportées à l'intrigue, aux personnages eux-mêmes, et ne constituent pas une fin en soi. Le motif du voyage prend même une signification métaphorique faisant de Corinne une « figure allégorique » et l'« effigie de la nation italienne dont elle incarne la gloire puis la décadence » (Seillan, 2000, p. 7). Une fois son élan vital définitivement éteint, son itinéraire de vie, associé aux voyages, s'achève symboliquement « dans le mutisme et l'immobilité » (*ibid.*).

⁹ Ne serait-ce que par l'attention que les Italiens portent nécessairement à leur construction nationale : « Se per i grandi letterati del Sette-Ottocento, da Goethe a Stendhal, [Roma] aveva rappresentato un'icona del passato dove non si costruiva più il futuro, per i rivoluzionari politici italiani come Mazzini e Garibaldi, al contrario, segnò l'inizio di una nuova storia : quella dello Stato italiano » (Dau Novelli, 2011, p. 13).

L'autobiographisme reconnu de l'œuvre – la protagoniste est, tout comme l'autrice, une femme d'exception, artiste et poétesse¹⁰ – et la transposition d'une réalité documentée sont parfaitement fondus dans la fiction du récit. La question, qui apparaît pour la première fois de façon aussi élaborée avec *Corinne*, du lien entre genèse du roman, représentation de la Rome moderne et interrogation sur la figure de l'écrivain lui-même, est au centre des problématiques de la représentation moderne de la ville dont hériteront principalement les auteurs français à la fin du siècle.

Rome et le roman, des questions indifférenciées ?

La corrélation entre la question romaine et la question de l'œuvre littéraire elle-même pourrait relever du hasard si ces deux thèmes – celui, donc, de la représentation de Rome d'une part et celui de la réflexion sur la forme, l'écriture ou la définition du roman d'autre part (ce qui correspond en somme au métatextuel) – n'étaient pas également co-présents dans plusieurs romans, qu'ils soient italiens ou étrangers. Or, force est de constater que le premier roman clé de l'histoire de la représentation narrative de Rome qui propose une interrogation approfondie sur la forme artistique elle-même est bien *Corinne ou l'Italie* de Madame de Staël, roman de langue française écrit par une femme.

Pour Donatien Grau (2017, p. 14), « Il est digne d'être relevé que l'un des premiers ouvrages romanesques importants du XIX^e siècle ait un décor romain » puisque cela peut témoigner du fait que la ville est perçue comme un décor particulièrement pittoresque ou bien comme le lieux entrant le mieux en tension avec la forme de roman qu'elle a choisi : « le roman, genre de la modernité littéraire, ne doit-il pas, en tant que tel, se confronter à l'image d'une cité dont le rapport au présent et au concept de "modernité" apparaît, pour le moins, extrêmement problématique ? ».

Cette hypothèse est particulièrement stimulante et nous aurons l'occasion de la confirmer ou de l'infirmer tout au long de l'analyse des œuvres de notre corpus en constatant que certaines interrogent de façon évidente l'intersection entre Rome et le roman, d'autres n'y font même pas allusion. Quoi qu'il en soit, à partir de Madame de Staël, le choix du roman pour représenter une ville comme Rome n'est certes plus arbitraire ou dicté par une nécessité historique, une mode ou une demande spécifique du public ou des institutions : c'est un choix qui, pour les auteurs qui en comprendront les enjeux dans toute leur étendue, implique des questionnements d'ordre littéraire, métatextuel voire philosophique jusqu'alors inédits.

¹⁰ « Si Mme de Staël a transposé la réalité italienne dans son livre, elle y a mis aussi beaucoup d'elle-même et de sa vie et l'on a pu dire que Corinne était une Mme de Staël idéalisée » (Balayé, 1985, p. 17).

Revenons à l'intrigue et à l'analyse textuelle du roman pour mieux comprendre comment s'y imbriquent le décor romain et la question de la création artistique. Corinne, dévastée par l'abandon d'Oswald (Lord Nelvil), choisit de ne pas rentrer finir ses jours à Rome et préfère s'éteindre à Florence. Elle avait quitté sa patrie d'adoption à cause de la menace de contagion qui y planait et, consciente du danger que courait son amant, « elle le supplia de quitter Rome » qui se présente encore une fois comme une ville intimement liée à la maladie et à la mort, « une ville de tombeaux et de ruines », un « monde létal » où « le passé peut anéantir présent et futur » (Hersant, 2010, p. 7). Le quatrième chapitre du livre, intitulé « Les adieux à Rome et le voyage à Venise », s'ouvre sur cette décision qui coûtera cher à Corinne : « Il fut donc convenu que, pour s'éloigner de l'air funeste de Rome, Corinne et lord Nelvil iraient à Venise ensemble » (Staël, 1985, p. 407). La protagoniste, envahie par « un grand sentiment de mélancolie », ne peut résister au désir de parcourir « encore une fois, sa ville chérie » (*ibid.*). Ses adieux à cette dernière – adieux qui constituent d'ailleurs un véritable *topos* du roman romain puisque, nous l'avons compris, c'est une ville que l'on quitte souvent – se feront à la veille de son départ pour Venise, au cours d'une nuit où elle visite les lieux tant aimés :

Enfin l'aurore parut, et, du sommet de Saint-Pierre, Corinne contempla Rome jetée dans la campagne inculte comme une Oasis dans les déserts de la Lybie. La dévastation l'environne ; mais cette multitude de clochers, de coupes, d'obélisques, de colonnes qui la dominent et sur lesquelles cependant Saint-Pierre s'élève encore, donnent à son aspect une beauté toute merveilleuse. Cette ville possède un charme pour ainsi dire individuel. On l'aime comme un être animé ; ses édifices, ses ruines sont des amis auxquels on dit adieu.

Corinne adressa ses regrets au Colisée, au Panthéon, au château Saint-Ange, à tous les lieux dont la vue avait tant de fois renouvelé les plaisirs de son imagination. – Adieu, terre de souvenirs, s'écria-t-elle, adieu, événements, où l'enthousiasme se ranime par les regards et par l'union intime de l'âme avec les objets extérieurs. Je pars, je vais suivre Oswald, sans savoir seulement quel sort il me destine, lui que je préfère à l'indépendante destinée qui m'a fait passer des jours si heureux ! Je reviendrai peut-être ici, mais le cœur blessé, l'âme flétrie, et vous-mêmes, beaux arts, antiques monuments, soleil que j'ai tant de fois invoqué dans les contrées nébuleuses où je me trouvais exilée, vous ne pourrez plus rien pour moi (*ibid.*, pp. 409-410).

Malgré ses promesses à une Rome littéralement personnifiée, Corinne ne reviendra jamais. En Angleterre, elle apprend le mariage de Lord Nelvil avec sa demi-sœur et hésite à retourner là où ses amis l'attendent et pourraient la consoler, mais « une répugnance insurmontable l'empêchait d'habiter les lieux où elle avait connu Oswald » (*ibid.*, pp. 510-511). Certaine qu'il ne lui reste plus longtemps à vivre, elle préfère s'installer à Florence afin

[...] de se détacher par degrés de l'existence, et de commencer d'abord par vivre seule loin de ses amis, loin de la ville témoin de ses succès, loin du séjour où l'on essaierai de ranimer son esprit, où on lui demanderait de se montrer ce qu'elle était autrefois [...] (*ibid.*, p. 511).

Les dernières pages sont celles qui établissent le plus explicitement la correspondance entre le milieu où elle se trouve et la créativité de Corinne, notamment entre la ville de Rome et l'esprit, l'intellect, la gloire et le génie de la protagoniste. Florence et sa région souffrent la comparaison car la Toscane « est un pays très cultivé et très riant, mais il ne frappe point l'imagination comme les environs de Rome ». Les beautés artistiques ne consolent nullement la peine de Corinne qui espérait pouvoir en obtenir les mêmes effets miraculeux que des merveilles romaines. Dans cette nouvelle ville, esclave de sa douleur, Corinne est plongée dans une inactivité complète, à l'opposé de la stimulation artistique qu'exerçait sur elle sa ville d'adoption. Si la galerie à ciel ouvert de Florence semble raviver sa flamme, ce n'est qu'une illusion de courte durée : le séjour privilégié de l'inspiration poétique véritable ne peut être que Rome. L'abandonner, c'est renoncer à la fois à l'amour, à la composition poétique et à la vie. C'est ainsi qu'à partir du moment où Corinne s'éloigne du centre vital que Rome constitue pour elle, elle perd tout son génie poétique. L'occasion pour Madame de Staël de réflexions métalittéraires sur l'écriture de la souffrance :

Corinne, en retournant chez elle, essaya de réfléchir sur ce qu'elle venait de voir, et voulut composer comme elle le faisait jadis ; mais une distraction invincible l'arrêtait à chaque page. Combien elle était loin alors du talent d'improviser ! Chaque mot lui coûtait à trouver, et souvent elle traçait des paroles sans aucun sens, des paroles qui l'effrayaient elle-même, quand elle se mettait à les relire, comme si l'on voyait écrit le délire de la fièvre. Se sentant alors incapable de détourner sa pensée de sa propre situation, elle peignait ce qu'elle souffrait ; mais ce n'était plus ces idées générales, ces sentiments universels qui répondent au cœur de tous les hommes, c'était le cri de la douleur, cri monotone à la longue, comme celui des oiseaux de la nuit ; [...] c'était le malheur, mais ce n'était plus le talent (*ibid.*, p. 519).

Dans ces lignes qui précèdent un chapitre consacré aux derniers « fragments de pensées de Corinne » permettant au lecteur de constater la perte définitive du talent romain de la poétesse, la voix de Madame de Staël se fait jour pour livrer une leçon d'écrivain. L'expérience dicte des mots qui, s'ils ne sont pas péremptaires, ont tout du conseil avisé qu'une femme éprouvée par la vie peut, aux dépens de son personnage, livrer à son lecteur :

Sans doute il faut, pour bien écrire, une émotion vraie, mais il ne faut pas qu'elle soit déchirante. Le bonheur est nécessaire à tout, et la poésie la plus mélancolique doit être inspirée par une sorte de verve qui suppose et de la force et des jouissances intellectuelles. La véritable douleur n'a point de fécondité naturelle : ce qu'elle produit n'est qu'une agitation sombre qui ramène sans cesse aux mêmes pensées (*ibid.*).

Cette réflexion métatextuelle n'a apparemment rien d'exceptionnel de la part de Madame de Staël : rappelons qu'en plus d'être l'autrice du premier roman romain moderne, elle est aussi celle de l'essai

De la littérature (1800). Ses œuvres narratives sont pétries des réflexions abordées dans ses traités. Le métalittéraire y intervient d'autant plus qu'il lui sert à représenter, à travers ses intrigues et ses personnages, des obstacles qu'elle a elle-même dû affronter en tant que femme écrivaine pour se faire une place dans un monde encore très largement masculin et y imposer ses propres idées. La littérature est donc naturellement encore au centre d'un roman pour lequel Giulio Ferroni (2010, p. 107) remarque d'emblée que « Se Corinne è l'Italie, un suo dato costitutivo è certamente il suo essere letterario ». Ce qui attire davantage notre attention, c'est la façon dont ces réflexions sur la création littéraire sont ici *déterminées* par le milieu, au sein d'un roman dont l'intrigue dans son ensemble est directement influencée par les déplacements géographiques. Le voyage est constitutif du roman : la découverte de la Péninsule va de pair avec l'évolution du rapport amoureux des personnages et « les changements d'état d'âme coïncident avec les changements de lieu » (Hersant, 2010, p. 6). Ce n'est pas directement la perte de son grand amour qui rend Corinne stérile poétiquement, c'est bien l'éloignement de Rome. En augmentant encore un peu la distance focale, on comprend les enjeux civilisationnels qui se cachent derrière le dénouement tragique : la fin de Corinne coïncide avec celle de l'Italie qui succombe à l'invasion « delle nebbie del Nord ». Le final du roman met alors en scène « la grande rappresentazione filosofica della fine delle culture dell'antico, della fine del loro immenso splendore e della loro ineffabile bellezza ; e, ancora, dell'impossibilità per un paese come l'Italia, alle soglie del tempo moderno, di vivere di sole memorie, di sole rovine e perfino di solo talento [...] » (Bellucci, 2010, p. 194). Mais revenons à l'échelle romaine pour noter qu'en faisant de cette ville inspirante la stimulation nécessaire de l'imagination poétique, Madame de Staël suggère une nouvelle interprétation du jeu de mot « roman romain ». En effet, le roman de Rome est aussi celui *inspiré* par Rome, rendu possible, voire écrit, non pas « sur » mais « par » cette ville, véritable terreau de la création. Il conviendra donc d'interroger également la façon dont sont entrelacés roman de Rome et écriture pour mieux comprendre si *Corinne* n'est qu'une exception ou peut être considéré comme le premier jalon d'un *topos* de la représentation narrative de Rome.

1.3 *Le Confessioni* di Ippolito Nievo

Mémoires ou premier roman national ?

Franchissons les Alpes pour rendre hommage à celui que Enza Del Tedesco (2012) identifie comme le premier roman national italien et que nous n'avons fait qu'évoquer jusqu'à présent : *Le Confessioni d'un Italiano* d'Ippolito Nievo, publiées expurgées et posthumes en 1867 sous le titre de

Confessioni d'un ottuagenario. Notons d'emblée que, si la perspective en est complètement différente, l'œuvre de Nievo ébauche une dialectique similaire à celle de Madame de Staël, dans ce sens où elle allie, dans une œuvre romanesque, une représentation, cette fois-ci encore très timide et profondément politique, de Rome, et une réflexion sur l'œuvre littéraire, sa forme et son contenu. De plus, elle entretient elle aussi des liens ténus avec la littérature de l'autobiographisme et du voyage. Le rapprochement de ces deux auteurs s'insère également dans le contexte du renouvellement des études critiques sur le *Risorgimento* qui tend à mettre en lumière les phénomènes de dialogues interculturels et d'influences mutuelles que les réseaux intellectuels ont favorisé et qui démontrent le caractère « non pas simplement italien mais bel et bien européen du *Risorgimento* » (Colin, Fournier-Finocchiaro et Tatti, 2018, p. 14). Madame de Staël, bien qu'elle l'ait fait de façon réductrice et simpliste¹¹, ce qui lui sera amèrement reproché par Ugo Foscolo (Tatti, 2011, pp. 102-103), n'en a-t-elle pas moins le mérite de s'être intéressée de façon approfondie à la situation italienne ? Et le titre choisi par Nievo n'est-il pas, par les réminiscences de Rousseau et de Musset qu'il évoque, de double ascendance française ?

Ippolito Nievo rédige son œuvre entre 1857 et 1858, mais elle ne sera publiée de façon posthume que dix ans plus tard. Il ne s'agit pas, selon le modèle de D'Azeglio, de Mémoires à proprement parler, mais d'un roman autobiographique à la première personne dont le protagoniste est Carlo Altoviti, un républicain patriote originaire du Frioul qui aurait 83 ans en 1858. À travers sa vie, l'action du récit reparcourt, entre la fin du *Settecento* et l'année 1855, les grandes lignes des événements *risorgimentali*, avec une intention toute particulière prêtée aux moments qui entrent en résonnance avec l'époque à laquelle écrit Nievo. L'auteur établit ainsi une sorte de « linguaggio cifrato » (Casini, 1999, p. XIX) adressé à ses contemporains dont l'actualité constitue « il retroterra meditativo delle Confessioni » (*ibid.*). Le parallèle le plus saillant est celui établi avec la chute de la République de Venise de 1797 que Nievo prend comme modèle de révolution autonome, mais fortement influencée par la présence française. La seule année 1797 occupe plus d'un quart du récit et la place privilégiée donnée à cette expérience du *triennio giacobino* ou *triennio democratico* – considéré pour Nievo comme le premier pas du *Risorgimento*¹² – s'explique par le message d'indépendance et de liberté qu'elle transmet à l'Italie de 1858, celle de Cavour, encore largement

¹¹ L'assimilation de sa patrie d'adoption avec Corinne, poétesse d'improvisation, fait de l'Italie « un luogo che incarna una stadio affascinante, evocativo, empaticamente fruibile ma pur sempre ancora immaturo, di civilizzazione » (Crivelli, 2010, p. 101).

¹² Le poète Giosuè Carducci n'hésite pas quant à lui à fixer dès 1748, date du traité d'Aix-la-Chapelle, le début du *Risorgimento*, choix qui n'est pas sans rappeler l'intention de Nievo : « Carducci opte pour une position idéologique qui privilégie la dimension nationale des grands esprits italiens des Lumières. De cette façon, l'Italie n'est plus redevable à la France de son existence actuelle et peut sans embarras renier tout lien privilégié avec celle qui était jusqu'alors sa "nation-sœur" » (Fournier-Finocchiaro, 2013).

dépendante de la France¹³. Sans en être exactement contemporain – la fin du récit ramasse et précipite les événements se déroulant entre 1848 à 1855 –, le temps du récit est donc bien en dialogue constant avec celui de l'écriture, qu'il doit permettre d'éclairer¹⁴.

Le genre des *Confessions* continue d'interroger les critiques (Mengaldo, 1999) qui en soulignent la parenté avec le *Bildungsroman*, avec le roman autobiographique ou pseudoautobiographique (pre)romantique et surtout avec le roman historique (la notation politique du complément « d'un Italiano » du titre le souligne). La critique la plus récente s'évertue enfin à remettre en lumière la valeur de « pamphlet politico » (De Michelis, 2013, p. 124) d'un roman écrit au cœur d'une décennie de débat civil est politique tellement « magmatico ed esplosivo » (Casini, 2004, p. 117) qu'il nous est aujourd'hui difficile d'en saisir la complexité. Dans ce contexte, il est évident que les lieux représentés dans le récit ne servent pas de simple scénographie, mais ont « una valenza politica e culturale ben precisa » (Zannini, 2013, p. 289). Rome échappe moins qu'aucune autre ville à la règle : à la différence de ce qui est en jeu chez Madame de Staël, c'est plus le lien entre l'Histoire – antique ou contemporaine, avec la connotation politique évidente que cela comporte – et la ville de Rome que celui entre cette dernière et la Littérature qui est mis en avant. C'est-à-dire que le roman de Nievo donne davantage lieu, d'une façon générale, à une réflexion d'ordre historique, sans que cela ne soit imputable aux auteurs : c'est une constante qui nous accompagnera tout au long de notre étude que celle du décalage entre la perception italienne et celle de l'étranger, en l'occurrence française. La représentation *littéraire* de Rome est une problématique davantage française (en témoigne la thèse de Donatien Grau). Les Italiens contemporains de Nievo, eux, sont davantage intéressés à la *question romaine*, directement liée à la construction nationale ; les problématiques liées à Rome sont pour eux d'abord politiques et historiques. Les représentations qui s'en suivent sont nécessairement divergentes sans que cela empêche de les accoster : l'analyse comparatiste doit renforcer l'émergence des spécificités sans jamais perdre de vue l'artificialité d'une méthode qui vise à interroger, avec des outils liés à une certaine culture, les objets d'une autre. D'autant que les échanges entre lesdites cultures sont nombreux, les influences puissantes et les frontières perméables¹⁵ : *Corinne* est un parfait exemple de roman français qui prend en compte les problématiques italiennes de l'unité tout comme de nombreux romans italiens de notre corpus présenteront une sensibilité que l'on pourrait

¹³ Pour approfondir le rapport de Nievo aux grands épisodes républicains de 1797-1799 et 1848-1849 voir Casini (1999) ; l'ouvrage collectif de Casini, Ghidetti et Turchi (2004, dir.) et les articles de Zannini (2013) et De Michelis (2013).

¹⁴ À propos de l'autre moment fondamental de l'expérience républicaine de 1848-1849, De Michelis (2013, p. 124) écrit que dans *Le Confessioni*, « la rilettura di un secolo circa della storia italiana è tutta orientata a spiegare quali terribili e imperdonabili errori abbiano impedito che allora si realizzasse quella trasformazione degli antichi stati d'origine premoderna in una moderna nazione, mettendo da parte quei meschini interessi locali che per sopravvivere finiscono per favorire la divisione e con essa il dominio straniero [...] ».

¹⁵ Voir sur ce point Colin, Fournier-Finocchiaro et Tatti (2018, dir.) qui insistent dans l'introduction (pp. 9-16) sur les échanges privilégiés entre les deux sœurs latines.

qualifier de « française » dans leur approche de la capitale. Notre proposition, avec cette étude comparatiste qui s'appuie sur un terreau européen favorisant, malgré tout, les convergences, est de faire de ce relativisme culturel national, une fois que les risques en sont évalués, une force plutôt qu'une faiblesse. De la même façon qu'il est essentiel de prendre en compte des données comme le positionnement idéologique ou chronologique d'un auteur, il ne faut jamais perdre de vue non plus son positionnement géographique (dans notre cas par rapport aux Alpes) puisqu'il induit toute une série de représentations et un héritage imaginaire de Rome nécessairement différents.

En l'occurrence, pour les deux auteurs qui nous servent de tremplin vers notre corpus, il est évident que Nievo est d'abord intéressé à la construction concrète de son pays qui ne touche Madame de Staël qu'indirectement, bien qu'elle y soit extrêmement attentive et qu'elle en fasse cas dans son roman¹⁶. Seulement, l'autrice de *Corinne* n'est pas italienne et, à la distance temporelle qui sépare les deux œuvres, s'ajoute la distance géographique : Madame de Staël écrit plus de cinquante ans avant Ippolito Nievo et ces cinquante années sont les plus décisives de l'histoire du *Risorgimento* qui occultera longtemps pour les Italiens tout autre sujet de réflexion. Le *Confessioni*, écrites par l'un de ses acteurs¹⁷, est un récit de nature « propositiva et progettuale », tendu vers « un atteso e sperato futuro, magari prossimo, del quale in queste pagine si disegna il profilo, si afferma perentoriamente la necessità e l'urgenza, si suggerisce la strada diritta per raggiungerlo [...] » (De Michelis, 2013, p. 124). Le choix des personnages renforce encore un peu plus l'écart de contenu entre les deux premiers grands romans européens où Rome joue un rôle symbolique, narratif ou métaphorique important : Corinne est une poétesse, il est normal que Rome symbolise pour elle l'inspiration et le génie poétique. Carlo Altoviti, quant à lui, est un patriote appelant de ses vœux l'unification du royaume d'Italie. Rome ne peut être pour lui que le symbole d'un pouvoir temporel à arracher au pape et une capitale à conquérir. Ainsi, l'épisode de la République romaine de 1848, raconté à travers l'enthousiasme épistolaire du fils de Carlo, sert de démonstration historico-politique de ce en quoi croit Nievo, à savoir d'une part que « non c'è nazione senza popolo » et d'autre part, « che non c'è Italia senza Venezia e senza Roma » (*ibid.*, 2013, p. 126).

C'est donc tout naturellement que la somme de Nievo, « atto di fede nei tempi lunghi della storia » (Casini, 1999, p. XXIII), prend directement son inspiration de la tradition des Mémoires alors très en vogue dans le contexte italien *risorgimentale*. Le passé parle du présent comme le particulier parle

¹⁶ À ce propos, Arnaud Tripet (1999, p. 30) écrit que « l'on a pu déceler dans Corinne un des premiers témoignages étrangers de sympathie à l'égard de la liberté de l'Italie, voire de son unité [même si] l'image du Risorgimento futur dans son œuvre garde un contour assez rhétorique pour ne pas dire flou ».

¹⁷ Sans revenir sur les débats historiographiques concernant la prétendue « labilità ideologica » (Casini, 2004, p. 117) de Nievo, nous renvoyons, pour des approfondissements sur ses engagements dans l'épopée *risorgimentale*, à Casini (1999) ; Casini, Ghidetti et Turchi (2004, dir.) et Del Tedesco (2013, dir.).

de l'universel : par la structure même de son récit et le truchement de l'autobiographisme, l'auteur entend manifester « il Tempo grande e unitario, l'idea che attraversa le generazioni, che feconda la loro continuità, e che traduce nelle vicende dell'umanità l'azione di valori eterni » (*ibid.*). Pourtant, un pas important est franchi entre D'Azeglio et Nievo : celui de l'assomption de la fiction. En effet, même si *Le Confessioni* présentent des réflexions d'ordre plutôt historique, celles concernant le genre du roman y sont bien plus élaborées que chez les contemporains de Nievo qui se contentent de le rejeter du côté du mensonge trompeur et délétère. Pour l'auteur des *Confessioni*, dans lesquelles l'influence encore forte du récit de voyage et de l'écriture de soi à prétention objective se fait sentir, le roman est certes toujours synonyme de fiction, mais cette fiction acquiert peu à peu une valeur positive, plus proche de la fantaisie, de l'imagination juvénile et innocente que de la tromperie volontaire. Le modèle « storico-testimoniale » ou « pseudo-autobiografico » proposé par Nievo franchit un pas décisif, par rapport aux modèles précédents du roman manzonien ou des Mémoires, vers l'affirmation de la fiction. Cette dernière valorise et recherche « l'immedesimazione empatica » qui permet au lecteur de se reconnaître dans les aventures du personnage-narrateur (Colombi, 2022, p. 16). La grande histoire est racontée à travers le filtre de l'autobiographie fictionnelle qui mélange, dans l'intention de plaire pour instruire et comme pour *Corinne*, des éléments moraux et historiques avec des considérations personnelles et sentimentales. Pour Nievo, loin d'être ce qui trahit la vérité, le roman peut au contraire devenir ce qui permet de *mettre en ordre* le souvenir : « [...] le memorie del giorno prima mi passarono innanzi chiare ordinate e vivaci come i capitoli d'un bel romanzo » affirme Carlo Altoviti (Nievo, 1999, p. 217).

Cette soustraction volontaire à l'histoire est pourtant ce que Croce (1956, « Giuseppe Rovani – Ippolito Nievo », pp. 123-124), en 1911, continuera à reprocher au roman de Nievo qui pêche selon lui justement par sa forme autobiographique en même temps que fictionnelle : le héros, puisqu'il est imaginaire, se soustrait à la « chaîne réaliste » de l'histoire et n'aurait donc plus le droit de l'invoquer. Cette hybridité empêche selon Croce la cohésion d'une œuvre dont « il motivo fondamentale manca » et dont la structure, longue et accablante pour le lecteur, donne l'impression d'une « molteplicità invece di un'unità » (*ibid.*)

Ce jugement était déjà en partie partagé par l'italianiste américain Giuseppe Spencer Kennard (1905) qui met, pour sa part, en cause, la longueur et la matière surabondante de l'ouvrage qui lui ferait outrepasser les limites imposées au genre du roman et diluerait les faits dans un traité historique ou philosophique. Le critique reconnaît cependant qu'au milieu de toute cette confusion d'événements, de considérations philosophiques, d'impressions et de mémoires, l'intention première de Nievo, explicitée dès l'introduction, est plus que louable : c'est le roman de la transformation d'un Vénitien en Italien qui retrace, à travers l'itinéraire d'un homme, la constitution et l'évolution de

l'esprit national tout entier. En témoigne la fameuse première phrase du narrateur-personnage : « Io nacqui veneziano ai 18 Ottobre del 1775, giorno dell'Evangelista San Luca ; e morirò per la grazia di Dio Italiano quando lo vorrà quella Provvidenza che governa misteriosamente il mondo » (Nievo, 1999, p. 3). Si la critique Enza Del Tedesco (2012, p. 261) n'hésite pas à en faire le premier « roman de la Nation » c'est que l'œuvre de Nievo fait, selon elle, un pas décisif dans la définition de l'État-Nation. En effet, elle dépasse la simple délimitation géographique et préfère la reconnaissance des vertus nationales à « la requisitoria dei malcostumi regionali ». Le roman de Nievo serait le premier à affirmer aussi clairement qu'« a emendare gli italiani sarebbe stata dunque l'acquisizione dell'identità nazionale, e l'assunzione di comuni responsabilità in rapporto ad essa » (*ibid.*).

La transition opérée par *Le Confessioni*, est donc celle du gigantisme historique à l'individualisme relatif (qui reste pourtant significatif et valorisé) : Carlo Altoviti n'est pas, comme cela est souvent le cas dans les Mémoires et souvenirs, un personnage politique ou militaire important ; il n'est pas un homme supérieur, mais se caractérise au contraire par ce que Asor Rosa (2002, p. 271) appelle sa « medietà ». Or, cette « médiocrité », ne serait-elle pas en réalité le pas de côté que ferait presque imperceptiblement Nievo du côté du roman ? Ses *Confessioni* sont une œuvre en rupture – certes encore partielle – avec le roman historique traditionnel et inaugurent le genre du roman historique contemporain, toujours plus contaminé par le roman social et en phase avec le présent de l'écriture. L'histoire y éclaire le présent en même temps qu'elle y préfigure l'avenir. Il s'agit donc d'un roman à la fois de clôture d'une tradition précédente et d'ouverture vers celle à venir, à un moment où l'on constate une certaine fatigue pour la littérature dite *risorgimentale* (Del Tedesco, 2012, pp. 157-158). Ce point de passage, cette charnière de la fonction narrative elle-même – puisqu'on glisse d'une mémoire individuelle élevée à la hauteur de l'histoire vers une histoire ramenée au plan de la mémoire individuelle (*ibid.*, p. 121) – se traduit également par un double changement de paradigme qui intéresse particulièrement notre recherche. D'une part, le changement de paradigme temporel : l'oscillation éditoriale du titre (qui dépend cependant en premier lieu de considérations politiques propres aux années où le roman fut publié et du lien entre Nievo et Garibaldi) entre *Le Confessioni d'un Italiano* et *Le Confessioni di un ottuagenario* souligne l'attention, caractéristique des romans italiens à venir, à la question générationnelle, entre rupture et continuité¹⁸ ; d'autre part, le changement de paradigme spatial. Le lecteur des *Confessions* se trouve embarqué dans un voyage tout à la fois temporel et spatial¹⁹.

¹⁸ On pense évidemment à l'autre grand titre mettant au premier plan ce conflit générationnel : *I vecchi e i giovani* (1913) de Pirandello.

¹⁹ « La geografia presuppone di continuo la storia, e viceversa ; le due dimensioni cooperano nel dare vita a un'esperienza singolare che è in sé, sin dalle prime battute, *Bildungsroman* di una nazione, storia di una trasformazione umana filata di continuo assieme alle vorticoose modificazioni dello scenario civile e della realtà storica » (Iacoli, 2018, p. 261).

Le roman de Nievo est encore un roman de l'itinérance, « dello spazio grande, dell'andare, del muoversi, del cambiamento » (Isnenghi, 2013, p. 108), sans que cette itinérance ne soit purement factuelle ou hasardeuse : dans la vie comme dans l'œuvre de Nievo, le voyage en Italie assume clairement une « finalizzazione patriottica », il se propose toujours symboliquement comme « genesi mentale e materiale della Nazione e dello Stato lungo il breve, acceleratissimo corso di ciò che usiamo chiamare Risorgimento » (*ibid.*, p. 108 ; 105). Le voyage dans l'espace aussi un voyage dans le temps et *Le Confessioni* racontent les pérégrinations de Carlo Altoviti, puis de son fils, comme autant d'étapes historiques de la construction de l'unité. La représentation de Venise et notamment la chute de la *Serenissima* en 1797 occupe la plus grande partie du roman et cet épisode emblématique porte une grande partie du message qu'entend transmettre Nievo à ses lecteurs. Toutefois, Rome – plus souvent évoquée que réellement visitée – n'en fait pas moins l'objet de quelques passages tout aussi significatifs.

Dans le roman, les occurrences du mot « Rome » peuvent se classer en quatre catégories que nous retrouverons tout au long de l'étude de notre corpus : des références édifiantes et érudités à la Rome antique ; une description factuelle et historique des monuments ; des références à la Rome moderne associée à un échec politique et, à l'époque de Nievo, à l'occupation française ; enfin une évocation enthousiaste et patriotique d'une ville comme promesse d'unité et idéal auquel il faut tendre. C'est cette dernière catégorie, appartenant au monde des idées plus qu'à la réalité, qui l'emporte sur les trois autres : l'image de la ville éternelle est pour une fois tournée vers son futur davantage que vers son passé, Rome est avant tout un but à atteindre aussi bien géographiquement que politiquement et symboliquement. Une fois de plus, le modèle du voyage à entreprendre s'impose :

Non vi spaventate, Carlino. Gli è come un passeggero che per giungere a Roma dee pernottare molte volte in sucide taverne, e far viaggio con facchini e con vetturali. Soffrite tutto ; non abbiate ribrezzo dei passaggi momentanei – sollevate il pensiero alla meta ; tenetelo sempre là ! (Nievo, 1999, p. 547).

Cette Rome tant désirée dont il ne faut pas éloigner sa pensée est encore largement attachée à la Rome antique dont elle se présente comme une sorte de résurrection :

E fu un tal fremito di gioja e d'entusiasmo che io pure mi sentii scorrere per le vene come una striscia di fuoco. Se in quel momento mi avessero comandato di credere alla risurrezione di Roma coi Camilli e coi Manili, non ci avrei trovato nulla di strano ad ubbidire (*ibid.*, p. 738).

À l'image de cet extrait, les expressions lexicales liées dans le roman à Rome et à la révolution appartiennent souvent au champ lexical de la fièvre, du frisson, du frémissement. La marche vers Rome et vers l'unité est presque une maladie physique pour ce patriote convaincu qu'est Carlino. Pour reprendre une formulation efficace d'Armando Balduino (2013, p. 18), « il romanzo nieviano cammina con le gambe di Carlino » et ses pérégrinations confèrent au récit de vie une extension géographique qui fait partie du message « relativo all'italianità ». Ces déplacements géographiques sont également des déplacements dans la vie du protagoniste, dans son histoire personnelle entrelacée à celle de la construction italienne que Nievo fait commencer au moment du *triennio democratico*. Le jeune Carlo Altoviti est alors emporté par le projet de république romaine de 1798 et après de longues pérégrinations historiques et géographiques, voilà, dans le seizième chapitre, les premières impressions laissées par la ville sur son imagination, alors qu'il est obsédé par l'idée de retrouver sa dulcinée dont seule Rome pourra le distraire :

Convenite con me che se non eroismo fu certamente una bella costanza la mia di starmene a ordinar piuoli e a comandar movimenti sul Monte Pincio, mentre avrei corso e frugato tutto il mondo per trovar la mia bella ! [...] Roma mi aiutava a vincer la prova. Roma è il nodo gordiano dei nostri destini, Roma è il simbolo grandioso e multiforme della nostra schiatta, Roma è la nostra arca di salvezza, che colla sua luce snebbia d'improvviso tutte le storte e confuse immaginazioni degli italiani. Volete sapere se un cotal ordinamento politico, se quella cospirazione di civiltà e di progresso può reggere e portar buon frutto alla nazione nostra ?... Nominate Roma ; è la pietra di paragone che scernerà l'ottone dall'oro. Roma è la lupa che ci nutre delle sue mammelle ; e chi non beve di quel latte, non se ne intende. Nè voglio negare che il mirar troppo a Roma abbia fatto trascurare talvolta scopi più vicini ed accessibili, dei quali avremmo potuto giovarci come di gradini a ulteriore salita ; ma certo il mirar troppo non fu nè tanto dannoso nè così disonorevole come il mirar nulla ; e nessun periodo di storia italiana fu confuso ed illogico al pari di quello che aggiunse mostruosamente all'Impero di Francia il Dipartimento del Tevere (*ibid.*, pp. 1006-1007).

La triple répétition du verbe « mirar » donne ici l'ampleur du désir suscité par cette ville promise comme une récompense. La référence mythologique à la louve romaine évoque également la figure maternelle et nourricière qui fait de la ville l'origine de toute chose et le berceau de « la schiatta » italienne, de sorte qu'elle est cet universel qui réconcilie passé et avenir. Après ces premières réflexions qui sont davantage de l'ordre de l'exaltation abstraite d'une idée que de l'impression concrète laissée par la ville, voilà que le réel « confuso ed illogico » fait irruption, accompagné du présent. L'exaltation ou la consolation – « Sentiva che Roma solamente avrebbe potuto farmi dimenticare la Pisana [...] » (*ibid.*, p. 1006)²⁰ – laissent place à la déception :

²⁰ Déjà pour *Corinne*, Rome est un lieu de consolation qui distrait des peines de cœur. Carlo, lui, y oublie ses médiocres préoccupations emporté qu'il est par une aventure plus importante : « Intanto, giunto che fui a Roma, successe del mio

Peraltro se il vivere nella Roma antica dei consoli e dei martiri mi dava qualche conforto, la Roma d'allora invece mi empieva di rammarico e quasi di spavento. [...] tutto andava a soquadro, si rovesciava alla perdizione ; giudice del bene o del male il talento annebbiato od illuso d'ognuno : un mescolarsi di resistenze pretesche, di arbitrii francesi, di licenze popolari e di assassinii privati ; un mettersi avanti di grandi ed onesti nomi per coprire l'infamia dei piccoli ; continui mutamenti senza fede e senza sicurezza, cagionati dalla rapacità di chi amava pescare nel torbido (*ibid.*, pp. 1008-1009).

Au milieu de la confusion politique et militaire de l'expérience de la *Repubblica Romana* (dont Nievo voudrait que son lecteur tire les enseignements), c'est encore le passé qui s'offre au protagoniste comme « unico svagamento [...] contro lo sconforto [...] per le mancanti notizie di Venezia ». Pour se consoler, Carlo continue à admirer les antichités romaines et à étudier « la storia coll'ajuto dei monumenti » (*ibid.*, p. 1013). Pour autant, même au cœur du chaos, impossible de renoncer à cette Rome rêvée. Pour défendre la volonté de faire malgré tout de Rome la tête de la Nation, Carlo fait preuve de pragmatisme et appelle à se rendre à l'évidence pour dépasser les contrastes régionaux et les luttes citadines :

Saranno sempre gelosie ove non sarà uguaglianza ; e checchè ne dicano del nostro municipalismo, anche Marsiglia in Francia sbufferebbe di esser sottoposta a Lione, come sbuffò per secoli Edimburgo di assoggettarsi a Londra : forse sbuffa tuttora. Sebbene Londra sovrasti ad ogni città del Regno Unito piucchè Roma a qualunque capitale della penisola nostra ; ma per Roma stanno le tradizioni le memorie le glorie la maestà che la fanno capo nonchè d'Italia, del mondo; e nessun luogo sarebbe sì ardito da vergognarsi di ubbidire a lei (*ibid.*, pp. 1258-1259).

Rappelons que ces lignes furent écrites entre 1857 et 1858, à un moment où Cavour tente de défendre sa conviction au milieu des débats sur la « questione romana ». Les mots de Carlo relayent alors pour les lecteurs contemporains de Nievo l'opinion de ceux qui défendent ardemment la nécessité d'une capitale romaine.

Les dernières références à Rome apparaissent dans le journal de son fils Giulio, que Carlo retranscrit dans le tout dernier chapitre du roman. Sorte de mise en abyme de confessions à l'intérieur de confessions, de passage de relais d'une génération à l'autre. Giulio participe, tout comme son père, à la *Repubblica Romana*, cette fois-ci de 1848-1849, et finit sa vie en exil en Amérique où il meurt prématurément en 1855. Tant qu'il est en Italie, l'exaltation du fils face à l'épopée politique n'a rien à envier à celle du père. Il écrit par exemple en juin 1849, à propos de Rome :

Città eterna ! Spettro immenso e terribile ! Gloria, castigo, speranza d'Italia ! Innanzi a te tacciono le ire fraterne, come dinanzi alla giustizia onnipotente. Tu sollevi la voce, e

dolore quello che d'ogni piccolo cosa al soverchiar d'una grande. Restò stupito, soffocato, dimenticato quasi. Che può essere infatti l'infelicità d'un uomo in cospetto dei lutti d'un'intera nazione ?» (Nievo, 1964, p. 1007).

tacciono intenti i popoli dalle nevi dell'Alpi alle marine dell'Ionio. Arbitra sei del passato e del futuro. Il presente s'interpone come un punto, nel quale tu non puoi capire con tanta mole di memorie e di speranze (*ibid.*, p. 1479).

Ce fils dont Nievo est bien plus proche par son âge est un double auquel l'auteur a pu prêter ses propres rêves et « qualcosa dei suoi ricordi » (Casini, 2004, p. 127) puisqu'on sait que la proclamation de la *Repubblica Romana* enthousiasma Nievo et qu'il se serait rendu sur place si un ami de famille ne l'avait pas retenu. Il est également avéré qu'au moment de la rédaction des *Confessioni*, Ippolito Nievo, qui partage les incertitudes de ses contemporains et reste malgré tout « irriducibile agli schieramenti in campo » (*ibid.*, p. 118), était passé d'une idéologie proche des idées de Mazzini à un moderatisme d'ascendance cavourienne (Casini, 2004 ; Zannini, 2013). Il est alors légitime de supposer que ce rapprochement d'avec Cavour ait également comporté la conviction – présente entre les lignes du récit des Altoviti – du choix nécessaire de Rome comme capitale.

Malgré cette omnipotence de Rome (qui n'est pas aussi omniprésente que Venise), les *Confessioni* de Nievo ne sont pas encore un « roman de Rome » à proprement parler. Pour Giulio Iacoli (2018), elles sont plus proches de la vogue européenne du roman champêtre de la moitié du XVIII^e siècle où la part belle est faite plus volontiers à la campagne et aux réalités locales qu'à la ville. Rome n'y est encore qu'un rêve immatériel et le protagoniste n'y passe qu'un temps relativement court. Elle se présente comme un centre bien plus symbolique que réel et n'est en somme que l'une des nombreuses composantes de la patrie à venir, composée d'une multitude de centres, de petites patries accueillant les aventures du protagoniste. Giulio Iacoli remarque ainsi que le contraste spatial le plus récurrent n'est pas établi entre le centre et la périphérie, mais entre une nature authentique du paysage rural et une apparente hospitalité des grands centres urbains qui n'est qu'illusoire. C'est une vision assez traditionaliste qui correspond à la réalité encore très présente du régionalisme de l'Italie de Nievo, mais s'inscrit plus largement dans l'opposition classique entre la campagne et la ville. Cela ne doit cependant pas occulter la connotation évidemment politique que l'évocation de Rome représente nécessairement pour Carlo et Giulio Altoviti comme pour Nievo et ses contemporains.

Quoi qu'il en soit, si *Le Confessioni* sont sans nul doute une référence dans le processus de formation du roman de Rome, il est évident qu'un long chemin reste encore à parcourir pour que le roman ne soit plus ce genre dont Kennard pointe du doigt l'hybridité indigeste et que la représentation de Rome dépasse celle d'un simple idéal. Dans cette première période, la capitale à venir est encore la destination souhaitée par les patriotes italiens ; une destination dont l'épopée *risorgimentale* fait une destinée et qu'elle sent pourtant encore lui échapper. Il faudra attendre que Rome devienne capitale pour que se fassent jour les premiers récits qui saisiront pleinement sa modernité. Or, ces

« primi documenti letterari sulla nuova Capitale hanno un accento essenzialmente giornalistico » dès lors que la découverte de Rome n'enthousiasme pas seulement les soldats italiens passés à travers la fameuse brèche de Porta Pia, « ma anche gli scrittori di ogni altra regione d'Italia, che, dopo averla sognata come Capitale, la vedevano finalmente come una realtà tangibile – tutta da scoprire – e ne auspicavano la trasformazione a degno centro dell'intera Nazione » (Jannattoni et Accrocca, 1958, p. 5). Ces récits, toujours marqués par le sceau de l'écriture testimoniale, ne sont plus ceux d'un historien ou d'un homme d'État, mais plutôt d'un journaliste ou d'un reporter, observateur ou acteur d'un processus enfin mené à son terme. La dissection de la ville de l'intérieur peut alors commencer.

2. Les chroniques de Rome capitale

2.1 Le roman-chronique et l'écrivain journaliste

Afin de mieux comprendre la forte influence que l'écriture journalistique exerce sur les premiers romans de Rome capitale, il convient de revenir succinctement sur le contexte journalistique italien de la seconde moitié du XIX^e siècle. Franco Contorbia (2007) prend le parti, dans son histoire du journalisme, de faire coïncider la naissance du journalisme moderne et les événements de l'unité d'Italie, tout en soulignant que le métier de journaliste n'existe pas encore : dans la seconde moitié du siècle, ce sont encore largement les hommes politiques, les historiens ou les auteurs littéraires qui écrivent dans les journaux pour raconter les événements. Dans cette société littéraire triée sur le volet « le medesimo figure si trovano a interpretare in situazioni diverse ruoli diversi : giornalista, professore, poeta, deputato, conferenziere, editore, accademico [...] » (Frontaloni et Pedullà, 2012, p. 315). Leur style, fortement littéraire, n'assume pas encore de caractéristiques proprement journalistiques. La réciproque est aussi vraie puisque l'on constate que les premiers romans de Rome capitale sont largement imprégnés du style journalistique de leurs auteurs à la double casquette.

Le public de lecteurs est quant à lui de plus en plus nombreux, y compris dans les classes populaires, notamment grâce à l'alphabétisation de masse qui profite de la loi Coppino appliquée à l'intégralité du nouveau Royaume d'Italie à partir de 1877²¹. Elle prévoit entre autres l'allongement de l'obligation scolaire jusqu'à la troisième année de l'école primaire. Le livre devient un produit de consommation dont les principaux centres de production sont les grandes villes. Comme le rappelle Calvino (2007) en 1959, dans ses « Risposte a 9 domande sul romanzo », le roman peut également se définir selon un critère socio-historique : le genre correspond à l'apparition du livre comme bien de consommation participant d'une littérature commerciale. Les premiers romans seraient, selon cette définition, ceux de Daniel Defoe. La logique commerciale pousse les éditeurs italiens à publier des auteurs à succès qui sont alors principalement anglais et français et parmi lesquels on trouve George Sand, Alexandre Dumas père, Charles Dickens, Victor Hugo, Honoré de Balzac, Eugène Sue ou encore Pierre-Alexis Ponson du Terrail. Cependant, les auteurs italiens ne sont pas en reste et « il sistema produttivo accoglie anche i maggiori romanzieri nostrani che s'indirizzano verso la capitale lombarda, come dimostra la vicenda di Verga, già a partire dagli anni Settanta » (Alfano, 2018, « Il romanzo della *fin de siècle* », p. 270).

²¹ Auparavant, la loi Casati promulguée en 1859 fut, elle, élargie graduellement à l'intégralité de la péninsule.

Le système de production et les nécessités économiques poussent les auteurs à embrasser une double carrière. La solution qui allie l'activité journalistique, bien plus rentable, et celle de romancier ou poète est couramment adoptée par des écrivains acculés par les dettes et par un système éditorial de plus en plus exigeant. Alberto Cadioli (2022) remarque à ce propos que dans les entretiens d'écrivains de Ojetti (1895), « il monotono ritornello delle proteste si concentra [...] sulla necessità economica che porta a collaborare con gli editori, sui ritardi nei pagamenti, sul bisogno di una tranquillità intellettuale continuamente minacciata dalle scadenze ». Federico De Roberto va jusqu'à accuser les journalistes de discréditer ou de tenir dans l'ombre la littérature, réduite à mendier son pain quotidien :

La letteratura è anch'essa una professione : pure, se ci si domanda che cosa siamo abbiamo quasi vergogna di rispondere la parola fatale « letterati ». [...] credo che molto tempo e molte vicende dovranno passare prima di rialzare le condizioni economiche della letteratura italiana. Anche perché il giornalismo quotidiano, il giornalismo politico, diffuso, potente non si occupa di letteratura o di letterati ; dice che ciò non interessa il pubblico, laddove il pubblico non se ne interessa appunto perché i giornali non gliene parlano. I giornalisti sorridono di compassione parlando di noi letterati e, per quanto noi li paghiamo con egual moneta, il peggior danno è il nostro. Nessuna nazione come l'Italia, ha in questo senso una stampa altrettanto indotta e codina (Ojetti, 1946, 1895¹, pp. 137-138).

Dans ce marché de la presse florissant, les nouvelles revues apparaissent principalement à Milan, Florence, Rome et Naples. Parmi elles, on trouve la *Nuova antologia* qui s'inspire de la *Revue des deux Mondes* française et qui a été fondée à Florence en 1866 puis transférée à Rome, quelques années après la capitale, en 1878. On trouve également toute une série de périodiques littéraires de vulgarisation comme le *Fanfulla* fondé à Florence en 1870, transféré à Rome en 1871 et qui aura un supplément du dimanche à partir de 1879. Dans le milieu romain apparaissent, dans les années 1880, le *Capitan Fracassa* et son supplément littéraire du dimanche, d'allégeance carduccienne.

Parmi les grands noms liés à cette explosion du marché de la presse et de l'édition figurent par exemple Ruggero Bonghi, homme politique, professeur, traducteur, journaliste et directeur d'importants journaux à Turin et Milan qui rédigea en 1855 une lettre intitulée « Perché la letteratura non sia popolare in Italia » ou encore Angelo Sommaruga, indélébilement lié à la Rome de la *Cronaca bizantina fin de siècle*²². Le titre de cette dernière revue de vulgarisation aux influences très hétéroclites (classicisme, vérisme, esthétisme) est une allusion au caractère décadent attribué à la vie romaine et mondaine de l'époque. Bien qu'elle ne durât que quatre ans, elle s'illustra par des collaborations de personnalités éminentes et son influence s'avérera très durable. Cette tentative de

²² Pour un approfondissement sur les lieux de la culture romaine, journaux et maisons d'éditions mais aussi lieux du pouvoir politique, académies ou salons, voir Frontaloni et Pedullà (2012).

renouvellement se traduisit également par un projet d'édition et de collection au nom de Sommaruga lui-même qui fera partie, avec les éditions milanaises Treves, des maisons d'édition les plus en vue des années 1880²³. Tous ces journaux et revues naissent avec une intention de vulgarisation et la presse en général est le média privilégié d'une culture de masse en plein essor. L'actualité prend peu à peu le pas sur l'Histoire. Il s'agit d'éduquer, de cultiver les foules. Fasse à ces exigences nouvelles, les écrivains réagissent et s'adaptent différemment. Les entretiens faits par Ogetti « rivelano reazioni differenti a seconda della fortuna editoriale, critica, di pubblico dell'intervistato » et mettent en lumière « le contraddizioni di un sistema letterario diviso tra la necessità della trasformazione e le conseguenze che essa comporta per la letteratura » (Cadioli, 2022).

L'œuvre du piémontais Edmondo De Amicis, lui aussi interrogé par Ogetti, servira de porte d'entrée dans notre corpus romain. Il est l'un des premiers auteurs qui illustre parfaitement cette double tendance à la littérature et au journalisme et dont l'œuvre sera largement appréciée du grand public. Si son nom est encore aujourd'hui associé au livre *Cuore* (1886) et à ses récits de voyages, c'est l'une de ses œuvres mineures, et pourtant hautement significative, qui nous intéresse. Dans *Le Tre Capitali*, sorte d'assemblage d'écrits antérieurs et récit hybride, à cheval entre journalisme, souvenirs et roman, il met en scène, pour la première fois, une *capitale* romaine qui a fraîchement succédé à ses deux grandes sœurs Turin et Florence, en proposant le récit du tournant historique qu'a constitué la prise de Rome en septembre 1870. Ainsi, dans le volume hypothétique qui pourrait réunir les récits de Rome capitale, « il capitolo iniziale [...] reca infatti la firma del ventiquattrenne Edmondo De Amicis, entrato in Roma, in qualità di corrispondente, al seguito delle truppe di Raffaele Cadorna » (Jannattoni et Accrocca, 1958, p. 5).

2.2 De Amicis et *Le Tre Capitali*²⁴

De la ville aux capitales : genèse et écriture d'un texte composite

Auteur connu surtout pour sa contribution à la littérature de jeunesse avec le roman *Cuore*, publié en 1886 et exceptionnel succès éditorial, De Amicis restera longtemps cantonné à l'image d'un écrivain petit bourgeois, patriote et éducateur, dénué d'un réel sens artistique²⁵.

²³ Pour un approfondissement sur le sujet voir Asor Rosa (2009, p. 32 sq.) mais également, concernant l'histoire du journalisme italien et ses liens étroits avec le monde littéraire, Muscetta (1975, t. II, p. 500 sq.).

²⁴ Pour ce chapitre, nous nous sommes largement appuyés sur notre recherche de Master 1 ayant abouti au mémoire intitulé « *Le Tre Capitali* di Edmondo De Amicis : tra giornalismo, letteratura e storia » soutenu en 2016 à la Sorbonne Nouvelle sous la direction de Anne Boulé-Basuyau.

²⁵ Ugo Piscopo remarque d'ailleurs que « tutta o quasi la letteratura critica su De Amicis è programmaticamente antedamicisiana » (1995, p. 5). Déjà en 1905 on peut lire à son propos « [...] sempre buono e generoso nella vita privata,

L'auteur piémontais, pour lequel l'écriture représente un acte patriotique, collabore volontiers avec l'éditeur Giannotta lorsque ce dernier lui propose d'ouvrir, avec *Le Tre Capitali*, une collection populaire de « scritti educativi, istruttivi e dilettevoli dei nostri scrittori viventi più noti » (De Amicis, 1898). De Amicis va jusqu'à se déclarer fier « [di] avviare un corso di pubblicazioni utili, alle quali concorreranno molti scrittori illustri » de la littérature italienne contemporaine²⁶. Son court texte, composé de trois chapitres, retrace artificiellement l'itinéraire – aussi réel que symbolique – du narrateur, à travers les trois capitales successives de l'Italie unifiée.

L'intérêt pour la représentation urbaine caractérise l'ensemble de l'œuvre de De Amicis qui prône une forme de réconciliation et porte attention à la revalorisation des diverses réalités régionales destinées à former une patrie unie²⁷. C'est tout naturellement qu'il participe au volume collectif *Torino 1880* destiné à célébrer sa ville de cœur dont il livre « un'immagine ordinata e razionale, destinata ad avere fortuna » puisque « proprio a De Amicis, del resto, il più "italiano" degli scrittori piemontesi del tempo, tocca il compito di far confluire, nella maniera meno conflittuale, le tematiche regionali nella cultura nazionale » (Guglielminetti et Zaccaria, 1989, pp. 83-84). La capitale piémontaise, pour De Amicis, est d'abord le berceau de l'unité, l'accomplissement des valeurs *risorgimentali*. La vie moderne y est peu représentée, mais tout le symbolisme patriotique y est exacerbé : « Soltanto lo spirito risorgimentale, che viene manifestato nell'elenco dei *luoghi* che formano l'immagine della città, è bello, e soltanto questo è il messaggio che la dimensione urbana può dare » (Restucci, 1989, p. 192). Comme c'est le cas dans *Cuore*, la ville « è letta soltanto come lo scenario in cui si realizza una vicenda di educazione, di moralità sociale secondo quanto la borghesia postunitaria sta elaborando » alors que le progrès contemporain de la ville moderne est au contraire « chiuso in pagine di una irrimediabile freddezza, e questo tipo di città può solo riscattarsi quando diventa un pretesto, un simbolo per riproporre le esigenze della borghesia e del nuovo Stato » (*ibid.*).

Cette forte exaltation des valeurs du *Risorgimento* a un double effet sur la représentation de la ville de Turin. D'une part, cette représentation est irrémédiablement liée au passé de la ville – contrairement à la représentation romaine, pour sa part plus résolument *contemporaine*, notamment

ardente ed entusiasta nei suoi scritti, con una pietà istintiva in cuore per ogni sventura, per ogni lacrima, con una fede inculcabile che tutto debba andar per il meglio, si trova certo in uno stato di benessere invidiabile, ma non certo in condizione propizia per scrivere in poesia e neppure per dar vita a romanzi in prosa che si alzino sul commune livello e lascino nel lettore un'impressione profonda » (Kennard, 1905, p. 161).

²⁶ Immédiatement après furent publiés par exemple dans cette collection la *Storia di una monaca* de Matilde Serao et *Una peccatrice* de Giovanni Verga. Le succès de la collection est également dû au format réduit et économique des ouvrages : des volumes in 16° de maximum deux cents pages et vendus à seulement une lire.

²⁷ Cela se traduit également dans le domaine littéraire par la revendication d'un lien fort entre l'écrivain et le lecteur, destiné à former une littérature que Gramsci appellerait « nazional-popolare ». Dans son entretien pour Ojetti, De Amicis met en cause les écrivains en ces termes : « sfuggono sia coscientemente, sia per insipienza tutto il pensiero che occupa il pubblico. I letterati si ritirano in eremi, lontani dal rumore del mondo, e il mondo non li sa e non li vede » (Ojetti, 1946, p. 176).

chez De Amicis ; d'autre part, les textes du volume collectif rendant hommage à Turin sont une réaction directe à la perte d'identité qui fait suite au transfert de la capitale à Florence. Ce sont par conséquent des textes où la forte participation émotionnelle de l'auteur se traduit par une hybridité de la forme entre journalisme et littérature, objectivité et émotivité, documentation et transfiguration « in modo che l'immagine, secondo il costume dello scrittore, è necessariamente legata all'esaltazione di quei valori risorgimentali che la rendono *eroica* » (*ibid.*, p. 202).

Cette deuxième caractéristique est relativement constante dans la représentation urbaine déamicisienne : c'est à nouveau cette forme hybride qu'adoptera De Amicis journaliste lorsqu'il s'inspirera entre autres de sa propre expérience du 20 septembre pour rédiger l'opuscule qui inaugurera la collection de la « Biblioteca popolare contemporanea-Semprevivi » de l'éditeur Giannotta²⁸. L'opuscule en question, intitulé *Le Tre Capitali*, parfois suivi du sous-titre *Torino, Firenze, Roma* selon les éditions, représente un excellent exemple de récit autobiographique, sous forme de reportage, transformé en œuvre littéraire. Cette caractéristique fait sa force si l'on considère avec Kennard (1905, p. 163) que « i più bei lavori di Edmondo De Amicis sono incontrastabilmente quelli che si limitano alla descrizione » et s'inspirent de ce qu'il a vu pendant ses voyages.

L'auteur revendique explicitement le caractère autobiographique des événements racontés en même temps qu'il en justifie l'écriture : ces événements sont d'une importance extrême et seront utiles à la postérité. Il écrit dans sa préface à l'édition de 1898 :

Acconsentii nondimeno alla pubblicazione di queste pagine perché penso che la descrizione degli effetti intimi e immediati prodotti da certi avvenimenti storici nell'animo d'un testimone oculare non debba riuscire indifferente né inutile ai giovani della generazione che quegli avvenimenti non vide ; perché l'affetto e la reverenza che sono espressi in questi scritti per le tre grandi città in cui palpito e palpita il cuore d'Italia mi paiono sentimenti di cui non sia superfluo ripetere l'espressione anche dopo unificata la patria [...] (De Amicis, 1898).

Ce devoir de mémoire animait déjà l'écrivain piémontais lorsqu'il publia en 1873 ses *Ricordi del 1870-1871* qui fourniront la matière principale, après quelques modifications, des parties sur Florence et Rome des *Tre Capitali* publiées vingt-cinq ans plus tard²⁹. Il s'agit d'un livre qui n'est ni original,

²⁸À propos du projet et de la naissance de cette collection populaire De Amicis écrit dans sa préface : « L'egregio Editore Niccolò Giannotta mi propone cortesemente di raccogliere alcuni miei scritti della giovinezza per iniziare la pubblicazione d'una Biblioteca, con la quale egli vuol riunire in volumetti eleganti e di prezzo mite scritti educativi, istruttivi e dilettevoli dei nostri scrittori viventi più noti ; ossia, render popolare un parte della letteratura italiana contemporanea, rimasta sconosciuta finora a quel gran numero di lettori che nella produzione letteraria del loro tempo sogliono esser costretti a scegliere, non i libri che desiderano di più, ma quelli che costano meno » (De Amicis, 1898).

²⁹Pour une étude précise des variations entre les deux textes voir Tamburini (1997) qui démontre notamment comment De Amicis a systématiquement gommé le nom du roi et toute forme de célébration à son égard entre le texte de 1872 et celui de 1898.

ni voulu par l'auteur, mais qui résulte donc d'une demande spécifique de l'éditeur qui en organisera le contenu selon un fil chronologique jugé plus pertinent et didactique.

Le texte de « Rome », écrit à chaud durant les événements de 1870, apparaît pour la première fois dans le journal *L'Italia Militare*, pour lequel De Amicis est correspondant, puis sur une plaquette (De Amicis, 1870). Le texte de « Torino » a quant à lui été rédigé en 1880 sous le titre « La città » comme contribution au volume collectif *Torino 1880* publié à l'occasion de l'Esposizione Artistica Nazionale. Dans le volume *Le Tre Capitali*, l'ordre historico-chronologique voulu par l'éditeur – qui correspond au passage d'une capitale du royaume à l'autre, de Turin (capitale de 1861 à 1865) à Rome (proclamée capitale du royaume d'Italie le 3 février 1871) en passant par Florence (capitale entre 1865 et 1871) – est donc l'inverse de l'ordre réel de rédaction des textes. De nombreuses divergences stylistiques et formelles résultent de cette réunion artificielle de textes originellement indépendants. *Le Tre Capitali* réunissant ces trois textes tels que nous les connaissons aujourd'hui est donc publié pour la première fois par Giannotta en 1897-98 et le sera de nouveau en 1911, après la mort de l'auteur, par Treves, à la suite de *Speranze e glorie*, un recueil de conférences et discours patriotiques qui, lui aussi, en 1900, avait été publié par Giannotta³⁰. Notre texte de référence sera cette seconde édition de 1911, bien que nous fassions allusion aux éditions antérieures, notamment dans le cadre de l'analyse de variantes ou de réécritures significatives.

En plus d'être dans sa genèse même, un texte non organique et très haché, *Le Tre Capitali* présente un exemple d'hybridité formelle symptomatique de la perméabilité entre le monde littéraire et celui du journalisme, notamment dans la partie sur Rome. Le style même de l'écriture déamicisienne, réhabilité par la critique depuis une trentaine d'années, semble participer lui aussi d'une nouvelle ère littéraire³¹. Dans sa présentation à une réédition de la partie sur Rome des *Tre capitali* au sein d'une collection de « portrait de ville », Ugo Piscopo (1995) n'hésite par exemple pas à en louer longuement l'écriture³².

³⁰ Sur la difficulté de datation des différentes publications voir Tamburini (1997).

³¹ Ce style du reportage se démarque également à l'intérieur de la production déamicisienne. D'où la proposition de Piscopo, avec sa réédition de *Roma Capitale*, de s'inscrire dans le sillon d'une recherche d'un « De Amicis alternativo o più defilato » à laquelle ont participé Italo Calvino, Umberto Eco, Giorgio De Rienzo ou encore Natale Tedesco (Piscopo, 1995, p. 9).

³² « Il testo di *Roma Capitale* cattura innanzitutto per la spontanea freschezza della scrittura. Le osservazioni si intrecciano con una scioltezza e un'eleganza, che fanno presa su chi legge. Insieme, esse hanno una forte capacità di seduzione per la vividezza delle accensioni delle immagini. Nessuno finora si è soffermato ad osservare la qualità di questa scrittura, che si presenta cedevole, essenziale, avvolgente. Essa cerca il lettore con la sorgività delle sue grazie, per conquistarlo certamente e subito sul terreno della piacevolezza, ma anche per proporgli l'esemplarità di un'espressione agile, moderna, adeguata alle esigenze di un nuovo gusto, da costruire e che si viene costruendo fuori della curialità e dell'aulicità » (Piscopo, 1995, p. 17).

Si l'intention avouée de De Amicis s'inscrit dans le sillage des Mémoires *risorgimentali* et des souvenirs personnels, de nombreux éléments de pure invention éloignent le récit de l'objectivité qui permettrait de lui attribuer l'étiquette de reportage. De plus, les *Tre Capitali*, et en particulier la partie sur Rome, a subi au cours de son histoire éditoriale, des modifications qui en ont altéré la valeur d'authenticité historique, la rapprochant toujours plus d'une fiction à valeur littéraire, attentive à la construction de son sujet multiforme, à savoir la ville de Rome. Car c'est bien la ville, les villes, qui, comme le titre de l'ouvrage l'indique, sont les véritables protagonistes de leur chapitre respectif, tous trois construits comme des récits indépendants. L'image textuelle de ces villes, et notamment de la capitale définitive, est tellement élaborée qu'elle tend à se détacher de l'image réelle pour devenir une ville idéalisée et imaginée par l'auteur. Ce que laisse entrevoir De Amicis dans son écriture, c'est la première ébauche de ce moment charnière où Rome cesse d'être l'objet du strict reportage pour devenir le sujet du roman. Cela apparaît par exemple très clairement dans le processus de théâtralisation de la ville qui est pour le narrateur un véritable « spectacle ». Tout au long du texte, le sens de la vue est sur-représenté et les similitudes avec le monde du théâtre se font jour dès l'ouverture des parties sur chacune des trois villes, représentées comme autant de décors idéaux. Tout se passe comme si De Amicis auteur-réalisateur mettait littéralement en scène la ville pour la *montrer* au lecteur-spectateur.

À Rome, en plus des monuments eux-mêmes et du décor qu'ils constituent, ce sont les événements qui acquièrent la valeur d'un spectacle. L'entrée de l'armée italienne dans la ville ne peut que solliciter, de la part du narrateur, des exclamations d'émerveillement : « Non vidi mai, ve lo giuro, uno spettacolo simile ; è impossibile immaginare nulla di più solenne e di più maraviglioso » (De Amicis, 1911, p. 176). Mis en regard avec ce spectacle grandiose du destin de l'Italie, il n'est pas rare que le décor romain ne soit pas à la hauteur. En effet, si la pierre angulaire de la pensée déamicisienne est encore le *Risorgimento*, alors que les événements humains dépassent largement les attentes du narrateur des *Tre Capitali*, les monuments de la Rome antique et baroque ne font que le décevoir. Devant la basilique Saint-Pierre « ogni cosa [appare] come si vede nei quadri : nulla di nuovo, nessuna maraviglia » (*ibid.*, p. 179) et ce spectacle immobile est à l'image de l'institution de l'Église, incapable de se renouveler et de s'adapter aux changements historiques.

Le texte, qui oscille en permanence entre les normes et les structures du journalisme, du récit historique, de l'essai et de la fiction littéraire, propose ainsi une représentation inédite, entre traditions et innovations, de la néo-capitale. Par rapport aux textes narratifs précédemment évoqués, il est clair qu'un pas en avant a été franchi puisque Rome n'y est plus un simple point de passage, mais bien au contraire un véritable point d'arrivée qui occupe plus d'un tiers de l'ouvrage – cela correspondant évidemment au tournant historique de 1870 et de la prise effective de la ville. Dans *Le Tre Capitali*,

la partie sur Rome est la seule à être elle-même subdivisée en sous-parties comportant chacune un titre qui les assimile aux chapitres d'un roman. De plus, c'est bien le texte le plus long puisque, dans l'édition Giannotta de 1898, la partie sur Turin est d'environ 71 pages, celle sur Florence de seulement 27 et enfin celle sur Rome de 130 ; une longueur qui n'est déjà plus celle de la nouvelle, mais qui s'approche de celle d'un court roman. Pour autant, l'hybridité du texte pose question : est-ce le premier *roman* de Rome capitale ?

Rome, la troisième capitale

Dino Mantovani, écrivain contemporain de De Amicis et qui comme lui évolue dans l'environnement *post-risorgimentale* piémontais, rappelle dans sa note à l'édition Treves de 1911 des *Tre Capitali* la valeur à la fois littéraire et historique de la partie sur Rome qu'il juge la plus importante des trois :

L'autore, sottotenente nel 3° Reggimento fanteria, brigata *Piemonte*, dopo la campagna del 1866 era stato comandato presso il Ministero della Guerra a Firenze e incaricato di dirigere *l'Italia Militare*. Accompagnò, come corrispondente di quel giornale, l'esercito italiano alla presa di Roma, e scrisse immediatamente le sue impressioni del 20 settembre 1870 e delle giornate seguenti (Mantovani, 1911, p. 129).

À travers l'écriture de ces chroniques de la prise de Rome, il s'agit de rendre la grande histoire accessible à tous puisqu'en tant que journaliste agguéri, De Amicis « sapeva come va sminuzzata la "storia" da chi la vede fare e presentata con il debito contorno di notizie realistiche e di glosse sentimentali » (Gigli, 1962, p. 139).

La breccia di Porta Pia

Dans la construction du volume telle que la conçoit Giannotta, l'intention est bien de faire de la troisième partie, ouverte par « l'entrata dell'esercito italiano in Roma », un aboutissement. C'est le terme des pérégrinations du narrateur-personnage, c'est aussi celui, symbolique, de la conquête d'une identité nationale à travers l'appropriation de son centre définitif.

Cette première sous-partie du récit de « Rome » opère une rupture décisive avec les capitales précédentes puisque, comme le rappelle Mantovani, il s'agit d'un véritable reportage à la première personne de la prise de la ville à laquelle a participé De Amicis en septembre 1870. Le lecteur accompagne le narrateur-personnage et rentre dans le récit comme *i bersaglieri* par la brèche de Porta Pia. L'événement concret de l'accès au statut de capitale justifie et initie la représentation de Rome, rattachée aux valeurs *risorgimentali* non plus sous le signe du passé, comme c'était le cas pour le

texte de Turin³³, mais bien au sein même d'une actualité brûlante. L'incipit des chapitres précédents, concernant Turin et Florence, sont beaucoup plus descriptifs et apaisés³⁴. Le narrateur y décrit la ville au grès de ses calmes promenades, nul événement mouvementé, nulle entrée fracassante qui lui ferait écrire comme pour Rome :

Le cose che ho da dire sono tante e tali che mi sarà impossibile di scriverle con ordine e chiaramente. È già gran cosa aver la voglia di scrivere, mentre per le vie di Roma risuonano ancora le grida del primo entusiasmo e della prima gioia. Tutto quello che ho veduto ieri mi sembra ancora un sogno ; sono ancora stanco della commozione ; non sono ancora ben certo di essere veramente qui, di aver visto quello che vidi, di aver sentito quello che sentii (De Amicis, 1911, p. 168).

Toute cette chronique est caractérisée par un enthousiasme débordant, une sureprésentation de la subjectivité, des sens et des sensations (notons par exemple la répétition des verbes « vedere » ou « sentire ») qui sont à rapprocher de la valeur testimoniale et fortement émotive d'une expérience communautaire : la première personne du pluriel englobant le narrateur dans un groupe de soldats, de patriotes, de citoyens actifs et animés du même feu, l'emporte le plus souvent sur la première personne du singulier. L'exceptionnalité de l'événement induit aussi une impuissance de l'auteur face au sujet traité et De Amicis exploite à fond cette *captatio benevolentiae* qui consiste en une déclaration à la fois de modestie et de sincérité³⁵:

Bisogna aver veduto per credere. Dubiterete della mia sincerità, lo prevedo ; ma non voglio spender parole per prevenirvi, perché capisco che non posso aspirare ad esser creduto. Eppure sento che non vi darò che una pallida immagine della realtà ! Son cose che non si possono ridire (*ibid.*).

Ce qui ne peut être dit et transformé en texte, c'est pour une fois la *réalité* de Rome. Rompant avec la tradition des récits dans lesquels l'insaisissable de Rome a trait à son mythe, à son idée abstraite,

³³ Turin est immanquablement liée à la perte de son statut de capitale, comme en témoigne l'un des sous-titres – « Il trauma del passato di potere : successione delle capitali » – d'un article de Restucci dans lequel l'auteur écrit, à propos du chef-lieu piémontais : « [...] la scoperta della città avviene proprio attraverso le emozioni suscitate dalla storia preunitaria, le stesse emozioni che, nel datarla, la legano definitivamente alla scala dei valori del Risorgimento » (Restucci, 1989, p. 202).

³⁴ Ne perdons pas de vue que cela découle aussi du contexte et de la date de rédaction des textes : les écrits que reprend De Amicis pour « Firenze » et « Torino » sont plus tardifs (respectivement 1871 et 1880) et n'ont pas été rédigés à chaud au cours d'un événement spécifique. En exergue de la première sous-partie sur Rome figure bien la date fatidique du « 21 settembre 1870 » (De Amicis, 1911, p. 168) là où le texte de Turin ne porte aucune date et celui de Florence un plus évasif « Giugno 1871 » (*ibid.*, p. 158) mis entre parenthèses et doublé d'une justification en ouverture du chapitre : c'est parce qu'il doit se rendre à Rome que le narrateur s'est arrêté à Florence.

³⁵ La déclaration de sincérité est un motif récurrent dans le genre autobiographique et dont *Les Confessions* de Rousseau fournissent peut-être l'exemple le plus paradigmatique. Quant à la déclaration d'impuissance, elle constitue l'un des *topoi* présents entre autres dans la poésie amoureuse visant à célébrer la beauté indicible de la femme aimée. En témoigne les tercets du sonnet XX du *Rerum vulgarium fragmenta* (*Canzoniere*) de Pétrarque : « Più volte già per dir le labbra apersi, / poi rimase la voce in mezzo 'l pecto : / ma qual sòn poria mai salir tant'alto ? // Più volte incominciai di scriver versi : / ma la penna et la mano et l'intellecto / rimaser vinti nel primier assalto » (Petrarca, 2015, p. 82).

De Amicis est aux prises avec une réalité on ne peut plus concrète de la ville, mais tout aussi exceptionnelle : ce qui est indicible pour l'auteur, ce sont les événements concrets et actuels des journées de la prise de Rome par l'armée italienne.

L'événementiel du « nous » s'alterne, au gré des sous-parties, avec la description plus classique de la ville visitée au singulier ou en duo, le narrateur étant accompagné par un ami. À l'agitation enthousiaste de la foule ou du groupe s'opposent alors les réflexions contemplatives de l'individu face à la grande ville, non pas politique, mais monumentale.

La Rome religieuse

La transition entre ces deux tendances du récit de Rome est opérée par la seconde sous-partie racontant la visite au Vatican et à la coupole de Saint-Pierre. Le narrateur s'y rend en visiteur curieux accompagné d'un ami et se laisse aller à une contemplation rapidement interrompue par la présence et les commentaires des soldats. Eux aussi prennent possession de la ville en l'explorant : on les rencontre partout dans Rome. Cette scène permet à De Amicis d'introduire d'entrée de jeu les problématiques liées à la tension entre les institutions de l'Église et de l'État, représenté ici par la surpopulation de militaires italiens qui viennent de pénétrer dans Rome³⁶. L'écriture déamicisienne, toujours conciliatrice, en fait un portrait bon enfant tendant à gommer les différents et la violence des événements pour mettre en exergue la bienveillance des soldats envers les joyaux de la ville et de la papauté. Dans la rencontre symbolique de deux mondes opposés, la force de la communauté, la joie partagée et l'émotion d'être enfin à Rome l'emportent sur la description de la beauté de Saint-Pierre qui se conclue dans la constatation d'un gigantisme somme toute assez dispersif et vertigineux. Les derniers mots de la sous-partie ne sont pas pour la coupole qui lui donne son titre mais bien pour les soldats qui la peuplent et embrassent du regard Rome toute entière :

Roma ! Roma ! Benedetto nome che non s'è mai stanchi di dirlo ; c'è qualche segreto in questo suono : Roma ! Pare che sempre ce lo ripeta l'eco nell'orecchio : Roma ! Eccola qui tutta...

Un soldato accanto a me guarda anch'egli Roma con aria pensierosa ; pare che voglia dire qualche cosa, sorride, alza una mano, la batte sul parapetto : – « Finalment »...

Sentiamo quel che vien dopo.

– « Ghe semm³⁷ ! »

Senti come l'ha detto con gusto ! E tutti gli altri soldati, sul punto di scendere, agitando una mano : – « Addio, addio Roma ! »

E giù per le lunghe scale tortuose echeggia il suono dei passi precipitosi e delle voci allegre (De Amicis, 1911, pp. 184-185).

³⁶ Pour un approfondissement sur ce contraste et ses manifestations concrètes dans l'histoire de Rome capitale voir la section « Il conflitto permanente tra la Santa Sede e la città laica » in Vidotto (2021) pp. 20-21.

³⁷ « Ci siamo » en dialecte milanais.

En contraste avec celle de ces soldats de tous les horizons qui représentent la multiplicité, force réelle de cette nouvelle unité, le narrateur nous fait pénétrer dans la mentalité au contraire très étriquée des « preti e frati » qui donnent leur nom à la troisième sous-partie. Dans une volonté évidente de didactisme réconciliateur, De Amicis y met en scène des dialogues ou situations auxquels le narrateur a assisté, pour abattre « un grande edificio di menzogne » (*ibid.*, p. 191) concernant le comportement, et les intentions des soldats ainsi que la peur qu'ils auraient suscitée auprès du clergé. Il y ajoute des imprécations directes aux membres du corps religieux, incriminés pour leur hypocrisie et leur réticence à accepter l'ordre nouveau.

La Rome antique

Une fois passé l'événement de la brèche de Porta Pia et élaborées les premières réflexions sur ses conséquences directes, la narration glisse de manière imperceptible vers une contemplation de la ville monumentale plus « esthétisante » et quasi exempte de considérations socio-politiques. Si la visite à la basilique papale devait nécessairement faire dévier les descriptions architecturales et le gigantisme du monument vers des réflexions d'ordre politique liées à l'actualité, l'impression donnée au narrateur par les monuments antiques est quant à elle presque toujours celle d'un grand *sic transit gloria mundi*. Cela est particulièrement perceptible dans le chapitre sur les thermes de Caracalla où l'on peut voir par ailleurs comment, dans l'écriture déamicisienne, l'attention à la construction littéraire dépasse souvent l'intention descriptive et strictement journalistique :

Guardo intorno : che triste e grande spettacolo ! Mura altissime, nere, scalinate, [solcate da larghe e profonde screpolature,]³⁸ che serpeggiano dalla sommità al suolo, lasciando in qualche punto veder la campagna. Volte alte e leggiere, somiglianti a cupole di chiese, rotte a mezzo della loro grande curva, e terminanti in punte, in lingue, in tronchi d'arco prolungati e sottili, che minacciano rovina (De Amicis, 1911, p. 194).

Derrière l'apparente spontanéité de la description se cache une construction attentive au moindre détail qui oppose l'imposant monument caractérisé par un rythme ternaire au début de la phrase – « Mura » – à la respiration de la campagne qui la termine – « campagna ». L'impression écrasante donnée par le monument est balayée par le rythme haché de la seconde phrase où s'alternent rythmes ternaires et binaires dans une énumération qui crée un effet d'attente résolue dans le groupe verbal – « che minacciano rovina » – placé en fin de phrase comme un verdict. Le paragraphe suivant est

³⁸ Nous nous appuyons sur l'édition Treves de 1911 comme texte de référence en indiquant entre crochets les passages supprimés par rapport à l'édition Giannotta de 1898, d'autant que ces modifications renforcent la thèse exposée d'une attention toujours croissante à la portée littéraire du texte.

rédigé tout aussi consciencieusement, pour transmettre cette forte impression d'une grandeur passée réduite en ruines. Le citadin étant un lecteur privilégié « chi scrive tende spesso a trasfigurare l'ambiente urbano, a renderlo teatrale, per stimolare la fantasia di chi legge [...] » (Restucci, 1989, p. 213).

Le champ lexical utilisé pour décrire les thermes est porteur d'un sentiment de décrépitude regrettant le travail destructeur du temps : « rotti e sformati », « si dimentica », « ci sfugge ; ci sfuggono », « quegli avanzi », « se [...] quella parete fosse finita », « caso mai ci restasse un po' di colore, qualche linea, una traccia qualsiasi : nulla » (De Amicis, 1911, p. 195). Le paragraphe se termine par une allusion à *L'Infinito* leopardiano qu'il cite textuellement quelques lignes plus tard : « E il pensiero s'immerge nel passato » (*ibid.*, p. 196). Cette douloureuse réflexion du narrateur sur le passé révolu voile à peine les doutes que De Amicis nourri déjà à l'encontre d'un *Risorgimento* auquel il craint de pouvoir appliquer ce « tutto è passato » qui terminait originellement le texte sur les thermes de Caracalla³⁹. Pour la publication des *Capitali*, De Amicis modifie cette chute et l'oriente vers une interprétation de la vanité du présent et des événements risorgimentaux. L'exclamation finale de toute la sous-partie – « Ahimè ! Che poca cosa ci paiono anche i nostri trionfi e le nostre gioie nazionali davanti a questi cimiteri di secoli ! » – invite le lecteur à l'humilité et à la prudence et là où le final précédent ne faisait qu'illustrer un *topos* littéraire de la vanité de toute chose face à l'inexorable passage du temps, le texte de 1898, plus engagé et davantage marqué par le sceau de la désillusion, n'hésite pas à rapprocher explicitement le discours de la situation italienne contemporaine.

Ainsi, le passage sur la visite de ces ruines montre comment, d'une part, l'auteur piémontais s'inscrit malgré tout dans une tradition classique de représentation de la ville à travers la description attentive de ses monuments les plus emblématiques portant à une réflexion sur la caducité qu'ils transmettent⁴⁰; d'autre part, comment, au niveau de la forme, la proposition initiale d'écriture documentaire entre ici en tension avec une prétention littéraire qui se fait jour de façon évidente et particulièrement prégnante dans toute la partie sur Rome. En effet, dans le choix de ses sources pour la préparation soignée de ce passage, De Amicis fait preuve d'une volonté de respect de l'image d'anthologie qui participe d'un imaginaire commun, mais aussi d'une attention stylistique et esthétique qui dépasse la valeur strictement descriptive et informative des lieux. Dans son étude sur la genèse du texte, le critique Antonio Silveri (1959, p. 40) affirme que De Amicis sentit l'approche de l'occupation italienne de Rome « e si preparò all'evento leggendo e studiando, per tempo, libri di

³⁹ Dans les « Ricordi di Roma » de l'édition des *Ricordi del 1870-1871* (De Amicis, 1873), la fin de la quatrième lettre dédiée aux thermes ne faisait pas allusion à Leopardi mais résumait le sentiment du narrateur à travers l'exclamation finale « Tutto è passato ! ».

⁴⁰ Les *topoi* du *sic transit gloria mundi* ou du *memento mori* liés à la contemplation des ruines romaines sont notamment l'un des codes des récits de voyages ou de souvenirs.

storia e d'arte, che si riferissero all'Urbe » et qui donnent lieu à ces « stupende pagine descrittive, come quelle dedicate a Le terme di Caracalla ».

Certes, le travail de préparation et de documentation participe d'une méthode journalistique visant à l'objectivité et à la véracité du récit, mais il peut aussi participer de la facette du De Amicis romancier qui s'inspire à des livres d'histoire et d'art pour rendre son récit plus agréable au lecteur et dans un sens large plus *littéraire*. L'affirmation du critique montre en outre que dans l'intention même de rédaction, De Amicis s'est volontairement appuyé sur des descriptions existantes pour orienter et enrichir les siennes. L'image qu'il entend donner est bien une image littéraire dépassant largement les « choses vues » par le reporter.

Le drame et l'événement : chronique d'une action romaine

L'oscillation formelle du texte est doublée d'une tension suggérée par la valeur donnée aux monuments : celle entre passé et présent de la ville, entre histoire figée et actualité brûlante. Le spectacle offert par les thermes de Caracalla est un spectacle manqué car il ne fait intervenir aucun acteur, aucun élément de vie. Certes, l'édifice est grandiose, mais ce n'est qu'une ruine conduisant le narrateur à une réflexion mélancolique sur le passage du temps, la vanité de la gloire et l'idée pétrarquesque du triomphe de l'éternité. À Rome, pour que la représentation soit réussie, elle doit au contraire avoir comme protagoniste, et c'est en cela que De Amicis se distingue de toute la tradition précédente, non pas la ville monumentale elle-même, mais ses citoyens, ses acteurs humains. La ville constitue l'un des décors les plus grandioses du grand théâtre du monde, mais ce sont les hommes qui sont à la base de toute action, ce sont eux qui *font* l'histoire. C'est en les représentant que De Amicis pourra arracher la ville à son image poussiéreuse de cité antique et la faire entrer dans la modernité.

Pour la ramener à la vie et signifier sa fonction radicalement nouvelle de capitale de l'Italie unifiée, quoi de mieux que d'ouvrir la partie consacrée à Rome par l'entrée bruyante et fourmillante de l'armée italienne en son sein ? Ce à quoi tend l'auteur des *Tre Capitali* est bien plus de l'ordre d'un projet idéologique et pédagogique que d'une représentation traditionnelle des beautés de la ville⁴¹. Dans ce sens, l'intention journalistique tend à l'emporter sur le littéraire selon un schéma un peu simpliste qui opposerait des parties très hétérogènes : d'un côté le reportage, l'actualité et la vie d'une Nation en construction où sont valorisées les actions contemporaines de l'écriture ; de l'autre la

⁴¹ À ce titre, la Rome des *Tre Capitali*, et surtout celle de l'extrait initial de « l'entrata dell'esercito italiano in Roma », peut être définie comme Anne Boulé définit la Turin de *Cuore* : « instrument d'un discours qui n'est pas d'ordre esthétique, mais qui a à voir avec le genre du livre ». Dans les deux cas, la ville « n'est pas décrite dans le roman, elle est simplement caractérisée par quelques éléments, de façon tout à fait partielle. La ville n'est pas, en effet, un objet littéraire en soi pour De Amicis dans cette œuvre » (2007, p. 73). Affirmation qui serait beaucoup moins évidente à défendre pour les Turin et Florence des *Tre Capitali*.

description au style plus élaboré qui s'attaque aux monuments vides et correspondant à une tradition dépassée de la représentation de Rome. Ce qui prime sur cette représentation traditionnelle des ruines et monuments, c'est bien la représentation de la vie, du peuple romain et de l'histoire en mouvement qui se fait sous la forme de chroniques. Tout le texte de Rome est tiraillé entre ce filon de la représentation traditionnelle et attendue des merveilles architecturales de la ville et sa vie politico-sociale, sans que ces tendances ne soient clairement distinctes. Elles s'entremêlent au contraire bien souvent : les visites obligées sont toujours ponctuées de rencontres, dialogues ou scènes anecdotiques visant à reconnecter le lecteur au contemporain du narrateur. Ces sortes de *sketchs* qui mettent en scène, comme nous l'avons vu dans la basilique Saint-Pierre, des protagonistes variés, dressent le portrait de la ville à travers ses habitants plutôt que ses monuments ; le soldat y côtoie le prêtre et le garçon d'auberge au sein d'un panorama social dont le public des lecteurs est friand : « La stampa e la pubblicistica di quegli anni nonché la posteriore memorialistica è molto attenta alla descrizione delle tipologie sociali con ricorrenti notazioni di carattere, potremmo dire, antropologico » (Vidotto, 2021, p. 26).

Par ailleurs, chez De Amicis, ces saynètes, dont la plus représentative est celle de la « mattinata all'albergo », récit presque burlesque d'une conversation avec un barbier « romano de Roma » (De Amicis, 1911, p. 209) le matin suivant l'entrée dans Rome, sont un parfait exemple de l'impossibilité de distinguer la vérité des faits de la fictionnalité du récit. Bien que la source d'inspiration de De Amicis soit toujours sa propre expérience, celle-ci est en permanence sublimée et ré-écrite, transformée et « littérisée » pour en améliorer non seulement la compréhension, mais aussi l'impact sur le lecteur auquel il veut plaire. Autrement dit, le texte de la partie sur Rome n'est pas au sens strict la « chronique » du 20 septembre, c'est la littérisation d'un témoignage, une sorte de reportage fictionnalisé, mis en scène, théâtralisé, à l'image de la fin du dialogue animé avec le barbier et le cordonnier quelques peu envahissants :

E chiusa in furia la porta mi gettai sul seggiolone esclamando : – Pace ! Pace,
O esacerbati spiriti fraterni !
Ah, buon Dio ! Anche il 20 Settembre, visto dietro le quinte... (De Amicis, 1911,
p. 216).

Ce sont ces « coulisses » du grand théâtre romain qui amusent le plus De Amicis et dont la légèreté pittoresque vient contrebalancer le sérieux et la solennité des événements historiques.

Jusqu'au roman de Nievo, Rome n'est qu'une idée relativement abstraite, un désir à actualiser, où l'imaginaire antique tient encore une place de premier choix. Une fois la capitale arrachée aux mains du pape, De Amicis est l'un des premiers à en livrer un récit narratif unitaire malgré ses variations de

tonalité ; un récit dont le fil rouge est l'événement du 20 septembre et au sein duquel les digressions permettent de dresser un portrait complexe et articulé, attentif à la vie concrète des habitants de la ville qui sont à la fois les acteurs de l'histoire et les protagonistes du récit. Cela ne signifie pas pour autant la liquidation de la tradition précédente, mais son intégration dans une nouvelle représentation.

La subdivision du texte de Rome dans les *Tre capitali* n'est donc pas aussi simple qu'il y paraît : la compénétration de différentes modalités de représentation de la ville, la coprésence des monuments antiques et des événements présents, les changements de tonalité sont autant d'éléments qui font du texte un tissu où s'enchevêtrent les formes d'écriture sans qu'il soit réellement possible de classer les différentes parties d'un côté ou de l'autre. Si la première sous-partie est clairement assimilable à un reportage, au fur et à mesure de l'avancée du texte, les pistes sont de plus en plus brouillées et la distinction entre chronique ou fiction littéraire se fait de moins en moins claire.

Le chapitre intitulé « Un'adunanza popolare al Colosseo » met en scène cette rencontre réussie entre l'ancien monde et le nouveau que De Amicis n'a cessé d'appeler de ses vœux, à un moment où « a caratterizzare il mito, l'idea di Roma, era la certezza indiscussa di un rapporto di continuità con un passato ancora vivo, presente e visibile o da rinnovare arricchendolo di una nuova missione » (Vidotto, 2021, p. 15).

Faisant suite à celle sur « Le terme di Caracalla », c'est une partie bien plus enthousiaste et dynamique que celles relatives à la visite de la ville. Pourtant, le Colisée est aussi un vestige appartenant à une époque révolue et dont l'image pourrait n'éveiller, tout comme les thermes, qu'un certain sentiment de caducité. Or, l'épisode confirme au contraire que la ville est faite par la communauté de ses acteurs plus que par son décor, sans que celui-ci doive nécessairement être frappé de *damnatio memoriae*. Il est au contraire réutilisé et réintégré pour répondre à une problématique actuelle de la ville et aux besoins de ses habitants. En l'occurrence, la vitalité de l'amphithéâtre flavien est ré-activée par l'usage qu'en fait le peuple en l'élevant au rang de théâtre de l'histoire présente. L'actualisation, qui est l'une des problématiques principales de la représentation théâtrale⁴², est dans le cas du Colisée une réinterprétation réussie :

In quel punto uscì dall'anfiteatro un altissimo evviva e un allegro suono di banda.

– Sì... ecco che cosa mi dice il Colosseo. Mi dice che dove gli uomini schiavi si sgozzavano per ricreare un tiranno, ora convengono i cittadini a salutare l'aurora d'una vita nuova ; mi dice che dove perirono sotto le scuri o in mezzo alle fiamme gli apostoli della libertà e dell'uguaglianza, ora convengono cittadini liberi ed eguali a esercitare i loro diritti e a compiere i loro doveri, coll'anima lieta e serena (De Amicis, 1911, p. 208).

⁴² Puisque la représentation est toujours unique et non-reproductible, mais aussi parce que le théâtre est toujours à la recherche d'une nouvelle interprétation des textes du passé, de leur ré-activation dans le présent, d'où les problèmes d'interprétation et les choix de mise en scène.

Dans cet extrait, l'écriture déamicisienne concilie la description du monument et de sa fonction première avec son intégration à l'*action* dans le récit. Alors que dans les deux capitales précédentes, la ville peut, seule, être l'objet du spectacle et donner lieu à des allusions témoignant de la nostalgie liée à la perte d'un passé glorieux⁴³; à Rome, sans le renouveau promu et porté par les hommes, le décor urbain n'est qu'un set vide et abandonné. C'est la réunion populaire qui y a lieu qui fait de l'amphithéâtre flavien le symbole d'une tyrannie désormais vaincue et dépassée et qui redonne une valeur positive au temps. À cette condition, le passage du temps n'est plus, comme lors du constat de la dégradation des thermes, le symbole d'une lente décadence, mais devient au contraire synonyme de progrès.

Actualiser le texte : variations d'une Rome qui évolue

L'enthousiasme patriotique des premiers temps n'est cependant pas aussi durable que l'aurait souhaité De Amicis et la révision de ses textes pour les publications successives vont toujours dans le sens d'une déception un peu plus marquée et d'un retour douloureux à la réalité des faits, loin de l'idéalisme insouciant des premiers temps de l'Unité. La représentation finale de l'entrée des soldats italiens à Rome en livre un parfait exemple : elle fait l'objet d'une célébration abstraite, associée à un sens de justice rendue dans les *Ricordi* de 1871 et devient dans *Le Tre Capitali* un hommage aux soldats morts pour la patrie. Dans le second texte, le sens de gratitude et d'abattement vient donc remplacer l'insouciance et la célébration d'un événement que la distance permet désormais de considérer dans toute sa complexité :

Sguardo e pensiero si levano più in alto, e dal profondo del cuore, col più ardente palpito che possa destare in un cuore umano la gratitudine, saluto e ringrazio i padri e i fratelli che non son più, quelli che languirono negli esigli e nelle carceri, e quelli che spirarono sui patiboli e sui campi di battaglia per darci questa grande patria, la quale, dopo cinquant'anni di dolore e di sangue, oggi s'integra e s'incorona al cospetto del mondo. O benedetti morti che ci avete preparato questo santo giorno ! O poveri morti che non l'avete potuto vedere con noi ! Siate amati, onorati, benedetti in eterno ! (De Amicis, 1911, pp. 177-178).

Rappelons que, lorsque l'éditeur propose de réutiliser d'anciens écrits, c'est moins une intention de modifier que de « mettre à jour » qui anime De Amicis dont Luciano Tamburini (1997, p. 10) écrit qu'il fut heureux « non tanto di riciclare (tanto per far qualcosa) scritti apparsi da tempo e “in parte

⁴³ À propos de la description de Turin, Amerigo Restucci écrit : « Siamo di fronte ad un “incanto” urbano dato solo dalla storia, dal tema dei sentimenti patriottici, dalla fede nei monumenti, da una sorta di tempo sospeso, calato entro un involucro cittadino in cui si rifugiano il sogno e la nostalgia » (Restucci, 1989, pp. 180-181).

dimenticati”, ma d’approfondire della circostanza per recarvi gli aggiornamenti imposti dalle nuove idee ».

Parmi les actualisations les plus significatives, De Amicis a cru bon d’ajouter une sous-partie intitulée et datée – « Ricordi delle catacombe (venticinque anni dopo) » – qui vient clore le récit des trois capitales. Il s’agit de la seule partie du texte qui ait été rédigée pour l’occasion et qui ne soit pas un texte « recyclé ». Cette conclusion, sous le signe de la mort, est loin d’être aussi joyeuse que l’ouverture du chapitre romain. Le narrateur y visite les catacombes et se souvient, comme lors de la visite du Colisée, de leur lien avec d’anciennes persécutions. Mais, contrairement à l’amphithéâtre flavien dont les nouvelles fonctions peuvent faire office de rédemption du monument, le cimetière des premiers chrétiens ne semble pas pouvoir se racheter. Dans ces lieux lugubres et souterrains, sorte de prison de la pensée et du passé, tout n’est qu’oppression et enfermement :

[...] il vostro pensiero, di là sotto, non risale già alla Roma attuale ; quella che *sentite* sul vostro capo è l’antica ; sentite e pensate come se, risalendo all’aria aperta, vi doveste ritrovare fra gli splendori e gli orrori del regno dei Cesari [...] (De Amicis, 1911, p. 219).

L’extrait parvient toutefois à transporter la pensée du passé au présent, à travers une continuité de sentiment : « Sì, v’è ancora nel mondo un amore immenso e una immensa speranza, nata da quella che raggiò nelle catacombe [...] ». La puissance de l’amour de la foi religieuse n’a pas disparu, mais s’est transformée en une autre forme d’amour, tout aussi digne que le premier selon De Amicis : l’amour de la patrie. Cette « forza maravigliosa » qui doit resplendir à nouveau sur la terre « e rovescerà altri idoli bugiardi, e spezzerà altre catene scellerate, e innalzerà essa pure dei monumenti che sfideranno i secoli » (*ibid.*, p. 221) est bien cette foi patriotique sacrée dont les soldats ont fait preuve dans l’extrait initial de « l’entrata dell’esercito a Roma ». Ainsi, la boucle est bouclée et De Amicis de conclure :

Sì, la storia ricomincia, e gli anatemi ai nuovi credenti lo annunziano, perchè non son che un’eco affievolita e paurosa degli oltraggi antichi. « Exitiabilis superstitio rursus erumpit »⁴⁴.

Questo pensavo, quando un soffio di aria viva mi percosse in viso, il lumicino del frate si spense e sfolgorò il sole... (*ibid.*).

La construction cyclique du texte est à l’image de la cyclicité de l’histoire qui recommence sans se répéter : l’ancien monde ne disparaît que pour faire place au nouveau qui brille davantage, à l’image du soleil qui vient remplacer, dans une ère nouvelle, la lanterne du frère au sortir des Catacombes. L’histoire, pour De Amicis, porte en elle un élément de progrès, elle est le signe d’une

⁴⁴ « Une superstition funeste se répand à nouveau ». La citation est empruntée à Tacite, *Annales*, XV, 44.

amélioration. Si elle est cyclique, elle est cependant toujours plus accomplie, son cercle est de plus en plus harmonieux. Avec ce re-commencement qui n'est pas une simple répétition, le *Risorgimento* devient une nouvelle Résurrection, le patriotisme une nouvelle foi et l'écrivain un nouvel évangéliste. Quant à Rome, elle est éternellement, aujourd'hui, comme hier, la ville sacro-sainte.

2.3 Faldella et *Un viaggio a Roma*

Image ironique d'une nouvelle capitale

Un autre incunable de ces nouvelles contradictions, lui aussi d'ascendance piémontaise et toujours représentatif d'une hybridité formelle due en partie au métier de journaliste de son auteur, est constitué par le *Viaggio a Roma senza vedere il Papa* de Giovanni Faldella. De publication antérieure à celle des *Tre Capitali* déamicisienne mais d'élaboration contemporaine, l'ouvrage de Faldella illustre lui aussi l'héritage complexe de la représentation de Rome et sa réélaboration littéraire après le sacre de la capitale et au sein d'un contexte éditorial nouveau. Apparu d'abord en feuilleton sur le journal *Il Fanfulla* entre décembre 1874 et mars 1875, il fut ensuite publié en volume en 1880. C'est cette publication en volume qui sert de texte de référence à l'édition que nous citerons le plus souvent⁴⁵, sans pour autant laisser de côté le premier jet de la publication en feuilleton puisque les nombreuses variations, ajouts ou modifications seront un excellent outil d'analyse de l'évolution de la pensée de l'auteur et de la représentation de Rome qu'il entend transmettre à la postérité. La comparaison est féconde entre les deux textes dont la version plus aboutie de 1880 réutilise en grande partie ce qui semble être devenu pour Faldella un travail préparatoire⁴⁶.

Contrairement au texte de De Amicis, celui de Faldella a l'avantage, dans la perspective de notre recherche, d'être non seulement inédit, mais en plus, de ne s'intéresser qu'à la seule capitale de Rome et peut en cela constituer la première œuvre qui s'insère parfaitement dans la problématique et les bornes chronologiques considérées. L'auteur du *Viaggio a Roma* ouvre d'ailleurs son roman avec un clin d'œil (qui sera supprimé pour l'édition en volume) à son compatriote piémontais auquel il reproche la brièveté de ses titres, davantage pour justifier la longueur du sien – descriptif et ironique –

⁴⁵ Giovanni Faldella, *Un viaggio a Roma senza vedere il Papa*, édition présentée par Danilo Laccetti, Greco e Greco editori, Milano, 2013.

⁴⁶ « [...] emerge il carattere per così dire “private” che, similmente allo zibaldone, finì per avere per il suo autore il reportage del 1874 e 1875, divenuto per lui una sorta di taccuino preparatorio cui attingere in vista dell'esito finale, il libro apparso cinque anni dopo, nato dallo smontaggio della precedente scrittura omonima e da una sua rielaborazione, connotate da tagli, eliminazioni di parti, spostamenti, lievi giunte o integrazioni più ampie che portarono il testo edito da Casanova ad un totale di diciotto capitoli » (De Caprio, 2002, p. 12).

et introduire la métatextualité et le ton espiègle qui caractériseront le récit, que pour faire un réel reproche à un auteur que par ailleurs il admirait et que le narrateur n'hésite pas à appeler par son prénom :

Il titolo è un pò lungo e coniato all'antica. [...]

Imperocché gli scrittori moderni recidono, raschiano, mangiano quasi tutti gli aggettivi e le preposizioni sul frontespizio delle loro opere.

Così il bravo scrittore della Vita Militare stampò : DE AMICIS – Spagna, DE AMICIS – Olanda, quasiché i suoi libri fossero pezzi di orbe terracqueo con Sierra Nevada e dighe.

Edmondo poteva lasciare benissimo, che facessero questo i signori bottegai, i quali mettono sulle forme di cacio olandese e di parmigiano certi bottelli che dicono : *Olanda e Parma*.

Andando di questo passo, a forza di recidere e di limare i titoli dei libri, questi titoli diventeranno monosillabi, tic, tac, prin, pronn, mosse di ago telegrafico, fucilate...

Ma del titolo ho detto abbastanza ; e conchiudo, che io porto il codino e sto con gli antichi (Faldella, 2002, pp. 19-20).

Notons d'emblée que la référence à De Amicis concerne ses récits de voyage qui, semble-t-il, seraient les plus proches de ce *Viaggio a Roma* que nous propose Faldella. Cela dénote une pointe d'ironie quant à l'ampleur du dépaysement qu'implique un voyage à Rome qui semble être comparable, du point de vue d'un Piémontais, à l'exploration d'un pays étranger et lointain tel que l'Espagne ou la Hollande. Le motif du Grand Tour est ici renversé : pour ce voyage d'un genre nouveau, ce ne sont pas d'illustres étrangers qui viennent admirer les beautés de la capitale de l'Empire et de la papauté, c'est un élu local du Piémont qui vient régler une sombre histoire administrative d'abattoirs.

Encore une fois, dès la lecture de son titre, la définition du texte soulève de nombreuses questions et il n'est pas si évident de le considérer comme le premier roman de Rome capitale. Certes, c'est un récit légèrement plus long que celui de De Amicis sur Rome (130 pages dans l'édition Greco e Greco), mais cela reste un texte court et morcelé. Pourtant, on s'approche davantage du roman romain dans la mesure où l'intrigue semble se concentrer *a priori* sur cette seule ville et n'est pas assortie de chapitres sur d'autres capitales. Roman du présent et du présent de Rome capitale, mais dont la forme narrative est encore largement hybride et navigue, comme chez De Amicis, entre les genres du récit de voyage, de l'autobiographisme ou de la chronique journalistique, ce *Viaggio a Roma* se présente sous la forme d'un journal de voyage à la première personne du personnage-narrateur. Faldella y réunit et fond ensemble les trois grandes tendances de la littérature sur Rome identifiées par Nicola Longo (2020, pp. 20-21) si l'on excepte celle, plus tardive, de la Rome fasciste : la mémoire de la Rome des Césars réduite en ruines, l'aspect de la dégradation urbaine et sociale accompagnée d'une dénonciation de la classe dirigeante et ecclésiastique et enfin la troisième Rome, bourgeoise et

parlementaire qui ne fut jamais à la hauteur des idéaux qui avaient guidé la formation *risorgimentale* de l'État. La grande nouveauté introduite par Giovanni Faldella est sans doute la forte composante humoristique d'un récit de Rome qui déconstruit la grandiloquence de la tradition littéraire romaine et prend le contre-pied de la solennité due à une capitale.

Le protagoniste du roman, Geromino, est justement un représentant politique. Maire de Monticella⁴⁷, une commune imaginaire du Piémont – région dont est originaire Faldella lui-même, tout comme De Amicis et une grande partie du personnel politique et bureaucratique de la Rome des années 1870 –, il se rend dans la nouvelle capitale du royaume d'Italie pour démêler une affaire de règlement concernant les abattoirs publics. La conquête de la ville par l'armée italienne qui sert de fil rouge au récit événementiel de De Amicis est alors entérinée : chez Faldella, Rome est maintenant représentée comme centre du pouvoir administratif et législatif qui se doit d'être une référence pour les élus du pays.

Toutefois, le protagoniste, dont l'objectif semble bien précis, ne peut s'empêcher de divaguer et cède à son envie de s'arrêter à Milan, faisant ainsi un détour par rapport à l'itinéraire établi. De la même façon, lors du voyage de retour, il fera étape à Florence. On retrouve le motif identifié dans les romans de Nievo ou de Mme de Staël dans lesquels Rome n'est qu'un point de passage. Chez Faldella, le titre explicite et appelle une construction cyclique qui sera respectée, tout comme la promesse tenue d'un effet de « voyage » : Rome, si elle est bien le but pré-établi, n'enlève aucun attrait à des étapes pourtant inutiles au déroulement de l'intrigue, mais significatives et nécessaires aussi bien idéologiquement – puisque nous sommes encore dans la phase de constitution géographique de l'Italie unifiée et que les auteurs renoncent difficilement à narrer les charmes variés du territoire national – que formellement, pour adhérer au modèle littéraire du voyage et du vagabondage. Et c'est bien d'un voyage aller-retour dont il s'agit, en témoignent les titres des chapitres : le premier « Geromino – Introibo – Partenza – Milano » ; le second « Venezia » ; le seizième « Attraverso la Toscana – Ritorno a Monticella ». Les divagations intermédiaires du personnage, dont le voyage à Rome est *manqué* sous plusieurs aspects, participent également de l'humorisme du récit de Faldella.

Par ailleurs, le train, que Geronimo utilise comme moyen de transport pour son voyage, est un signe d'entrée dans la modernité et un symbole fort de l'unification. Il deviendra l'un des lieux communs fondamentaux des romans romains, toujours attentifs à établir une relation entre un centre et une marginalité, entre la ville et la campagne, entre le lieu des origines et la ville d'adoption. Dans l'opuscule de Faldella sont évoqués tantôt le « carrozzone », tantôt « il vagone », « il vapore » ou encore « il convoglio » et la « strada ferrata ». Accompagnant les soldats, De Amicis entre à pied dans

⁴⁷ Dans l'édition en feuilleton de 1874-1875 la ville s'appelle Monticello.

cette ville aspirante capitale ; Faldella, lui, est le premier à marquer par ce symbole discret du moyen de transport employé pour se rendre à Rome, l'avènement de l'État, puisque, comme le souligne Franco Farinelli (2003, p. 170), « se l'avvento dei percorsi stradali rettilinei corrisponde allo stadio originario della formazione statale, lo sviluppo della ferrovia coincide con la sua maturità, e quello delle autostrade con l'inizio del suo declino ». Le critique pousse encore plus loin cette analogie en affirmant que « sistema delle vie ferrate e Stato moderno funzionano esattamente secondo gli stessi principi » qui sont ceux de la direction unitaire et des mouvements coordonnés, « proprio perché ambedue sono agenti e allo stesso tempo prodotto del modello spaziale : ambedue presuppongono una distesa continua, omogenea e in cui i punti sono rivolti verso un unico centro » (*ibid.*, p. 171). Chez Faldella, ce centre qui attire vers lui le protagoniste, est mis en tension avec d'autres centres d'intérêt qui constituent les étapes et les détours du voyage. Il faudra attendre les années 1880 pour que les romans de notre corpus – *La conquista di Roma* en tête – proposent un voyage *direct* en train vers un objectif romain pleinement identifié et associé à l'objet littéraire de la gare qui fait sa grande entrée en littérature.

Jusque là, les récits semblent tendre vers Rome comme rêve absolu devant permettre l'accomplissement individuel en même temps que national. On quitte Rome parce qu'on en est chassé ou contraint par l'histoire qui ne s'est pas encore accomplie. Après le 20 septembre, la Rome de De Amicis devient le symbole de la joie ressentie au moment même de la réalisation inespérée de ce long désir, joie qui se teinte pourtant bien vite d'une sensation de désenchantement, notamment avec l'ajout du chapitre sur les catacombes et la révision du texte de *Roma Capitale*. Mais dans le récit déamicisien, Rome n'en reste pas moins le point d'arrivée souhaité, effectif et définitif. Chez Faldella, en revanche, un pas est franchi en direction d'une déception toujours plus grande sur l'évolution de la capitale, signifiée par le double sous-entendu du titre : d'une part, celui d'une construction en aller-retour puisque si l'on va à Rome, c'est pour mieux rentrer chez soi ; d'autre part, celui contenu par le paradoxe que souligne l'humour de Faldella : la capitale dysfonctionnelle entrave le bon déroulement des démarches quelle qu'elles soient selon un schéma presque kafkaïen qui fait que l'on n'arrive jamais ni à y faire, ni à y voir ce que l'on devrait.

Un voyage à Rome sans voir le pape et sans voir Rome ?

L'arrivée à Rome du protagoniste se fait sous le signe de l'imitation de l'adieu que présente une certaine « signora Pappardella » à chacune des villes qu'elle quitte lors de ses voyages. Elle écrit au journaliste local pour publier dans les journaux des salutations à la ville que Faldella rapporte avec beaucoup de sens comique par l'intermédiaire de son personnage qui conclue :

Ora io con la scusa della signora Pappardella, sperando però di riuscire meno insigne di Lei, ho inteso mandare il mio saluto alla città di Roma con queste Note, che confido troverete di bucato (Faldella, 2013, p. 54).

Ce chapitre a été ajouté pour l'édition en volume et ne figure pas dans les feuillets du *Fanfulla* pour lesquels Faldella feint la perte d'une des lettres correspondant au chapitre III (artifice bien connu dans les récits feignant la retranscription de documents authentiques miraculeusement retrouvés). Si le narrateur veut imiter ces adieux dès le troisième chapitre, c'est que Faldella prend le parti, lorsqu'il augmente l'édition de 1880, de commencer son récit en anticipant la fin : Geronimo sera rappelé dans sa ville sans avoir eu le temps de bien comprendre ou de bien distinguer « le due Rome, leggendo, per così dire, l'una tra le righe dell'altra [...] » (*ibid.*, p. 52). Il présente ainsi d'entrée de jeux les adieux – dont certains extraits étaient justement présents dans le chapitre XIV de la première édition dans lequel le protagoniste quitte Rome – qu'il voudra *a posteriori* présenter à la ville (puisque le temps de l'écriture de ses souvenirs, postérieur à celui du déroulement de l'action, lui permet cet artifice).

Le lieu commun des adieux à la ville est alors détourné de façon ironique. Rome n'est pas une ville que l'on conquiert facilement et, au contraire d'un Rastignac triomphant qui s'exclame « à nous deux Paris », les héros des romans de Rome sont souvent contraints à la quitter bredouille. C'est déjà le cas pour Carlo Altoviti et pour Corinne. Faldella ne fait qu'annoncer le retour final de son héros ; retour qui répond par ailleurs à la parabole du voyage. Il lève en quelque sorte toute ambiguïté concernant la conclusion de l'entreprise et brise, en anticipant ce chapitre, la continuité chronologique donnée initialement au récit. Cet adieu acquiert ainsi une forte valeur symbolique et ironique : il n'intervient pas, comme l'imposerait la logique du roman d'initiation, à la fin, mais dès le début et qui plus est dans un passage qui prend le contre-pied de la solennité attendue. Le ton du récit est donné et cette solennité de l'adieu est déjà tournée en ridicule par la transcription des lettres de la « signora Pappardella », d'un lyrisme enflammé. Autre retournement opéré par Faldella : les adieux proposés par Geronimo, eux, ne regrettent pas le départ et ne célèbrent pas la beauté de la ville quittée, mais sont adressés à la campagne romaine et aux bœufs que le narrateur est enchanté de quitter. L'énumération des tares de l'une et des autres, à la fin du chapitre, montre comment Faldella se moque tendrement du personnage de Geronimo, ingénu dans ses réflexions liées à ses origines rurales, et déconstruit par le style et le contenu tous les schémas attendus et les modèles connus d'adieux présentés à Rome, ici totalement désacralisés :

La Campagna Romana è un mare di terra gonfia, e quei rigonfi paiono di cosa putrida. Non c'è una consolazione di piante.

Un artista potrà pascersi in quelle curve malinconiche e desolate. Io, sindaco campagnuolo, no, corpo delle teste dei miei cavoli ! (*ibid.*, p. 55).

L'opposition entre l'artiste et le maire est presque celle entre les deux Rome dont parle Geronimo peu avant : la Rome « immaginata » d'un côté et celle « vera e presente » de l'autre. À travers le regard du personnage un peu gauche de Geronimo, Faldella représente une vision, certes un peu simpliste, mais qui se rapproche de la vie réelle et permet de mieux dénoncer les utopistes. Geronimo est un citoyen comme les autres, un homme simple, dont le point de vue pragmatique est aussi attentif aux défauts qu'aux qualités de la ville, arrachant ainsi en partie Rome à cette idéalisation perpétrée depuis des siècles par le regard des artistes et leurs représentations et dont lui-même est par moments victime.

Cet adieu anticipé et le départ programmé qu'il annonce impliquent que le voyage est doublement manqué dans son but principal : non seulement – comme l'annonçait déjà le titre – le pape, incarnation associée au mythe de Rome qui justifierait à elle seule une visite, est le grand absent de l'histoire ; mais Rome elle-même semble échapper symboliquement au protagoniste, à partir des étapes qu'il fait pour s'y rendre et de l'adieu initial, jusqu'à la forte nostalgie piémontaise qui envahit Geromino et fait à nouveau l'objet d'un chapitre ajouté dans l'édition en volume⁴⁸.

Les choix stylistiques semblent eux-mêmes occulter Rome : la langue utilisée est tellement élaborée qu'elle fait passer les trésors romains au second plan⁴⁹. L'impression que laisse la ville éternelle au protagoniste est en définitive celle d'une grande hétérogénéité. Dans *Un viaggio a Roma*, la ville destinée à devenir dans les années 1880 la Rome byzantine de D'Annunzio et de l'éditeur Sommaruga, « palcoscenico sfarzoso e misero a un tempo dell'età umbertina » n'apparaît que comme « un singolare ibrido, un “migliaccio”, un po' come tutte le altre città [...] » (Laccetti, 2013, p. 19).

C'est en définitive et malgré tout une ville comme les autres qui fait réfléchir le protagoniste alors qu'il se trouve sur la terrasse du Pincio, écartelé entre ses propres représentations idéales et la triste déception de la réalité concrète :

Ci sono altre cianfrusaglie da ricordare ?

Io ne ebbi abbastanza di quelle lì, che ho affastellate alla rinfusa. Poi, come un pretore dell'antichità, abbandonai le minuzie, e mi affacciai alla balaustra del Pincio per riavere Roma in un solo colpo d'occhio.

⁴⁸ Le Chapitre XII, ajouté pour l'édition de 1880, s'intitule « Nostalgie piémontaise – Guarigione per grazia di una cuoca ». Lors d'une promenade via del Corso durant laquelle le protagoniste entend parler piémontais il raconte : « Ebbene, quello spettacolo e quelle voci mi mettevano addosso una profonda malinconia ; e tutta quella gente mi pareva un furto fatto a Torino e ai suoi portici della Fiera o di Po, del quale furto Roma, secondo me, non sapeva proprio cosa farne » (Faldella, 2013, p. 122).

⁴⁹ C'est la thèse proposée par Danilo Laccetti dans sa préface à l'édition de 2013 : « Al termine di questo viaggio la sola dichiarata assenza non appare quella di Giovanni Maria Mastai Ferretti, al secolo Pio IX. Ma fors'anche quella della città con tutti i suoi sette celebrati colli. Quello che viene fuori, dunque, come nel miglior Faldella, è il fragilissimo e smagliante compromesso fra la precaria linea dell'intreccio e le onde tumultuose di una lingua elaborata, autentica bussola del narrato. Una parola analogica [...] capace di straniare la storia e i personaggi che finge lungo il percorso, quasi che Roma e i suoi gioielli passassero in secondo piano » (Laccetti, 2013, p. 18).

Roma, mancomale, non si era mossa.

Essa mi stava tutta dinanzi : un fastello di tetti, di campanili, di torri e di cupole, che discende dall'Esquilino a Campo Marzio e risale al Gianicolo.

Non mi pareva ancora vero di trovarmi davanti *la sublime, l'alma Roma, l'Eterna Città*, che mi aveva riempita la testa da giovinetto, e che io aveva creduto qualcosa di strano, e non una città come tutte le altre, nello stesso modo che la donna del Berni credeva che il Papa non fosse un uomo, ma un *drago, una montagna, una bombardà*⁵⁰.

Ed invece, come ho l'onore forse di ripetere, Roma è proprio una città come tutte le altre, anzi da meno di molte altre in certe miserie moderne, una città con i suoi fumaiuoli, con i suoi marciapiedi incomodissimi, con i baracconi dei giornali e gli spacci del lucido Dubois (Faldella, 2013, p. 146).⁵¹

Sans que cette désacralisation ne soit perçue négativement, elle est, pour cette génération, la récupération d'une réalité qui ne lui appartenait plus, une opération de redimensionnement à taille humaine, une quasi dénonciation d'un imaginaire fallacieux qui constituerait une sorte de *roman dream* mensonger pour les jeunes *buzzurri* – « come venivano costantemente chiamati gli immigrati » (Vidotto, 2021, p. 26). De la même façon que De Amicis s'efforce de « sminuzzare » la storia (Gigli, 1962, p. 139), Faldella rappelle que Rome n'est ni plus ni moins une ville comme les autres, à laquelle il manque encore beaucoup pour que s'actualise son potentiel, son vivier incroyable de forces. En témoigne la conclusion du chapitre qui sert de consolation au protagoniste :

Finalmente mi soccorse a pigliare il filo una domanda di Gioberti :

Che cosa è Roma ? Anzi, che cosa non è Roma ?

Roma storicamente è quasi tutto, e soprattutto una stupenda piantonaia di forze (Faldella, 2013, p. 148).

« Una piantonaia », c'est-à-dire un endroit où l'on plante les jeunes pousses pour qu'elles se fortifient en attendant de les planter dans leur emplacement définitif. Encore une fois, un endroit où l'on passe sans y rester et plus que jamais un endroit en devenir.

La Rome historique et monumentale

Dans l'ouverture de son troisième chapitre, écrit pour l'édition en volume, Faldella ne déroge pas à la règle qui veut que soit toujours prégnante, dans les récits de Rome, la dialectique entre passé et présent, entre Rome antique et Rome contemporaine ; dialectique qui recoupe inmanquablement celle entre idéalité et réalité. Le protagoniste nous livre alors les termes de cette bataille intérieure, sorte de maladie endémique qui touche quiconque fait escale à Rome :

⁵⁰ Allusion au chapitre LV des *Rime* de Francesco Berni (XVI^e siècle).

⁵¹ L'insistance marquée par l'incise « come ho l'onore forse di ripetere » est un ajout de l'édition de 1880.

Già, quando alcuno va a Roma, ci va con una Roma ficcata anticipatamente nella testa [...].

Quindi incomincia nella testa una battaglia fra la Roma vera e presente e quella che ci eravamo immaginata. È una battaglia di cui sono stato teatro io, è stato teatro il mio segretario comunale, e chi sa quanti altri ! (Faldella, 2013, pp. 51-52).

Cette bataille, qui est en réalité celle engagée entre un passé glorieux mais révolu, qui n'appartient plus qu'à un imaginaire commun, et un présent parfois décevant mais en prise avec la réalité, doit pourtant nécessairement être remportée par ce dernier. Geromino remarque et décrit en premier lieu la campagne romaine, la beauté des femmes et des hommes et enfin la beauté du ciel de Rome. Ce sont des éléments à valeur, certes, éternelle, mais également profondément vivants et détachés de l'histoire ancienne et du poids symbolique de la ville. Les descriptions attendues des monuments ne viendront que plus tard dans le récit et ne manqueront pas de souligner le palimpseste de l'histoire romaine en faisant descendre de son piédestal l'hégémonique Antiquité : à cette première période s'ajoutent – ou plutôt s'entremêlent – les descriptions de la Rome de la Renaissance, mais aussi celles de la modernité bourgeoise et *umbertina*. Ces points de passage obligés, qui se trouvent être quasiment les mêmes que dans le récit de De Amicis (la place Saint Pierre, le Colisée, les Thermes de Caracalla), consacrent, en s'en moquant, les « règles du genre » d'une sorte de tradition littéraire : cet itinéraire canonique est moins le signe d'une admiration béate de la part d'un auteur, que la traduction d'une mentalité provinciale de son personnage qui se livre à une visite que l'on pourrait qualifier de stéréotypée.

D'autre part, si l'œuvre de Faldella illustre cette tendance, dont parle Nicola Longo (2020), de la représentation littéraire de la Rome des Césars en ruines, c'est pour mieux dénoncer un attachement maladif au passé qui empêcherait d'avancer. Ce à quoi aspire Faldella, c'est une Rome du présent. En témoigne le sous-titre descriptif, toujours ironiquement aussi long, du onzième chapitre : « Visita ai siti archeologici e riflessioni sull'antichità, su quello che si costruiva allora. Celebrazione della vita presente invece che della pietra morta ». On peut y lire :

Ma conservare un sasso, che non è bello, non è utile, non è esemplare, solo perché *si crede* più antico degli altri, o, tanto peggio, rovistare i selciati, disturbare il prossimo che vive, per cercare di queste pietre morte, mi pare la più grossa corbelleria che si possa stillare sotto la volta di una testa umana (Faldella, 2013, p. 117).

Aussi bien dans ce premier roman romain que dans les chroniques de *Roma Borghese* publiées deux ans plus tard et dont *Un viaggio a Roma* ne sont que la préparation, Faldella fuit les descriptions traditionnelles de ces « sassi antichi » au profit du récit du présent :

[...] soprattutto per dar risalto a quelle nuove forze di cui è permeata la vita di Roma, poiché la città, nella sua tradizionale fisionomia, nel suo segreto volto, lo attrae assai meno ; si direbbe anzi che lo scrittore esiti talvolta ad ammirare la bellezza di Roma quasi timoroso di esaltarla troppo, di lasciarsi troppo conquistare dal fascino di quelle vecchie strade per le quali sembra nutrire una così profonda e programmatica avversione (Mariani, 1957, p. 9).

Si l'analyse du *Viaggio a pris*, au sein de notre corpus, l'avantage sur celle de *Roma Borghese* c'est que, quitte à choisir *un* roman de l'auteur piémontais, le premier nous a semblé plus innovant, en tant que premier jalon et qu'il est par ailleurs plus unitaire et homogène : *Roma Borghese* n'a pour ainsi dire aucun fil rouge narratif si ce n'est la description de scènes romaines indépendantes les unes des autres. L'intrigue n'y est donc pas construite comme pour le *Viaggio* qui se veut un véritable roman romain. Les deux textes se complètent néanmoins indubitablement et partagent de nombreuses caractéristiques. Voilà pourquoi les commentaires critiques faits à l'un peuvent souvent s'appliquer à l'autre. Par exemple, dans l'image précise qui attire ici notre attention, l'élément qui contrebalance l'aversion que nourrit Faldella pour les pierres du passé est, selon Gaetano Mariani, l'attention qu'il porte au fourmillement de la vie politique de la capitale du présent. Dans les deux volumes qui se complètent l'un l'autre, « vien fuori la Roma di Faldella, rigurgitante di deputati e di uomini politici, venuti da ogni parte d'Italia a procacciarsi un posticino in quel grande calderone che fu la capitale dopo il '70 » (*ibid.*, p. 7)

La Rome politique

Dans *Un viaggio a Roma*, la Rome du présent est avant tout, à travers le personnage de Geromino et les motivations de son voyage, une Rome politique et administrative, assumant les fonctions de nouvelle capitale. Nous sommes à cheval entre deux motifs de la littérature de Rome identifiés par Longo : la dénonciation d'une classe dirigeante et ecclésiastique qui ne fut jamais à la hauteur des idéaux du *Risorgimento* et conduisit donc – et c'est le deuxième motif – à une crise sociale, politique et morale après le 20 septembre. Au delà de l'incontournable Rome des monuments, Faldella livre également l'image, bien que floutée, des pouvoirs qui se partagent la ville : la papauté et le royaume d'Italie, ironiquement réconciliés dans l'ingénue lithographie que Geromino rapporte à ses concitoyens piémontais et qui réunit le roi Vittorio Emanuel et le pape Pio IX. Pointent déjà, dans une œuvre immédiatement successive à l'unification du pays – rappelons que la première rédaction du *Viaggio a Roma* date de 1874 –, les critiques implicites mais acerbes :

Al di soto, dunque, della veste dichiaratamente scanzonata e trasgressiva questa cronaca di viaggio, a ben vedere, presenta un sottotetto squisitamente politico, di amara e implicita

rappresentazione delle glorie e delle ombre del recente passato risorgimentale, che la storia in quegli anni andava trasformando in archivio da selezionare e conservare a futura memoria. Parlando di Roma ovviamente il primo livello inerisce alla frattura insanabile, e per i successivi cinquant'anni insanita, fra il papato e il regno all'indomani di Porta Pia. I due poteri antagonisti sono oggetto da parte di Faldella di un uguale trattamento liquidatorio; una specie di tiepido, morigerato *découpage* volto a sanare il conflitto tramite un innocuo *trompe-l'oeil* (Laccetti, 2013, p. 22).

La liquidation du pouvoir politique et de ses représentants s'ajoute à celle du pouvoir religieux déjà incriminé par De Amicis. Si dans *Le Tre Capitali* le personnel religieux et les mécanismes de l'Église étaient davantage portés sur le devant de la scène comme acteurs du premier affrontement moral succédant à la brèche de Porta Pia, dans le *Viaggio*, c'est plutôt le monde politique qui est, certes superficiellement⁵², mais néanmoins fréquemment, évoqué par Faldella dont le protagoniste est lui-même un représentant politique. Des discours prononcés lors des rencontres « o Roma o morte », antérieures à 1870, sont même reportés dans le journal de souvenirs du narrateur qui en donne, entre parenthèses, les plus infimes détails didascaliques :

(Applausi frenetici ed approvazione per acclamazione di un ordine del giorno che ingiungeva ai signori ministri di condurci subito a Roma senza mezzi morali e senza patti con i Francesi, – ed analogo telegramma al Generale Garibaldi –) (Faldella, 2013, p. 60).

L'auteur utilise l'optimisme et l'ingénuité de son personnage-narrateur pour dénoncer, à travers une subtile ironie, les imperfections criantes du nouveau système. Mais avec cette bonhomie des premiers temps qui ne s'arrête pas aux seuls dysfonctionnements et continue de promouvoir le concours des différentes régions à l'unité d'Italie enfin réalisée : c'est une cuisinière qui guérit Geromino de ce qu'il appelle sa « nostalgia antinazionale » coupable de lui faire regretter sa région natale. En effet, il retrouve chez cette romaine des caractéristiques et des récits en tous points similaires à ceux de sa cuisinière piémontaise et conclut ainsi :

[...] si trova lo stesso fondo nel carattere italiano di Roma e di Monticella. [...].

Ciò mi ha consolato. E il giorno dopo, sul Corso, all'ora della passeggiata, ho veduto, con vivo piacere del mio sangue italiano e con vera gioia di famiglia, trascorrere le frotte di impiegati piemontesi parlanti la madre lingua di Gianduja ; ho pensato che essi avevano fatto bene a venire a Roma e che i Romani facevano egregiamente bene ad andare in Piemonte, – che eravamo tutti fratelli del bel paese disegnato dai versi geografici dell'*Appennin parte e il mar circonda e l'alpe...* Insomma, mi mancava la giacchetta di velluto, il cappello calabrese, la penna di struzzo e l'*azzurra coccarda sul petto*, per poter

⁵² Sur ce point Clotilde Bertoni (2018) affirme qu'il faudra attendre la fin du siècle et les romans de Zola et de Pirandello sur Rome, « fuori dalle logiche consuetudinarie del romanzo di argomento politico », pour que l'intégration d'une actualité politique n'écrase plus « la finzione creativa sulla superficialità della ricognizione giornalistica » mais au contraire l'arrache « alla compattezza confortevole quanto asfittica di opinioni e copioni già affermati » (p. 18).

cantare gli inni relativi; mi mancava l'esterno da quarantotto; ma nell'interno sentivo gagliardamente gli *italici palpiti in core* : *ero un vero fratello d'Italia* (*ibid.*, pp. 126-127).

Ce sentiment d'appartenance tricolore donnant lieu à un élan de lyrisme est encore renforcé par le chapitre suivant qui raconte les funérailles du président du Sénat auxquelles tous les représentants de l'État sont présents :

Sì ! io ribattei, con la canzone di Mameli : Sì ! È tempo ormai che ciascun italiano riconosca i meriti degli altri italiani, e che cessi il ribrezzo aristocratico dei capelli lisci e impomatati verso gli asciutti e scarduffiati, e viceversa.

Tutti gli italiani operosi e di buona volontà hanno fatto il proprio dovere a loro modo; e il loro bisogno supremo, la loro massima parola deve essere sempre e tuttavia : pace, concordia fra di noi ! Non bisogna che ci diamo reciprocamente sulle teste, fintanto che abbiamo ancora un solo nemico comune (e ne abbiamo ancora tanti milioni, quanti sono per esempio i bigotti e i bottegai forestieri o paesani che rivogliono il potere temporale del Papa). Bisogna che l'Italia, trovandosi finalmente libera ed unita in grazia di un'oasi di concordia miracolosa, si provi a rimanere concorde per lo meno tanto tempo quante furono le centinaia d'anni in cui essa giacque umile serva e smembrata per i battibecchi delle sue campane fesse (*ibid.*, pp. 139-140).

En se penchant sur l'histoire éditoriale de l'œuvre, il est intéressant de noter que ces passages sont extraits des chapitres XII et XIII, tous deux absents de la version de 1874-1875. Ils ne sont ajoutés que dans l'édition revue et corrigée par l'auteur en 1880, à l'occasion de la publication en volume, comme pour témoigner du besoin croissant de croire à l'unité, mais aussi de dénoncer l'ingénuité des Italiens de la première heure – représentés aussi en partie par Geromino – qui y avaient cru un peu trop tôt, sans entrevoir les efforts colossaux que l'actualisation de cette unité nécessiterait.

Le texte de Faldella est ambigu car il ne verse pas, comme cela sera le cas dans une littérature postérieure, dans une critique sans appel inspirée par un sentiment généralisé de désillusion et participant d'une atmosphère culturelle « décadente » typique de la *fin de siècle*. Le style humoristique et ironique participe de cette ambiguïté. L'intention de l'auteur n'est jamais simplement de dénoncer et il illustre parfaitement, dans sa vie personnelle comme dans son œuvre, cette confiance qui n'est pas encore totalement rompue pour les représentants et le pouvoir du nouvel État. Giovanni Faldella évoluait lui-même dans le monde politique à une époque où ce dernier était encore mal distinct du milieu journalistique. Entre les années 1870 et 1880 il tenta une carrière parlementaire qui aboutit à son élection comme député à partir de 1881. Ainsi, aussi bien dans le *Viaggio a Roma* que dans *Roma Borghese* publié deux ans plus tard, la critique, bien que présente, se fait toujours modérée contre un monde que, somme toute, il admirait :

Faldella non riesce a vedere i parlamentari se non in questa luce di benevola e affettuosa caricatura che maschera una profonda ammirazione per i più grandi fra quegli uomini. [...].

E in tante pagine di Roma borghese l'ammirazione per gli uomini che han fatto l'Italia vien fuori così, attraverso la sorridente caricatura, il motteggio e la sfumatura ironica (Mariani, 1957, pp. 7-8).

C'est bien cette légère ironie dont nous avons pu voir qu'elle est une des caractéristiques de l'écriture de Faldella qui sous-tend toute la représentation qu'il fait de Rome, à l'image de celle du monde politique : une représentation légèrement caricaturale mais toujours bienveillante et affectueuse, dans laquelle la conscience du chemin à parcourir n'enlève rien à l'admiration des exploits déjà accomplis.

La Rome sociale et piémontaise

L'aspect de la dégradation urbaine et sociale de la ville – qui correspond à la deuxième tendance identifiée par Nicola Longo (2020) dans la littérature de Rome – est quant à lui traité à travers des épisodes anecdotiques de la vie quotidienne, saynètes qui rappellent celles de De Amicis et se présentent comme des archétypes du style de la chronique – qui sera exacerbé dans la *Roma Borghese* à venir – que le journaliste donne à son roman.

Dans les chapitres VIII et IX de son *Viaggio a Roma*, Giovanni Faldella raconte par exemple l'histoire de « uno ciociario » et « una ciociara », c'est-à-dire originaires de la Ciociaria, une région du Lazio méridional. Le premier, qui n'a pas de quoi payer dans une auberge, pourtant plus que populaire, offre l'occasion d'une scène aussi miséricordieuse qu'ironique. Le bienveillant Geromino finit par régler le repas de cet homme persécuté par les forces de l'ordre pour lui permettre de partir, accompagné de sa sœur qui avait d'abord séduit le bon samaritain piémontais. La grande misère de ce couple est, comme souvent chez Faldella, l'occasion d'une comparaison avec la réalité qu'il connaît le mieux, en l'occurrence la société paysanne piémontaise :

Quanta differenza fra le anime contadine delle mie montagne e quelle che si allontanavano del ciociaro e della ciociara, i quali nascono, vivono, mangiano, dormono, strameggiano al pari delle bestie ! (Faldella, 2013, pp. 104-105).

Ce parallèle, qui n'est certes pas en faveur des méridionaux⁵³, ne s'arrête pas au constat des faits, mais se transforme en réquisitoire contre l'hypocrisie de l'Église :

⁵³ Il ne manque que quelques années à l'explosion du débat sur le problème méridional et la politique agraire qui feront, avec la fin des *latifondi*, l'objet de nombreuses polémiques dans les premières décennies du siècle suivant. C'est bien une société paysanne archaïque abandonnée par l'État et en conflit avec Rome que décrit encore Carlo Levi dans les années 1940 dans son *Cristo si è fermato a Eboli*. Pour un approfondissement sur la question voir Ugo Dotti (2012) et notamment la section « I. Il Mezzogiorno e la crisi del realismo nella narrativa tra Otto e Novecento. De Roberto – Verga – Pirandello » (pp. 5-48) incluant une sous-partie synthétique intitulée « la questione meridionale ».

Mi venne voglia di chiamare a banco i signori preti (non dico a lei, signor prevosto di Monticella), ma i *maggiori preti*, i quali, troppo affaccendati a scagliare scomuniche sulle Corone e sui popoli al di là dei monti, e a imbarcare le benedizioni sui bastimenti che vanno in oga magoga, lasciarono quasi cassare l'effigie umana dall'anima dei poveri cristiani più vicini all'ombra delle loro cupole eccelse e pompose (*ibid.*, p. 105).

On se rappelle que pour D'Azeglio, le réquisitoire contre l'exercice du pouvoir clérical donne lieu, dans *I miei ricordi*, à la mise en relief des différences entre Rome et Turin. Il en est de même quelques décennies plus tard pour Faldella, qui incrimine ici le pouvoir central de cette Église et de ses « *maggiori preti* », oublieux de leur mission principale. Le lien social est ainsi rompu par l'une des institutions qui devrait contribuer à le maintenir, et certaines parties de la population se retrouvent totalement livrées à elles-mêmes.

Ce lien social que l'Église n'est plus en mesure de garantir se renforce en revanche dans la simplicité d'un repas partagé entre travailleurs dans une scène populaire de *Roma Borghese*. Autour d'une « spaghetatta » qui donne son nom au chapitre, ingénieurs et maçons célèbrent ensemble, dans une auberge de la périphérie, la construction d'une maison de la nouvelle Rome. Faldella se concentre sur la description de la tablée, du mélange des invités, riches et pauvres, sur l'avalanche de pâtes dont la couleur jaune est au centre du récit. C'est là encore, et dans la même veine que De Amicis, une image de paix et de concorde qui est proposée en clôture du récit. Cela laisse à penser que la Rome de Faldella, qu'elle soit populaire ou bourgeoise, politique ou sociale, est une Rome encore largement idéalisée. Certes, cet idéal n'a plus rien à voir avec l'idée classique de Rome et la tradition littéraire qui fait de la ville l'héritière d'un passé glorieux : au contraire, Faldella ne cesse de vouloir rompre avec ce passé et d'introduire des éléments d'une modernité parfois dérangeante dans ce qu'elle a de réaliste. Pourtant, l'idéalisme est toujours présent, sous une forme nouvelle et en ligne avec les événements du temps : ce sont les idéaux *risorgimentali* qui dictent le ton à des mentalités patriotes que sont encore sincèrement celles d'un De Amicis ou d'un Faldella dont les œuvres sont pleines d'espoir sur le devenir de la capitale. Caterina De Caprio (2002, p. 6) parle d'un équilibre difficile que Faldella établit « tra simpatia per la città eterna e moralistiche preoccupazioni, per la logica parassitaria di una città turistica, di ciociare apocrife, destinate a far da modello ai pittori, di locandieri e fittacamere avvezzi a vivere passivamente in attesa di forestieri [...] ».

Ces préoccupations morales sont dictées à Faldella et à son personnage par la pénétration de l'univers piémontais dans la capitale, par la comparaison inévitable de celle-ci avec Turin qui assurait jusqu'à peu cette fonction et constitue encore un environnement de référence. Les premiers romans romains se trouvent être en grande partie des romans piémontais, les deux villes étant « geograficamente lontane e all'improvviso, per i recenti eventi storici, divenute compresenti negli

universi mentali dei cosiddetti “buzzurri” [ces nouveaux employés accourus de l’Italie entière pour faire fonctionner la machine de la capitale romaine] – che nel tempo sempre più si vedranno sul Corso, all’ora del passeggio » (*ibid.*, p. 7)

Dans les premiers temps de ces années 1870 et pour des auteurs comme Edmondo De Amicis et Giovanni Faldella, Rome souffre la comparaison avec Turin sans pour autant qu’ils y insistent. Si dans son roman, les reproches voilés que Faldella avance contre la néo-capitale et l’appareil d’État qu’elle représente sont plus acerbes que ceux d’un De Amicis, ses attaques n’en restent pas moins relatives : « non mira a radicalizzare in modo manicheo le sue intuizioni di viaggiatore » et ses observations « slittano dalla serietà delle premesse alle conclusioni apparentemente svagate, misurando la complessità dei problemi intravisti in città sul metro delle abitudini della provincia, pigramente attardate e scarsamente coinvolte sul piano dei costumi dalle innovazioni della politica (*ibid.*, pp. 7-8).

Dans *Un viaggio a Roma senza vedere il Papa*, l’exposition et le traitement des nouveaux enjeux aussi bien politiques que sociaux restent donc relativement superficiels. En cela, l’image de la ville est encore idéalisée. D’ailleurs, les procédés constants de comparaison avec une réalité qui, selon les Piémontais, est bien plus enviable, contribuent eux aussi d’une forme d’idéalisation. Rome est mise à distance, vue à travers le filtre de Turin à laquelle tout se rapporte comme à un modèle. Ainsi, il est aisé de lire entre les lignes que paradoxalement, ce qui peut arriver de mieux à Rome, c’est peut-être de ne plus être Rome. L’ombre du Piémont plane en permanence sur l’image de la néo-capitale livrée par ces premiers romans, tout comme l’ombre du journalisme, entre autres facteurs, menace leur valeur strictement littéraire⁵⁴. La comparaison entre les deux éditions du texte de Faldella, que seules cinq années séparent, permet de constater à quel point les tentatives de valorisation de la capitale romaine se font supplanter par l’orgueil piémontais d’avoir contribué à son développement :

[...] il reportage consente il recupero di uno sguardo sulla città, non ancora alterata nella sua identità, grazie alle migrazioni di burocrati, di giornalisti e politici trasferitisi da Torino a Roma subito dopo il Settanta, un contributo di energie e di ideali di cui tutte le scritture successive del Faldella mostrano orgoglio e consapevolezza, come se a fare l’Italia e la nuova Roma molto si dovesse ai Piemontesi generosamente sacrificatisi per esse (una conferma più esplicita verrà dal capitolo aggiunto per l’edizione in volume del *Viaggio a Roma* del 1880, significativamente intitolato *Nostalgia piemontese* o ancora dall’altro *Colonie buzzurre* in apertura della più nota *Roma Borghese*) (*ibid.*, pp. 5-6).

⁵⁴ Citons à ce propos le titre explicite du travail de Francesco Spera (1976), *Il principio dell’antiletteratura : Dossi-Faldella-Imbriani*. Si le critique n’y étudie pas spécifiquement le *Viaggio* il souligne dans le chapitre intitulé justement « La crisi della struttura romanzesca » que les trois auteurs dont Faldella « non predilessero un particolare tipo di opera in prosa, bensì loro obiettivo fu una continua sperimentazione di tutti i generi narrativi » (p. 69) qui aboutit à la crise du genre lui-même en empêchant l’identification claire.

Dans cette première décennie de la nouvelle capitale, le roman de Rome est encore un roman de circonstance, un acte de devoir patriotique pour des auteurs qui considèrent que la véritable ville *risorgimentale*, c'est Turin, et que Rome ne peut être appréciée que parce qu'elle lui ressemble ou qu'elle la rappelle. De sorte que pour Giovanni Faldella, « l'immagine di Roma si ravviva soprattutto quando in quell'immagine egli può tradurre un lembo del suo paesaggio piemontese » et que le « tessuto segreto » de son œuvre est sans nul doute constitué par « l'orgoglio o la nostalgia del piemontese, l'affettuoso vagheggiamento di un remoto angolo subalpino » (Mariani, 1957, pp. 9-10).

En définitive et malgré le portrait social qu'il en dresse, ce qui importe à Faldella et qu'on peut lire en filigrane dans son *Viaggio a Roma*, c'est moins la ville de Rome que ce qu'elle symbolise comme réussite ou échec de l'épopée *risorgimentale*. Et nous voilà à nouveau dans le paradoxe de l'idée de Rome qui se fait plus importante que sa réalité. La vision moderne ne semble pas immédiatement infléchir cette dialectique, mais ne fait, au sein des premiers romans de la capitale, que la déplacer. Ainsi, de la célébration de la ville comme symbole de l'Empire, on glisse vers une célébration, tout aussi symbolique et en quelque sorte propagandiste, de la ville comme symbole de l'Unité :

Quello che importa a Faldella è inverare lo spirito di una città unitaria, di quella Torino che ha preparato l'Unità d'Italia, e che qui aleggia come modello. Lo scrittore rimuove l'immagine di Roma, il volto che questa mostra, e riconduce tutto al confronto con un'altra realtà, che non è portatrice di fenomeni urbani, ma soltanto di valori risorgimentali (Restucci, 1989, p. 206).

Une ville de « valeurs », c'est ce que Rome semble être condamnée à incarner dans l'image que nous en livrent ces premiers romans d'ascendance piémontaise. Les diverses citations montrent que le constat d'une impossibilité, pour la Rome capitale des premiers romans, de s'affranchir de Turin qu'elle a remplacé, accompagnée par cette forte partialité régionale des auteurs qui affrontent le thème romain sans être affectivement attachés à l'*Urbs*, est un constat largement partagé par les critiques, depuis de nombreuses années et jusqu'aux rééditions récentes des œuvres de Faldella (De Caprio 2002 ; Laccetti 2013). Proposons comme dernier avatar de cette thèse qui parcourt tout le second vingtième siècle, la formule synthétisante d'une autre préface au *Viaggio a Roma senza vedere il Papa* :

In Faldella, le due città sembrano per un attimo toccarsi, quasi congiungersi, la diversità un po' preoccupante di Roma è attenuata e normalizzata dalla ventata di Piemonte che l'ha investita. È rassicurante, prima che motivo d'orgoglio, per Faldella, vedere questa sana impronta di piemontesità che segna la città eterna, novella capitale d'Italia (Prosio, 1988, pp. 8-9).

La *piemontesità* dont est revêtue la capitale *laziale* dans les premiers romans de l'unité ne fait que traduire dans les œuvres une situation concrète de la population et des nouvelles institutions de Rome. Il semblerait que le domaine dans lequel la ville nouvelle puisse conquérir légitimement une personnalité propre soit le domaine littéraire. Giovanni Faldella l'a bien compris et propose en cela un roman notoire et inédit concernant un thème qui fait fureur dans la presse, mais que seule Mme de Staël avait jusque-là transposé en littérature de façon suffisamment significative pour être remarquée. Ce thème, c'est justement celui des liens intimes entre Rome et la littérature, interprété chez Faldella comme une nécessité d'invention de la littérature – et notamment du roman – nationale, dans un pays où le lien entre l'histoire de cette dernière et l'histoire civile a toujours été extrêmement fort⁵⁵.

En Italie, encore plus fortement qu'au sein des autres nations européennes, le processus final de l'unité, à partir de 1861 et jusqu'à la fin du siècle, a été accompagné par un mouvement de transition de l'ensemble de la production culturelle, en particulier des lettres. Un intellectuel patriote comme Faldella est de ceux qui sentent cette unité davantage comme un héritage culturel et littéraire. D'ailleurs, nous avons déjà remarqué que dans le *Viaggio*, les problématiques sociales et politiques concrètes ne sont que relativement peu approfondies. Dans l'extrait de la promenade sur le Corso, alors qu'il se félicite d'être venu à Rome, n'est-ce pas en revanche un vers de Pétrarque qui rappelle à Geromino « che eravamo tutti fratelli del bel paese disegnato dai versi geografici dell'*Apennin parte e il mar circonda e l'alpe*⁵⁶... » (Faldella, 2013, p. 127) ?

Cet attachement à un patrimoine littéraire national participe d'une recherche, confiée tout naturellement aux lettrés, d'une langue commune capable d'unifier le pays dans le domaine linguistique⁵⁷. À cette recherche de la langue, l'œuvre de Faldella ajoute également celle « di una forma narrativa adeguata alla varietà di temi cui si ispira ed in cui la resa del vero si accompagni alle ragioni dell'ideale » (De Caprio, 2002, p. 10). La solution proposée, forte de ses influences multiples « indica una prospettiva europea al romanzo italiano che dovrebbe rinnovarsi senza dimenticare ciò che è valido nella nostra tradizione e si può coniugare con le esigenze dell'attualità » (*ibid.*)

⁵⁵ « È risaputo il peso preminente avuto dalla lingua e dalla letteratura in Italia nel determinarne l'individualità nazionale. Si può dire anzi che la lingua e letteratura siano state per l'Italia le radici prime e più tenaci della lenta presa di coscienza di sé come nazione : il che ha comportato, inevitabilmente, che la consapevolezza della sua unità sia stato retaggio quasi esclusivo, dal secolo XIII in poi, dell'esigua parte della popolazione dotata di una qualche cultura, e di una cultura che, per essere prevalentemente umanistica, tendeva a sentire quell'unità più come un vincolo sentimentalmente letterario che come un orientamento politico e sociale » (Di Pietro, 1974, pp. 3-4).

⁵⁶ Vers extrait du *Canzoniere*, CXLVI, vv. 13-14.

⁵⁷ Sur les questions de langue et d'unification linguistique voir Vittorio Coletti, « La standardizzazione del linguaggio : il caso italiano » (2001). Comme témoins du fort intérêt des intellectuels pour cette problématique citons par exemple les entretiens d'Ojetti (1946), notamment celui de De Roberto qui en parle aussi dans sa préface à *Documenti Umani* (1888) ou l'article de Pirandello publié en 1890 dans *Vita Nuova* et intitulé « Per la solita quistione della lingua ».

Dans le texte, cela se traduit par des digressions sur la peinture moderne visant à démontrer que le simulacre artistique l'emporte sur la réalité ou encore par un chapitre entier de type « teorico-letterario destinato ad auspicare l'incontro tra "anima romana" e sensibilità barbarica, una sintesi culturale nella quale trovino spazio l'*humour* e il *rêve* per esprimere l'indole allegra e scarpellina dei Romani cui dette voce la Musa del Belli e la pensosità, gradevolmente ironica degli europei Auerbach e Dickens » (*ibid.*, pp. 10-11).

Dans le domaine littéraire, reflet du politique, tout se passe comme si l'élément médian, jusque là absent, était finalement incarné par cette Rome qui concilie idéalement le local et l'europpéen. Ainsi, dans le chapitre X du *Viaggio* dont parle la critique De Caprio, le narrateur réfléchit à la possible institution d'un « Dickens ou d'un Auerbach *romanesco nazionale* », c'est-à-dire d'un écrivain national de culture et de dialecte romain de la trempe de ces deux modèles respectivement anglais et allemand⁵⁸. À travers son personnage, l'auteur semble défendre, dans ce chapitre métalittéraire, l'idée d'une littérature cosmopolite et européenne :

A proposito, se potessi, io vorrei inchiodare nella testa a tutti i professori di letteratura italiana nei licei d'Italia che la letteratura, come la cultura in generale, non è più un monopolio italiano, ma è una ricchezza mondiale, e che dopo le strade ferrate e i trafori hanno il dovere di saperlo anch'essi. Invece credo che in quasi tutte le nostre scuole si insegna tuttavia, come hanno insegnato a me, un balordo *chez nous* letterario, che pure si rimprovera ai Francesi, e forse esiste ancora, come ai miei tempi, un numero del programma governativo che dichiara le letterature straniere o *boreali*, come le chiamano i professori, essere il *Badau*.

Invece, secondo il mio modo di vedere, mi sembra che, senza uscire dal seminato della nostra tradizione letteraria, possiamo rimpolparci degli acquisti che fa il mondo a cui apparteniamo, sebbene Italiani (Faldella, 2013, p. 109).

Faldella prend ici position de façon claire sur un thème qui embrasera le débat public italien des années durant à travers l'exposition, relayée par la presse, des différents arguments d'intellectuels en faveur ou non d'une littérature monde, de l'apport des littératures étrangères, de l'utilité de l'imitation et autres questionnements sur la construction d'un nationalisme littéraire italien. Mais cela participe d'une culture européenne *fin de siècle* et d'une montée des nationalismes qui est loin de ne toucher que la seule péninsule italienne. Ferdinand Brunetière, dans sa *Revue des deux mondes*, fait le même constat et emploie des expressions identiques à propos de la littérature française soi-disant menacée de stérilité lorsqu'il pose les termes de la grande question de « [...] savoir si nous devons nous féliciter

⁵⁸ S'il n'est pas nécessaire de situer le premier, rappelons que le second, Berthold Auerbach (1812-1882), se fit connaître grâce à sa description de la forêt noire et des Alpes bavaroises d'un minutieux réalisme dans *Schwarzwälder Dorfgeschichten* (1843).

de cet élargissement de notre horizon intellectuel, ou s'il ne conviendrait pas plutôt d'en faire des plaintes patriotiques » (Brunetière, 1895, « Le cosmopolitisme et la littérature nationale »).

Dans ces mêmes années 1890 qui ont vu se cristalliser une polémique déjà ancienne, on retrouve, parmi les défenseurs d'une culture nationale d'ascendance strictement italienne différents auteurs, intellectuels et hommes de lettres de la péninsule. C'est le cas notamment de Luigi Capuana⁵⁹(qui nuancera plus tard son propos et polémiquera avec Ojetti à propos du concept de cosmopolitisme dans l'article « Idealismo e cosmopolitismo » de 1898), Domenico Gnoli (1897, p. 599 : « Abbiamo germanizzato la scuola, infrancesato l'arte ») ou encore Mario Morasso (1897). Les partisans – comme Faldella – d'un cosmopolitisme littéraire qui viendrait nourrir les auteurs italiens sont quant à eux représentés par Gabriele D'Annunzio (2003, « Il rinascimento latino » ; voir aussi Ojetti, 1946, p. 336 sq.) qui refuse de croire que le « génie latin » se laissera écrasé par les influences étrangères mais affirme au contraire que ces dernières peuvent l'alimenter.

Dans le *Viaggio a Roma*, l'écrivain de la nouvelle Italie préconisé par Faldella est, quelles que soient ses inspirations, un romancier, et non pas un poète. D'autre part, c'est un écrivain institutionnel, loin de l'imaginaire romantique du poète solitaire et incompris. En effet, il s'agit d'une initiative prise d'en haut et ce sont les institutions qui doivent agir pour favoriser l'émergence des acteurs de la littérature nationale. Ces deux aspects sont résumés dans la formule choisie par le narrateur lorsqu'il décrit son idéal de « poeta della prosa – scelto dal Ministero » (Faldella, 2013, p. 111).

Concernant l'intrication du thème ou motif de Rome capitale et celui de la littérature nationale, les variations entre le feuilleton de 1875 et le volume de 1880 sont encore une fois très significatives. Signalons, par exemple, l'ajout d'une incise explicative dans l'édition de 1880 : « Adunque, nella nuova letteratura romanesca, [che sarebbe eziando nazionale, poi che Roma è divenuta la capitale del Regno d'Italia,] io desidererei gli elementi del *rêve* e dell'*humour* [...] »⁶⁰(*ibid.*, p. 110).

L'adjectif « national » du titre du chapitre – « Proposta per l'istituzione di un Dickens o di un Auerbach romanesco nazionale » – ne fut lui-même ajouté que pour l'édition de 1880, comme pour insister sur l'encouragement de cette unité italienne si difficile à trouver culturellement. L'identification proposée entre littérature romaine et littérature nationale n'est pas anodine et beaucoup moins commune que l'on pourrait le penser : comme en témoigne l'analyse et les titres de chapitre choisis par Antonio Di Pietro (1974) pour son *Per una storia della letteratura italiana postunitaria. Dall'unità alle soglie dell'età umbertina* – « cultura piemontese » ; « milanese » ;

⁵⁹ Voir notamment ses articles de défense de Verga : « Verga », in Luigi Capuana, *Scritti critici*, pp. 29-37, première édition 1882.

⁶⁰ Dans cette citation comme dans les suivantes, nous avons mis entre crochets les passages significativement absents de l'édition de 1875.

« emiliana » ; « veneta » ; « toscana » ; « meridionale » ; « siciliana » – il n’y a pas, immédiatement après l’unité, de culture littéraire *romaine*. L’incise de Faldella souligne d’ailleurs le caractère quelque peu forcé de ce rapprochement auquel devraient se plier les romanciers : puisque Rome est devenue la capitale, faisons de la littérature romaine une littérature nationale. Cela n’est pas la continuité naturelle d’une tradition littéraire, mais l’heure est au pragmatisme et à l’esprit patriotique. Dans un pays où la capitale n’est pas encore un centre, ce sont davantage les courants littéraires régionaux, comme par exemple le vérisme sicilien, qui ont été identifiés comme les représentants de la culture nationale⁶¹. L’idée défendue par Faldella qu’il faille faire du roman de Rome un roman national est donc en contradiction avec la réalité culturelle de son temps et dénote un attachement à cet élan, à cette tension qui doivent porter vers Rome comme à un élément unificateur nécessaire.

Un autre ajout de l’édition de 1880 est constitué par le cinquième critère proposé pour la sélection de cet écrivain national que Geromino appelle de ses vœux :

Ah ! (lo scrivo con un soffio da mantice), se in luogo di essere sindaco e soprintendente alle scuole elementari di Monticella, io fossi ministro dell’Istruzione pubblica, vorrei bandire un concorso per un posto da Dickens o da Auerbach [nazionale ossia] *romanesco*, [che farebbe lo stesso].

Titoli per l’esame :

1° età non maggiore dei trentacinque anni ;

2° essere nato a Roma o nei luoghi circonvicini ;

3° conoscere la letteratura inglese e tedesca e il dialetto *romanesco* delle trasteverine, delle montigiane e delle vecchie streghe che si abbaruffano in via Fiumara ;

4° scrivere l’italiano, pressappoco come il Giusti dell’*Epistolario*;

[5° ed ultimo – titolo di preferenza – possedere in qualche modo il tocco di bravura pittrice e la lealtà che spiccia di prima vena e la malizia salubre dell’Azeglio, soprattutto nei *Bozzetti della Vita italiana*...] (Faldella, 2013, pp. 110-111).

L’écrivain idéal est donc jeune, d’origine romaine et capable de maîtriser trois niveaux de langue : le dialecte local, la langue nationale et les langues européennes. Enfin en cinquième position, c’est un nouveau modèle que Faldella juge nécessaire d’ajouter pour clarifier le style requis. Il s’agit, avec les *Bozzetti* de D’Azeglio, d’un modèle cette fois-ci italien, d’une autorité de la littérature récente et risorgimentale, mais d’une œuvre picturale qui souligne l’importance donnée au sens de la vue. Cette idée d’une ébauche, d’une forme discontinue, est à rapprocher, dans le champ des lettres, du genre de la chronique. Les modèles formels de référence pour un roman social sont quant à eux plutôt à chercher au-delà des frontières, car il ne fait aucun doute que le roman est le genre à privilégier.

⁶¹ Y compris comme ce que Riccardo Castellana appelle, dans le cas de la Sicile, une « eterotopia di crisi », c’est-à-dire un espace pluriel « dove coesistono in modo straniante problemi contingenti e specifici dell’isola e quelli dell’intera nazione ». En cela, ces périphéries s’avèrent des espaces idéaux « per raccontare il grande trauma italiano (ed europeo) del passaggio forzato alla modernità, la scomparsa della civiltà dei valori, l’avvento di nuove e più raffinate forme di dominio dell’uomo sull’uomo » (Castellana, 2018, p. 254).

Toutes les conditions doivent en outre être réunies pour atteindre l'objectif préfixé, quoi qu'en disent ses détracteurs :

Così, potrebbe risuscitare potentemente e largamente in prosa la Musa del Belli; e potrebbe rendere la vita romana nei romanzi, in queste epopee moderne, borghesi, democratiche, che i professori sopra biasimati bestemmiano rancidamente dinanzi ai giovani [...] (*ibid.*, p. 111).

Pour Faldella, il ne fait aucun doute que c'est un roman social et de mœurs qui est visé pour supplanter la représentation désuète de la ville. Moins un roman de Rome qu'un roman sur les romains :

Vorrei che il mio futuro romanziere possedesse proprio uno spirito alla Dickens [e alla Auerbach], arguto e bonario, che penetrasse come l'aria nei buchi delle serrature, in tutte le fessure, e purificasse tutti i cantucci, soprattutto facesse dimenticare gli archi e le colonne, buone per le canzoni di Leopardi, anzi nemmeno buone, secondo il Leopardi che le mirava con dispetto spoglie della gloria antica. E vorrei che il mio Messia, facendo dimenticare gli *atrii muscosi e i fori cadenti*⁶², rendesse in luogo loro care e parlanti le stoviglie e le suppellettili delle case e le più umili parti del cuore umano, che si hanno in pregio quando un poeta ne illumina la bellezza.

Vorrei infine che il poeta provvisionato cogliesse l'occasione per istillare nelle vene dei romani un pò di sangue settentrionale e a preferenza olandese, buono per le dighe e *indicatissimo* per la sistemazione del Tevere.

Ma a Roma, più che alle anime viventi, finora si è pensato pur troppo dai superiori alle *pietre morte*.

Speriamo nell'avvenire e negli spintoni dati dal generale Garibaldi (*ibid.*, p. 112).

Encore une fois, cet extrait mélange les références à des autorités italiennes (Leopardi) et les modèles étrangers, en insistant sur la nécessité de s'éloigner de la tradition séculaire de la représentation de Rome comme d'un champ de « pierres mortes », mises en reliefs par le recours à l'italique. En conclusion, ce chapitre métatextuel est assez paradoxal : l'auteur d'un roman y appelle de ses vœux un romancier qui dit-il, n'existe pas encore. Marque d'humilité qui découle peut-être simplement de ce que le nouveau roman est, pour Faldella, nécessairement romain. Prendre acte de la marche de l'histoire, la forcer quelque peu, c'est aussi accepter qu'un Piémontais ne soit plus totalement légitime pour incarner ce modèle tant souhaité, et que Turin, bien à contre-cœur, doivent céder sa place à Rome.

⁶² Il s'agit de l'incipit du chœur de l'acte III de *L'Adelchi* de Manzoni.

Si c'est un romancier que Faldella appelle de ses vœux, c'est bien que le roman est un genre capable de peindre les petites choses de la vie, le quotidien, et surtout le contemporain. La conquête de ce présent est nécessaire aussi bien dans les mentalités et le champ littéraire, qu'en ce qui concerne la topographie de la ville elle-même, soumise qu'elle est à une nouvelle métamorphose. De grands travaux initiés dès les années 1870 visent à moderniser la cité antique et à la rendre vivable pour les nouvelles fonctions qu'elle devra assurer ainsi que pour les nouveaux habitants qu'elle devra accueillir⁶³. Rome est une ville qui, dans ce qu'elle a de plus matériel, dans son palimpseste de monuments de toutes les époques, parfois mis à mal par les nouvelles allées et immeubles *umbertini*, se présente comme une incarnation idéale du renouveau politique, moral et culturel que doit mettre en œuvre la Nation italienne au lendemain de son Unité. Ce parallélisme entre le renouveau urbanistique et politique favorise, dans les œuvres littéraires, les métaphores et autres comparaisons.

Dans *Un viaggio a Roma senza vedere il Papa*, au sein du dernier chapitre se déroulant dans la capitale, deux éléments sont caractéristiques des lieux communs du roman de Rome : les adieux à la ville et la vue panoramique depuis le promontoire du Pincio (qui évoque un *topos* que D'Annunzio rendra emblématique). Embrassé par le regard du protagoniste, la ville devient, dans le chapitre XV, intitulé « Seguita la veduta dal Pincio », le théâtre d'une véritable vision prophétique et métaphorique symbolisant le passage de la « Rome présente » à la « Rome nouvelle » :

Ma adesso ecco lì : sulla faccia della Roma presente, che è una crosta della antica, sono rimasti il simulacro dell'antichità classica, l'idea cattolica quasi netta dai suffumigi temporali ; e poi sono venuti di nuovo la patria, la civiltà degli ordini civili, il desiderio di pulizia nelle strade ; ed insieme con queste cose buone sono venute o rimaste altre niente affatto buone, [...].

Che strano migliaccio la Roma presente !

Il terreno romano, così ferace e così *dialettico*, non può mentire alle nuove e alle vecchie sementi buone, prosperandole, e ributtando le cattive.

Ed io, allucinato da questi pensieri e memorie e speranze, mi sentii abbagliato negli occhi : non vidi più i fumaioli, le fronti, i buchi delle case, delle torri e delle cupole ; vidi davanti a me una massa di metallo corintio, che si muoveva tremolante, balenava, vicina a liquefarsi ; e vidi sorgere da essa la statua della nuova Roma, bella come la più bella signora che venga alla domenica in carrozza alla passeggiata del Pincio, alta come la gigantessa sognata e desiderata da Carlo Baudelaire, veneranda come una Vetruria, come una Madonna...

⁶³ Pour un approfondissement sur les grandes étapes de ces travaux voir Giuseppe Cuccia (1991), *Urbanistica edilizia. Infrastrutture di Roma capitale 1870-1990* et plus synthétiquement « Le trasformazioni della città » in Vidotto (2021), pp. 22-24 ; mais aussi dans le même catalogue d'exposition, sur les nouveaux monuments et la toponomastique de la ville, Tobia (2021). Sur les aspects plus techniques et les conflits politiques engendrés par ces modernisations voir Bocquet (2004).

E a quella visione o incarnazione della nuova *Magna Parens*, [sia pure stato effetto della lontananza dalla moglie e della mia fedeltà esemplare !, fatto sta ed è che a quella immagine] mi sembrò proprio di toccare i capelli fulgidi, e di dare sulla fronte immensa un immenso bacio di venerazione (Faldella, 2013, pp. 155-157).

L'idée qui émerge et qui prévaut sur toutes les autres quant à l'impression que Rome laisse dans l'esprit de Geronimo, c'est ce « migliaccio », cet objet « dialectique » qui mélange quantités de bonnes et de mauvaises choses indéfinies. De cette masse confuse et de ce bouillonnement qu'est la ville devra naître la nouvelle Rome. La personnification de la ville en femme, qu'elle soit une amante impressionnante et gigantesque ou une matrone indifférente et vulgaire, est elle aussi l'un des *topoi* de la littérature de Rome dont s'empareront les romanciers. Ici, Faldella en livre une version plutôt magique, divine, sacrée, qui inspire l'admiration et la vénération (même si l'ajout de 1880 tend à la désacraliser par des considérations domestiques et des proclamations de vertu hors de propos). C'est que le maire de Monticella n'a aucune raison de partir déçu et défait. Au contraire, il repart dans sa vraie patrie et peut se permettre, faisant toujours preuve de cet enthousiasme naïf qui lui est propre, de partir content en appelant de ses vœux cette nouvelle Rome promise à un avenir radieux. Nous verrons qu'il en sera bien différemment pour les romans successifs répondant au schéma du roman d'initiation dans lesquels le protagoniste place en Rome tous ses espoirs de réussite. Il en repart alors « vaincu ».

La force de Geromino, c'est de n'être, dans son intention même et depuis le début, que de passage à Rome. Son retour en train par le chemin de fer de Civitavecchia est plus rapide et moins ponctué d'arrêts touristiques qu'à l'aller : « Da Firenze a Monticella fu una sola nottata in vapore, con dolori di schiena, e con uno spuntino da addormentato alla stazione di Bologna, e con chiamate di altre città fra le lineole del sonno » (Faldella, 2013, p. 164). Sa destination est sa garantie et son village de Monticella fera l'objet des derniers chapitres. Une commune si éloignée de Rome, aussi bien sur le plan géographique que symbolique, qu'il est possible d'y distribuer comme souvenir du voyage une lithographie de Vittorio Emanuele et Pio IX main dans la main. Tout se conclue dans un sentiment de paix idéalisée et provisoire. Lors de l'épisode final, l'apparent conflit social ne donne lui-même pas lieu à des controverses ou à des tensions, mais aboutit à une réconciliation bonne enfant et à une critique bienveillante de l'avarice des ecclésiastiques. On y assiste à la grève des chanteurs mal nourris du chœur de la paroisse, qui se résout avec l'organisation d'un second repas plus généreux, symbole de concorde rétablie entre la société civile, la commune et le pouvoir politique (les conseillers communaux sont invités) et enfin la paroisse et la communauté ecclésiastique. Ainsi, non sans une certaine ironie de la part de Faldella, tout rentre dans l'ordre dans la meilleure des petites patries. Le *Viaggio* n'est pourtant qu'*a priori* « un racconto spassoso, irriverente, dolcemente rassicurante, trasognato e acutissimo come nelle migliori cose dell'autore, con una lingua gonfia di

frenesie passionali e serissime frivolezze » (Laccetti, 2013, p. 30). En lisant entre les lignes « s'intuisce dell'altro ; un'area chiaroscurale di ambiguità irrisolte, soffocate anzitempo per via di suture a freddo e omissioni spensierate, seppure tragicamente vive nel testo » (*ibid.*).

Ce premier roman de Rome est décidément celui qui marque – pour reprendre l'expression de Danilo Laccetti – « l'ambiguïté irrésolue » de ce nouveau genre. La nuance qu'apporte presque imperceptiblement Faldella au récit de De Amicis qui le précède est le questionnement d'une réalité encore à réaliser. Si Rome est représentée par Edmondo De Amicis comme un aboutissement, une sorte de conclusion de l'histoire, il suffit de quelques années pour comprendre que tout reste encore à faire dans cette capitale « en chantier ». Et l'humour de Faldella, le rire jaune qui fait rentrer son protagoniste bredouille et le porte à célébrer les éléments locaux et ruraux plutôt que la grande ville que l'on croyait avoir domestiquée, sont autant d'indices qui montrent que le récit de Rome capitale ne peut en aucun cas se conclure avec la brèche de Porta Pia. Rome n'est encore une capitale que théorique et l'on pourrait lui appliquer l'adage selon lequel une fois l'Italie faite, les Italiens restent encore à faire. De Amicis choisit fort à propos de terminer son récit avant cette capitale « à faire » et lorsqu'il y reviendra, vingt ans plus tard, son texte portera les stigmates de sa déception à l'aune de ce qui s'est passé après le 20 septembre. Faldella, lui, est en quelque sorte moins naïf et comprend d'emblée les dysfonctionnements qui enrayeront le processus d'appropriation réciproque de la capitale et de son peuple.

Éléments de conclusion de la première partie

Dans cette première partie, nous avons avant tout balayé les grandes lignes de l'héritage du roman romain afin d'établir les thèmes, caractéristiques formelles ou tendances qui constituent, *a priori*, un dénominateur commun des œuvres du corpus. Ces lignes directrices, une fois posées, peuvent ainsi être illustrées, infirmées, nuancées, et dans tous les cas interrogées dans leur application à chacune des œuvres spécifiques. Parmi ces grands axes de recherche, nous avons constaté que la narration de Rome était souvent liée à l'écriture de soi, aux éléments autobiographiques, qu'ils soient de l'ordre du reportage, des souvenirs ou bien de la sublimation littéraire d'une réflexion personnelle. Cette représentation de l'*Urbs* est également fortement associée, dans un premier temps, à la thématique ou au schéma narratif du voyage, du déplacement ou de la quête qui donne lieu à une série de lieux communs dont celui des adieux à la ville. D'autres *topoi* ont été identifiés comme celui du lien de la ville avec la mort et de la comparaison avec la femme, aimée ou fatale.

Ces premiers pas dans le corpus nous ont également permis de constater que la perspective italienne du roman de Rome était toujours très attachée à l'histoire *risorgimentale* et à la construction de la Nation. D'autre part, la distinction de ces œuvres narratives à vocation littéraire d'avec le journalisme à vocation plus informative est encore partielle et donne lieu à une hybridité de la forme qui pousse à réinterpréter les caractéristiques canoniques du roman aussi bien au niveau du schéma narratif que de la genèse, du style, de l'articulation ou de la longueur du récit. L'intention même de l'auteur est à interroger : ni De Amicis ni Faldella ne prétendent écrire le grand roman de la nouvelle Rome. Chacune de ces premières problématiques souligne l'imbrication, dont la représentation de Rome ne semble jamais pouvoir se départir, entre objectif et subjectif, réalité et fiction, histoire et littérature au sein d'une dialectique qui suggère que la nouvelle capitale est à la fois une ville *anti* et *hyper* littéraire.

En effet, dans toutes les premières formes d'écriture narratives identifiées (mémoires, récits de voyages, chroniques), on constate un attachement encore fort au réel qui témoigne d'une difficulté de s'en affranchir. On ne peut raconter la ville autrement que par *ce qu'elle est* : on se souvient de Rome, mais on n'invente pas Rome. C'est une ville anti-littéraire parce qu'elle s'offre difficilement à la fiction ou, du moins, le passage du référentiel réel à la fiction est, dans le cas de Rome, bien plus ardu et laborieux que pour d'autres objets littéraires ou d'autres villes. D'où la médiation de toute une série de genres avant que la fiction narrative ne fasse réellement la conquête de ce référentiel. L'enjeu des premiers romans de la capitale est le passage du « je » qui voyage et décrit (ou fait le reportage, dans

le cas d'événements spécifiques comme c'est le cas pour De Amicis) à l'artiste qui invente et raconte une fiction.

Dans le contexte de la deuxième moitié du XIX^e, il ne fait aucun doute pour les écrivains que l'invention de cette nouvelle capitale littéraire doive se faire nécessairement à travers le genre du roman. Alors que meurt lentement la « concezione classica della letteratura “alta” e s'impone il genere “medio” del romanzo e del racconto » (Muscetta, 1975, t. I, p. 478), ce dernier assumera et mettra en relief les contradictions et criticités de la modernité. Le genre narratif devra, dans une langue moderne, « descrivere lo status dell'uomo contemporaneo, l'“invisibilità” della sua condizione material-esistenziale » en même temps qu'il devra « insinuare elementi di oggettiva contraddizione nei confronti di quelle ideologie ufficiali, a cui anche la letteratura, come istituzione, non poteva non ricondursi » (*ibid.*).

Dans l'œuvre qui ouvre notre corpus de Rome capitale, cette subversion est encore très timide et à bien des égards, De Amicis représente encore cette idéologie officielle dont parle Muscetta puisque l'auteur des *Tre Capitali*, loin de vouloir scinder,

[...] opera un processo di riduzione e semplificazione che trasforma l'universo dei valori borghesi nella loro universalità, assimilando l'eroismo militare al valore civile, le virtù risorgimentali a quelle postunitarie, nell'intento di promuovere la fratellanza nazionale e la concordia fra le classi (Guglielminetti et Zaccaria, 1989, p. 88).

Face au défi de taille consistant à livrer une représentation narrative moderne de Rome, la valeur d'un De Amicis écrivain, qui est l'un des premiers à entreprendre cette tâche difficile, n'est peut-être pas, à en croire les critiques, dans ses qualités littéraires⁶⁴, bien que celles-ci jouissent d'une réhabilitation notable depuis quelques dizaines d'années. Il faut reconnaître à l'auteur de *Cuore* cette incessante attention au présent, ce désir d'actualisation de ses textes qui lui viennent directement de son expérience de journaliste et participent de l'invention de la Rome littéraire moderne.

L'écriture déamicisienne qui, en évolution constante, ne cesse de rechercher sa forme idéale dont les *Tre Capitali* marquent une étape significative, est une écriture de la conciliation. Sans opérer de rupture radicale avec la tradition précédente, mais attentive à l'établissement d'une certaine continuité qui serve de tremplin à l'entrée dans la modernité, « Roma capitale » est une chronique *exceptionnelle* au sens propre, qui rend en même temps hommage à l'héritage de la littérature sur Rome. Ce texte inédit se présente comme une sorte de charnière formelle, à l'image du point de passage historique

⁶⁴ Pour une reconstitution de l'inventaire des critiques de De Amicis voir Piscopo (1995).

qu'elle représente en tant qu'« incunabolo delle contraddizioni con cui si misura l'Italia unita e con cui la nostra storia nazionale si è continuata a misurare anche dopo » (Piscopo, 1995, p. 22).

Enfin, ne perdons pas de vue qu'écrire Rome dans ces années cruciales, c'est aussi une histoire de valeurs. C'est parce qu'elle porte des valeurs *risorgimentali* que l'œuvre de De Amicis est encore accrochée au passé, « staccata ormai dai vecchi valori ma anche tesa a riconnotarli, cercando le ragioni della continuità e dell'accordo » (Guglielminetti et Zaccaria, 1989, p. 88).

La forte portée autobiographique est également présente chez Faldella dont le *Viaggio a Roma* est une fiction à la première personne (qui tendanciellement cèdera sa place à la troisième personne et au narrateur omniscient dans les romans à venir). Que l'auteur soit confondu ou non avec le narrateur, dans ces récits, une attention toute particulière est donnée au sens de la vue : on raconte ce qu'on a vu de Rome, les impressions que la ville nous a donné.

Dans le même temps, nous avons pu constater à quel point cette ville était une « référence idéale » à laquelle ne correspondait presque aucun projet politique réel, aucune peinture sociale approfondie. Somme toute un portrait encore partiel, une ébauche dressée par des intellectuels qui, de par leur sensibilité et leur origine, se trouvent encore relativement éloignés de cette nouvelle capitale qu'ils ne parviennent pas, de leur propre aveu, à vraiment *comprendre*. De ce fait, Rome est dans les œuvres narratives italiennes une réalité encore largement immatérielle dont la représentation, encore trop pétrie d'idéaux, reste à affiner. Comme le rappelle Donatien Grau (2017, p. 24), cela n'est d'ailleurs pas propre au roman puisque la matière de Rome comme « évocation du passé de la capitale, non de l'Italie, mais du monde connu [...] a nourri infiniment davantage de production littéraire identifiable comme telle, par des critères génériques – théâtre, poésie, roman ». Mais cette « matière de Rome n'est pas la matérialité de Rome » (*ibid.*, p. 25) et les textes sur la matérialité, la topographie et la modernité de la ville doivent encore émerger.

La représentation topographique et émotionnelle ne peut concerner dans un premier temps que Turin pour un De Amicis ou un Faldella. Ce dernier est pourtant davantage en prise avec la matérialité de Rome et ses problématiques concrètes qu'il n'hésite pas à dénoncer à travers son humour. La comparaison entre les deux textes du *Viaggio* s'avère particulièrement féconde pour démontrer la richesse et la rapidité du phénomène de transformation de la représentation de Rome. C'est bien dans cette intention que De Caprio soutient la nécessité d'une réédition du texte de 1875 qui

[...] nel suo non cedere ancora ai condizionamenti celebrativi della Nuova Italia e della *gens subalpina*, consente di cogliere le difficoltà della classe dirigente di origine piemontese nell'impatto con una città che essa non comprendeva [...] e che oggettivamente si discostava dalle contemporanee capitali europee per quanto si insistesse a proclamarla una « città come le altre [...] » (De Caprio, 2002, pp. 12-13).

Chez Giovanni Faldella, bien que le contenu acquière davantage de substance, la forme est encore incertaine : certes, le chapitre X du *Viaggio a Roma* insiste sur la nécessité d'un nouveau romancier romain, et la publication en volume, revue et augmentée, témoigne de l'intention d'un récit plus linéaire et davantage construit ; pourtant, la rédaction bien plus hachée et hybride de *Roma borghese*, deux ans plus tard, renonce à cette structure et opère une sorte de retour en arrière dans la conquête d'une forme romanesque. Elle traduit au contraire « la fedeltà ai canoni della cronaca » qui éloigne la possibilité d'intégrer « la situazione romana » à une expérimentation de type romanesque (Restucci, 1989, p. 205).

Ce que Amerigo Restucci appelle la « situation romaine » semble devoir inexorablement échapper à la forme la plus canonique du roman qui tente de la figer pour inventer son propre roman dont la genèse est plus proche de la forme hachée de la chronique que du roman classique. Cela découle aussi du fait que l'objet de la représentation est d'abord cet amas confus de changements urbanistiques et sociaux tellement rapides que les auteurs ne sont pas en mesure d'en embrasser l'ensemble pour les intégrer à une œuvre uniforme. Ainsi, l'absence d'une littérature métropolitaine romaine de grande ampleur au profit d'un journalisme littéraire prolifique est également imputable au temps qu'il faut pour concrétiser l'image de la nouvelle capitale, à la digestion lente de son changement permanent, au peu de distance dont disposent les intellectuels face à cet inédit :

Siamo in presenza di una città improvvisata, di un luogo in cui un insieme di episodi burocratici si deve concretizzare in un'immagine strutturalmente nuova : una occasione che va dunque trasformata in città. Logico, allora, il senso di smarrimento della gran parte di immigrati in questi anni, e logico anche l'atteggiamento della cultura letteraria che, ancor più che altrove, non è in grado di cogliere un'atmosfera da città europea (*ibid.*, p. 204).

En somme, dans cette phase initiale, le roman de Rome se cherche encore : il correspond moins aux critères du genre qu'on lui assigne qu'à une sorte de mélange encore confus qui tend à inventer un genre spécifique et il parle davantage du Piémont que de Rome. N'oublions pas qu'à partir des années 1870 arrivent à Rome, à l'instar de De Amicis et de Faldella, quantité d'intellectuels, de journalistes ou de représentants politiques, les fameux « buzzurri », en grande partie originaires du Sud de l'Italie ou du Piémont. Cette hybridité de forme et de fond que l'on constate dès la genèse du roman de Rome capitale, prenant appui sur des influences et des traditions variées, est fondamentale pour en comprendre les évolutions à venir.

Il faudra du temps pour que les genres littéraires ou les formes dont la représentation narrative de Rome capitale se nourrit dans les premières années de son essor ne soient en quelque sorte parfaitement fondus et intégrés au genre du roman lui-même. D'autre part, ces inspirations ne sont

que certaines des nombreuses influences qui infléchiront son développement et ne préjugent nullement d'une autonomie complète – et peut-être d'une originalité plus que d'une anomalie – du genre romanesque italien, même s'il sera plus difficile à conquérir et à identifier qu'il ne l'a été ailleurs⁶⁵.

Des innovations considérables n'en sont pas moins introduites par ces premiers spécimens de la représentation narrative de la capitale. Nous avons vu, par exemple, comment se manifeste chez Faldella la récupération d'une forme presque satyrique de la narration urbaine, à travers un style aux nombreuses touches d'humour qui participe de la désacralisation d'un objet rendu risible et *prosaïque*. D'autre part, malgré son attachement indépassable à la capitale piémontaise, l'écrivain journaliste participe activement au renouvellement, voire à la ré-invention de la représentation narrative de Rome puisque, comme le rappelle Donatien Grau (2017), pour les lettrés, il n'est pas facile d'accepter que Rome se modernise : de nombreux récits s'enferment dans l'admiration des beautés antiques sans voir le présent de la ville en profond changement. Or, élargissant la brèche ouverte à Porta Pia, c'est bien une Rome du présent que nous livre Faldella, et une Rome pour la première fois capitale. Cette hyper-contemporanéité du récit de Rome est intimement liée à la forme journalistique qui arrache peu à peu la ville à son histoire passée. Nous l'avons également constaté avec De Amicis : la prise de Rome, son sacre comme capitale, est d'abord un fait *d'actualité* qu'il faut documenter. D'où un récit encore très bref qui en quelque sorte va droit au but et emprunte son style et son découpage à la chronique. Giovanni Faldella était lui aussi correspondant à Rome pour la *Gazzetta Piemontese* et les articles de journaux sont l'une de ses sources privilégiées d'inspiration et d'information⁶⁶.

Au tournant des années 1880, c'est une nouvelle tendance qui émerge chez Faldella : celle du roman dit *parlementaire*. Les auteurs donnant son essor à ce filon dans les années 1880 sont, comme Faldella, des hommes ou femmes de lettres, souvent journalistes en plus d'être romanciers, engagés en politique et familiers du monde parlementaire romain alors en construction. Le roman

⁶⁵ Calvino revient sur la possibilité de vie du « roman-roman » italien et sur la nécessité de distinguer clairement les genres dans un essai de 1953 intitulé « Mancata fortuna del romanzo in Italia » (2007, pp. 1507-1511) : « Per la narrazione memorialistico-saggistica, di documento, di ritratto, di discussione d'idee – alla Carlo Levi, insomma – vorrei rivendicare una posizione d'autonomia rispetto al romanzo ; è un genere ormai necessario a una letteratura che affondi le sue radici in un ben lavorato terreno culturale ; una chiara impostazione di quest'esigenza gioverebbe sia a una seria presa di contatto con la realtà – più di quanto non faccia certa superficiale narrativa documentaria – sia alle possibilità di vita del romanzo-romanzo » (pp. 1510-1511).

⁶⁶ « [...] collezionando pezzi giornalistici fra il 1878 e il 1882 che, oltre a confluire nelle prose di *Roma Borghese*, struttureranno il quintetto di *Salita a Montecitorio*, la cui ouverture, *Il paese di Montecitorio*, specie di Baedeker del nuovo parlamento italiano inaugurato il 27 novembre 1871, risulta assai ricca di spunti per il discorso presente, nonché straordinariamente attuale nei tempi nostri [...] » (Laccetti, 2013, p. 25).

parlementaire, fort d'un succès éditorial sans précédent et comptant des dizaines d'ouvrages, incarne alors le nouveau genre attiré de la représentation narrative de Rome à la fin d'un siècle où

Insomma, il romanzo, dopo aver raccontato durante tutto il secolo dell'industrializzazione nascente la coesistenza della natura con il cambiamento, il progresso sempre più rapido e profondo, dovette finalmente rassegnarsi a che persino il mondo, lo spazio perenne, nel quale gli uomini si ritrovano ad agire, non riesce a resistere eguale a se stesso e quindi si trasforma in « attore », dal quale dipende il seguito e la conclusione della storia (De Michelis, 2005, p. 14).

DEUXIÈME PARTIE

LE ROMAN DE ROME CAPITALE

Eccoci finalmente a Roma. Io ne aveva una voglia che non ne poteva più.

Ippolito Nievo¹

Questa città mi ha vinto, come un mare.

Cesare Pavese²

¹ *Le Confessioni d'un Italiano*, édition établie par Emilio Cecchi, Einaudi, Torino, 1964 (première édition 1867), p. 913.

² « Questa città mi ha vinto, come il mare » in *Poesie*, Einaudi, Torino, 2020, p. 302.

1. Le roman « di ambiente parlamentare »

1.1 L'émergence d'un (sous) genre italien

La première proposition de rassembler des ouvrages narratifs par affinité de thématique parlementaire remonte au milieu du XX^e siècle – notamment avec un article de Luigi Russo (1952) – et l'on doit la première tentative d'analyser de façon exhaustive cette thématique dans la tradition littéraire italienne à Alessandra Briganti (1972), suivie de près par Carlo Madrignani (1980) qui s'imposa comme le spécialiste de la littérature parlementaire grâce notamment à son *Rosso e nero a Montecitorio*. Un article de Vincenzo Pernice (2015) sur le sujet recense les principaux travaux scientifiques consacrés à cette littérature et fait état d'un relatif délaissement critique, dans les dernières décennies, d'un genre boudé et trop souvent ignoré³. Cela tient autant au centre d'intérêt de ce filon qu'à ses qualités littéraires considérées médiocres et qui le rangerait dans la catégorie d'une littérature *mineure*⁴. L'intérêt récent pour les liens entre lieux, espace et narration participant du courant critique du « spatial turn » semble avoir délaissé lui aussi ce lieu symbolique de la démocratie. En témoigne le volume dirigé par Gian Mario Anselmi et Gino Ruozzi (2003), *Luoghi della letteratura italiana*, dans lequel figurent des articles consacrés à la banque, à la bibliothèque, à l'église, à la place, à la gare ou encore à la rue, mais aucun qui soit lié à une institution politique telle que le Parlement. Le renouvellement des recherches critiques propres à ce champ d'étude est cependant encouragé par l'Associazione Degli Italianisti qui a publié en 2020 les actes de son vingt-deuxième congrès intitulé *Natura Società Letteratura* dans lequel figure une section sous la direction de Mario Cimini intitulée « Il romanzo politico del secondo Ottocento »⁵.

Ce regain d'intérêt est d'autant plus justifié que le roman parlementaire peut à juste titre être considéré comme un filon donnant à la représentation narrative de Rome capitale italienne ses premières lettres de noblesse. De plus, il constitue l'une des seules catégories regroupant plusieurs

³ Déjà le précurseur Luigi Russo (1952, p. 706) souligne : « gli ultimi a interessarsi a questa vita democratica del Parlamento, siamo noi, gli uomini che abbiamo un piede nell'Ottocento ».

⁴ Sur ce concept et sur la classification littéraire établissant une distinction voir Bordry (2019, pp. 107-113) qui considère que si les manquements formels et les décalages d'avec les tendances dominantes relèguent certains auteurs *qui ne se distinguent pas* au rang de « mineurs », cela les classe aussi dans des zones marginalisées et inexplorées qui n'en sont que d'autant plus dignes d'intérêt.

⁵ Campana A. et Giunta F. (2020, dir.). La section sur le roman politique est composée de cinq articles scientifiques.

romans de Rome du second XIX^e siècle : en dehors de ce filon et de la production dannunzienne, les romans romains sont des cas isolés. Les bornes chronologiques de son développement ainsi que ses caractéristiques sont clairement définies et il s'agit en cela d'un sous-genre bien identifiable, quoique la « question du genre » fasse débat⁶. Sa durée de vie fut certes assez limitée – il s'agit des trente dernières années du siècle, avec une apogée dans les années 1880⁷ – et les productions qui le composent sont plutôt médiocres sur le plan artistique, mais ce filon peut toutefois se targuer d'avoir généré des dizaines d'ouvrages – le corpus exhaustif étant encore en cours d'exploration⁸ –, dont certains furent rédigés par des auteurs de renom déjà affirmés. Le *Daniele Cortis* de Antonio Fogazzaro, qui remporta un large succès éditorial lors de sa publication en 1885, aurait à ce titre pu prétendre au statut de modèle normatif du genre, sans le désaveu de son auteur qui en révèle lui-même les limites : l'intrigue amoureuse y a largement pris l'avantage sur la partie politique⁹. Or, ce qui donne son nom et sa raison d'exister à ce genre (ou sous-genre) c'est avant tout un *lieu* et un lieu *politique*, perçu davantage comme symbole ou institution que comme espace physique, véritable microcosme avec ses lois propres qui justifie l'expression « di ambiente parlamentare » ou l'adjectif plus flou de « parlamentare » : c'est parce que le Parlement et son *environnement* se trouvent transposés à Rome que naît le roman parlementaire.

Ce genre peut être défini comme « una produzione che non è trattatistica, che non perde la sua connotazione letteraria, ma che in diversi modi, forme, espressioni e punti di vista, interpreta, critica o almeno desacralizza il mondo politico e l'esercizio del potere [...] » (Villani, 2008, p. VI). Inaugurée dans les années 1860, la série narrative dite parlementaire se poursuit, principalement par la publication de romans, jusqu'aux premières années du siècle suivant. Les coordonnées spatiales de ces romans ne laissent qu'une faible marge de manœuvre puisque, même si les romans parlementaires ne sont pas immédiatement des romans de Rome, la plus grande partie de cette production superpose l'hémicycle italien et la ville qui l'accueille encore aujourd'hui, perçue comme centre du pouvoir. Gardons toutefois à l'esprit que le « lieu » Parlement, n'est cependant pas automatiquement associé

⁶ Voir notamment Pernice (2015) et Cimini (2020). Nous oscillons volontairement entre les termes « sous-genre » et « genre » pour ne pas perdre cette ambiguïté de vue.

⁷ Des indications bibliographiques ainsi qu'une mise au point synthétique et précise sur l'apparition et l'évolution du roman « di ambiente parlamentare » est proposée par la revue numérique MinervaWeb publiée par la bibliothèque du Sénat de la République « Giovanni Spadolini » au fil de différents articles (<https://www.senato.it/4799>). Voir notamment ceux sur « Carlo Del Balzo e Le ostriche » (n°5, n.s., octobre 2011) et celui sur « Matilde Serao e la Conquista di Roma », (n. 32, n.s., aprile 2016).

⁸ Un catalogue récent de ces œuvres, selon des critères géographiques et de typologies narratives ou idéologiques, est dressé par Maria Petrella (2020).

⁹ Anticipons, que dans les mêmes années, De Roberto rédigeait la suite de *I Vicerè*, à savoir *L'imperio*, doté cette fois-ci de toutes les caractéristiques les plus strictes pour s'imposer comme modèle du roman parlementaire, mais dont la rédaction hachée repoussa longtemps la publication. Nous explorerons plus avant dans notre corpus ce roman inachevé publié à titre posthume en 1929 qui fut largement ignoré du public et de la critique malgré le nom de son auteur et qui en est d'autant plus intéressant.

à la ville de Rome. En effet, avant que cette dernière ne devienne capitale et accueille l'hémicycle, certaines des premières narrations du courant parlementaire se déroulent dans les capitales précédentes, à l'instar de *Corruttela* de Vittorio Bersezio (1877) qui se passe à Florence. De même, lorsque Carlo Madrignani (1974, p. 11) analyse l'émergence de l'intérêt littéraire pour le monde bureaucratique et politique du nouveau règne, il ne manque pas de préciser que, bien que la plupart mettent Rome au centre de leur récit, « non sfugge a molti letterati che l'altro (e forse il vero) polo politico si situa nella capitale finanziaria, Milano, meta d'altronde di tutti gli intellettuali in cerca non solo di aggiornamenti culturali, ma anche di una efficiente industria editoriale ». Maria Petrella (2020), dans son article « Geografia del romanzo politico del secondo Ottocento », propose même d'établir des typologies de romans parlementaires basées sur des critères géographiques, à savoir la provenance des auteurs et la ville dans laquelle se déroule l'intrigue. L'identification entre environnement parlementaire et environnement romain est cependant quasi immédiate et l'affirmation du genre dans les années 1880 repose sur une production dont les intrigues se déroulent presque exclusivement à Rome, suivant une association métonymique des deux termes que reconnaît également Petrella (2020, p. 5) : « Proprio l'Urbe è lo sfondo prediletto di quasi tutti i romanzi parlamentari ». Malgré cela, aucun auteur figurant au palmarès des romans parlementaires n'est d'origine romaine. Ce filon poursuit donc la longue tradition de la narration romaine faite par des non-romains en donnant l'idée d'une centralisation forcée dans un pays où règne le régionalisme¹⁰.

Quant aux coordonnées temporelles, elles correspondent à une fin de siècle marquée par la crise de la société bourgeoise et libérale au sein de laquelle antiparlementarisme et décadentisme prennent tout naturellement leur place. Parmi les thèmes récurrents de ces romans trônent la corruption du système électoral, la description du Parlement et l'inauguration de la Chambre ainsi que le transformisme. Selon Alessandra Briganti (1972), dont la perspective historiographique, bien que fortement orientée et partiellement dépassée, reste un point de référence critique, cette production découle directement de la rencontre et du choc entre, d'un côté, la prise de conscience de la trahison du *Risorgimento* et de ses idéaux, de l'autre, la société industrielle et de masse naissante. Le résultat, en définitive, de cette *crise* généralisée et utilisée à outrance – il suffit de penser à la multiplication, dans les écrits des contemporains autant que dans ceux des critiques qui les étudient, des expressions « crise des valeurs », « crise civilisationnelle », « crise du roman » etc. –, souvent instrumentalisée mais dont le constat, qu'elle soit une réalité tangible et avérée ou une vue de l'esprit relevant davantage de l'histoire des mentalités, participe, dans les deux cas, d'un contexte culturel qui est celui

¹⁰ Sur l'importance du régionalisme et la façon dont il détermine les œuvres narratives Carlo Madrignani (1974, p. 17) écrit : « Sotto il profilo politico il romanzo italiano successivo al 60' sottolinea più che mai la congiunzione fra geografia e storia della nostra cultura letteraria: la diversa tematica e i diversi esiti del nostro verismo corrispondono alle zone di una mappa economico-geografica disegnate secondo il diseguale sviluppo dell'Italia unita ».

de la *fin de siècle* et du décadentisme. Dans l'espace romain, cette crise s'étend à tous les domaines, de l'urbanisme au politique, du social à l'économique et s'avère particulièrement fonctionnelle à la construction de la représentation de la ville : sur le terrain fertile des dysfonctionnements et des désillusions s'installent frustrations, revendications et dénonciations propices à l'émergence des romans parlementaires. À travers le jugement de ces écrivains parlementaires, Rome « ha lasciato traccia di sé in una narrativa che nella ricerca della "concretezza" ha incontrato le spoglie di una concreta, insanabile, delusione » (Del Tedesco, 2005, p. 48). Ainsi pourrait-on appliquer tout aussi bien à Rome les propos d'Alain Cabantous (2004, p. 10) à propos de Paris quand, en se référant aux modèles réalistes de la littérature française et aux représentations de la capitale dans les œuvres d'Honoré de Balzac, Victor Hugo et Eugène Sue, l'auteur souligne le rôle fondamental des crises dans la naissance des mythes. Dès qu'il s'agit d'une représentation, « la contextualisation politique, économique et sociale révèle dans une partie non négligeable des cas analysés un état de crise où le mythe devient un moyen de possible résolution ».

Dans le cas de Rome, il est davantage question d'anti-mythe et dans les romans parlementaires en particulier d'anti-héros, isolé qu'est le protagoniste au sein de la société contemporaine, mais aussi déraciné au niveau spatial et en rupture temporelle avec ce qui le précède. Puisque, comme tout ce qui a trait aux problématiques *risorgimentali*, cette crise de valeurs est également une crise de générations, on peut considérer *I vecchi e i giovani* de Pirandello (1914) – que nous analyserons dans notre troisième partie – comme le dernier avatar des romans parlementaires, bien que leur auteur se soit largement éloigné des caractéristiques classiques du genre en cours quelques décennies plus tôt pour les réinventer, à l'aune d'un siècle nouveau produisant de nouveaux questionnements¹¹. Il s'agit en effet d'un processus qui s'étend sur plusieurs décennies puisque, comme le rappelle Fiorella Bartoccini :

[...] il fenomeno delle immigrazioni, a ondate o individuali, continuò sempre e, pur sul terreno più fermo di una consolidata funzionalità burocratica e amministrativa, continuò anche la tollerante consuetudine dell'incontro e della convivenza ; insieme, vecchi e giovani cittadini, vecchie e nuove generazioni dovettero, oltre al processo d'integrazione, affrontare quello della comune maturazione nel mutare delle condizioni, delle culture, delle prospettive che caratterizzavano la brusca accelerazione di movimento della società italiana sullo scroscio del secolo (Bartoccini, 1985, p. 429).

¹¹ Marguerite Bordry (2019), lorsqu'elle s'intéresse à l'autre ville mythique italienne qu'est Venise, constate elle aussi l'importance du rapport à l'histoire et au passé et la superposition entre les conflits de valeurs et les conflits intergénérationnels dans les œuvres. Elle établit également un lien privilégié entre construction d'un anti-mythe et littérature dite *mineure*, cette dernière étant souvent plus libre de se permettre d'assumer, de détourner ou de parodier des lieux communs que les œuvres *monumentales* (au sens propre et figuré) ne font que répéter. Or, le filon parlementaire est encore aujourd'hui classé parmi les genres mineurs.

L'une des façons pour les narrateurs de répondre à ces multiples crises, qui ne déterminent pas nécessairement les mutations en cours, mais « sembrano in compenso annunciare futuri mutamenti drastici, garantire una prossima liquidazione del presente e preludere all'avvento di un mondo nuovo » (Bertoni, 2018, p. 12), est, avec le roman parlementaire, la représentation d'une réalité objective exacerbée « in modo più immediato e più d'effetto di quanto faccia la produzione naturalistica : con i cosiddetti "romanzi d'attualità" o "romanzi-reportage" » (*ibid.*, p. 13).

Le reportage proposé par De Amicis dans la partie romaine des *Tre Capitali* est accessible à un large public. La difficulté que pose ce nouveau type de reportage centré sur le Parlement est celle de la littérature du pouvoir politique. La centralité de cet argument implique a priori le traitement des discours, des débats, des décisions qui peuvent parfois revêtir un caractère trop technique risquant, d'une part, de ne pas intéresser directement un auteur qui en marginalise la représentation et, d'autre part, de lasser un lecteur distrait ou mal préparé sur ces sujets. Pour ne pas risquer l'insuccès au sein d'un marché éditorial féroce, les auteurs optent pour une représentation souvent édulcorée et superficielle de la chose politique, réduite à une série de stéréotypes dans ces romans dont Clotilde Bertoni (*ibid.*, p. 42) affirme qu'ils affrontent ce thème tout en le cristallisant « (pur con esiti diversi) in topoi troppo ricorrenti : la seduta burrascosa, l'intrigo tra le quinte, il discorso dirimente (e per lo più fallito), l'influsso, positivo o travicante, di donne interessate alla politica a loro volta ».

Malgré le traitement superficiel qui lui est réservé, c'est bien cette politique, réduite à des stéréotypes dans des œuvres qui s'apparentent à « cronache mondane e parlamentari » (Del Tedesco, 2005, p. 39), qui constitue l'argument par lequel les prosateurs entendent partir à l'assaut du réalisme¹². Cette prose nouvelle reflète la sensibilité des intellectuels qui la rédigent et leur mal-être face à une société en profonde mutation. Plus que jamais, la tension géographique, qui fournit le terreau de la littérature régionaliste, est ici imbriquée à une tension temporelle de sorte que, dans ces romans, la matrice rurale et traditionnelle est associée au passé duquel le protagoniste se détache pour tendre vers un futur « simbolizzato dalla civiltà urbana » (Briganti, 1972, p. 38).

Les écrivains eux-mêmes se perçoivent comme des victimes de ce changement de paradigme qui les met en difficulté pour s'intégrer à une nouvelle réalité. Ainsi projettent-ils en quelque sorte dans leur roman leur frustration et celle de leurs pairs. C'est le cas, par exemple, dans *La Conquista di Roma* de Matilde Serao, dont le héros « non è che la proiezione letteraria dell'impotenza dell'intellettuale moderno ad integrarsi in questa nuova realtà » (De Nunzio Schilardi, 2011, p. 110). Les anti-héros de ces romans qui, à l'image de leur créateur, quittent leur province natale pour

¹² L'urgenza eversiva ed espressiva dell'affresco sociale e corale allora, sui modelli del maggiore filone francese, investe il mondo del giornalismo e parlamentare, della alta borghesia politica e affarista, e della piccola borghesia bottegaia e velleitaria. L'Italia ha trovato infine il suo romanzo, e il romanzo il realismo (Del Tedesco, 2005, p. 39).

« monter » faire carrière à Rome, sont presque invariablement vaincus, et cet itinéraire plusieurs fois répété entre le centre et les marges « non poteva essere che la storia di una sconfitta, cioè della impossibilità di attingere al presente » (Briganti, 1972, p. 38). Qu'il s'intègre à son nouvel environnement où qu'il fasse retour à l'espace de ses origines le dénouement du parcours du protagoniste est toujours une défaite.

À une crise multifactorielle et polymorphe correspond un échec en cascade que dénoncent les écrivains : l'échec d'intégration d'un jeune homme dans un monde nouveau aux valeurs corrompues, conséquence de l'échec du processus d'unité de la Nation tout entier, et qui englobe également l'échec de Rome à devenir la capitale du Royaume d'Italie et à s'affirmer comme berceau du nouveau roman réaliste. Le roman « di ambiente parlamentare » lui-même, bien qu'il essaye de la conjurer, n'échappera pas à cette malédiction, vaincu qu'il est par une narration plus touristique et esthétisante que sociale et politique de l'*Urbs* : « Se Roma non nutre il grande romanzo realista, non resta allora che passeggiarvi, e cercare nelle gloriose osterie fuori porta, dove pernottò il generale Cadorna alla vigilia della breccia di Porta Pia, tutto ciò che resta del *Risorgimento* » (Del Tedesco, 2005, p. 48).

1.2 Les lois du genre et ses modèles

Le roman parlementaire italien s'insère dans un contexte culturel européen qui fait de la grande ville un monstre d'indifférence et entretient la défiance envers les institutions politiques. La représentation de Rome n'est qu'un des multiples avatars des représentations urbaines dont le nombre explose en Europe au XIX^e siècle. Les motifs de l'indifférence et de la corruption envahissent l'imaginaire de la représentation urbaine, et la Rome des premières années de l'unité ressemble au Paris de Balzac et de Sue, une ville « piena d'insidie per l'individuo che la affronta » (Budillon, 1970, p. 243).

Cette lutte entre individu et environnement est consacrée également en poésie avec Baudelaire pour lequel « la réconciliation romantique a vécu » et dont l'œuvre atteste « d'une dissonance entre l'homme et le monde (la ville) qu'il se construit [...] » (Popovic, 1988, p. 115). Le roman parlementaire italien se nourrit de ce contexte culturel européen, mais en adapte les concepts à la situation particulière de la péninsule et propose ainsi une version bien à lui de la modernité et du lien entre individualité et urbanité.

Le déroulement de l'intrigue, qui subit relativement peu de variations d'un roman à l'autre, est assez simple : un protagoniste provincial, souvent jeune, devient député et se rend à Rome pour honorer sa nouvelle charge et découvrir la capitale. Sa valise remplie de rêves et d'ambition, à l'occasion de ses interminables aller-retour en train – moyen de transport qui constitue un *topos* du genre et un symbole de l'unification du pays grâce à ses nouvelles infrastructures –, il pense à son prochain discours, à l'effet qu'il produira, au bon mot qu'il pourrait trouver ou à l'élue de son cœur, qui se révèle souvent aussi inaccessible que le triomphe politique. S'en suit inmanquablement la perte des illusions de ce jeune néodéputé pour lequel Rome finit par apparaître « come luogo di coagulo per la corruzione politica e morale dell'intera nazione » (Pernice, 2015, p. 6). Au sein d'une narration où s'entremêlent les sphères publiques et privées, deux personnages secondaires sont essentiels au parcours initiatique du protagoniste. Le premier est le double fraternel ou paternel du héros, sorte de précepteur-ami qui peut faire office de guide à travers la ville et d'instructeur moral. Il s'agit dans la plupart des cas d'un collègue plus ancien, plus expérimenté ou alors d'un journaliste¹³. Le second est la femme – déclinée selon les romans ou moments de l'intrigue en femme fatale, amante maléfique ou angélique, idéal inaccessible – qui jouera un rôle dans l'éducation non seulement sentimentale, mais aussi mondaine du héros et contribuera à son éloignement définitif de la politique et à sa déchéance.

Les auteurs, majoritairement masculins, de ces romans parlementaires ont presque tous assumé, à un moment donné de leur carrière, des fonctions politiques ou journalistiques. Dans cette liste figure notamment Giovanni Faldella qui, peu de temps après son *Viaggio a Roma senza vedere il papa*, s'engagea dans le recueil en cinq tomes de ses souvenirs, compte-rendus parlementaires et notes politiques comme journaliste et député entre 1878 et 1882, publié sous le titre *Salita a Montecitorio*. Au fil des pages et des aventures de leur héros, ces auteurs parlementaires font donc entrer le lecteur dans un univers qui leur est familier, suivant une idéologie empreinte d'antiparlementarisme qui propose « non una dinamica propria della vita parlamentare, ma la descrizione di un ambiente, non delle battaglie di idee, ma delle lotte tra persone ». Le Parlement y est critiqué en tant que tel, mais surtout comme institution participant « a tutto un mondo corrotto » ; d'où de longues descriptions morales et psychologiques des principaux intéressés que sont les députés (Budillon, 1970, pp. 225-226).

¹³ En effet, l'essor du journalisme pénètre non seulement la sphère littéraire, mais aussi celle de la politique et les intellectuels *fin de siècle* portent souvent une double, voire triple, casquette. La production littéraire témoigne amplement de cette réalité. Pour ne citer qu'un auteur appartenant à notre corpus, le pendant au roman parlementaire *La conquista di Roma* (1885) de Matilde Serao est un roman dont le protagoniste est, comme son autrice, un journaliste : *Vita e avventure di Riccardo Joanna* (1887).

Matilde Serao (1856-1927), considérée comme l'une des premières journalistes italiennes, est aussi la seule femme ayant réussi à se frayer un chemin dans ce monde politique encore largement masculin. Son roman parlementaire, *La conquista di Roma* (1885), publié la même année qu'un autre modèle du genre, à savoir le *Daniele Cortis* de Fogazzaro, aura notre préférence par rapport à ce dernier pour illustrer ce genre au sein de notre corpus, justement par cette occasion qu'offre un tel roman de représenter une écriture féminine. Ce choix, loin d'être arbitrairement dicté par une nécessité de représentation des minorités en dépit des qualités réelles dont celles-ci font preuve, répond également à des critères objectifs qui justifient que la critique ait toujours considéré *La conquista di Roma* comme l'un des paradigmes du genre parlementaire, pour le meilleur comme pour le pire. C'est l'écriture de Matilde Serao qui est par exemple choisie par Pascale Budillon (1970, p. 226) pour illustrer le modèle d'une forme dans laquelle « predomina il gusto del bozzetto giornalistico ». Une écriture plus mondaine que politique, où la thématique parlementaire n'est que prétexte à la dénonciation. La structure du roman de Matilde Serao est elle aussi paradigmatique de ces récits dans lesquels « vita parlamentare e vita privata finiscono per rincorrersi nel corridoio dei passi perduti » (De Troja, 2013, p. 305) et dont le dénouement habituel est « la delusione, la rinunzia, e infine quel discorso tanto a lungo preparato e molto spesso mai proferito » (*ibid.*).

Julien Sorel « in formato ridotto », incapable « di quel disegno spietato e meravigliosamente lucido » (*ibid.*), voilà ce à quoi ressemblent les protagonistes de ces romans initiatiques italiens ; romans qui racontent en définitive l'histoire d'un irrésistible échec¹⁴. D'où le constat d'un pessimisme général (Budillon, 1970, p. 244) par rapport au modèle français¹⁵. Le duel mené par le protagoniste italien contre Rome est en effet bien différent de celui mené par son homologue français contre Paris : les héros balzaciens savourent leur heure de gloire avant leur déchéance tandis que les héros italiens sont rarement montrés « nel fulgore del potere » (*ibid.*, p. 244). Le récit de leur vie est davantage celui d'une corrosion lente qui résulte en partie de la nature de la ville elle-même.

En d'autres termes, si les legs du réalisme, et notamment du roman réaliste français, sont aussi indéniables qu'innombrables, il semble qu'ils soient absorbés par les romanciers italiens dans un

¹⁴ Pour ne livrer qu'un échantillon des possibles dénouements : Luciano Rambaldi (L'Ultimo borghese) meurt à Rome ; Giuliano Sicuri (L'onorevole) et Foglietta (Le Ostriche) se donnent la mort ; l'onorevole Guidi (I Misteri di Montecitorio) démissionne, Paolo Renaldi (Decadenza) n'est pas réélu et enfin Francesco Sangiorgio dans *La conquista di Roma* finit par quitter, vaincu, la capitale.

¹⁵ À propos de cette principale source d'inspiration des auteurs péninsulaires : « se la matrice del tipo di narrativa post-unitaria risiedeva, come si è detto, in un più vasto processo sociale che stava dando origine alla figura dell'intellettuale moderno sradicato e declassato, non si deve dimenticare che lo schema del viaggio dalla campagna alla città, con il connesso fallimento del protagonista, derivava ai noti scrittori dal romanzo francese dell'800. Da decenni questo aveva popolato la letteratura di schiere di giovani eroi alla ricerca del successo nella Parigi della politica e del giornalismo, nella metropoli immensa che schiacciava ciecamente ambizioni e illusioni. I romanzi francesi, di Balzac, di Daudet, di Maupassant e in particolare di Zola, influenzeranno largamente i minori narratori italiani nella costruzione di intrecci, nelle situazioni e persino nella descrizione di ambienti » (Briganti, 1972, p. 41).

climat déjà empreint de décadentisme et ayant pour ainsi dire déjà fait le deuil d'un certain idéalisme-triompaliste. Pour autant, il convient de nuancer l'analyse de Pascale Budillon selon laquelle Rome serait une ville moins digne de développements narratifs complexes que Paris. Elle est certes moins structurée sur le plan urbanistique, politique ou institutionnel, mais son héritage symbolique et historique est tout aussi impressionnant que celui du Paris bien. Seulement, à la différence de Paris, Rome n'est pas encore entrée de plain-pied – *le sera-t-elle un jour ?* diraient certains – dans la modernité. À ce titre, il est clair que Rome est encore, à la fin du XIX^e, une « *piccola città appena sprovincializzata* » (*ibid.*), tandis que Paris est déjà l'immense métropole qui servira d'inspiration aux textes de Walter Benjamin sur la modernité¹⁶.

Les événements se télescopent trop vite, l'entrée dans cette modernité est trop précipitée pour cette jeune nation récemment unifiée qui entend rattraper son retard sur ses voisines. D'où la perte quasi immédiate d'énergie et la tendance précocement décadentiste qui constituera le berceau du byzantinisme romain et des romans dannunziens¹⁷. Pour illustrer son propos, la critique fait référence au héros du roman qui représentera, au sein de notre corpus, la tesselle parlementaire. Il s'agit donc de Francesco Sangiorgio dans *La conquista di Roma* de Matilde Serao, publié en 1885 et souvent identifié comme paradigme du genre¹⁸. Voilà comment est décrite l'intrigue, l'atmosphère du roman et le caractère du personnage :

Per Francesco Sangiorgio, il più deciso alla « conquista di Roma », tutta l'attività politica si riduce a pronunciare un discorso, ad essere nominato membro della commissione del bilancio ; a partecipare ad un ricevimento, a combattere in duello ; e dopo un secondo e ultimo discorso, a dimenticare del tutto la ambizione politica inseguendo l'irraggiungibile Donna Angelica. L'abbandono della lotta, il rifiuto del combattimento, sembrano risorgenze del romantico « mal du siècle » ; e rientrano nell'insieme dei temi decadenti, con quelli del misterioso e pericoloso fascino femminile, della corruzione e del disfacimento dell'individuo. [...] Il motivo di Roma corrotta non è nuovo nell'Ottocento ; bisogna dire però che si addice particolarmente all'ambiente borghese europeo della fine del secolo (Budillon, 1970, pp. 244-245).

Fin de siècle, « mal du siècle », décadentisme, corruption des valeurs et de l'individu, le roman parlementaire, d'après le champ lexical qui lui est associé, semble en définitive étrangement

¹⁶ Patrick Alac, soucieux de clarifier la pensée de Benjamin, souligne que c'est bien la ville qui fait la modernité et qu'ainsi toutes les villes ne sont pas éligibles à cette modernité : « On aurait tort de considérer la capitale comme “thème” majeur de la modernité. C'est plutôt l'inverse ; ce n'est pas la modernité qui produit la capitale, mais c'est à partir de la capitale que se constitue ce que nous nommons “modernité” » (Alac, 2008).

¹⁷ À propos de la différence fondamentale de « terreau » et de la comparaison entre Rome et Paris Del Tedesco (2005, p. 43) écrit : « [...] il romanzo sperimentale che nella metropoli avrebbe dovuto maturare, non trova il terreno fertile della conflittualità sociale, del disagio, della lotta operaia che aveva maturato a Parigi, nelle storie dei suoi eroi, nell'epica dei suoi vinti, ma la palude dell'omertà, del quietismo, della sazietà borghese e piccolo borghese, di una società soddisfatta, e caratterizzata non dal conflitto di classe, ma dall'emulazione ».

¹⁸ Par exemple par Vincenzo Pernice (2015, p. 6).

participer d'un contexte moral et culturel à priori opposé à ce que l'ambition première de ses héros, rêvant d'une conquête virilement patriotique, laisse supposer. Le point focal est mis sur ce décalage entre le contexte et la volonté, entre les idéaux et la réalité, selon une dialectique typique du roman d'initiation qui accompagne un héros sur le chemin tortueux de la perte de ses illusions. Or, dans le roman italien, la ville de Rome, comme théâtre de cette initiation, est loin d'être étrangère à l'échec de l'initié. Le schéma bien est réduit à son plus simple appareil, pas de dynamisme interne affirme Pascale Budillon, mais ce qui reste alors, ce que les auteurs italiens représentent volontiers, ce qui frappe leur imagination et correspond souvent à leur propre expérience, c'est cette rencontre avec l'indifférence d'une ville multiforme, cette rencontre qui, dès les premières pages, laisse sous-entendre que « le vers est dans le fruit ». Le roman parlementaire italien est marqué du sceau d'un pessimisme qui l'embrasse du début à la fin de l'intrigue, à travers une multitude d'indices, un ton mineur, une atmosphère particulière, qui empêchent le lecteur de s'adonner pleinement à l'espoir démesuré qui accompagne bien souvent les débuts d'un héros de roman de formation réaliste.

Le terreau est fertile au développement de ces figures d'anti-héros, protagonistes qui ne sont en quelque sorte pas à la hauteur, moins téméraires que leurs homologues français, incapables d'un « à nous deux Paris ! » lancé à une capitale dont ils ne comprennent que partiellement l'ampleur et les multiples visages : Sangiorgio, le protagoniste de Matilde Serao, échoue dans sa conquête de Rome parce qu'il réduit cette hydre de Lerne¹⁹ à une puissance univoque. La ville n'existe pour lui que comme siège d'un Parlement dont il fera le centre de toute son activité sans considérer tout ce qui, à Rome, ne participe pas du microcosme parlementaire. De cette myopie, Enrico Nencioni (1885, p. 49) écrit dès la parution du roman : « Roma per lui è la capitale, la sede del Governo e del Parlamento, null'altro : è il campo d'azione della sua ambizione personale ».

À ce champ de vision limité des personnages correspond une certaine superficialité des écrivains dans le traitement d'un sujet moins politique que mondain. Ainsi, à la réduction du thème bien de la conquête de la ville mise en relief par Pascale Budillon s'ajoute, selon Carlo Madrignani, une réduction des thèmes sociaux et politiques chers à Zola :

È un esempio di come il modello di Zola fu seguito ed insieme tradito anche negli anni di più convinto naturalismo ; Roma capitale non è la Parigi, crogiuolo di tutte le contraddizioni sociali, che descriveva Zola ; è piuttosto il crocevia di alcuni luoghi deputati della tradizione : metropoli della corruzione, centro di eleganza, simbolo di perdute grandezze, ma quasi mai il luogo di significative trasformazioni sociali da riportare alle trasformazioni di dimensione nazionale. I modelli letterari del nostro romanzo parlamentare non saranno tanto *La conquête de Plassans* o *Pot-Bouille*, col loro intreccio

¹⁹ Dans le roman, le député Giustini parle quant à lui de la « macchina infernale » de Rome. Autre métaphore employée cette fois-ci par le critique Vincenzo Pernice (2015, p. 6) : les « numerose e dettagliate sequenze descrittive » de l'écriture de Matilde Serao « tradiscono l'occhio del turista fuori posto nella città tentacolare ».

di operazioni politiche e vicende sociali, ma i romanzi di intrighi e di aneddoti politico-mondani come *Le nabab* o *Les rois en exil* di Daudet che tramandavano un'immagine salottiera del Terzo Impero (Madrignani, 1980, pp. 8-9).

Le roman parlementaire ne se résume cependant pas à une imitation manquée d'un modèle inégalable. La revalorisation récente du genre a contribué à mettre en lumière des aspects jusqu'alors inexplorés et à nuancer les jugements péremptaires donnant l'impression trompeuse d'un monolithisme de ces productions. L'exploration de l'évolution du genre, déjà ébauchée par les travaux précurseurs de Madrignani, se fait de plus en plus précise et l'on constate que la mondanité de ces romans subira un infléchissement vers une narration plus politique, plus réactionnaire et ouvertement antiparlementariste au cours des années 1890 et au début du siècle suivant, notamment sous l'influence du scandale de la banque romaine, des *fasci siciliani* ou encore des théories de Gaetano Mosca et Scipio Sighele (Pernice, 2015, p. 8). En l'espace de quelques années, le roman parlementaire absorbe et reflète les changements de l'échiquier politique et idéologique au sein d'un monde « che si stravolge e decompone, ma anche si ristruttura in articolazioni socio-politiche nuove » (Madrignani, 1980, p. 25) pour s'orienter – comme nous le verrons au fil de l'évolution du corpus – vers une nationalisme ou un nihilisme toujours plus exacerbés.

1.3 Un roman politique manqué ?

Contrairement au roman réaliste français dont le spectre est très large, l'adjectif « parlementaire » de ce sous-genre réaliste italien entend mettre l'accent sur une institution politique en particulier. Or, force est de constater que l'élément politique, qui devrait se trouver au centre de l'intrigue, est bien souvent noyé, voire manqué, dans des productions plus mondaines et moralisatrices que concrètement axées sur le débat d'idées. Le questionnement proposé par notre sous-titre se base sur le constat de Carlo Madrignani (1980, p. 9) selon lequel le roman parlementaire, à savoir celui « dove ingrediente più o meno decisivo della narrazione è tutto quanto afferisce a questa dinamica istituzionale, è per lo più un sostituito o un complemento del mancato romanzo politico ». En ne prenant pour exemple que le roman parlementaire de notre corpus, l'analyse, certes un peu datée, mais toujours d'actualité, de Giovanni Carlo Terzuoli à propos de *La conquista di Roma* va dans ce sens. Le Parlement n'y aurait qu'une fonction purement « scenografica » et les problèmes sociopolitiques ne font l'objet que d'une « scarsissima risonanza » (Terzuoli, 1956, p. 658). Le critique attribue cette superficialité à une

perception et à une représentation « toute féminine » qui mettrait sur le même plan une séance à la Chambre des députés et un bal à la Cour. Ce jugement est toutefois infirmé par l'analyse d'autres canons du genre, écrits, eux, par des hommes, et tout aussi superficiels sur le plan politique. Dans le sillage de Carlo Madrignani qui fait encore référence en la matière, la littérature critique, y compris la plus récente, s'accorde sur le constat du peu d'auteurs parlementaires capables d'avancer « concrete teorie di governo o anche critiche adeguatamente argomentate nei confronti delle istituzioni » (Pernice, 2015, p. 5). Le monde politique n'est présent, dans la plupart des romans, que comme élément réaliste et spectaculaire²⁰. Son traitement est superficiel et vide de sens, il n'est qu'un prétexte au service de la vraisemblance et de ce que Barthes appellerait « l'effet de réel » dans un contexte où « la politica insomma diventa ingrediente della formula realistica più ammodernata » (Madrignani, 1974, p. 11). Les passages obligés pour les auteurs sont alors ceux des descriptions d'élections, du discours enflammé, de la séance à la Chambre, qui deviendront autant de lieux communs participant à la délimitation du genre narratif.

D'ailleurs, un constat similaire pourrait être établi à propos de Rome elle-même qui s'apparente d'abord à une contrainte dictée par les lois du genre et dont la représentation ne résulte pas en premier lieu, ou pas uniquement, d'un désir irrépressible de l'auteur qui s'en saisit. Le *politique* tout comme le *romain* sont en quelque sorte « de circonstance » et s'imposent dès lors qu'on décide de s'adonner au roman parlementaire. Dans ces romans, de même que l'élément politique sert « l'effet de réel », l'élément romain n'est bien souvent qu'un élément urbain, un décor au service du réalisme de la narration. Rome, faute d'être interrogée de façon approfondie, finira par devenir floue elle aussi dans les deux romans de 1901 qui marquent l'essoufflement du genre, *Le ostriche* de Carlo del Balzo et *L'apostolo* de Remigio Zena : « una Roma opaca, mal definita, polo negativo di accuse e lamentazioni, ma è un *milieu* poco vivace, poco verosimile e comunque non tale da influenzare la storia amorosa » (Madrignani, 1980, p. 24).

Reste que la soif de réalisme et les problématiques politiques dont Rome est le théâtre convergent pour donner naissance au nouveau roman national dès lors que « il romanziere, che pur rimanendo il letterato e il moralista di sempre, avverte la necessità di volgersi al reale, di guardare e giudicare il mondo che gli sta sotto, [e] utilizza il realismo per aprire la strada alla politica » (*ibid.*, p. 15). Le politique assume alors des responsabilités littéraires parmi lesquelles celle « di dare una forma moderna, consona ai nuovi canoni, all'invecchiato romanzo postromantico » (*ibid.*). L'aventure de la rencontre entre politique et littérature, que Madrignani considère comme l'une des caractéristiques

²⁰ Un constat similaire est établi par De Nunzio Schilardi : « [...] i nostri scrittori di fatto eludono la politica nella sua progettualità e nella stessa dimensione ideologica per puntare l'attenzione sul Parlamento, rappresentato come ambiente "teatralmente politico", nel quale si tramano macchinazioni per i diversi interessi di classe » (2011, p. 108).

de la littérature narrative de l'Italie unifiée²¹, s'avère relativement féconde : en tout, ce sont dix-sept romans que le critique étudie dans son *Rosso e nero a Montecitorio* (1980). *La conquista di Roma* de Matilde Serao n'en fait pas partie, mais ses lettres de noblesse lui seront largement rendues par les recherches successives. Pour tous les romans analysés, à quelques rares exceptions près, Madrignani conclue à la faiblesse d'une écriture provinciale. Le Parlement est un prétexte et une porte d'entrée dans la vie politico-mondaine de la néo-capitale. Les auteurs en décrivent plus volontiers les coulisses et la moralité – ou l'immoralité – des acteurs, de sorte que les fautes politiques assument les contours des défauts individuels. Sans appel, le père des études parlementaires conclue pour ce genre à « una sconfitta a livello di “forma” » révélant « sia l'oggettivo stato di subalternità degli scrittori – notion à laquelle fait écho la réflexion de Marguerite Bordry (2019) sur les œuvres mineures –, sia lo scarso tasso di veridicità del “vissuto” politico individuale, la distanza cioè che divideva lo scrittore dalla logica delle istituzioni » (Madrignani, 1980, p. 32).

Dans un ouvrage qui s'intéresse à la représentation narrative du scandale politique de la Banca Romana, Clotilde Bertoni (2018), dont le corpus recoupe celui des romans parlementaires, remarque pour sa part que le politique est réduit à une vision individualiste dans des ouvrages dont la structure narrative ne sera que très rarement modifiée. La production qui en découle fait état d'intrigues relativement homologues, d'œuvres sans grande originalité et versant volontiers dans le psychologisme. Sont par ailleurs pointées du doigt d'autres limites à cet intérêt littéraire pour la politique qui, bien qu'il offre au réalisme une nouvelle impulsion, en révèle également les difficultés insurmontables²².

Toutes ces analyses soulignent comment, dans ces romans voulant saisir le politique, le réalisme y a en réalité pris la route de l'intériorité, selon une évolution du goût littéraire et de l'idéologie toujours plus éloignés de la matrice *risorgimentale* et toujours plus proche de l'esthétique décadentiste. En témoigne l'importance toujours croissante donnée à l'intrigue amoureuse, à la description de l'environnement et des intérieurs bourgeois, qui n'ont que très peu à voir avec le Parlement et servent également à dénoncer le fourvoiement de cette institution. Ainsi, Edmondo De Amicis marquerait emblématiquement la fin de « la parabola ottocentesca della letteratura impegnata successiva all'unificazione ; più in là la cultura italiana non poteva andare [...] » (Madrignani, 1974, p. 25). L'heure est au nouveau roman psychologique, à la société bourgeoise puis aux nouvelles

²¹ « [...] è altamente significativo riproporsi il problema del difficile incontro fra romanzo e politica come un elemento caratteristico della letteratura della Nuova Italia » (Madrignani, 1980, p. 32). Enza Del Tedesco (2005, p. 39) ajoute l'élément romain à l'équation : « La letteratura moderna [...], nata da Roma, sembra tuttavia crescere proprio su quelle cronache mondane e parlamentari ».

²² « [...] da un lato, la crescente difficoltà di indagare la sfera pubblica, di districare i grovigli degli apparati di potere; dall'altro, gli interrogativi sulla consistenza della soggettività, che rendono arduo disegnare ancora protagonisti imponenti e seducenti come quelli di un tempo » (Bertoni, 2018, p. 42).

aristocraties capitalistes et au décadentisme qui, bien présents mais encore latents dans la production des romans parlementaires, acquerront toute leur force dans l'œuvre de Gabriele D'Annunzio, véritable tremplin et point de passage ayant accompagné « [...] il trapasso, con tutte le sue gradazioni ideologico-formali, dalla narrazione della provincia cattolica immobile e conservatrice a quella dell'Eroe delle imprese nazional-imperialistiche » (Madrignani, 1974, p. 25).

2. *La Conquista di Roma* de Matilde Serao

2.1 Il mestiere di scrivere

Une femme journaliste et romancière

Les critères d'un choix

L'introduction d'une femme au sein de notre corpus, qui sans cette exception serait exclusivement masculin, assume différents partis pris. Tout d'abord, celui de rendre compte d'une réalité historique qui est celle de l'émergence et de la reconnaissance, en cette fin de XIX^e siècle, des plumes féminines. Ensuite, nous avons vu que le filon parlementaire laissait l'embarras du choix quant à la sélection d'un « roman-type », mais *La Conquista di Roma*, considérée par certains comme « prima opera esclusivamente narrativa, che abbia per soggetto Roma in questo rigoglioso periodo letterario » (Accrocca et Jannattoni, 1958, p. 13), nous a semblé remplir le mieux cette fonction d'exemplarité. En plus de respecter les règles du genre, ce n'est pas seulement au niveau chronologique entre la représentation deamicisienne et faldellienne de Rome des années 1870 et celle de D'Annunzio deux décennies plus tard que ce roman de Matilde Serao, publié en 1885, s'insère dans notre corpus, mais aussi au niveau stylistique et idéologique. Il est en effet particulièrement utile à la compréhension de l'évolution, d'une part de la société, et de l'autre de la représentation narrative romaine. À la veille du premier conflit mondial, Scipio Slataper (1920, p. 168) exprime un souhait – « Non dite troppo male di questo libro. Rappresenta miticamente un nostro periodo storico » – qui sera encore entendu un siècle plus tard par Cecilia Dau Novelli (2011), lorsqu'elle choisira de scander son étude historique par l'analyse de trois romans (appartenant tous à notre corpus) sélectionnés comme des étapes essentielles de l'évolution des nouvelles élites de la capitale. Il s'agit justement de *La conquista di Roma* de Matilde Serao, *Il Piacere* de D'Annunzio et enfin *L'imperio* de De Roberto.

Entre le début du siècle dernier et le nôtre, le roman et son autrice furent largement négligés par la critique et si l'on s'intéressait à Matilde Serao, c'était davantage pour son aventure journalistique et ses romans et nouvelles napolitains. Le regain d'intérêt pour la littérature parlementaire à partir des travaux d'Alessandra Briganti dans les années 1970 et plus récemment celui pour la littérature

féminine, ainsi que l'émergence du champ critique sur la littérature de l'espace ont profité à Matilde Serao et à l'exhumation d'une œuvre longtemps oubliée.

En considérant les seuls critères internes de la date de publication et du déroulement de l'intrigue, un *Daniele Cortis* signé Antonio Fogazzaro aurait pu constituer, au sein de notre corpus, une illustration tout aussi pertinente du filon parlementaire. Ce « curieux roman psychologique où l'auteur met aux prises l'amour coupable et le sentiment du devoir » (Roux, 1896, p. 231) est lui aussi publié en 1885. Seulement, il opère un léger changement de perspective vers des problématiques psychologiques et religieuses, liées aux aspirations de son auteur. Si l'élément politique est trop souvent relayé en marge du roman parlementaire, il l'est d'autant plus dans le roman de Fogazzaro, centré sur des propositions idéologiques plus que sur une représentation sociopolitique²³. Enfin, le critère interne de la centralité de la représentation de Rome, qui s'avère le point crucial de notre étude, ne laisse plus aucun doute quant à la nécessité de sélectionner le roman de Matilde Serao parmi tant d'autres qui laissent la part moins belle à la ville éternelle devenue une capitale moderne. Ce à quoi en revanche Matilde Serao s'évertue en proposant, « [...] à côté du roman, un admirable tableau de la vie moderne, telle que l'ont constituée à Rome les fondateurs de l'unité Italienne » (Roux, 1896, p. 281). La représentation réussie de la vie romaine est d'ailleurs, selon Croce (1964, vol. IV, « Antonio Fogazzaro », pp. 134-146), le meilleur atout du roman de la Serao dont le philosophe ne manque pas de relever les défauts, mais pour lequel il est néanmoins bien plus clément que pour le *Daniele Cortis* dont il incrimine les idées superficielles, la forme inartistique et la structure bancale. Le critique de *La letteratura della nuova Italia* parle au contraire de *La Conquista di Roma* comme d'un

romanzo, il cui vero soggetto è la vita di Roma, che la Serao rappresenta, con la vivacità che le è propria, in una serie di aspetti e di momenti : la seduta reale alla Camera, una processione patriottica, il debutto di un deputato, la sala di udienza a Montecitorio, una seduta alla Camera nell'addensarsi di una crisi ministeriale, il veglione al teatro Costanzi nell'ultimo giorno di Carnevale, il ricevimento in casa della moglie di ministro, un duello tra deputati, il ballo al Quirinale (Croce, 1964, vol. III, « Matilde Serao », pp. 60-61).

En guise de dernier élément appuyant sa sélection et son intégration au corpus, rappelons que Matilde Serao est aussi l'autrice de *Vita e avventure di Riccardo Joanna* publié pour sa part en 1887 mais dont certains chapitres étaient déjà parus en feuilletons dès 1884, année de la rédaction de *La conquista*. C'est le deuxième roman d'environnement romain et qui fonctionne comme *pendant* au premier puisqu'il s'attaque cette fois-ci à la représentation de la vie journalistique de la capitale. Le dialogue entre les deux œuvres de ce diptyque enrichit la représentation narrative de la ville

²³ Voir à ce propos l'analyse que Carlo Madrigani fait du *Daniele Cortis* dans son *Rosso e Nero a Montecitorio* (1980).

multiforme qu'entend livrer Matilde Serao et offrira, au cours de notre analyse, l'occasion de comparaisons ponctuelles et d'approfondissements féconds. La somme de toutes ces raisons justifie, qu'au moment de la nécessaire sélection qui s'apparente toujours à un renoncement, la figure de Matilde Serao et son roman *La conquista di Roma* nous aient semblé les plus indiqués pour enrichir notre réflexion et par conséquent les plus dignes d'être intégrés au corpus comme représentants du filon du roman parlementaire.

L'écriture journalistique

Le constat le plus unanimement partagé et qui permet de faire le lien avec l'œuvre de ses contemporains De Amicis et Faldella est celui, chez Matilde Serao, d'une écriture qui subit fortement l'influence de son activité de journaliste²⁴ ; à tel point qu'on a pu parler de duplicité avanguardiste dans l'utilisation des deux « dimensioni della sua scrittura facendole valere ed interagire nello stesso testo con manovre strutturali che arrivano a prefigurare comportamenti moderni » (De Nunzio Schilardi, 2011, p. 105). Si cette vocation journalistique est née à Naples dont Matilde Serao est originaire, elle s'est affirmée dans l'espace plus ample de la capitale où elle s'installe dès 1881. Ainsi lorsqu'on lui demande ce qu'elle compte faire à Rome, elle n'hésite pas à répondre qu'elle s'y rend « – A scrivere, a scrivere, a scrivere. Questo è il mio mestiere. Questo è il mio destino. Scrivere fino alla morte » (Bracco, 1977, p. 71). La publication de *Riccardo Joanna* (1887) témoigne de l'intersection et du dialogue entre l'environnement romain et le monde du journalisme. Ce lien s'est avéré déterminant dans l'élaboration et la maturation d'une écriture appelée à réaliser une heureuse synthèse « tra il pensiero da riporre nelle righe delle colonne di un giornale e tra quello da mettere in bocca ad un personaggio del suo molteplici mondo » (Giglio, 1992, p. 18).

Pour autant, la fracture qui semble ne pas exister pour elle, constitue une sorte de partage des eaux des jugements critiques sur son œuvre. En effet, une partie des études critiques, à l'instar de celle de De Nunzio Schilardi (2011), loue cette influence journalistique tandis qu'à la suite d'Anna Banti (1965), l'autre partie l'incrimine comme obstacle à la visée artistique. Ce qui est particulièrement pointé du doigt, dans cette tradition critique visant à distinguer la valeur esthétique du reste²⁵, c'est cette « deleteria propensione al cronachismo spicciolo, alla ricerca dell'effetto, alla verbosità e alla

²⁴ Sur la question voir notamment Infusino (1981, dir.).

²⁵ « Pareva un riflesso della polemica giornalistico-politica che la Serao e lo Scarfoglio conducevano con impeto proprio in quegli anni (1885-1886) nel *Corriere di Roma* e subito dopo nel *Corriere di Napoli*. Quando al principio del secolo cominciò a farsi la necessaria distinzione tra attività estetica e le altre attività, quando in opere di grande interesse e di grande influenza la critica nuova riconobbe piuttosto il valore politico, o morale, o oratorio, che un puro valore estetico, la *conquista di Roma* parve un eloquente esempio di opera ibrida in cui l'interesse politico entrasse a dividere l'aria con l'interesse artistico » (Consiglio, 1932, pp. 142-143).

tendenza a sollecitare il gusto del pubblico » (Scappaticci, 1995, p. 41). Dans ce même sillage et bien avant la Banti, c'est Luigi Russo (1958, p. 158) qui ouvre la voix à cette accusation portée contre un journalisme « che non ha fatto altro che dilatare cotesta sua ingenua foga narrativa ». Il faudra attendre la fin du XX^e siècle pour que les jugements critiques se fassent plus cléments à l'encontre de cette pratique journalistique dont on reconnaît également les atouts²⁶.

Chez Matilde Serao, l'intention presque documentaire, la volonté d'« osservare, accumulare figure, ambienti, fatti, gesti, parole, per servirsene a tempo e luogo, rimane il suo vero scopo, il suo quotidiano nutrimento » (Banti, 1965, p. 31). Cela prévaut largement sur l'intention politique et cause parfois l'impression d'un collage grossier entre des descriptions indépendantes, « secondaires sinon totalement gratuites », qui certes « peuvent être de petits chefs-d'œuvre de fraîcheur et de réalisme » (Martin-Gistucci, 1973, p. 157) et participent en cela de l'effet de réel, mais n'en mettent pas moins en péril la construction organique de l'intrigue *narrative*. De telles descriptions, en particulier urbaines, assument bien souvent une valeur *documentaire* qui défie « il rigore della fotografia » (De Nunzio Schilardi, 2004, p. 13).

Par souci de réalisme, ce descriptivisme parfois outrancier constitue pour la romancière le moyen le plus immédiat de livrer « una troppo fedele copia del vero » (Consiglio, 1932, p. 147). La plupart de ces passages descriptifs profitent bien entendu à la représentation de la ville et de ce que De Nunzio Schilardi appelle le « tissu urbain ». Enrico Nencioni (1885, p. 47) remarque, dans sa recension publiée la même année que le roman, « [...] una grande abbondanza di descrizioni romane, bozzetti, paesaggi, macchiette, ritratti di ogni genere, di una verità, di un colorito ammirabile, ciascuno un vero capolavoro ». Selon le critique « [...] ve ne sono troppi ». L'énumération des descriptions présentes dans le roman, dont Nencioni se sert pour en dénoncer l'excès, nous permet de faire facilement le constat du grand nombre de descriptions consacrées à la Troisième Rome, sous des aspects bien plus sociaux et événementiels que monumentaux : « l'arrivo, gite in botte, il Parlamento, dalla guantaia, i quartieri mobiliati, la dimostrazione, il ballo a Corte, la sala delle schede, il Pincio deserto, via Nomentana, l'ufficio funebre al Pantheon, il veglione al Costanzi ecc. » (*ibid.*, p. 48). En définitive, pour cette œuvre autant que pour toutes les autres, c'est une quadrature du cercle que la question de la définition du genre, puisque « se questo libro è una pittura di Roma moderna, vi è troppo romanzo : se questo libro è un romanzo, vi sono troppe descrizioni » (*ibid.*).

²⁶ « La cordialità espressiva, la capacità di osservazione, la tendenza all'accurata ricostruzione di ambienti e situazioni, l'abilità nel coinvolgere il lettore, la stessa alternanza fra distacco realistico e partecipazione emotiva, sono tutti caratteri derivati o comunque irrobustiti dalla pratica giornalistica [...] » (Scappaticci, 1995, p. 42).

La formation de Matilde Serao n'est cependant pas la seule à mettre en cause si l'on considère les défauts de son roman comme communs à la majorité des romans « di ambiente parlamentare ». La difficulté, inédite jusqu'alors dans le réalisme italien moderne, est aussi celle, pour ces auteurs, de la description exhaustive d'une capitale. En ce sens, Matilde Serao est celle qui parvient le mieux à ennoblir « quelle che potrebbero anche apparire come “corrispondenze” della redazione romana d'un quotidiano » (Terzuoli, 1956, p. 658).

Le contexte éditorial et l'essor sans précédents de la littérature de consommation et de la concurrence féroce ne doivent pas non plus être perdus de vue. Matilde Serao, qu'on a parfois comparée à un caméléon pour sa capacité à s'adapter à son lectorat et aux règles du marché, ne fait que prendre acte de cette grande nouveauté du public de masse qui induit nécessairement une écriture « facile ». En cela, elle fait preuve d'un certain pragmatisme que les spécialistes les plus récents savent lui reconnaître²⁷. S'il lui fut souvent reproché de ne faire que toucher « nel cuore del pubblico quella tale corda sempre sensibile » (Consiglio, 1934, p. XIV), cette nécessité de plaire et d'émouvoir est aussi à rapprocher d'une sensibilité que certains ont défini de féminine dans sa façon d'être particulièrement attentive au lecteur, « convinta della necessità di separare la letteratura dalla politica e portata a conquistare il consenso dei lettori più con la garbata persuasione che con la retorica fervorosa e aggressiva » (Scappaticci, 1995, p. 50).

Laissons la parole, en guise de conclusion à ce rapide panorama des jugements critiques qui n'ont cessé de peser sur l'écriture de l'autrice napolitaine, à la principale concernée, parfaitement consciente de ses faiblesses et plus apte que quiconque à s'en justifier :

Io che sono stata tanto accusata di scrivere in una lingua cattiva imperfettissima, io che anzi confesso di non saper scrivere bene, ammiro in ginocchio chi scrive bene, chi *fissa* le idee sue in quella prima lingua aulica e lucente. [...] Ma se la mia lingua è scorretta, se io non so scrivere, se io ammiro chi scrive bene, vi confesso che, se per un caso imparassi a farlo, non lo farei. Io credo con la vivacità di quel linguaggio incerto e di quello stile rotto di infondere nelle opere mie il *calore*, e il calore non solo vivifica i corpi ma li preserva da ogni corruzione del tempo. Questo io penso. Le altre opere (e sono poche) redatte nel linguaggio purissimo e gelido vivranno ? Noi quattro (intendo Verga, de Roberto, me e un po' Capuana) accusati di scorrettezza abbiamo un pubblico che ci segue e ci legge : perché nella posterità dovremmo morire ? Il romanzo è recente forma d'arte, e non ci sono argomenti storici in contrario. Staremo a vedere (Ojetti, 1946, p. 275-277).

²⁷ « Alla ripresa di interesse sulla Serao, avviata soprattutto negli anni settanta del Novecento e proseguita fino ai giorni nostri con convegni, mostre, recenti edizioni di romanzi, ha contribuito anche l'attenzione della critica ai problemi della letteratura di consumo e alle dinamiche della mercificazione del prodotto artistico nei quali la scrittrice-giornalista ha saputo collocarsi con grande genialità, con l'apporto di un'intuizione estremamente moderna » (De Nunzio Schilardi, 2004, pp. 8-9).

Il semble que l'histoire lui ait donné raison à en juger par sa présence aujourd'hui dans les anthologies, manuels scolaires et autres collections de classiques qui s'ajoute à la renaissance de l'intérêt critique dont elle jouit depuis une trentaine d'années.

« *Quando Roma era Bisanzio* » : la Rome de Matilde Serao

Parmi toutes les entrevues de Carducci, Verga, De Roberto, Pascoli, Capuana, Scarfoglio ou encore D'Annunzio, c'est à celle avec Matilde Serao, seule femme interrogée par Ugo Ojetti au sein de ce panthéon littéraire, que l'on doit l'analyse la plus articulée et la plus véhémement quant à l'impossibilité d'existence d'un roman national italien :

— Voi mi domandate del romanzo italiano. Il romanzo italiano non può esistere, per ora ; tutti i romanzi che noi facciamo sono parti, elementi, coefficienti del futuro romanzo italiano integro e perfetto ; essi sono, se non per altro, per l'argomento essenzialmente regionali. Prendete una classe speciale : l'aristocrazia. Ebbene l'aristocrazia siciliana che il Verga e il De Roberto descrivono, non è differentissima dalla aristocrazia napoletana che ho descritta talvolta io ? Insomma una ragione tutta etnica si oppone alla formazione del romanzo italiano, e credo ciò sarà per molto tempo, perchè manca il punto o il mezzo di concentrazione, di unificazione. La capitale, Roma. Parole. Roma è Roma e sarà sempre Roma, non sarà mai la capitale di Italia, non sarà mai la terza Roma che sarebbe davvero troppo piccola cosa in confronto alle altre e troppo malamente limiterebbe la immensità di lei quasi divina. Un'altra città sarebbe stata, anche a vantaggio della formazione di un'arte e di una coltura nazionale, capitale ottima d'Italia : Firenze. Per la lingua che vi si parla, per le tradizioni sue letterarie, per i costumi suoi veramente italici, per la sua storia politica, per la sua posizione geografica sarebbe stata l'ottima capitale. Vedete amico mio, anche la letteratura adesso è vittima di una frase impronta : O Roma o morte (Ojetti, 1946, pp. 273-275).

Le débat littéraire s'entremêle dans ce discours à une question politique concernant la vie de la Nation italienne tout entière, à savoir le choix de sa capitale, perçue comme tête pensante et agissante. Or, Rome est incriminée et ne semble pas être à la hauteur. La méfiance de la femme de lettres napolitaine vis-à-vis de cette capitale choisie en dépit de toute considération pragmatique est déjà tangible dans son roman de 1885 si l'on considère avec Angela Bubba (2020, p. 9) que la fuite de Rome de la part du protagoniste n'est qu'une métaphore de l'abandon historique de ce microcosme romain « nel quale doveva costruirsi la nuova Italia e che ambiva a porsi come un emblema, centro nevralgico della nostra integrazione peninsulare ». Le parcours de Francesco Sangiorgio serait alors une parabole métonymique de l'histoire nationale dans laquelle la *Roma umbertina* échoua à se poser comme « garante di un'unione sociale che non riuscì mai a realizzarsi » (*ibid.*). Les propos de l'écrivaine parthénopéenne ont été recueillis par Ugo Ojetti en décembre 1894, soit dix ans après la

publication de *La conquista di Roma* qui incarnait peut-être alors pour l'autrice ce rêve d'un roman national italien encore réalisable²⁸. La déception rapide laissera un arrière-goût de plus en plus amer dans les écrits de cette jeune femme, journaliste ambitieuse montée à la capitale avant trente ans pour en faire avec grand enthousiasme – en témoigne sa correspondance avec Primoli (Spaziani, 1962) – la matière de son œuvre. Elle appartient ainsi aux nombreux écrivains qui dressèrent dans leurs écrits le portrait « di una città tentacolare che consumava quelli che si avvicinavano » (Dau Novelli, 2011, p. 26).

Rome est, dans l'œuvre de Matilde Serao, la ville la plus représentée après Naples et ce tout au long de sa carrière de narratrice. On la retrouve entre autres dans un chapitre de *Fantasia* (1883), dans *La virtù di Checchina* (1884), *L'amante sciocca* (1894), *Un suicidio* (1894), *Dopo il perdono* (1906), l'épisode central de *I capelli di Sansone* (1909), *La mano tagliata* (1912), *Ella non rispose* (1914), *Mors tua...* (1926), *L'ebbrezza, il servaggio e la morte* (roman inachevé de publication posthume, 1977) et évidemment dans les deux romans de Francesco Sangiorgio (1885) et Riccardo Joanna (1887). Dans ces nombreuses œuvres narratives, qui se partagent entre nouvelles et romans, « s'il peut arriver que Rome ne soit qu'un nom, une convention de lieu, ce n'est pas le cas général. D'œuvre en œuvre, Matilde Serao trace un portrait plein d'intérêt de la Rome du temps du roi Humbert » (Martin-Gistucci, 1973, p. 68). Une fois n'est pas coutume, comme pour son protagoniste et tant d'autres avant lui, c'est un voyage vers la néo-capitale qu'il faut entreprendre à l'autrice de *La conquista di Roma* pour se l'approprier et nourrir son œuvre en fréquentant « con occhio attento e indagatore, i salotti, i circoli letterari, i caffè, i veglioni, le feste a Corte, pullulanti di umanità varia, soprattutto femminile, che entreranno nel suo romanzo [...] » (De Nunzio Schilardi, 1997, p. XVII). Jusqu'à présent, que ce soit au sein du corpus analysé ou du large filon parlementaire, auteurs et narrateurs étaient originaires du Nord de l'Italie. Matilde Serao – cela fournit d'ailleurs une raison supplémentaire à son élection – constitue donc pour notre corpus le premier exemple d'une plume *méridionale* de Rome. Le choix de s'installer dans la capitale, s'il est pensé par rapport à une possibilité de construire une carrière journalistique et littéraire, n'est pas dicté par une attraction irrésistible pour la ville si l'on en croit le portrait qui est dressé de son atmosphère durant les mois d'été dans le *Lettere d'una viaggiatrice* :

Abbandonata, isolata, traversata, fuggendo, da chi viene da giù, per andare in Alta Italia,
denigrata nel suo clima da chi non ha denaro o libertà per scapparne via, decapitata, morta,

²⁸ Sur la possibilité de rapprocher l'œuvre de Matilde Serao du concept gramscien de « nazional-popolare » voir Giuliano Manacorda, « L'opera di Matilde Serao entro l'ipotesi gramsciana di una letteratura nazional-popolare », in Infusino (1981, dir.), pp. 15-27.

questa terza Roma sembra, purtroppo un luogo di pena, un domicilio di coatti, un purgatorio (Serao, 1908, pp. 44-45).

Cette impression s'avère durable puisqu'elle rappelle la description de l'été romain qui est déjà faite par la jeune Serao dans *La conquista*. En 1884, lorsqu'elle rédige son manuscrit qui sera publié en feuilletons sur le *Capitan Fracassa* (avec lequel elle collabore en tant que journaliste) puis en volumes chez l'éditeur florentin Barbèra l'année suivante, quinze ans se sont déjà écoulés depuis la conquête effective de Rome par *i bersaglieri*. Les dix ans qui séparent alors la naissance d'Edmondo De Amicis, en 1846, de celle de Matilde Serao, en 1856, suffisent pour que cette dernière ne considère plus *l'entrata dell'esercito* comme un événement marquant de l'actualité, mais comme un acquis. L'ironie du titre *La conquista di Roma*, pour un roman dont le héros verra son ambition déçue, prend acte d'un idéal qui anima des générations de patriotes sans jamais se réaliser en actions concrètes. Une certaine rhétorique patriotique est encore présente dans les recensions critiques au roman lui-même : « quale altro ideale più alto vi può essere per l'Italia nuova, che conquistare Roma, questa precipua sede della sua propria potenza », ville dont le nom « non è nome vano ma forza vera e anch'essa impareggiabile, all'opera assegnatale » (Salvadori, 1933, pp. 120-121).

Contemporain de l'écrivaine, le critique enthousiaste Giulio Salvadori fait du roman un projet engagé qui cacherait un idéal politique. Mais cette gloire de la conquête n'est-elle pas tournée en ridicule par le parcours du héros et la Serao ne se défie-t-elle pas justement des discours et idées qui ont fourvoyé les Italiens ? Comment cet « ideale più alto » de l'« Italia nuova » pourrait-il en effet être sincèrement défendu et célébré par un roman qui en illustre l'échec ? La critique plus récente considère au contraire que les points de vue « sognanti e un po' ingenui di Sangiorgio » traduisent l'angoisse d'un monde qui ressemble davantage à une fable qu'au réel ainsi que l'approximation généralisée qui entoure le monde politique (Bubba, 2020, p. 2).

L'écrivaine parthénopéenne est de ces Italiens sceptiques pour lesquels, après les premiers enthousiasmes « cominciavano dubbi, perplessità, recriminazioni, non soltanto sull'opportunità di trasferire, e di trasferire subito, la capitale da Firenze alla Città Eterna, bensì anche sui vantaggi che l'acquisto di Roma avrebbe apportato al paese » (Chabod, 1990, pp. 183-184). Née d'une mère grecque à Patrasso, rentrée à Naples, ville paternelle, en 1865 et entrée à l'école normale en 1870, Matilde Serao appartient à une génération qui ne connut pas personnellement les événements mouvementés du *Risorgimento*, mais seulement leurs conséquences immédiates. Le titre *La conquista di Roma* témoigne en effet de son scepticisme quant au projet ambitieux des pères de la Nation. Il n'y est pas question des affaires guerrières de 1870 pour arracher la ville à la papauté, mais d'une conquête figurée de la Rome *umbertina* de la part d'un député de Basilicate (un méridional lui aussi) qui finira par être mis en échec par une capitale dont Matilde Serao dresse un portrait aux multiples

facettes. Si elle connaît aussi bien la physionomie de la ville et de ses habitants, c'est que l'écrivaine s'y était établie à vingt-cinq ans. Les années 1883-1884, qui sont celles de la rédaction du roman, furent également celles de « maggiore maturità umana, di conoscenze importanti socialmente e culturalmente, di approfondimento soprattutto del suo mondo sentimentale » (Scrivano, 2006, p. 348). C'est notamment la grande époque de l'amitié avec le comte Giuseppe Primoli et de la collaboration, aux côtés d'Edoardo Scarfoglio qui deviendra son époux, avec la *Cronaca Bizantina*. Son directeur, Angelo Sommaruga forma toute une génération d'intellectuels sous l'égide de cette revue dont la devise est constituée de deux vers de Carducci, savamment et ironiquement choisis : « Impronta Italia domandava Roma ; Bisanzio essi le han dato ».

Selon Scipio Slataper (1920, p. 164), qui consacra un article à la *Cronaca Bizantina* auquel nous avons emprunté le titre de cette section, la revue permit l'unification, à Rome, de la littérature régionale²⁹ à travers une proposition des plus éclectique où se côtoient une myriade d'auteurs sous une même étiquette, pour permettre d'accomplir « la sintesi di Dio e del diavolo ». L'influence du milieu de cette revue (assez importante pour que critiques et anthologies forment à partir de son nom le nom commun ou l'adjectif définissant une période de la vie romaine) s'exerce également sur l'écriture de Matilde Serao et participe de façon évidente à sa formation si l'on tient pour acquis que « quest'ultimo è il vero programma della *Bizantina* : una geniale mondanità, un diletterismo sensuale, un'eleganza da belle annoiate » (*ibid.*, p. 166). Pour participer à ce beau programme mondain il ne fait pas non plus l'ombre d'un doute que « Roma in tutti i sensi fu una necessità » (*ibid.*, p. 167). À l'époque, la capitale était devenue « [...] una tappa quasi obbligata per gli scrittori, per via dell'importanza culturale, giornalistica, editoriale, oltre che politica, da essa raggiunta » (Bruni, 1985, p. IV). Pour Matilde, comme pour les autres, il fallut quitter sa province natale.

De son propre aveu, le monde qu'elle fréquente à Rome, « è molto diverso da quello che frequentav[a] a Napoli » ; pour autant, grâce à sa capacité d'adaptation et forte de la ferme intention de s'approprier son nouvel environnement pour en nourrir ses œuvres, l'auteure de *La conquista di Roma* est elle-même très vite arrivée au point culminant de sa conquête et de sa compréhension de la ville :

So stare in silenzio ad osservare : so parlare a tempo, usando lo spirito fatuo dei saloni. Ed intanto in questa testa immobile, dietro questa fronte che rassomiglia a quella di tante fanciulle sciocche, ferve un pensiero profondo ed acuto, cammina, cammina l'idea, si accumulano documenti umani nell'inesauribile tesoro della riflessione. Io me la prendo a

²⁹ « Perchè, come fu indispensabile che l'Italia s'unisse in Roma, e in Roma corrotta tutta l'Italia, stanca, si corrippe in un fermento schifoso che pur doveva farla rinascere a nazione – fu fatale che il caput assorbisse la letteratura regionale e la mortigliasse. Le acque corsero allo sporco lago per ripiombare con più larga capacità alle loro fonti » (Slataper, 1920, p. 167).

poco a poco questa Roma moderna : una parte di essa già mi appartiene. Queste damine eleganti non sanno che io le conosco da cima a fondo, che le possiedo nella mia mente, che le metterò nelle mie opere [...] (Serao, 1938, p. 383).

Cela fait longtemps que la chroniqueuse mondaine pense à ce roman *di ambientazione romana* qui sera son passeport pour s'affirmer dans le monde intellectuel. Au cours de la même année 1884, elle rédige des œuvres qui pour beaucoup sont passées à la postérité – *Telegrafi della Stato*, *Scuola normale femminile*, *La virtù di Checchina* ou encore *Il ventre di Napoli* –, mais c'est bien « con quell'ampio romanzo metropolitano che andò probabilmente elaborando fin dai primi mesi del suo trasferimento a Roma » (Banti, 1965, p. 82) qu'elle entend se faire une place en tant que femme écrivain dans la capitale.

La vie « poliedrica » (*ibid.*) de la Rome contemporaine, loin d'être seulement édulcorée par la plume parfois un peu superflue et événementielle de la journaliste mondaine, est aussi dépeinte sous ses aspects négatifs dont Matilde Serao était pleinement consciente. Si dans son roman elle met autobiographiquement en scène un protagoniste d'origines méridionales sur lequel Rome exerce une forte attraction³⁰, c'est aussi pour représenter la déception comme sentiment paradigmatique d'une génération et notamment de ceux qui accueillirent, avec réticence, au Sud comme au Nord, le nouveau règne³¹. Une fois passé l'enthousiasme de l'unification guerrière et politique, c'est une conquête de l'unité effective qui s'engage, bataille de plus longue haleine au cours de laquelle, à l'image du complexe compromis national, « così fu lunga ed ardua nella città stessa di Roma la fusione delle persone e dei costumi » (Caracciolo, 1999, p. 83). Pendant plusieurs années, « il trasferimento della capitale sembrò ridursi a un fatto puramente esteriore che costringesse a convivere sullo stesso suolo, ma profondamente distanti, l'elemento forestiero e quello locale » (*ibid.*). En plus de cette cohabitation forcée, le transfert de la capitale à Rome impliqua l'essor d'empires financiers et immobiliers dont la gestion et les abus furent vainement dénoncés. Matilde Serao n'est pas dupe de cette réalité lorsqu'elle rédige, en 1885, en contraste avec l'optimisme de la *Cronaca Bizantina* dans laquelle elle évolue, « una pagina di lucida analisi, quasi chiaroveggente di quella che sarebbe stata

³⁰ Reflet de sa propre expérience générationnelle : « Del resto, dopo la fine del Regno borbonico e il brusco ridimensionamento politico-culturale di Napoli, Roma esercitava una forte attrazione sui giovani intellettuali meridionali, che vi affluivano con la speranza di fare rapide carriere in un ambiente caratterizzato da forte incremento demografico ed edilizio, da fervide iniziative giornalistiche, dall'ambizione a esercitare un primato di civiltà e cultura » (Scappaticci, 1995, p. 38).

³¹ « La diffidenza verso l'Italia unitaria non è però esclusiva del Meridione, ma tocca anche il Centro e il Nord, dove si apre subito dopo l'unificazione una frattura non meno sensibile tra i cittadini e le istituzioni. La letteratura antiparlamentare – dai *Moribondi di Palazzo Carignano* di Petruccelli della Gattina (1862), fino al *Daniele Cortis* di Fogazzaro (1885) – esplora e dipinge questo distacco, lapidariamente condensato da Carducci all'indomani della conquista di Roma, con l'accusa alla nuova Italia di essere già diventata una sorta di vecchio e corrotto impero bizantino [...] » (Finotti, 2016, p. 286).

la realtà di Roma e dell'Italia negli anni avvenire, una pagina che aiuta a capire la “desolata ideologia” sottesa al romanzo » (De Nunzio Schilardi, 1997, p. XIII) :

Roma è stata e sarà sempre la città della forza, della politica e degli affari [...] ; anche nell'ultima incarnazione non l'hanno potuta prendere che le armi, e non la conquisteranno che i milioni [...], uscite per un momento dai vostri sogni mistici e guardate l'immensa trasformazione che i milioni vanno inducendo nella forma e nello spirito di Roma [...]. Figuratevi Roma fra dieci anni [...]. Ciò che la terrà sotto il piede conquistatore sarà qualche potentissimo istituto di credito, ove clericali e liberali sederanno fraternamente intorno alla medesima cassa. E siate pur certo che anche l'archeologia verrà a patti coi milioni, se non vorrà vedere i suoi domini scomparire sotto l'invasione delle società edificatrici (Serao, 1885, « Per la “Conquista di Roma” »).

Les conclusions pessimistes sont suggérées à la journaliste non seulement par les enquêtes qu'elle mène pour son travail, mais aussi par sa propre expérience de la ville tant désirée qu'elle découvre « [...] qual'era nei primi tempi del regno di Umberto, nel più forte della sua rapida trasformazione edilizia e sociale, e nell'intensificarsi e ammaliziarsi della politica italiana col governo della Sinistra e col “trasformismo” del Depretis » (Croce, 1964, vol. III, « Matilde Serao », p. 35). Alberto Consiglio, quelques décennies plus tard, cristallise l'atmosphère de la Rome de Matilde Serao en une image aussi parlante que synthétique :

La Serao traduceva nel suo personale stato d'animo la passione del tempo : era un travaglio d'individui che tumultuosamente urgevano alle porte del loro chiuso mondo per sboccare all'aperto ed espandersi in una vita ampia e generosa ; era il travaglio di una classe che veniva da sogni eroici e rivoluzionari e che sentiva il dovere di costruire, comunque, l'edificio che aveva promesso ; era la resistenza passiva d'un vecchio mondo, troppo molle, di propaggini troppo estese per frantumarsi agli urti dei giovani e dei sopravvenienti ; un mondo che indietreggiava, cedevole e morbido senza perdere i contatti, insinuando anzi nella giovinezza avversaria il veleno della mollezza e dello scetticismo. Anni gravi, quelli dell'età umbertina in cui si espandeva la esuberanza di Matilde Serao, in cui molti di coloro che avevano fondata l'unità politica della Patria, in luogo di por mano a più intimi problemi, credevano di aver compiuta tutta l'opera sedendo nell'aula di Montecitorio e dando ai contrasti politici uno svolgimento convenzionale e grandioso solo nella forma. Generosa, ma fallace illusione ! (Consiglio, 1932, p. 150).

La Rome de Matilde Serao est donc une Rome des illusions *déjà* perdues qui oscille entre une amertume *fin de siècle* et une mondanité pleine de vie permettant tantôt de la contenir, tantôt de l'exacerber. À côté du Parlement et du journal, la Rome des salons que fréquente Matilde a pu être qualifiée de « féminine », ce terme étant évidemment à manier avec précaution. En tant que femme de son époque, Matilde Serao partage des intérêts avec son lectorat – principalement féminin lui aussi – qui se doivent d'être bien distincts de ceux des hommes. Nous ne reviendrons pas sur la curieuse misogynie latente ou évidente – « La sua collocazione tra le antifemministe è esplicita »

(Sergiacomo, 2015) – dont font état de nombreuses études, dans les œuvres d'une femme qui prétendait pourtant à une certaine considération dans un monde intellectuel masculin. Bornons-nous à constater que la Rome que veut voir Matilde Serao et qu'elle mettra dans ses romans est celle qui est la plus familière à son lectorat féminin et bourgeois, toujours habile et attentive qu'elle est pour « dare rilievo, in ogni avvenimento, agli aspetti per i quali la curiosità del vasto pubblico è più viva » (Terzuoli, 1956, p. 658). Cela explique non seulement ses zones de prédilection et les activités qui leur sont associées (Piazza di Spagna, les promenades dans les villas urbaines ou sur le Corso, les boutiques), mais aussi la marginalisation du politique, qui pourtant la passionnait à titre personnel, mais était susceptible de déplaire à son lectorat féminin tenu lui-même éloigné de cet environnement. Ainsi les considérations politiques – et cela est en réalité le cas dans nombres de romans dits parlementaires – sont occultées par la chronique mondaine, l'évolution psychologique et les intrigues personnelles des personnages. Mais cela n'enlève rien au fait que Matilde Serao fut l'une des premières, dans *La conquista*, à représenter le rôle des femmes dans la sphère publique de son époque³².

En dehors de la sphère politique, si l'on exclut les quelques séances parlementaires, l'unique événement associé au monde viril au sein du récit, à savoir le duel, est justifié par la tension narrative qu'il permet de créer. La Rome de *La conquista* est une ville féminine selon les mentalités de l'époque : magasins (notamment la description virtuose de la boutique de la gantière et de ses clientes), événements mondains (bal au Quirinal), promenades dans la banlieue, mêmes les « quartierini » visités par Sangiorgio sont le prétexte de descriptions de figures de femmes romaines. Mais nous voilà d'ores et déjà dans le roman pour lequel nous avons quitté la Rome réelle, celle vécue par Matilde Serao, les deux Rome, la réelle et la fictionnelle, étant intimement liées. Cette *féminisation* de la ville, par les questionnements qu'elle induit, nous fournit l'un des points de passages entre l'autobiographisme d'une Rome réelle et réellement vécue par Matilde Serao et sa *fictionnalisation* à l'intérieur du récit.

En effet, la *représentation* féminine de Rome de la part de Matilde Serao soulève deux questions imbriquées l'une dans l'autre qui nous projetteront vers l'analyse détaillée du roman. Celle, en général, et qui dépasse largement l'œuvre de l'autrice, de l'association constante entre Rome et la

³² « Dubbiosa sul ruolo della nuova capitale come centro di irradiazione di una lingua e di una letteratura nazionale, Matilde Serao aveva però anticipato un connotato della vita pubblica di Roma destinato ad avere uno spazio crescente nel Corso del Novecento. Il fatto cioè di rappresentare, per la presenza delle famiglie dei parlamentari e la vicinanza al centro delle decisioni politiche, “la parte femminile della politica”. [...] Serao è la prima a delineare un abbozzo di ricostruzione delle diverse forme del coinvolgimento femminile nella sfera pubblica, raccontandone con verve e minuzia i vari passaggi [...] » (Amelia, 2021, p. 50).

figure féminine (la mère, l'amante, la marâtre etc.), riche d'implications métaphoriques que l'on retrouve encore chez Pasolini (Bubba, 2020) et que nous étudierons précisément concernant *La conquista*. La deuxième question est justement celle de la représentation du réel et du passage à la fiction. Force est de constater que c'est un choix d'écrivaine que fait Matilde Serao lorsqu'elle livre l'image d'une Rome « féminine », un choix qui induit des sélections, des renoncements, des ajustements, une modification du réel au sein du processus de *fictionnalisation*, à savoir du passage de la réalité observée à celle représentée dans la fiction narrative. Par rapport aux précédents exemples de *Il viaggio a Roma* de Faldella et de *Le Tre Capitali* de De Amicis, *La conquista di Roma* de Matilde Serao est un roman à tous les effets, une œuvre de fiction narrative plus qu'une autofiction, dans laquelle les éléments autobiographiques ou le reportage sont *absolument pliés* aux exigences narratives pour construire l'un des premiers longs récits narratifs aboutis et cohérents de Rome capitale. Une fois pour toute, il semble que l'*Urbs* soit rentrée dans la fiction et qu'elle y soit rentrée en qualité de véritable protagoniste. Il est donc temps de franchir la ligne, souvent sinueuse et floue, qui sépare la Rome réelle de la Rome fictionnelle de Matilde Serao.

La « Terza Roma » : du mythe à la réalité, de la réalité à la fiction

Dans son ouvrage de 1981 intitulé *The image of the City in Modern Literature*, Burton Pike, dont la réflexion est synthétisée dans un article de Pierre Popovic (1988), s'intéresse d'abord aux mythes et topos liés à la ville avant d'interroger le « procès de métaphorisation et [...] la collusion du passé et du présent par lesquels s'effectue le passage de la ville réelle (*real-city*) à la ville en mots (*word-city*) » (Popovic, 1988, p. 117). C'est ce processus, que nous désignerons par le terme de « fictionnalisation », auquel nous allons maintenant nous intéresser dans le cas spécifique de *La conquista di Roma*.

Les difficultés auxquelles doit faire face Matilde Serao, dès lors qu'elle choisit de faire de Rome le sujet de son roman, sont les mêmes que pour ses prédécesseurs. Tout comme eux, elle cède à la facilité du recours à certains lieux communs incontournables puisque « toute la ville est prise dans une doxa qui la parle. Elle charrie des évidences, des interdits, des lieux communs venus de son histoire, de ses rapports avec les autres villes, de son immersion dans les structures étatiques » (*ibid.*, p. 121). D'où la possibilité d'étudier « la manière dont la littérature rend compte de ce discours collectif » (*ibid.*). L'ancrage résolument contemporain éloigne le récit des risques de lieux communs dérivant d'une glorification du mythe romain traditionnel au profit de l'élaboration d'un nouveau

mythe, celui de la troisième Rome³³ qui donne lui aussi bien vite lieu à une « doxa » consacrée. Chez Matilde Serao, cela génère notamment les effets de catalogages de différents moments de la vie romaine qu'énumèrent volontiers les critiques (par exemple Croce, 1964, vol. III, « Matilde Serao », pp. 60-61) ; catalogage de circonstance qui pointe du doigt l'éternelle question d'une représentation organique de Rome échappant enfin à la série de scènes qui sont autant de chroniques journalistiques juxtaposées. *La conquista di Roma* propose un entre-deux où l'intrigue est suffisamment présente – et la Serao est particulièrement attentive à la « justification » de ces longues descriptions de « l'ambiente » auxquelles elle essaye systématiquement de donner une valeur narrative, de sorte que la matière de ces observations, « rielaborata dall'arte », concoure « a creare il movimento romanzesco » (De Nunzio Schilardi, 1997, p. XXV) – pour que cette série de descriptions ne semble pas totalement gratuite, mais exerce toutefois sur le lecteur une impression d'accumulation.

Suivant la leçon de ses contemporains, l'écrivaine s'informe, observe, s'immerge complètement dans l'environnement qu'elle entend dépeindre. Elle se rend au Parlement tous les jours pour assister aux débats et prend des notes sur la théâtralité du lieu, elle fréquente les salons les plus mondains de la capitale, se promène dans les rues à la recherche de l'anecdote « vraie » qui pourra nourrir son chapitre. Pourtant, il semblerait que dans le processus de transformation du réel en littérature, elle reste toujours un petit peu en deçà de la précision et de l'impartialité prônée par des mouvements littéraires tels que le vérisme ou le naturalisme. Là encore, elle propose une sorte de voie médiane toute personnelle en faisant preuve d'un « autobiografismo certamente molto traslato » qui donne l'impression « che il vero della Serao [stia] un poco prima del verismo » puisqu'elle invente sur la base de sa propre expérience, mais en restant toujours à la surface des choses (Scrivano, 2006, p. 350). *La conquista di Roma* serait dans ce sens une confirmation qu'elle ne peut saisir « le motivazioni profonde, sociali, ideologiche e storiche delle grandi scenografie che compone e colora intensamente » (*ibid.*).

Dans le roman de 1885, le mouvement est en effet plus ample que pour une dissection de précision : il s'agit de délimiter l'environnement à *grands traits* de sorte que « non come negli altri romanzi, l'atmosfera è larga, lo spirito dominante è complesso e continuativo, adeguato alla vicenda e alle proporzioni del libro » (Consiglio, 1932, p. 153). L'analyse subtile de procédés socio-historiques et psychologiques qui feront le talent d'un Zola n'est pas de mise sous la plume de Matilde Serao qui est en cela plus proche du psychologisme d'un Bourget – qu'elle lit et dont elle s'inspire intensément lors de la rédaction de *La conquista* – que du maître du naturalisme. La présence

³³ Le titre de cette section est emprunté à un chapitre de Cecilia Dau Novelli (2011) intitulé « La “Terza Roma” : dal mito alla realtà » qui s'ouvre justement sur l'analyse du roman de Matilde Serao.

excessive de passages descriptifs d'ordre plutôt factuel corrobore cette thèse puisqu'elle témoigne d'une approche volontairement superficielle à l'objet du discours qu'est la ville si complexe de Rome. Pour tracer son cadre, Matilde Serao n'échappe, ni dans le fond, ni dans la forme, aux clichés, passages obligés et autres facilités³⁴. D'autant qu'il faut, à une époque où la représentation urbaine est le grand objet de la modernité, répondre à un certain nombre d'attentes. Les thèmes urbains qui suscitent le plus d'intérêt sont repérés ponctuellement dans le roman de l'écrivaine napolitaine par Marie-Gracieuse Martin-Gistucci (1973) : les descriptions de foules, d'intérieurs, de décors urbains permettent à Matilde Serao de s'insérer dans cette aventure du récit moderne de la ville éternelle et de participer à sa représentation à un moment où « la ville, la littérature, la modernité vont [...] de pair, si l'on peut dire, comme le triangle d'un adultère » (Popovic, 1988, p. 113).

Cette représentation de l'urbain est, à bien des égards, autant, si ce n'est plus importante que l'intrigue narrative du protagoniste qu'elle occulte souvent. De façon aussi inédite par rapports aux narrations passées qu'inspirante pour celles à venir, Matilde Serao fait indéniablement sortir Rome de sa seule fonction de *cadre* du récit. Symboliquement, les descriptions de l'environnement prennent le pas sur l'histoire tout comme Rome, à l'intérieur du roman, écrasera Sangiorgio. Les choix d'écriture semblent ainsi refléter le processus d'anéantissement de l'individu par la ville. Mais en même temps, cette suprématie de l'imposante ville mine les bases du genre du roman classique dont les personnages devraient être le centre et la ville le décor dans lequel ils évoluent. Or, comme l'a observé Nencioni,

Se questo libro fosse uno studio su Roma e la vita romana di oggi, non solo tutte queste descrizioni avrebbero ragione di essere, ma ce ne mancherebbero anzi alcune delle più essenziali e caratteristiche. Ma il libro è intitolato *Romanzo*, dunque la parte puramente descrittiva dovrebbe essere subordinata alla parte analitica e drammatica ; e qui accade il contrario (Nencioni, 1885, p. 48).

Précisant l'articulation entre ces deux pôles que sont la description de l'environnement et l'intrigue des protagonistes, Wanda De Nunzio Schilardi (1997, p. XXV), lorsqu'elle étudie la question de la fictionnalisation de Rome dans *La Conquista*, affirme que Matilde Serao adopte « [...] un metodo narrativo, non sempre però perfettamente realizzato, che coniuga l'attenzione all'esterno con l'interesse per la resa psicologica dei protagonisti ». Ainsi se forme dans le roman une sorte de

³⁴ Martin-Gistucci (1973, p. 368) est très dure à ce sujet lorsqu'elle identifie les faiblesses du style de la Serao romancière : « Nous les voyons d'abord dans les négligences dues à la hâte ; dans les procédés et les artifices auxquels elle recourt dans les jours de fatigue, usant des ficelles, des recettes du métier sans que continue à exister l'indispensable lien entre forme et fond. Nous les voyons ensuite dans les banalités, les platitudes, les clichés, d'autant plus fréquents qu'elle n'a rien à dire [...] ».

« bipolarità, un diaframma fra le sue due componenti, quella ambientale e quella psicologica, che di volta in volta prendono il sopravvento, con una maggiore presenza di quest'ultima nella seconda parte » (*ead.*, 2011, p. 109).

La lutte entre ces deux composantes souligne à quel point, dans le roman, Rome n'accepte pas d'être seulement un *arrière-plan*. Elle passe en premier plan non seulement par la multiplication des descriptions, qui l'astreignent toujours à cette valeur de cadre, mais aussi en excédant cette fonction première de cadre pour entrer elle aussi dans le domaine de ce que Nencioni appelle la « parte analitica e drammatica ». En d'autres termes, ce n'est pas seulement par sa surreprésentation à travers de longues descriptions que Rome s'impose, mais aussi par l'accès à une fonction narrative qui n'est plus seulement celle d'un simple « ambiente » dans lequel évoluent les personnages. D'où l'ironie d'un titre qui signe de façon programmatique l'échec du héros et dont les rapports de force sont inversés par la formule finale du roman, passée à la postérité : « Poiché, in verità, Roma lo ha vinto » (*La conquista*, p. 253). La ville, personnifiée, est tout autant protagoniste que les protagonistes. Il semblerait même qu'elle le soit directement et symboliquement à travers la figure féminine de Donna Angelica (Bubba, 2020). Paradoxalement, Francesco Sangiorgio est le grand absent de sa propre histoire dont les principales protagonistes sont « Roma nebbiosa e indifferente, Angelica altera e distante, creatura vivente, ma anche simbolo di Roma che seduce e doma questo meridionale giunto a conquistarla » (De Nunzio Schilardi, 2011, p. 112).

La duplicité du discours, le double plan narratif proposé par *La conquista* permettent d'identifier deux tendances à la représentation de Rome qui, à l'intérieur du roman, cohabitent et se complètent. La première est celle qui va le moins loin dans le processus de fictionnalisation et qui se contente de descriptions inspirées à la chronique ; descriptions convenues et attendues pour une représentation urbaine censée, dans une œuvre romanesque, *accueillir* le déroulement de l'intrigue. La seconde est plus souterraine, et témoigne d'une tentative de la part de Matilde Serao de saisir l'essence de Rome, son atmosphère profonde, ce qu'elle provoque sur les individus. En cela Rome est représentée comme un organisme vivant et agissant suivant une psychologie et une intention qui s'apparentent à celles d'une personne. Rome est donc dotée d'une personnalité. Les expressions employées par les critiques, de Nencioni à De Nunzio Schilardi, n'ont cessé de souligner cette forme de personnalisation et de psychologisation de l'entité « Rome » :

Roma, anche nelle sue esteriorità, nelle sue parvenze, è variata e variabile all'infinito : è come il viso di una bellissima donna nervosa. Il tempo e la simpatia ci rivelano sempre nuovi aspetti di quella bellezza. Varia con le stagioni ; varia con le ore : è sempre attraente e quasi sempre triste... e ha anche, benché raramente, una fresca grazia primaverile : è una

città che si fa amare come una persona... che si può forse anche odiare, ma che non ci lascia mai indifferenti (Nencioni, 1885, p. 54).

D'après cette lecture, le trait le plus saillant du caractère de Rome-personnage – et personnage toujours féminin –, celui qui deviendra un *topos* de l'image de la ville, celui qui est le plus volontiers mis en avant par Matilde Serao dans ses romans, c'est l'indifférence. Rome est avant tout la grande indifférente, tantôt décriée tantôt adulée par les intellectuels qui en ont fait l'expérience, à l'instar de Matilde Serao qui évoque dans ses *Lettere di una viaggiatrice* l'impression de cette ville méprisante et orgueilleuse, sûre de sa supériorité sur des individus qui n'en comprennent pas la valeur sacrée :

Oh divina Roma, tre volte divina, perdonerete voi, mai, a coloro che vi hanno assunto, come loro segnacolo in vessillo e che, intanto, non eran degni, misere anime afflitte da una miserabile tigna politica, non eran degni di pronunciare il vostro sacro nome, o Alma Roma ? Perdonerete voi a coloro che vi hanno deturpata nella bellezza e diminuita nelle loro meschine lotte ? Ma, no, voi non sapete perdonar loro : e voi li respingete dal vostro seno, ed essi tutto potranno essere, ma non figli vostri, mai, tutti i titoli potranno vantare, giammai quello di cittadino di Roma ! (Serao, 1908, p. 45-46).

Le motif de l'indifférence plonge ses racines dans la littérature de la ville du XIX^e siècle, mais se trouve particulièrement exacerbé dans la représentation de Rome offerte par les œuvres de fictions de Matilde Serao. Un rapport de force oppose l'individu et son environnement romain et comme le démontre la rhétorique de l'extrait des *Lettere di una viaggiatrice*, l'humeur altière de Rome découle directement de son caractère à la fois sacré et mythique. Plus qu'un *topos*, l'indifférence de Rome participe en effet de la construction d'un véritable mythe (Angela Bubba parle d'une « Roma-Medea », 2020, p. 4), ou contre-mythe de la ville dont s'empare la jeune écrivaine dès ses premiers récits. Pour consacrer l'avènement de cette Troisième Rome, il s'agit de rendre mythique, non plus le passé, mais le présent, d'ériger le quotidien à un fait exceptionnel, de transformer l'actualité en fondations pour l'avenir. La tension propre au mythe est ainsi renversée : non plus du présent vers le passé³⁵, mais du présent vers l'avenir. Selon cette perspective renversée, *La conquista di Roma* serait « la parodia del gran dramma avvenire » (Salvadori, 1933, p. 126). Indifférente « per tutto ciò che è volgare », Rome « non sarà conquistata che dall'ideale » : elle ne peut se donner à un seul homme, à moins que ce dernier « le assicuri una terza volta la conquista del mondo » (*ibid.*).

Lorsque Serao choisit d'accoler la construction du mythe de la Troisième Rome au motif de la conquête, elle reprend un thème cher à la mythologie romaine, mais l'actualise pour insister davantage sur le conflit moderne de l'individu et de son environnement urbain. On lui doit

³⁵ Paul Ricœur (1985, p. 887) rappelle le fonctionnement du mythe : « C'est dans la mesure où le mythe institue la liaison du temps historique avec le temps primordial que la narration des origines prend valeur de paradigme pour le temps présent : voilà comment les choses ont été fondées à l'origine, et elles sont encore aujourd'hui de la même façon ».

l'exaspération « del mito di Roma che non si lascia conquistare, di una città languida e molle, “umida”, capace di annientare le fibre più equilibrate e forti, di pretendere la resa totale, come una donna avida e indifferente » (de Nunzio Schilardi, 1997, p. XVIII). Le décor urbain est partout pénétré par cette symbolique qui annonce le décadentisme et délimite la nouvelle « essence » de Rome dont la définition sera encore renforcée par le roman successif. En effet, dans *Vita e avventure di Riccardo Joanna* (1887), après la mort de son père, le protagoniste se rend à Rome comme aspirant journaliste et son entrée dans la rédaction d'un journal se fait dans l'indifférence la plus totale : « Nessuno badava a Riccardo che passeggiava, aspettando : egli si sentiva in mezzo a un largo mondo di operosi indifferenti, in mezzo a un organismo forte, ma concentrato in quei tali elementi » (Serao, 1992, p. 85). C'était déjà un « large monde » qui avait accueilli le personnage de Sangiorgio au sortir de son train, alors qu'il se heurtait à une foule indifférente, fourmillant « senza badare a lui » (*La conquista*, p. 18). Au milieu de cet anonymat qui lui donne le tournis, il fait son entrée à la conquête de Rome.

2.2 La Rome de Francesco Sangiorgio

Tous les trains mènent à Rome

Respectant strictement la structure du roman d'initiation, *La conquista di Roma* se compose de trois parties présentant l'arrivée, l'ascension et la chute du protagoniste. Dans la première partie prévaut l'ambition, l'enthousiasme et la description du nouvel environnement où le protagoniste se rend comme député. Dans la deuxième, la vie quotidienne de la ville (soirées au théâtre, réceptions mondaines, duel), la relation avec Angelica Vargas et enfin le succès à la *Camera*. La troisième et dernière partie se concentre quant à elle sur l'intrigue amoureuse qui mène le protagoniste à l'échec et à l'abandon de son rêve alors qu'il n'avait qu'entrevu sa réussite sociale. Insatisfait aussi bien de l'amour simple et sincère de Donna Elena que de sa position à la Chambre, Francesco Sangiorgio pêche par *hubris*. Dans cette tragédie en ton mineur, la démesure d'un héros médiocre ne suscite qu'un sentiment d'ironie tragique qui se résout dans un verdict final plus que prévisible : « in verità, Roma lo ha vinto » (*La conquista*, p. 253).

Pour le protagoniste, la ville se limite dans un premier temps à son seul nom : « sì, era Roma. Adesso quelle quattro lettere, rotonde, chiarissime, squillanti come le trombe di un esercito in marcia,

si disegnavano nella sua fantasia, con un'ostinazione d'idea fissa ». Le nom peut être comparé à d'autres noms – « come uno di quei flessuosi e incantevoli nomi di donna che sono un segreto di seduzione » – mais ne peut rien représenter en soi : « Non poteva, non sapeva formarsi l'idea che quelle quattro lettere, come scolpite nel granito, rappresentavano ». Sangiorgio divague sur le signifiant sans saisir le signifié : « Il senso che quello fosse un nome di una città, di un grande agglomerato di case e di popolo, gli sfuggiva : Roma gli era ignota » (*La conquista*, p. 14). Cette réalité urbaine lui est inconnue, il n'en a jusqu'à présent embrassé que l'idée. Dès les premières pages, Matilde Serao s'empare de ce motif récurrent du heurt entre rêve et réalité, de la dichotomie irréconciliable entre idée abstraite et action concrète qui symbolise, tout au long du roman, les désillusions *post-risorgimentali*. Avant de s'y frotter, Rome, Francesco Sangiorgio,

[...] non poteva rappresentarla che astrattamente, come una grande cosa fluttuante, come un grande pensiero, come una grande visione singolare, come un'apparizione femminile ma ideale, come un'immensa figura dai contorni indistinti. Così, tutto quello che egli si figurava di Roma era grandioso, ma indeciso, indefinito : paragoni strani, finzioni che diventano idee, un tumulto nella fantasia, un miscuglio d'immagini e di concetti che si sovrapponevano (*La conquista*, pp. 14-15).

Rome n'est pour Francesco rien de plus que ce qu'elle est pour une grande partie de la génération qui s'est battue pour en faire sa capitale : un objet irréel, le résultat d'un discours qui fait que la ville est victime de son propre mythe tout comme le protagoniste l'est d'un « progressivo disorientamento che lo porta a perdere il contatto con il reale e a chiudersi in una sorta di compiacimento della propria inettitudine » (De Nunzio Schilardi, 2004, p. 202).

La divagation nocturne initiale sur l'idéal romain ouvre le roman alors que le personnage se trouve à bord du train le conduisant à l'objet de ses vœux. Le train symbolise à la fois la modernité et l'unité du pays – rappelons que le Geronimo de Faldella se rend lui aussi à la capitale grâce à ce chemin de fer dont le développement correspond à la maturité de la formation de l'État (Farinelli, 2003, p. 170) – , il est également l'élément qui boucle la boucle et relie l'incipit et le dénouement du roman, construit sous forme d'aller-retour. Le roman de Matilde Serao met en scène de façon décisive et pour la première fois au sein de notre corpus un élément absolument central dans la représentation de l'urbain, à savoir la gare, « luogo letterario tipicamente moderno » qui concentre comme nulle autre « la condizione dell'uomo otto-novecentesco, con le sue contraddizioni e dissonanze » (Roda, 2003, p. 352). Le roman s'ouvre et se conclut dans ce lieu symbolique qui est celui de la transformation identitaire, volontaire ou subie. C'est un lieu à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la réalité urbaine par le symbole du départ qu'il représente ; un entre-deux où « il “qui” si combina ossimoricamente con l’“altrove” » (*ibid.*) et où la métamorphose est rendue tangible pour un personnage qui entrevoit

« nel breve giro del suo soggiorno in una stazione, il fantasma di un sé alternativo, di un diverso modo di amministrare la propria vita » (*ibid.*, p. 353).

Dans les premières pages de *La conquista di Roma*, après ce voyage en train censé le déraciner et finalement arrivé à Rome, Francesco Sangiorgio ressent à nouveau le besoin d'en entendre le nom – « Gl'impiegati non dicevano neppure : Roma » (*La conquista*, p. 18). Le silence donne l'impression d'une atmosphère presque sacrée auréolant cette déesse dont on ne prononce pas le nom, comme si elle était une sorte de transcendance intouchable. L'absence de la parole marque également l'arrivée dans le monde réel : au plan discursif se substitue celui de l'action concrète qui projette le protagoniste, paralysé, dans cette Rome qu'il ne connaît pas et qui d'entrée de jeu, lui fait violence, comme pour le rappeler au principe de réalité :

[...] la folla lo circondava, lo urtava, lo spingeva, senza badare a lui : in due correnti, per i treni che arrivavano, in coincidenza, da Napoli e da Firenze. L'onorevole Sangiorgio era smarrito tra la gente, addossato al muro, come se non si reggesse, avendo ai piedi la sua valigetta ; e con l'occhio vagante guardava tra la folla, come se vi cercasse qualcuno (*La conquista*, pp. 18-19).

La personne que Sangiorgio cherche est celle dont il pensait qu'elle l'attendrait : cette Rome aux bras ouverts dont il rêve tout au long de son trajet en train, cette mère, cette amante qui n'existent nulle part dans cette gare où il trouve en revanche « l'aspetto nauseato e nauseante di una città che appena si sveglia » (*ibid.*, p. 20). Ainsi la phrase d'ouverture, « il treno si fermò » (*ibid.*, p. 9) ne fait qu'annoncer « come [...] sarà destinato a fermarsi l'operato, l'intenzione primaria cui avrebbe dovuto prestare attenzione Sangiorgio [...] » (Bubba, 2020, p. 1). Cet incipit orchestré par Matilde Serao comme une ouverture qui donne le ton se termine sur le sentiment de gêne occasionnée chez le héros par l'incompatibilité entre l'idée et le réel, qui ne laisse rien présager de bon : « l'onorevole Francesco Sangiorgio era molto pallido, e aveva freddo – nel cuore » (*La conquista*, p. 20).

En plus de cette Rome aux bras maternellement ouverts, la seconde idée reçue que Francesco Sangiorgio apporte avec lui dans ses bagages et celle, contre laquelle il est plus préparé, d'une beauté antique. Ni lui, ni Matilde Serao, n'entendent s'y attarder trop longtemps, fascinés qu'ils sont tous deux par la capitale moderne. Le second chapitre du roman liquide ainsi la description de la visite obligatoire des nouveaux arrivants. Le protagoniste, poussé par la nécessité « di veder Roma, di trovar casa » (*ibid.*, p. 25) commence son pèlerinage sur les sentiers plus que battus de la ville éternelle dont l'itinéraire ne déroge pas à ceux proposés par toute littérature romaine qui se respecte : Saint-Pierre, le Colisée et la zone des *fori* impériaux, Saint-Jean-de-Latran, Sainte-Marie Majeure, les Thermes de Caracalla. Face à ces monuments du passé, le jugement de Sangiorgio n'est jamais d'un

enthousiasme débordant. Sa pensée est résumée à la fin du chapitre par le narrateur omniscient qui traduit la pensée de l'écrivaine elle-même :

Che gli facevano a lui tutte le memorie del passato, tutti quei ricordi ingombranti ? Chi se ne curava del passato ? Egli apparteneva al presente, molto moderno, innamorato del suo tempo innamorato della vita che deve giungere, non di quella che è fuggita, capace di lotta quotidiana, capace dei più forti sforzi per conquistare l'avvenire. Egli non s'indeboliva coi rimpianti, non trovava che le cose andassero meglio prima : egli amava la sua epoca, e la vedeva grande, ecco tutto, più pensierosa, più attiva, più individuale. In quel crepuscolo che saliva al cielo torbido di nuvole, egli si sentiva rimpicciolito, perduto dalla pericolosa, snervante contemplazione del passato ; un'oppressione profonda gli scendeva sul petto, sull'anima ; certo aveva preso le febbri nell'acquitrino del Colosseo e delle Terme, nell'alito tepido e umido delle chiese (*ibid.*, p. 31).

La Rome antique ou baroque, impériale ou papale ne l'intéressent pas. Symbole d'oppression et d'environnement malsain, elles le rendent même malade et fiévreux. Anna Banti (1965, p. 33) en conclue que « la confessione, buttata giù con una negligenza formale che suggerisce una proterva alzata di spalle, non può essere più completa : al Sangiorgio interessa solo Montecitorio e a Matilde il *Capitan Fracassa* ». Indifférent qu'il est aux « antiche pietre », la proximité de lieux illustres n'inspirera à Francesco Sangiorgio aucune émotion. Pour lui, aucune continuité n'est à établir entre l'ancienne et la troisième Rome, pas même une continuité de grandeur ou de valeur. L'écart creusé entre passé et présent se fait le reflet de celui entre immobilisme et action, le personnage pensant, à tort, se trouver du côté du second binôme³⁶.

« L'ascetismo dell'azione » (Birganti, 1972, p. 60) de la conquête qui donne son titre au roman est le sacrifice nécessaire à l'avenir radieux : la conquête est une promesse, une extension géographique et temporelle. Pour Sangiorgio, il s'agit de regarder, non plus le passé lointain, mais le présent et le futur qui sont synonymes de vie. Une vitalité et une attention au présent qui sont celles de Serao écrivaine lorsqu'à la description des monuments elle préfère celle des personnes et propose ainsi de livrer au lecteur, dans ses lettres de voyage aussi bien que dans ses romans, non pas une pâle photographie de la ville, mais le portrait de son âme :

E, sopra tutto, non la descrizione precisa e netta delle vie, dei monumenti, delle chiese e dei musei : ma ciò che essi esprimono nel passato e nel presente : ma ciò che è lo spirito profondo e l'intimo fluido delle cose, che ebbero vita dal pensiero e dal sentimento : ma

³⁶ « In realtà invece l'itinerario di Sangiorgio appariva essenzialmente statico, essendo ogni possibile sviluppo dinamico limitato all'alternativa iniziale tra passato e presente, di cui le successive avventure non erano che le diverse modalità di realizzazione possibili. Così l'opposizione Roma classica-Montecitorio simbolizzava nell'eroe, già al livello cosciente, questo contrasto : il rischio paralizzante della memoria, il desiderio malato dell'ordine antico, in quanto ricostituzione dell'unità tra io e mondo da un lato ; l'ascetismo dell'azione, con l'accettazione dell'isolamento per la conquista, dall'altro » (Birganti, 1972, p. 60).

ciò che è l'anima degli uomini, sparsa dovunque, nelle memorie immote e nel volto delle persone (Serao, 1908, p. VIII).

Vita e morte di Roma

En se détachant de l'image traditionnelle de la ville monumentale antique, Matilde Serao entérine l'entrée de la représentation romaine dans la modernité. Enrico Nencioni (1885, p. 53) le remarque dès la recension qu'il fait du roman, quelques mois après sa publication lorsqu'il remarque que « Roma – la Roma capitale del Regno – la vita italiana a Roma, qual'è *oggi*, è ciò che la Serao ha voluto soprattutto descriverci ». L'actualité dont parle Nencioni, cet « oggi » qu'il évoque, est celui de la *XIV^{esima} legislatura* dont fait partie Francesco Sangiorgio et qui commença le 26 mai 1880. Le présent de la narration est donc quasi contemporain de celui de l'écriture. Dans le récit, la suppression du passé de la ville est excessive au point qu'elle rend, selon Nencioni, la ville éternelle à un anonymat qui pourrait la faire passer pour Naples ou Milan « se non fossero alcuni nomi di famiglie o di strade che opportunamente ce la rammentano » (*ibid.*). Bien que le critique la juge excessive, c'est pourtant bien cette disparition de l'antique, cette fuite du passé qui consacre une rupture définitive d'avec la représentation traditionnelle de la ville, à tel point que Nencioni oppose schématiquement « tous » les romans se déroulant à Rome, plein d'érudition et de lieux communs romains à ce « nouveau roman » dont la vie fourmillante fait oublier les pierres qu'elle piétine. Il met ainsi en lumière le rôle éminent et inédit du roman de Serao :

Ma l'assenza di ricordi *classici* e di *critica artistica* parrà a molti un pregio più che un difetto di questo nuovo romanzo. I romanzi più insigni la cui scena si passa in Roma, in generale, son troppo sovraccarichi o di erudizione o di critica o di pittoresco – tutti – dalla *Corinne* di madama di Staël, a *Transformation* di Hawthorne. Quante vie Appie, Dio buono ! quanti Campidogli, quante Sistine, quanti San Pietri, quante Campagne, quanti Colossei ! [...] Qui invece siamo a Roma nell'Ottanta, e viviamo la vita di tutti i giorni – e questa vita di lotte politiche, di sfaccendati e di intriganti, di burocrazia e di corruzione, di eleganza e di noia, di ambizioni impotenti e di cinismo trionfante – questi giornalisti, queste dame, questi onorevoli, questa falange di impiegati, questa alluvione da ogni provincia d'Italia, è rappresentata vivacemente ed efficacemente nel nuovo romanzo di Matilde Serao (Nencioni, 1885, p. 54).

C'est ainsi que le retour au présent et à la vie constitue pour Francesco Sangiorgio un vrai soulagement après la promenade hommage aux « memorie del passato »³⁷ déjà liquidée à la fin du deuxième chapitre. Une fois rejointe piazza Sciarra, « i primi lumi a gas » et « gruppi di gente »

³⁷ Pour plus de lisibilité, signalons que l'intégralité des citations suivantes sans référence explicite sont extraites de la fin du second chapitre du roman : *La conquista di Roma*, 2014, pp. 30-31.

contrastent avec l'immobilité et l'obscurité des descriptions des monuments visités à la hâte dans les pages précédentes. Finalement, « una vivezza di vita cominciò a riscaldargli il sangue ». Les pulsations du cœur de la ville et de son activité, sont symbolisées par trois éléments que sont le mouvement, le bruit et la lumière. Si les monuments antiques insufflent une atmosphère mélancolique, voire mortuaire, et encouragent l'immobilité, la Rome présente et vivante est au contraire celle des journaux – « Un venditore di giornali strillava il *Fanfulla* e il *Bersagliere* » – des cafés et restaurants – « Le trattorie del *Fagiano* e delle *Colonne*, sotto il portico di Veio, erano riboccanti di luce » – et surtout du Parlement. En réponse au premier chapitre dont la conclusion glaçante sur l'impression de l'arrivée à Rome était « e aveva freddo – nel cuore » (*La conquista*, p. 20), le chapitre suivant reprend, à contrepied, ce motif du cœur du protagoniste, annonçant cette fois-ci l'ouverture prochaine du Parlement dans une atmosphère chaleureuse, contribuant à le ragaillardir :

E in quell'ambiente fittizio si sentiva rinascere, rinfrancare, riprendeva forza pel combattimento : quando, nella sera che si avanzava, risali a piazza Montecitorio, nel vedere il palazzo del Parlamento, grande nell'ombra, egli trasalì in tutto il suo essere sconvolto. Era là il suo cuore (*ibid.*, p. 31).

L'ouverture du troisième chapitre de cette première partie entérine définitivement l'adieu à la Rome classique et propose l'une des plus belles scènes de la vie romaine qui participent à faire de *La conquista di Roma* un roman de mœurs – *di costume* –, une fresque sociale et mondaine, un panorama de la jeune capitale italienne. Paradigme de la veine descriptive et de l'ascendance journalistique de Matilde Serao, cette ouverture donne à voir sur plusieurs pages, immanquablement relevées par la critique comme l'illustration parfaite du talent de chroniqueuse mondaine de l'écrivaine, la vie dans la boutique d'une gantière. En bonne observatrice, Matilde Serao ne perd rien de la succession des clients et livre au lecteur chaque détail de la physionomie des personnages, des comportements, des paroles échangées. Loin du portrait figé de la ville antique, l'âme de la capitale moderne transparaît dans ce fourmillement de détails attentifs aux mouvements livrés par l'écriture dynamique permettant de « sentire circolare sempre la vita » (Pancrazi, 1937, p. 112) :

Nella bottega della guantaia, in via di Pietra, vi era ressa : la bella padrona bionda e alta, una milanese allegra, le due commesse, le due giovanettine magre, dagli occhi stanchi, non facevano che rivoltarsi indietro, ogni minuto, con le braccia tese, a prendere un cassetto di guanti dagli scaffali [...]. Tutti quelli che entravano, chiusi nel *paletot*, sotto cui s'indovinava la marsina, col bavero alzato e il cappello a stajo, lucidissimo, chiedevano dei guanti chiari o bianchi ; un signore elegante, dalla tuba di raso, dal nastro rosso e bianco sotto il goletto, un commendatore, infine, precisò quello che voleva, li chiese color grigio tortorella. Una signora provinciale, vestita di raso granato, con un cappellino bianco che l'affogava, sceglieva lungamente un paio di guanti, discutendo, facendo impazientire i tre

o quattro che aspettavano, in un cantuccio : cercava il guanto stretto, non le piaceva che facesse pieghe [...]. (*La conquista*, p. 32).

L'extrait illustre l'efficacité d'un style où abondent les adjectifs pour saisir des physionomies et des accoutrements rendus *visibles* au lecteur. L'utilisation du discours indirect libre participe également de la vivacité et de l'effet de réalisme du récit qui s'étend sur plusieurs pages et fait intervenir le protagoniste.

L'entrain insufflé par ce passage n'est toutefois qu'une facette de la capitale dont la représentation est loin d'être linéaire tout au long du roman. En effet, à cette perspective pleine de vie s'oppose un aspect plus terne de la ville, sans que cette opposition s'établisse de façon manichéenne puisque la dialectique reposant sur la correspondance schématique entre passé, mort et valeur négative d'un côté ; présent, vie et valeur positive de l'autre, ne se vérifie pas systématiquement. La Rome moderne comporte elle aussi ses moments d'immobilité. La succession des saisons au cours du roman plonge par exemple le lecteur dans la désolante atmosphère de la ville en été, saison à laquelle Rome ressemble à « una immensa Città Morta, Roma, Roma, che fu, che dovrebbe essere, il centro di una vita larga e tumultuosa di bene e di male, sempre, in ogni stagione, in ogni momento » (Serao, 1908, p. 38). Cette ville délaissée par le monde politique dès l'arrivée de l'été est pour Matilde Serao le signe d'une capitale condamnée à n'être que provisoire. Dans la continuité des romans qui en faisaient une étape de voyage, Serao la voit comme un simple point de passage comparable à un hôtel³⁸. Dans *La conquista*, suite à un remaniement ministériel au début de l'été, Sangiorgio n'échappe pas à cette règle qui veut que tous les députés rentrent dans leurs provinces respectives. Mais une plus ample description de la ville déserte apparaît dans l'ouverture du dernier chapitre de la première partie, lorsque, au moment cette fois-ci des fêtes de fin d'année, le protagoniste décide de rester dans la capitale :

Ancora una passeggiata dall'angolo di Piazza Sciarra sino a Piazza San Carlo, sempre lungo il Corso, un Corso di giorno festivo, con tutte le botteghe chiuse e in quell'ora del pomeriggio invernale, fra le due e mezzo e le tre, un'ora vuota. A Piazza Colonna, il pasticciere Ronzi e Singer era aperto, ma senza un'anima, con le vetrine dove restavano poche bomboniere e sul grande banco marmoreo i piatti di cristallo vuoti di pasticcini; chiuso il chiosco dei giornali accanto alla fontana. Da Montecitorio, un grande angolo di

³⁸ « Ah che spettacolo singolare e pesante e triste, questa città cui l'Italia non ha saputo, non ha voluto, non ha potuto togliere il suo carattere di maestoso albergo d'inverno e di primavera, in cui, per una dimora inquieta e frettolosa, l'Italia resta sette mesi dell'anno, con un senso di disagio, di noia, di incertezza che si riflette, in ogni atto, albergo bello e solenne in cui l'Italia mette tutto un mondo provvisorio e temporaneo, di tutte le burocrazie, dalla diplomatica alla militare, una enorme burocrazia che ondeggia, da Torino a Palermo, fermandosi, ogni tanto, a Roma, una burocrazia immensa che sta, in Roma, suo malgrado, insoddisfatta, malcontenta, seccata, dai più alti gradi delle funzioni sociali agli infimi gradi ! Spettacolo di tristezza greve, questa Città Morta, in agosto, in settembre, senza re, senza corte, senza ministri, senza parlamento, senza ambasciatori, senza società [...] » (Serao, 1908, pp. 40-41).

sole pallido sulla facciata del palazzo Chigi ; qualche rara carrozza da nolo sbucava da Via Bergamaschi, rasentava la bruna colonna Antonina, e andava lentamente a infiltrarsi nel vicolo del Cacciabove. Dai vetri chiusi si vedeva il Caffè del Parlamento, basso, azzurrognolo, simile ad una cripta dalle ombre fitte : dentro, nessuno. [...] Un dolce scirocco invernale temperava e appesantiva l'aria ; e in quel venerdì, in quel giorno di Natale, in quell'ora pomeridiana, pareva a un tratto sospesa la vita di Roma. Tutto quel quartiere centrale della città, quel tratto di Corso sempre così fervido di movimento, con le sue quattro piazze, Sciarra, Montecitorio, Colonna, S. Carlo, con i suoi caffè sempre chiassosi, con le sue botteghe eleganti, coi suoi marciapiedi affollati, sembrava, in quel lieto giorno di festa, in quella temperatura mite, come colto da improvvisa profonda atonia. [...] Ora, quella vuotaggine, quel sonno, quel silenzio del giorno di Natale, che altrove, in provincia, nei più piccoli villaggi si suol celebrare con grida di gioia e sparo di mortaretti, lo avevano colpito di meraviglia, come molte e molte cose di questa Roma, sempre così nuova, così impensata. [...] Francesco Sangiorgio aveva presentito che si sarebbe trovato molto solo, molto abbandonato, smarrito in mezzo a una folla festante e spensierata : invece, Roma gli aveva preparata la sorpresa di un gran silenzio solenne di città morta (*La conquista*, pp. 61-62).

L'expression finale de « città morta » n'est pas sans rappeler celle qui sera utilisée par Anselmo Paleari dans le fameux chapitre X du *Fu Mattia Pascal* (1904) de Luigi Pirandello, ce qui montre à quel point cette image de Rome comme ville de mort est durable. Dans *La conquista*, le contraste est d'autant plus fort que la ville est généralement présentée comme le centre d'une activité diffuse et constante qui depuis son arrivée à la gare de Termini, a plutôt abasourdi le protagoniste. Tout l'extrait est parcouru par des expressions – « le botteghe chiuse », « un'ora vuota », « qualche rara carrozza », « vetri chiusi », « profonda atonia », « quella vuotaggine, quel sonno, quel silenzio » – soulignant l'exceptionnalité de ce jour de Noël dont l'atmosphère s'oppose à celle de tous les autres jours dont la « folla festante e spensierata » est bien celle que Serao préfère. Le talent de l'écrivaine dans la peinture de la foule, grande protagoniste des romans fin dix-neuvième, est salué par ses pairs (Martin-Gistucci, 1973, p. 206) tout comme par la critique (Cecchi et Sapegno, 1988, p. 540). Les débats de Montecitorio, la boutique de la gantière, « les fleurs, le pittoresque de la foule, le luxe des belles vitrines [...] » (Martin-Gistucci, 1973, p. 72) sont autant des banalités du quotidien dont Matilde Serao se sert pour dépeindre dans ses moindres recoins « l'anima di Roma » (Serao, 1908, p. 28) qui est surtout et avant tout celle de ses habitants.

Parmi les lieux mondains, centres névralgiques de la vie sociale de la ville, on retrouve le théâtre Costanzi où Sangiorgio se rend après son duel avec son collègue et rival Oldofredi. Une façon pour lui de se montrer et de recevoir des visites dans sa loge. Ce lieu pour voir et être vus avait déjà été introduit dans la deuxième partie du roman, lors du réveillon du dernier mardi de carnaval. Il était alors investi par une foule dont l'ambivalence parcourt toute la description de la fête : synonyme de

métropole pleine de vie, mais aussi de menace, avec cette « [...] vastissima platea [che] ingoiava gente, sempre, e non pareva mai piena, malgrado quel brulichio di persone, di colori vivi a fondo nero » (*La conquista*, p. 99). La description du bal au Quirinal permet quant à lui à Matilde Serao de boucler son panorama de la société romaine à travers ses divertissements populaires, bourgeois mais aussi aristocratiques³⁹. L'atmosphère européenne de cet événement cosmopolite souligne l'écart qui se creuse entre l'identité profonde et première de la ville et sa fonction nouvelle. Ainsi, le goût du documentaire que nourrit Matilde Serao lui ferait décrire « ce qui se passe à Rome mais n'a rien de romain ; le bal du Quirinal, l'assemblée des députés » (Martin-Gistucci, 1973, p. 78).

À l'instar de la cour, l'environnement de Montecitorio est lui aussi accueilli par Rome sans être romain d'origine. Matilde Serao s'empare de la synecdoque du Parlement capable de représenter l'unité italienne à travers la réunion d'adultes aux provenances diverses comme son contemporain De Amicis s'est emparé, dans son roman *Cuore*, de celle de l'école dont les classes sont composées d'élèves originaires de toutes les régions d'Italie. La capitale est une combinaison artificielle de tesselles diverses qui en garantissent la variété et la vie tumultueuse, mais la mobilité et l'attachement aux racines de chacun de ces *forestieri* pèse comme une menace de vide imprévu. La vie romaine est instable et faite de vides et de pleins⁴⁰. Les uns étant aussi trompeurs que les autres. La foule, par exemple – et en cela Matilde Serao s'insère dans une tradition bien connue du roman réaliste de l'époque –, n'est pas qu'un flux continu de vie, elle est aussi une menace pour la société et un obstacle pour l'individu. Le troisième chapitre de la troisième et dernière partie du roman, proche du renoncement final du héros, sur le point d'être éconduit par Angelica Vargas, donne à voir une Rome hostile dont les habitants sont représentés comme une foule informe et bruyante lors d'un nouveau carnaval qui détonne cette fois-ci avec l'état d'âme de Sangiorgio :

E quello che turbava Sangiorgio, nei suoi giri attorno al grande giardino, era la parte che dava sopra Roma e sopra Piazza del Popolo, tutto quel lato scoperto, quell'immensa breccia, donde veniva, a riprese, un rombo cupo, il clamore giocondo e pauroso della folla : ogni volta che girava verso villa Borghese, gli pareva di essere in pace, solo con l'amor suo, non disturbato, nel beneficio della solitudine campestre ; ogni volta che ritornava verso Roma, l'improvvisa visione della città e il rombo e tutto quel mondo estraneo che s'impondeva, gli guastavano tutti i sogni. Sentiva in quel pubblico, in quella folla, l'ostacolo, la difficoltà, il dolore (*La conquista*, p. 201).

³⁹ Sur la place de ces divertissements dans la société romaine, voir la section « Lettere, arti, sport e passatempo » in Flavia Pesci, Federica Pirani et Gloria Raimondi (2021, dir.), pp. 327-471 et notamment l'article de Giulia Gorgone « La nuova mondanità di Roma capitale tra Corte e palazzi : il ruolo dei balli », pp. 358-362.

⁴⁰ Sur l'opposition entre représentation statique ou en mouvement de la ville en général voir l'étude de Burton Pike, *The Image of the City in Modern Literature* et notamment l'analyse synthétique qu'en fait Pierre Popovic (1988, p. 117).

La foule est bien ce troisième personnage du triangle amoureux dont Sangiorgio essaye en vain de détacher l'attention d'Angelica dont les pensées se font moins lugubres (*ibid.*, p. 203) dès lors qu'elle tourne le dos à cette « città ammalata di carnevale » (*ibid.*, p. 204) qui finira par anéantir Sangiorgio resté seul : « Fra tanta luce, fra tanto schiamazzo, fra tanto baccano d'allegrezza, andava urtato, sballottato, sospinto, incosciente, un povero essere agonizzante di angoscia » (*ibid.*, p. 208).

Une réflexion d'Alessandra Briganti (1972, p. 65) concernant ce heurt inévitable entre l'individu et son environnement – heurt qui constitue l'une des clés de lecture de la modernité – permet de conclure que dans le roman, « la rottura radicale con il mondo non appariva possibile » puisque le réel, ses conventions et ses contraintes finissent par isoler le héros « estraniandolo da sé medesimo ». La société nouvelle et la grande métropole lui sont hostiles et s'avèrent fatales en ne lui permettant au final que la « contemplazione del proprio solitario disfacimento » (*ibid.*)

L'ambiguïté du plein de la métropole ne laisse cependant rien à envier à ses vides, tout aussi ambivalents. Sangiorgio voit en cette ville privée totalement d'animation à certaines périodes de l'année une ville morte, sans âme. Mais son mentor, le député Giustini, le met en garde contre ce constat hâtif qui passe à côté de la véritable essence de la ville :

« Oh, Roma è così viva, mentre vi sembra immobile : essa è così grande, così complicata, così delicata nel suo congegno, così potente nelle sue leve di acciaio, che quando io mi piego a guardarla, di quassù, mi fa spavento, come una macchina infernale » (*La conquista*, p. 76).

Le dialogue avec ce confrère qui le met en garde à la fois contre la politique et les femmes tout en éveillant la curiosité de Sangiorgio occupe toute la déambulation romaine à l'atmosphère mélancolique qui sert de conclusion à la première partie du roman. Le sort du héros dont l'ambition est piquée à vif semble définitivement scellé par ce dialogue. Ne cesse d'y être soulignée la grande force que Sangiorgio ne paviendra pas à vaincre et qui finira par l'écraser, celle qui serait l'essence profonde de cette ville et de ses habitants, par-delà la vie et la mort de ses saisons , à savoir son éternelle et invincible indifférence :

« Questa città non vi aspetta e non vi teme : non vi accoglie e non scaccia : non vi combatte e non si degna di accettare la battaglia. La sua forza, la sua potenza, la sua attitudine è in una virtù quasi divina : l'indifferenza. Vi movete, gridate, urlate, mettete a fuoco la vostra casa e i vostri libri, danzate sul rogo : essa non se n'accorge. È la città dove tutti son venuti, dove tutto è accaduto : che gliene importa di voi, atomo impercettibile che passate così presto ? Ella è indifferente, è la immensa città cosmopolita, che ha questo carattere di universalità, che sa tutto, perché tutto ha veduto. L'indifferenza : la serenità imperturbabile, l'anima sorda, la donna che non sa amare. È lo scirocco spirituale, la temperatura tiepida e uniforme, che vi fiacca i nervi, vi ammolisce la volontà e vi dà, ogni

tanto, le grandi ribellioni interne e i grandi accasciamenti. Eppure vi dev'essere qualcuno o qualche cosa che turbi questa serenità, che vinca questa indifferenza. [...] Qualcuno deve conquistarla, questa superba Roma ».

« Io » disse Francesco Sangiorgio (*La conquista*, pp. 76-77).

La vie publique et parlementaire

Puisque la conquête de la ville entière par un seul individu serait un objectif démesuré et absurde, « ogni autore si deve accontentare per il proprio protagonista di una conquista parziale » (Groppalo, 1903, p. 222). Pour un personnage tel que Francesco Sangiorgio, produit d'une époque où « tutto era politica a Roma [...] Politica nei caffè, politica nella vita mondana, politica, soprattutto, nei giornali » (Banti, 1965, p. 30), il est logique que le Parlement représente la porte d'entrée de la Rome à conquérir. Cela est d'autant plus attendu que l'autrice elle-même témoigne de son engouement et de sa fascination pour ce monde parlementaire qu'elle choisit pour sujet⁴¹.

L'antiparlementarisme traditionnel du sous-genre prend avec Matilde Serao un nouveau virage puisque le Parlement apparaît dans son roman, comme un motif extérieur, étranger aux intérêts premiers de la narratrice. La Chambre assume selon Alessandra Briganti (1972, p. 63), « un valore puramente paradigmatico dell'inadeguatezza del mondo moderno all'eroe decadente : era lì che si consumava infatti una tappa fondamentale della disillusione, il riconoscimento dell'impossibilità dell'azione eroica (l'indifferenza, e la vanità del duello in difesa della Camera) ». L'écrivaine use donc du Parlement comme d'un ressort narratif permettant de mettre en relief le détachement qui s'opère entre le héros et le monde. *La conquista di Roma* n'appartiendrait en cela que partiellement au sous-genre parlementaire puisqu'elle porte « la sua attenzione sui rituali e la mondanità che cresce intorno al Parlamento, piuttosto che sulla politica nella sua progettualità e dimensione ideologica » (De Nunzio Schilardi, 2004, p. 199), mais en même temps, c'est une caractéristique qui ne lui est pas propre et constitue l'une des limites du genre qu'il partage avec « la maggior parte dei romanzi parlamentari dell'epoca » (*ibid.*).

Il est par exemple significatif qu'au moment où le roman s'approche de la réalité socio-économique du pays pour soulever des problèmes politiques concrets, la narration se concentre davantage sur la mise en scène du discours que sur son contenu. La deuxième partie qui est celle du développement de l'intrigue politique, s'ouvre avec un discours ministériel auquel « mancavano la

⁴¹ « Io sto molto bene e ogni giorno vado alla Camera, per lavorare: ora mi lascio penetrare dall'ambiente e credo ricomincerò subito a scrivere la Conquista di Roma, anche prima di partire per la campagna, sono troppo innamorata del mio soggetto per aspettare » (Lettre au conte Primoli du 16 juin 1884, in Spaziani, 1962, p. 126).

foga e l'eleganza » et dont les moindres défauts de formes, les moindres intonations de voix nous sont décrites. Quant au contenu de ce discours, il n'est évoqué qu'à travers des expressions vagues : le locuteur dit « delle cose importanti » et fait « una relazione minuta e profonda » (*La conquista*, p. 81). De même, lorsqu'arrive le tour tant attendu de Sangiorgio, toute la théâtralité et la solennité de ce que ce moment représente pour le héros transparait dans les notations spatiales, les comportements, les impressions qui ne laissent aucune place au discours en soi mais deviennent le prétexte d'un portrait flatteur :

E di nuovo, il presidente disse : « Prego far silenzio. L'onorevole Sangiorgio ha facoltà di parlare ».

Allora gli occhi curiosi dei deputati cercarono questo collega che quasi nessuno conosceva : era lassù, all'ultimo banco di un settore del centro destro. Stava ritto e calmo, aspettando di poter parlare : anzi si trasse quasi sulla scaletta, fuori del banco, perché lo vedessero meglio. Non era alto, ma lassù pareva alto, poiché si teneva dritto ed era molto robusto ; non era neppur bello, ma la testa aveva tutt'i caratteri della forza, i capelli piantati rudemente sulla fronte bassa, il naso aquilino, i mustacchi bruni e folti, un mento duro, pieno di volontà : a nessuno egli parve insignificante.

[...]

Invece l'onorevole Sangiorgio cominciò a parlare lento, ma con voce così sonora e virile che si allargava in tutta l'aula e per cui tutti gli ascoltanti respirarono di soddisfazione. Persino le signore, che quasi dormivano pel calduccio, si riscossero : e nella tribuna della stampa, rimasta vuota dopo il discorso del ministro, i giornalisti cominciarono a ricomparire, riprendendo i loro posti (*La conquista*, pp. 84-85).

À la suite de cette longue introduction, le discours en lui-même n'occupe qu'une ou deux pages où la description de la rhétorique et de l'intonation priment systématiquement sur les idées qui ne sont qu'effleurées dans un style indirect libre visant à fluidifier la lecture. La chute, destinée à faire impression, est la seule partie retranscrite au discours direct. Le petit triomphe de Sangiorgio lors de ce baptême à la Chambre souligne combien ses qualités sont en premier lieux sa jeunesse et son aspect physique. L'épreuve d'initiation n'évalue pas les compétences politiques mais la prestance du nouveau personnage sur la scène de Montecitorio. La vue est bien le sens qui l'emporte : on cherche des yeux l'orateur surélevé, non pas pour être entendu, mais dans l'espoir « [che] lo vedessero meglio ». La superficialité du discours est à l'image d'un monde politique où « i personaggi storici sono difficilmente identificabili » et où « quando sussistono le etichette politiche, non ricoprono una chiara convinzione politica del personaggio » (Budillon, 1970, p. 217). Dans *La conquista di Roma*, le seul personnage qui ait une vraie conviction politique est représenté par Silvio Vargas, le mari de Donna Angelica dont s'éprend le protagoniste. Lui seul « conosceva il mondo politico e gli uomini

che lo compongono » (*La conquista*, p. 149), lui seul connaissait « la tenacia di quelle ostriche attaccate allo scoglio »⁴² (*ibid.*, p. 150).

Francesco Sangiorgio n'a quant à lui ni cette force ni cette conviction politique qui permettront à Silvio Vargas d'être nommé ministre de l'Intérieur. Notre député de Basilicate sera au contraire bien vite trop occupé par l'intrigue amoureuse constituant la troisième partie du roman et signant sa décadence inévitable sur la plan politique, complètement détourné qu'il est des affaires parlementaires par sa pensée obsessionnelle pour la femme aimée :

Dal suo banco del centro, dove fingeva di scrivere delle lettere, ma dove in verità tracciava macchinalmente il suo nome, venti, trenta volte sopra un foglietto di carta, egli vedeva perfettamente donn'Angelica Vargas sola sola nella tribuna diplomatica, appoggiantesi con un braccio sul parapetto di velluto. Ne aveva sentita la presenza, subito, a un sussulto dei nervi ; aveva osato voltarsi due o tre volte e anche salutarla ; ella aveva risposto con un sorriso profondo, ma aveva immediatamente guardato altrove. Ora egli non provava altro desiderio che salire lassù, sederlesi accanto, ma pensava che non era forse conveniente farsi notare da tanti colleghi, darsi in spettacolo. Pure, il desiderio era così forte che si levò dal suo posto, attraversò l'aula e uscì nel corridoio, gironzando, distratto, rispondendo qualche monosillabo a chi gli parlava della riforma della legge universitaria. Rientrò, non avendo avuto il coraggio di salire su, e vergognoso della propria vigliaccheria. (*ibid.*, p. 175).

Au sein de ce parlement-théâtre on feint, on regarde ailleurs, on salue, en somme on se donne « in spettacolo ». Les lois ne font l'objet que de quelques monosyllabes échangées dans un couloir puisque contrairement aux « ostriche » qui ne nourrissent qu'une seule passion et s'accrochent à elle comme à un rocher, Francesco Sangiorgio troque son premier amour, celui du Parlement, pour une femme de chair et d'os, vaine illusion qui le mènera à sa perte. Le glissement de l'une à l'autre est presque imperceptible du fait de l'intrication de ces passions sur le plan métaphorique : la passion politique est fondue dans l'« attrazione per un essere donnescamente prepotente e assoluto, che si concede solo a chi è capace di sacrificargli tutto se stesso » (Savini, 1974, p. 118). La femme aimée tend à son tour « a identificarsi con la stessa mitica personificazione di Roma » (*ibid.*)

Le binôme est donc en réalité un triptyque dont Rome est le troisième élément qui sert de clé de voûte à l'ensemble. En effet, le Parlement, tout comme les personnages de femmes, ne sont que des métonymies, symboles ou autres allégories de la ville tout entière et de son caractère indomptable ou vaniteux, délétère ou corrompu, fascinant ou repoussant. Ainsi « dopo il parlamento, Angelica è il nuovo simbolo della Roma da conquistare » (De Nunzio Schilardi, 1997, p. XXXVIII). Malgré cette fusion implicite des divers éléments, la structure du roman opère une rupture nette entre le projet politique et la perdition amoureuse dont l'épisode du duel est le pivot. Avant ce duel, Francesco

⁴² Cette métaphore des huîtres attachées à leur rocher donnera son titre au roman de De Balzo de 1901.

Sangiorgio est lié à Donna Elena à laquelle il est plus ou moins indifférent tandis qu'il se dédie avec enthousiasme et discipline à sa carrière politique. Après le duel, la crise parlementaire sera le dernier moment de gloire politique précédant les développements de l'histoire d'amour impossible avec Donna Angelica qui occuperont toute la troisième partie du roman.

Peu à peu la vie privée et *intime* remplace la vie publique et les grandes questions de la Nation. On passe d'un idéal commun à des préoccupations individuelles et Rome encourage sournoisement cet assèchement grandiose des grands élans patriotiques : elle est la ville qui séduit et corrompt. Elle est la grande gagnante de cette incompatibilité des deux autres termes de l'équation. Lors d'un débat à l'Assemblée, puisque pour les deux personnages le discours amoureux a complètement supplanté celui qui devrait avoir lieu à l'hémicycle, Donna Angelica expose à Sangiorgio le caractère irréconciliable de passions toutes les deux exclusives :

« Tanto Ella odia la politica ? » arrischiò lui.
« Non la odio, non posso amarla ».
« Eppure è una forte e nobile idea » azzardò egli ancora
[...]
« Una grande passione, la politica: lo so bene » continuò ella, [...] « grande passione, certo, ma così furiosa e invadente e sequestrante che fa spavento o fa nausea ».
[...]
« Una grande passione, una grande passione... » mormorava donn'Angelica. « La donna ne capisce una sola... »
« E quale ? ».
« L'amore ».
« È vero » rispose Sangiorgio (*La conquista*, pp. 177-179).

Dans son hésitation entre le Parlement et Angelica, en d'autres termes entre la politique et l'amour, le héros ne fait que témoigner une nouvelle fois son ignorance concernant la nature d'une ville « [che] pretende una resa totale, un'esistenza severa trascorsa in assoluta concentrazione, con un solo pensiero e un solo desiderio, senza divertimenti intellettuali o affettivi di alcun genere » (Savini, 1974, p. 119). La « città-donna » devient ainsi « inattendibile e indifferente, ricca di fascino e pericolo », dans la lignée des représentations de métropoles corrompues et dévastatrices (*ibid*).

L'entrée dans l'intime

Rome, ville-femme

Aux thèmes décadentistes, la Serao empreinte le motif de la « belle dame sans merci », expression que Mario Praz (1942) reprend au poète John Keats qui lui-même fait référence à la poésie courtoise.

Le critique l'applique aux personnages de femmes fatales et cruelles des romans dannunziens. Déjà dans *La conquista di Roma*, Angelica Vargas, loin d'être aussi angélique qu'il y paraît, bien qu'elle ne soit pas volontairement cruelle envers le héros, partage avec Rome cette caractéristique d'être « la donna che non sa amare » (*La conquista*, p. 77)⁴³. L'intrigue amoureuse reprend le même schéma que la rencontre du héros avec la ville : un romantisme résiduel qui transparaît dans de nombreux détails – le nom Angélique, l'église du Panthéon comme lieu où Sangiorgio tombe amoureux – trompe le personnage en l'encourageant dans son idéalisation de la femme aimée qui se démontrera quant à elle pragmatique et donc, du point de vue du héros, indifférente ; exactement comme la ville dont il s'était fait une image rêvée ne correspondant absolument pas à la réalité concrète⁴⁴. Dès les premières pages du roman, la métaphore est posée qui reprend une longue tradition selon laquelle Rome « reincarna l'archetipo del cosiddetto “eterno femminile mediterraneo”⁴⁵ : Dea, Vergine, Madre, Amante del figlio » (Pupino, 2006, p. 292). Pendant la rêverie initiale lors de son trajet en train, Francesco Sangiorgio laisse ainsi vagabonder sur plusieurs pages sa pensée entre ville éternelle et éternel féminin :

Oh ! egli la sentiva, Roma : la vedeva, come una colossale ombra umana, tendergli le immense braccia materne, per chiuderselo al seno, in un abbraccio potente, come quello che Anteo riceveva dalla terra, e ne usciva ringagliardito : gli pareva di udire, nella notte, la soavità irresistibile di una voce femminile che pronunziasse il suo nome, ogni tanto, dandogli un brivido di voluttà. La città lo aspettava, da un pezzo, come un figlio amato e lontano ; e lo magnetizzava col desiderio della madre, profondo, che evoca il figliuolo.

Da tempo egli sentiva questa seduzione di amore, questo appello di amore, intorno a sé [...] era Roma che lo aspettava ! Come i fedeli e pietosi amatori che hanno la loro donna lontana, e si struggono nel desiderio di raggiungerla, egli considerava malinconicamente tutta la distanza che lo separava da Roma, e come, nell'amore contrastato, fra lui e la sua donna si frapponavano uomini, cose, avvenimenti. [...] Come gli amatori, nel mondo intero, egli non aveva che la visione deliziosa della persona che egli amava, che lo amava [...] Figura ieratica di sacerdotessa, di madre, di amante, Roma vuole espiations e sacrifici, vuole un cuore puro e una volontà di ferro... (*La conquista*, pp. 15-16).

Le roman de Matilde Serao est le premier de notre corpus à défaire de façon radicale cet idéalisme illusoire. On y entre dans le corporel de la ville et l'échec cruel du héros portera ce dernier à des désillusions d'une autre ampleur que celles effleurées par les narrations romaines précédentes. Dans ce roman, on tombe de haut et on se salit les mains : *la conquista* comme action que le héros se

⁴³ Sur les comparaisons entre Angelica Vargas et d'autres figures littéraires féminines voir notamment Bubba (2020) qui établit un parallèle avec la Beatrice de la *Vita Nova* mais aussi avec l'Angelica de l'*Orlando Furioso*.

⁴⁴ Pour un approfondissement sur le renversement, par Angelica Vargas, de la figure féminine romantique et passionnelle voir l'article de Mariadomenica Verde, « Pretesto sopra un breve epistolario inedito di Matilde Serao a Luigi Lodi », in Pupino (2006, dir.), pp. 399-407.

⁴⁵ Ici Angelo Pupino se réfère à Uberto Pestalozza (1954), *Eterno femminile mediterraneo*, Vincenza, Neri Pozza, 1994.

propose est un acte violent qui sous-entend que « la patria diviene il luogo dell'infinita possibilità di desiderare e di godere : un corpo dunque più che un'idea »⁴⁶ (Finotti, 2016, p. 375).

L'échec du protagoniste réside dans l'illusion de ses représentations. Bien qu'il tente de les posséder par l'intelligence ou par la force, Sangiorgio ne prend pas la mesure de la volonté inflexible qui émane à la fois de la ville et de la femme aimée. Il pense pouvoir les dompter toutes les deux sans comprendre que Donna Angelica « non sarebbe mai stata conquistata da alcuno. Esattamente come Roma, la cui conquista non può che essere momentanea illusione » (Scrivano, 2006, p. 356). Au moment du refus final sur la terrasse du Pincio, la ville est rendue responsable de la rigidité de Donna Angelica qui pourrait, selon Francesco Sangiorgio, être plus clémente si on l'arrachait à cet environnement romain :

Nella solitudine, fra il novello germoglio degli alberi e dei fiori, in tanta soavità di cose e di cielo, ella era buona e cara e amorosamente compassionevole, ma al cospetto della maligna e dura città che non perdona, ella chiamava tutto il suo coraggio per diventare inflessibile, s'irrigidiva nella sua volontà di chiedere e di ottenere sacrificio dell'amore. Così egli faceva di tutto perché non ritornasse più verso il grande terrazzo, verso la breccia cittadina, persuasi che l'ora e il tempo e la stagione l'avrebbero indotta a mitezza (*La conquista*, p. 204).

En vain, Francesco essaye d'éloigner Angelica de la ville pour que la campagne la pousse à l'abandon. Elle reste inflexible et vertueuse dans cette ville de péchés impitoyables, « tanto seducente, pur nella sua purezza, tanto intrigante eppure tanto inaccessibile : allo stesso modo di Roma » (Bubba, 2020, p. 2). Entre contrastes et correspondances, parallélismes et antinomies, l'allégorie féminine de la ville, l'interpénétration des deux éléments, parcourt le roman de la Serao comme elle en parcourra tant d'autres par la suite, comme par exemple *La Modification*, où Michel Butor livre le portrait d'une ville exacerbant les passions :

[...] car s'il est maintenant certain que vous n'aimez véritablement Cécile que dans la mesure où elle est pour vous le visage de Rome, sa voix et son invitation, que vous ne l'aimez pas sans Rome et en dehors de Rome, que vous ne l'aimez qu'à cause de Rome, parce qu'elle y a été, dans une grande mesure, qu'elle y est toujours votre introductrice, la porte de Rome, comme on dit de Marie dans les litanies catholiques qu'elle est la porte du ciel, ce qu'il faudrait absolument que vous sachiez, c'est pour quelles raisons Rome possède sur vous un tel prestige [...] (Butor, 1957, pp. 238-239).

⁴⁶ Dans cette même étude, Fabio Finotti (2016, p. 373) écrit à propos de l'allégorie féminine de la patrie : « Non c'è dubbio che la congiunzione tra patria e seduzione "femminile" – eventualmente violata e contaminata – sia proiezione di uno sguardo maschile che in Italia continua a dominare l'immaginario sociale fino a tutto il Novecento [...] ».

La conquista di Roma est le premier roman de notre corpus à nous faire entrer dans la sphère intime du personnage. Cela est le résultat logique d'une progression vers la fiction, de la construction d'une psychologie des personnages et d'une croissante individualité. Si en effet, les romans de Faldella ou De Amicis sont à peine détachés des processus historiques qu'ils entendent interroger, Matilde Serao prend pour déjà acquis le mécanisme institutionnel de construction de l'unité italienne et se sert d'une fiction pour en dénoncer les travers. De plus, elle est consciente que pour imposer cette image nouvelle de Rome à l'imaginaire collectif, il fallait l'ancrer dans un récit fictionnel où le privé et les passions auraient une place centrale et favoriseraient l'empathie et l'identification du public, deux éléments constitutifs du processus de fictionnalisation (Colombi, 2022). L'attention romanesque au privé et au quotidien, au familial et à l'intime, n'est pas aussi nouvelle que l'histoire littéraire a souvent voulu le croire. Pourtant, pour toute une série de raisons, « il legame delle prime opere romanzesche italiane con il privato e le passioni – allineato, in questo, con il resto d'Europa – arriva in Italia non riconosciuto, non discusso, non elaborato fino al Novecento » (Mangione, 2021, p. 337) et l'entrée dans l'intime proposée par les romans de la fin du XIX^e est ainsi perçue comme une relative innovation. L'influence décadentiste et celle de Paul Bourget ajoutent encore à l'attention que l'autrice porte à *l'intérieur*, que ce soit celui du personnage ou par métonymie, celui de son lieu de vie. Chez Faldella ou De Amicis des espaces publics, des rues, des amphithéâtres pleins aux côtés desquels les chambres louées par les protagonistes ne font l'objet que d'une rapide description et ne donnent aucune impression d'intimité. Pour Francesco Sangiorgio qui entend s'installer à Rome, il en est tout autrement et la description des intérieurs de ses différents appartements a souvent encouragé la comparaison avec l'œuvre d'un D'Annunzio. Dans le roman de Serao, l'articulation entre la sphère publique et la sphère privée est aussi celle qui justifie le titre d'un article de Angela Bubba (2020) qui en fait justement son angle d'étude du roman entre « pubbliche virtù e vizi privati ».

Dans *La conquista*, le logement est toujours indicatif de son occupant : des maisons périphériques et étroites pour les provinciaux incapables de comprendre la capitale, des immeubles récupérés à la suite d'expropriations ou construits grâce à d'énormes affaires de corruption pour les représentants d'une nouvelle Italie, unifiée dans leurs discours plus que dans leurs actes ; et enfin de modestes chambres meublées pour les députés pingres et éphémères. Alors qu'il est encore le député récemment élu, la triste chambre que Sangiorgio prend en location après des recherches laborieuses reflète « una nudità, una miseria da anacoreta » (*La conquista*, p. 123). Dans la troisième partie, alors qu'il multiplie les rendez-vous et délaisse sa carrière, le jeune amoureux éprouve le besoin de changer d'habitation : « Gli pareva che in quella casa non vi fossero né sedie, né divani, né sgabelli, né

tavolini ; gli pareva che fosse un gran posto vacuo, profondo, incommensurabile, in cui lui e donn'Angelica si fossero perduti » (*ibid.*, p. 216). Il loue alors, pour recevoir sa maîtresse, une chambre à Piazza di Spagna dans laquelle « il velluto, la seta, il raso nascondevano qualunque traccia di durezza » (*ibid.*, p. 219). Comparé à ce « nido dell'amore » qu'il prépare spécialement, son ancien « quartierino di via Angelo Custode⁴⁷ » lui apparaît encore plus « freddo e puzzolente » (*ibid.*, p. 220). Ce repli vers l'intime est aussi le symbole de l'abandon de la sphère politique et d'un détachement d'avec la réalité qui projette le roman dans la sphère décadentiste à travers « l'isolamento del protagonista nel chiuso di una dimora arredata con cura minuziosa, nell'ambiente morbido e raffinato costruito per illanguidire la volontà eccitando la sensibilità » (Briganti, 1972, p. 63).

Cet intérêt pour les intérieurs est déjà posé au début du récit. La recherche d'un logement ainsi que son aménagement font l'objet de longues pages détaillées du récit, revêtant une fonction narrative, mais jouant également un rôle dans la description topographique de la ville :

Il neodeputato Sangiorgio appena approdato a Roma prenderà in fitto un quartierino nudo, essenziale, adatto alla sua natura schiva e alla sua alacre operosità. La ricerca di questo alloggio, trascorrendo da un luogo topograficamente determinato a un altro attraverso località intermedie anch'esse individuate, serve alla scrittrice per delineare l'ambiente piccolo-borghese, i caratteri e le diverse tipologie dei vari affittacamere. È una straordinaria capacità di rendere il costume di un'epoca alla maniera di Balzac, al quale la scrittrice è stata spesso accostata (De Nunzio Schilardi, 2004, p. 203).

Le quartier de prédilection, qui s'étend de piazza Montecitorio jusqu'à piazza di Spagna en passant par le Corso, est l'essence de cette Rome mondaine, *umbertina* et décadente que fréquentent Sangiorgio mais aussi les personnages de D'Annunzio. La visite des appartements qui occupe le quatrième chapitre de la première partie fournit, après les visites de la Rome antique et les saynètes de vie quotidienne chez la gantière, un premier portrait plus pénétrant de l'esprit de la ville et de ses habitants. Il s'agit d'un chapitre qui, aux dires de Vittorio Roda (2006, p. 329) illustre parfaitement la duplicité de la ville et sa vie secrète et alternative. La confrontation avec les différentes « affittacamere » oblige le protagoniste à une rencontre « con un lato in ombra della vita della capitale, con un suo inquietante e carnale sottosuolo, che poco ha in comune col livello che sta alla luce ». Le protagoniste pressent l'existence de cette vie souterraine romaine dans l'une des pages que le critique considère comme l'une des plus intenses du roman :

Egli sentiva quanto vi era di drammatico, di comico, di appassionato e di corrotto, in tutto quel sistema di ingressi liberi, di quartini a due porte, di portoni a due sbocchi, di chiavi inglesi a due ingegni, in tutto quello sdoppiamento, in quella fantasmagoria di usci chiusi, di serrature che stridono, di campanelli che non squillano, di scarpette femminili

⁴⁷ Elle correspond aujourd'hui à une portion de via del Tritone dans le rione Trevi.

che non scricchiolano, di veli femminili molto fitti e di mantelli di pelliccia ermeticamente chiusi : e il grande equivoco della vita romana, così corretta e immobile nella apparenza, così inquieta, fervida, calda nella sostanza, gli si rivelava in una delle sue parti (*La conquista*, pp. 59-60).

Encore une fois, l'intimité mais aussi la duplicité sont associées, au sein de cette ville, au « féminile preponderante » qui poussera le protagoniste à fuir ces visites malaisantes et à choisir « la casa in via Angelo Custode, dove non vi erano donne » (*ibid.*, p. 60). L'entrée dans l'intime a donc dans le roman une fonction essentielle dans l'exposition du « grande equivoco della vita romana » ; dans l'exploration des arcanes d'une ville dont la nature profonde est « la duplicità, l'equivocità, l'inganno. Roma è un luogo di menzogna ; e della menzogna, si sa, occorre diffidare » (Roda, 2006, p. 329). Lieux publics et privés sont tous les deux touchés par ce mensonge, de même que Rome et Angelica sont toutes deux des éléments « indifferenti, inaffidabili » qui poussent à la fuite : « Angelica e Roma sono dunque da vedere come elementi destrutturanti, incerti, nonostante la loro apparente fissità, il loro voler mostrarsi come eventi netti e sicuri » (Bubba, 2020, p. 4).

2.3 Le conquérant conquis : éléments de conclusion sur *La conquista di Roma*

Le motif du train revient, pour boucler la boucle, dans les dernières lignes du roman, « quasi come una presenza sinistra, un memento mori irreversibile » qui exprime « uno movimento falsato, un andare in lungo e in largo ma inutilmente. Nell'indifferenza più cieca » (Bubba, 2020, p. 10) :

Che lungo sogno ! Ai primi sbuffi del treno che parte, un grande colpo nel cuore che sveglia quel pallido sonnambulo ; egli si affaccia allo sportello e vede Roma, nera, alta, immensa, nei suoi sette colli che brillano di lumi ; e ritira il capo, si abbatte sul sedile, come morto. Poichè, in verità, Roma lo ha vinto (*La conquista*, p. 253).

Au moment où le lecteur, refermant le livre, reprend de la hauteur pour en considérer l'ensemble, le titre lui semble à posteriori d'une ironie grinçante, ce titre où, finalement, on ne sait pas si « Roma » est objet ou sujet de « la conquista ». L'itinéraire proposé par Matilde Serao mène d'une ville-trophée à conquérir à une ville-protagoniste qui défait toutes les ambitions du héros en proie à « una perdita di valori assoluta » et victime de « l'incapacità a pagare successo con alienazione » (Briganti, 1972, p. 59). L'essence profonde de cet environnement est décrite par l'écrivaine dans un article où elle répond à une recension de son roman apparue sur la *Cronaca Bizantina* :

Prima di tutto, io non credo che Roma sia conquistabile, da nessuno, per questa semplice ragione che in Roma stanno accampate, e armate l'una contro l'altra, più Rome repugnanti e nemiche. Ce n'è una archeologica [...]. Che significa dunque conquistare Roma ? Dov'è quella potente e sapiente anima, abbastanza artista da raccogliere lo spirito della Roma morta, abbastanza clericale da imporsi alla Roma moribonda, abbastanza liberale da vincere in Roma neonata ? [...] La conquista di Roma [...] poteva dunque essere la pazzia presunzione d'un ambizioso provinciale come Francesco Sangiorgio, poteva essere il sogno momentaneo di un uomo mediocre, eccitato da una lunga e solitaria attivazione del proprio egoismo, ubriaco del primo successo o della prima apparenza di successo, e non più (Serao, 1885, « Per la "Conquista di Roma" »).

Son omniprésence érige Rome au rang de divinité qui, avec sa force supérieure, semble déterminer le sort et le destin des hommes comme elle a déterminé celui de Francesco Sangiorgio. La représentation de l'*Urbs* dans le roman de Matilde Serao oscille sans cesse entre concret et abstrait, entre réalité et idéal ; elle reflète l'oscillation de l'idée de Rome dans les consciences, entre urbanité physique et civilisation mythique. D'où le trompe-l'œil dont est victime Sangiorgio : « Il mito di Roma, che nella tensione del desiderio inappagato ingigantiva da lontano come un vasto archetipo materno, si vanificava nella vicinanza della meta raggiunta » (Briganti, 1972, p. 59).

Toute l'ambivalence de Rome est saisie par Matilde Serao qui adapte son écriture en fonction d'elle. Ainsi dans *La conquista*, on trouve d'un côté, la ville, la vie quotidienne de ses habitants, ses rues, son activité de capitale ; de l'autre le symbole, l'histoire et le mythe qui nourrissent l'imaginaire des personnages et entretiennent les rêves. De ce choc découle une image complexe et plurielle de Rome dont le roman souligne les nombreuses contradictions. De ce choc émerge également une Rome qui revendique une existence propre en se faisant protagoniste et en déjouant les attentes du lecteur et des personnages qui voudraient qu'elle prenne le rôle d'un simple décor d'accueil d'une action ou celui d'une grande idée utopique. Loin de tout manichéisme, cette représentation de la nouvelle capitale italienne se compose entre critiques et éloges, célébrations et dénonciations. Bien qu'elle soit, du point de vue de Matilde Serao, devenue capitale sans le mériter, bien que son passé pèse irrémédiablement sur Rome, en fin de comptes « la sua forza è in una virtù – [l'indifférence] – quasi divina » (Nencioni, 1885, p. 45). Distante des hommes, elle ne peut accepter d'être instrumentalisée ; superbe, elle ne se laisse pas conquérir ; indifférente, elle ne sait ni aimer, ni pardonner.

Par l'innovation des choix de Matilde Serao, résolument ancrée dans le présent, cette Rome journalistique, contemporaine de l'écriture, nous fait entrer dans son quotidien de capitale moderne qui tourne le dos à son lourd passé. La découverte d'une réalité de chair et d'os s'y fait par l'alternance de dialogues, de pensées, de saynètes ou de descriptions qui privilégient, loin d'un style poncif, la fluidité du panorama plutôt que son exhaustivité. La variation de formes dont le mélange est plus ou

moins réussi répond également à une variation d'influences qui permet la coexistence d'éléments appartenant à des mondes divers, du vérisme au décadentisme en passant par le réalisme, le naturalisme ou encore le psychologisme. Cette hybridité a souvent été associée à une faiblesse de l'œuvre de Matilde Serao (Martin-Gistucci, 1973, p. 9), fortement hétérogène. Toutefois, au-delà des débats de style, reconnaissons à l'autrice de *La conquista* le mérite d'avoir proposé une synthèse efficace de l'environnement romain et des idées de son temps, participant ainsi à l'élaboration du nouveau discours *sur et de* Rome qui n'est plus seulement tendu vers sa conquête, mais recherche désormais sa légitimité en tant que capitale. *La conquista* de 1885 est un roman de mœurs aussi bien qu'un roman de réflexion sur l'histoire contemporaine qui tente de comprendre un moment charnière de l'histoire de la Nation italienne à travers une allégorie témoignant la clairvoyance de Matilde Serao : « [...] l'amore tragico fra Roma e Sangiorgio, [...] letto su un altro piano rivela l'amarezza per un'unione, politica e sociale, che in Italia tardò ad arrivare, e che forse tarda ancora » (Bubba, 2020, p. 11). Lorsqu'on dépasse le premier niveau de lecture, il apparaît évident que l'œuvre n'est pas seulement le roman des coulisses de la Roma umbertina, mais aussi la tentative de montrer que les caprices et les légèretés qui la caractérisaient n'étaient que le résultat « di una parentesi drammatica del nostro Paese » (*ibid.*, p. 10).

Cette œuvre narrative est donc d'autant plus significative qu'elle témoigne d'un tournant de l'histoire littéraire nationale italienne. Certains critiques, à l'instar d'Enza Del Tedesco (2005, p. 30), vont même jusqu'à affirmer que Matilde Serao est la première à lier si fortement « il destino del romanzo nazionale ad un centro culturale catalizzatore e di irradiazione : la capitale ». Un centre culturel mais aussi et surtout dans ces premiers temps, un centre politique, puisque dans cette nouvelle capitale, c'est bien « il mondo politico del nuovo regno, con i suoi apparati amministrativo-burocratici » qui s'offre aux prosateurs italiens « come un tema nuovo con cui ammodernare il vecchio romanzo, ma anche confermare il proprio ruolo di impegno e di coinvolgimento, seppure in una posizione critica rispetto alle nuove istituzioni dell'Italia post-unitaria » (De Nunzio Schilardi, 1997, p. XV). Participant pleinement du filon fécond de la littérature parlementaire qui concentre son attention « su un fenomeno particolare, il Parlamento », nourrissant des espoirs excessifs de rédemption politico-morale qui expliqueraient « il tono amaro seguito alla delusione », Matilde Serao ajoute sa pierre aux défis de son temps et à l'édifice qui délimite « un tentativo di miticizzare la città di Roma, facendola assurgere a simbolo della Terza Roma » (Budillon, 1970, p. 245).

Au moment où elle écrit, l'histoire littéraire italienne a définitivement consacré le roman comme genre hégémonique car malgré les débats de façade qui le taxe encore d'amoralité, « ogni disputa sulla legittimità del romanzo non ha più senso ; il romanzo esiste e impera, appoggiato dalla simpatia

dei lettori, dall'ingegno di molti scrittori, dalle teorie più svariate di molti critici o autori » (Madrigani, 1974, p. 48). *La conquista di Roma* se présente alors comme l'un des premiers *vrais romans de Rome* à double titre : un roman à tous les effets et dont Rome est incontestablement le centre. « Quello che suscita ancora dubbi e discussioni è quale tipo di romanzo si debba coltivare e quale sia il mandato sociale di quel nuovo tipo di scrittore “democratico” che è il romanziere » (*ibid.*). Matilde Serao se place à un point de contact, une charnière qui signifie un changement de paradigme littéraire, un point de passage entre la narration parlementaire déjà déclinant⁴⁸ et la veine décadentiste et psychologisante montante ; un passage également entre une image littéraire de la capitale moderne livrée sous son aspect plus politique, mais peu à peu détrônée par une image de la Rome byzantine et corrompue, ville de plaisirs hédonistes et d'intérieurs bourgeois qui affleure déjà dans le roman de Serao mais dont la consécration sera fièrement portée par Gabriele D'Annunzio quelques années plus tard.

⁴⁸« E l'interesse dell'immagine di Roma nella narrativa italiana della prima generazione dell'Unità è forse più nella testimonianza letteraria che nel documento storico : non tanto, cioè, l'evocazione di un'epoca e di un ambiente, quanto la corruzione e il tramonto di un tipo di romanzo » (Budillon, 1970, p. 246)

3. *Il Piacere* de Gabriele D'Annunzio

3.1 Panorama dannunzian : de *Il Piacere* à *Le vergini delle rocce*, l'écrivain de Rome

Les romans « di ambiente romano » de Matilde Serao datent respectivement de 1885 et de 1887. Deux ans après *Vita e avventure di Riccardo Joanna* de l'écrivaine napolitaine est publié *Il Piacere* de Gabriele D'Annunzio qui ouvre une série de romans romains marquant durablement la décennie littéraire s'étendant de 1889 à l'aube du siècle suivant. Avec *L'innocente* en 1892, le *Trionfo della morte* en 1894 et enfin *Le vergini delle rocce* en 1895, D'Annunzio est l'auteur de notre corpus le plus proluxe en matière de romans de Rome. Cet *abruzzese* fasciné pour la capitale byzantine dans laquelle il arrive en 1881 contribua largement à en modeler l'image au point que « dannunziana può ben dirsi un'intiera età, nel tardo autunno del secolo, in cui Roma assume sempre più arie di capitale, e ribattezza in bizantino la sua nostrana *décadence*, e si profuma di *vetiver* per darsi un tono parigino » (Gibellini, 1990, p. 75).

En considérant l'ensemble de la production narrative romaine de D'Annunzio, on y remarque une oscillation entre l'utilisation d'une troisième personne et d'un narrateur omniscient (*Il Piacere*, *Trionfo della morte*) et celle d'une première personne sous-forme de confession (*L'innocente*, *Le vergini delle rocce*). Cette oscillation reflète les influences subies par l'auteur, notamment celles du psychologisme français et du roman russe, dont les romans pénètrent durablement l'Europe occidentale. Grâce à l'intégration de ces nouveaux modèles qui le nourrissent, D'Annunzio est l'un des auteurs incarnant le mieux les problématiques et les évolutions de la narration italienne (et de la définition du décadentisme dont parle Gibellini) au sein du contexte européen et cosmopolite de son époque. Parmi les enjeux de la narration *fin de siècle* qu'il représente figure la centralité croissante du sujet et la dimension psychique dont Alfano (2018) fait l'élément précurseur de la culture moderniste à venir⁴⁹. À l'instar de Benedetto Croce (1964, vol. IV, « Gabriele D'Annunzio », p. 7) qui met hors de doute le fait que D'Annunzio occupe « un gran posto nell'anima moderna e che lo

⁴⁹ « L'attention aux mouvements intérieurs de l'âme et la superposition qu'elle implique entre roman et récit autobiographique » introduit peraltro a un ulteriore ripensamento della funzione del narratore come garante di oggettività e come gestore della coerenza narrativa : un altro passo, evidentemente, verso la successiva cultura modernista, la cui origine appare ancora una volta radicata nell'esperienza dell'ultimo Ottocento » (Alfano, 2018, « Il romanzo della *fin de siècle* », p. 269).

occupera di conseguenza nelle storie che si scriveranno della vita spirituale dei nostri tempi », les critiques contemporains, qu'ils l'apprécient ou non, ont déjà l'intuition que cette œuvre novatrice fera date.

Romain d'adoption et écrivain de Rome, l'essentiel de l'activité de Gabriele D'Annunzio s'est déroulé dans l'univers spatial et social de la nouvelle capitale italienne où il rencontra Edoardo Scarfoglio, Angelo Sommaruga et Giosuè Carducci. Dès 1882, le jeune auteur fait de la néo-capitale « la golosamente diletta sede della sua vita e della sua attività » (Paratore, 1990, p. 163). Il a largement profité des opportunités données par la nouvelle capitale dans sa vie personnelle et dans sa carrière professionnelle, journalistique et littéraire (Wilfert-Portal, 2009). Il s'y rend en conquérant conscient de vouloir s'ériger en symbole d'une génération et dont la force prend le contre-pied de la faiblesse d'un Sangiorgio. D'Annunzio est parfaitement conscient que la ville-capitale est le centre du renouveau culturel qu'il entend incarner et pour la conquérir, tous les moyens sont bons (Oliva, 1990, pp. 114-115).

La Rome moderne lui donna à voir le monde aristocratique décadent et la bourgeoisie mondaine, la mégalomanie des grands travaux urbains et l'intimité des petits intérieurs, le milieu des affaires et de la politique dont ses romans sont des chroniques parfois indirectes, mais toujours précises. À travers tous ces aspects dont son œuvre est nourrie, « la nationalisation des discours esthétiques de D'Annunzio » s'appuya logiquement et largement sur « la capitale comme lieu fondateur » (Wilfert-Portal, 2009, p. 314). Lorsqu'il collabore, dans les années 1895-1896, à la revue *Il Convito* qui entend « refaire autour du poète l'unité de la nation, alors que montaient les conflits et les divisions », il développe le concept de « *Romanità*, cette vertu cachée de la race qui unissait le passé artistique de l'Italie et son souci de modernité esthétique, son sol et son sang » (*ibid.*). Pour D'Annunzio, Rome est la ville-capitale à glorifier, « utilisée comme mise en forme esthétique de la nation rêvée, enfin réalisée » (*ibid.*).

La littérature des capitales, symbole fort d'identités nationales distinctes, témoigne d'une double aspiration presque contradictoire : d'un côté, elle tend au compromis entre l'individuel et le collectif à l'intérieur de la nation elle-même ; de l'autre, à une reconnaissance, de la part des autres nations, de sa propre individualité. La capitale doit à la fois avoir « les mêmes attributs systémiques » (*ibid.*, p. 317) que ses voisines et affirmer sa singularité. D'Annunzio livre le portrait d'une capitale *apparemment* comme les autres, mais qui est en même temps une ville dont la singularité n'a d'égale que celle du poète lui-même et de ses personnages.

Avec D'Annunzio, on entre à pieds joints dans ce que Matilde Serao n'avait fait qu'effleurer : la Rome du plaisir. *Il Piacere* constituera le centre de notre étude en tant que classique incontournable

permettant à Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1977, p. 33) d'écrire que « se fosse dipeso dai soli italiani Roma non avrebbe lasciato traccia artistica fra Boccaccio ed il *Piacere* dannunziano ». La navigation entre les différentes œuvres de l'auteur sera inévitable et féconde mais choisir, c'est toujours renoncer, et le renoncement au chef-d'œuvre de 1889 (« il miglior romanzo di Gabriele D'Annunzio è il *Piacere* – affirme Giovanni Verga –. Gli altri non sono che derivazioni più o meno riuscite », in Ogetti, 1946, p. 120) semblait plus difficile que celui à tous les romans successifs qui, même s'ils ne feront pas l'objet d'une étude aussi approfondie, seront tout de même évoqués dans notre exploration du panorama dannunziano, notamment parce que les œuvres narratives de ce romain d'adoption sont les seules à offrir l'opportunité d'une analyse de l'évolution d'une perception et d'une représentation de Rome chez un même auteur.

Dans *Il Piacere*, D'Annunzio « mette un punto fermo su Roma protagonista [e] presuppone il duplice mondo – giornalistico e letterario – preesistente e vigorosissimo » que l'écrivain *abruzzese* avait déjà lui-même conquis « attraverso lunghe, molteplici, raffinate esperienze di cronista mondano » (Accrocca et Jannattoni, 1958, p. 15). Une Rome, celle de 1889 (l'intrigue du roman se déroule quant à elle entre 1884 et 1887) qui n'est pas si différente de celle de Matilde Serao. *Le vergini delle rocce* dresse quant à lui le portrait « più crudo, senza attenuanti per i contemporanei » (*ibid.*, p. 18) d'une ville de l'inertie intellectuelle, définitivement conquise, non par le journalisme ou la littérature, encore moins par les hommes politiques, mais « dalla nuova borghesia, dagli arricchiti, dagli speculatori » (*ibid.*, p. 19).

Cette Rome du dernier roman, qui renoue avec l'héritage antique en même temps qu'elle pré-annonce l'idéologie fasciste, est plus floue dans sa topographie. *Le vergini delle rocce* propose davantage des idées qu'une intrigue à travers les élucubrations du narrateur protagoniste qui incarne le combat contre la démocratie moderne « [...] da parte di una upper class rampante (costituita dall'alta borghesia e dalla vecchia aristocrazia convertitasi al liberalismo), animata solo dalla ricerca del profitto » (Carusi, 2011, p. 9). Croce (1964, vol. IV, « Gabriele D'Annunzio », p. 35) regrette, dans ce roman, la succession des descriptions de promenades, de balades, de jardins ou de statues qui crée une accumulation, non pas d'actions, mais d'innombrables « impressioni e fantasticherie, complicate e raffinate ». D'autres recensions de l'époque ne sont pas moins critiques à l'égard d'un protagoniste dont la proposition politique est jugée caricaturale (Monaldi, 1895).

Ce point de rupture que constitue le dernier roman de D'Annunzio marque également une phase successive du sous-genre parlementaire à un moment où « l'onnipresente moralismo del decennio precedente ha decisamente perduto appeal » (Pernice, 2015, p. 9). Les derniers romans dits parlementaires oscillent alors entre : « una stoica presa di coscienza della corruzione dilagante unita

ad amara rassegnazione ; un atteggiamento reazionario e apertamente ostile agli organi democratici di rappresentanza ; una stanca “ripresa archeologica” di tematiche ormai anacronistiche » (*ibid.*).

Les dispositions nationalistico-réactionnaires de D’Annunzio, plus radicalement antiparlementaires, sont pleines de propositions pour l’avenir et portent à maturité l’élaboration des théories Nietzscheennes. Vincenzo Pernice ajoute par ailleurs, concernant la forme, que, bien que le poème allégorique des *Vergini* ait fait des émules, « il discorso di D’Annunzio è in realtà intessuto più di poesia e parole che di politica e fatti [...] » (*ibid.*). Les études les plus récentes confirment cette « rottura totale e consapevole con la forma del romanzo realistico di tipo parlamentare » (Petrella, 2020, p. 5). Déjà dans le précurseur *Rosso e Nero a Montecitorio*, Carlo Madrignani (1980, p. 28) choisit d’étudier, comme l’une des dernières tesselles du genre, *Le vergini delle rocce* qui marque selon lui un changement radical de forme. Avec ce dernier roman, on sort de l’environnement byzantin pour proposer un programme de profond renouvellement qui soit une alternative « alla meschinità dei tempi moderni ».

3.2 Le poète de la Renaissance latine

Gabriele D’Annunzio s’impose dans l’Italie *fin de siècle* comme personnage qui a voulu faire de sa vie une œuvre d’art et dont l’œuvre, tout comme la vie, ont pu être considérées comme une « monumentale enciclopedia del decadentismo europeo » (Praz, 1942, p. 413). Son style littéraire est raffiné et précieux et sa carrière de caméléon lui a fait toucher aussi bien à la poésie qu’au roman en passant par la chronique mondaine et la critique ; le tout en explorant autant de styles et d’influences que possible, du vérisme italien aux romans russes en passant par l’hermétisme. L’énorme succès éditorial de ce dandy résulte également de sa compréhension des mécanismes de la société de masse naissante. Il insinue que chacun peut devenir comme lui et propose « la figura del poeta come figura sociale dominante, come modello imitabile per tutti » (Asor Rosa, 2009, p. 153).

Écrivain à succès qui a parfaitement compris les enjeux de la mise en scène de sa propre personnalité, D’Annunzio est aussi un écrivain déraciné et migrant, un écrivain *interculturel* réceptif aux influences littéraires de tous les horizons, y compris celles venues des pays voisins, et qui se propose de mener une véritable entreprise de conquête du marché européen. Mario Praz (1942, p. 411) voit en lui un « parvenu de la culture », un « barbare » monté sur le trône qui devra conquérir la Toscane, Rome puis Paris. La conquête de ces patries d’adoption s’accompagne de la conquête de

leur langue. D'une part, il emploie un italien raffiné et précieux, interprétation toute personnelle de cette langue encore mal établie dont il regrette qu'aucun homme de lettres ne soit encore capable de la manier correctement (Ojetti, 1946, p. 337). Ce que D'Annunzio exige de l'écrivain, c'est l'absolue sincérité d'un style qui soit « una diretta continuazione della vita : la vita tradotta nella pagina » (D'Annunzio, 2003, « Il romanzo futuro (frammento d'uno studio su l'Arte Nuova) », p. 19).

On a souvent accolé l'adjectif « poétique » à sa forme d'écriture, y compris narrative « per la preziosità del lessico, per il frequente gusto dell'arcaismo (anche morfologico), per la varietà e complessità nelle soluzioni sintattiche, soprattutto per la ricerca di effetto euritmici » (Alfano, 2018, « L'anno 1889 », p. 311). Religion du Beau, parole poétique, raffinement, sont des expressions qui reviennent dans les études sur ce dandy esthète souhaitant faire de sa vie une œuvre d'art. Ses écrits sont parfois taxés d'immoralité par des Français puritains : Amédée Roux (1896, p. 256) juge par exemple *Il Piacere* comme un livre scandaleux, mais reconnaît toutefois que « c'est aussi l'œuvre d'un prosateur tout à fait hors ligne et nous y rencontrons presque sans interruption des tirades ravissantes qui séduisent et qu'on retient, et qu'on est tenté de réciter en soi-même comme une ode pompeuse ou un sonnet harmonieux ». Cette analyse soulève l'ambivalence d'une écriture qui tend à fondre les catégories traditionnelles de la prose et de la poésie dans le sens, cette fois-ci, d'une récupération du Beau dans le roman. Giuseppe Spencer Kennard en fait à ce titre un nom qui restera associé à un réformateur du roman italien⁵⁰. Avec D'Annunzio s'ouvre la saison italienne de l'art pour l'art et se pose la question de la distinction entre forme poétique et narrative. Annamaria Andreoli (1990, p. 97) fait une étude précise de « la lirica dannunziana riscritta nel *Piacere* » pour montrer justement combien ces catégories dialoguent dans le roman, lui conférant une signification qui dépasse les schémas traditionnels « di tanta letteratura tardottocentesca » pour mettre en scène « una simbolica ambiguità, un drammatico *double* ». En effet, les regards étrangers ne manquent pas de relever des hybridations formelles qui donnent à certains passages des romans dannunziens des impressions de lyrisme : la réforme du roman italien serait en cours grâce « alla poetica adorazione del Bello nei lavori altamente raffinati del D'Annunzio » (Kennard, 1905, p. CIV). Le critique n'hésite pas à émettre quelques hypothèses sur le futur en prévoyant « una sempre maggiore interpretazione poetica della verità, perché risponde alla tendenza dell'arte italiana, soddisfa alle moderne aspirazioni scientifiche, senza romperla completamente con le antiche tradizioni » (*ibid.*, p. CVIII). D'Annunzio est aussi reconnu comme un *unicum* au milieu de tous les courants ou groupes

⁵⁰ À la même époque, les opinions étrangères peuvent cependant être contradictoires. Sur la *Revue bleue* en 1900 ont trouvé par exemple un article dénonçant le fait que Gabriele D'Annunzio « n'a pourtant rien inventé, pas même une conception nouvelle du roman. [...] Il écrit des romans qui ne sont pas ou presque pas des récits, mais des sensations, des impressions, des descriptions, des peintures ou bien des dissertations. [...] Ce sont romans d'amateurs des lettres ou des arts, mais non pas des romans de romanciers » (Zadig, 1900, p. 424).

auxquels il participe seulement en apparence. Au sein de la revue de Sommaruga, Slataper (1920, p. 171) estime à la suite d'Edoardo Scarfoglio qu'il fut le seul à se sauver et que « di Bisanzio non rimane che d'Annunzio ». Sa pureté et sa foi en son projet, son travail et son égoïsme l'auraient « liberato dallo scetticismo bizantino » pour faire de lui le poète de la Renaissance latine.

Dans un article intitulé « Della coscienza nazionale » publié dans *Il Giorno* le 21 mai 1900, D'Annunzio prophétise pour les lettres italiennes une nouvelle Renaissance, qui succèdera logiquement à celles de la Grèce Antique et du *Rinascimento*. L'art doit favoriser ce réveil de la conscience nationale qui se propose d'être une affirmation de l'homme et de la vie et qui passe par la recherche ou la redécouverte d'une harmonie supérieure entre l'homme et l'univers qui l'entoure. C'est moins chez lui une conviction profonde et désintéressée qu'une marque de présomption et d'attention portée à sa propre carrière puisqu'il entend s'ériger lui-même en représentant de ce que les journaux appellent déjà la « Renaissance latine » et qui fait grand bruit partout en Europe. C'est notamment, en France, la *Revue des deux mondes* qui se fait porte-parole de ces débats littéraires européens marquant, depuis le milieu des années 1890, l'essor d'une nouvelle acception du concept de cosmopolitisme⁵¹. En 1895, Théodore De Wyzewa écrit sur cette revue qui constitue alors une véritable passerelle entre la culture française et sa voisine transalpine :

Les écrivains italiens, si longtemps dédaignés, sont devenus du jour au lendemain l'objet d'une curiosité universelle, et pas un mois ne se passe sans que les revues russes, les journaux littéraires allemands, ou les séries anglaises, ne présentent à leurs lecteurs quelque nouveau compatriote de M. d'Annunzio. Évidemment il s'agit là d'une sorte d'expérience internationale : l'Europe entière veut savoir à quoi s'en tenir sur la *Renaissance latine* (De Wyzewa, 1895, p. 452).

De Wyzewa s'inscrit dans la continuité d'un article publié quelques mois auparavant par le vicomte Eugène-Melchior De Vogüé et intitulé justement « La Renaissance latine, Gabriele D'Annunzio : poèmes et romans », auquel D'Annunzio réagira lui aussi (D'Annunzio, 2003, « Il rinascimento latino »). Le principal intéressé remarque lui aussi « come i caratteri nazionali vadano indebolendosi e scomparendo nelle alte opere d'arte veramente moderne, e come a poco a poco si vada formando una specie di letteratura europea » puisque les idées ne représentent plus le patrimoine national mais fluctuent, se transmettent et se modifient continuellement « nella diversità degli spiriti ch'esse invadono » (Ojetti, 1946, p. 342). Face aux accusations de ses détracteurs, D'Annunzio ne se défend pas de subir la forte influence d'auteurs étrangers, mais il refuse qu'on l'accuse d'imitation ou de plagiat : son originalité est intacte, il n'imité pas les Russes, il a simplement le même projet qu'eux. Puisqu'il constate que l'esprit et la morale des slaves est alors influente et de plus en plus

⁵¹ Voir notamment Ferdinand Brunetière (1895) « Le Cosmopolitisme et la littérature nationale ».

répandue en Europe, il est normal que ses personnages, qu'il entend doter de toute la complexité de la conscience moderne, en soient imprégnés. Cela n'empêche pas que la violence et l'indomptable énergie latine, autrement dit « il vollutuario e tirannico spirito del Rinascimento » survive (D'Annunzio, 2003, « Nota sul "rinascimento latino" », p. 314). L'esprit national est donc sauf puisque « l'italianité » véritable ne réside pas, selon lui, dans le contenu ou les idées, mais bien dans le style et la correction, voire l'exactitude linguistique d'une œuvre. Les jeunes écrivains ont toutes les raisons de s'ouvrir aux idées venues du reste du monde dès lors que

[...] nell'artista moderno non deve ripercuotersi la vita della nazione soltanto ma quella del mondo, e l'arte moderna deve avere un carattere di universalità, deve abbracciare tutte le varietà della conoscenza e armonizzarle in un vasto e lucido cerchio (D'Annunzio, 2003, « L'arte letteraria nel 1892 (La prosa) », p. 113).

À la fin du siècle, cette Renaissance est encore à l'état d'hypothèse que certains reconnaissent et que d'autres nient. Gabriele D'Annunzio met alors toutes les chances de son côté pour s'attirer les bonnes grâces de la critique et du public, s'exporter à l'étranger et notamment en France et s'imposer non seulement comme le seul sauveur possible d'une tradition latine à l'agonie, mais aussi et surtout comme le seul écrivain moderne digne de cette jeune nation qu'est l'Italie. Après tout, n'avait-il pas été, dès son plus jeune âge, ce poète qui affronta le risque du roman dans le but d'écrire « un romanzo d'ambiente romano, che avesse sapore di scandalo e insieme, nella prosa, un valore altamente lirico » ; le seul à réaliser pleinement la transposition « nel paesaggio romano [di] ciò che famosi romanzieri francesi avevano creato per Parigi » (Macchia, 1989, p. 175) ? À bien des égards il constitue un tournant indéniable dans l'histoire de la littérature narrative italienne et justifie que Ugo Dotti, dans sa contribution à *Gli scrittori e la storia : La narrativa dell'Italia unita e le trasformazioni del romanzo (da Verga a oggi)* pose le questionnement suivant :

[...] ciò che ora qui cercheremo di mettere a fuoco è questo : si può o non si può sostenere che fu proprio con D'Annunzio che iniziò ufficialmente la fine del romanzo tradizionale quale era venuto formandosi nel Settecento e nel corso del secolo seguente, e che fu ancora con lui che prese respiro e disinvoltura la figura dello scrittore ormai capace di accogliere senza più intime ribellioni, o con riluttanze molto misurate, l'ineluttabile processo di trasformazione – come è oggi con chiarezza sotto gli occhi di tutti – della letteratura in oggetto di scambio ? È o non è insomma con D'Annunzio che data in Italia il fenomeno di quello che abbiamo definito la « capitalizzazione dello spirito » e, con ciò, la definitiva liquidazione dell'epica come forma più alta dello spirito artistico ? (Dotti, 2012).

3.3 Le roman de 1889

Vers la littérature du moi

Genèse et esthétique d'un roman qui fait date

Premier roman et premier roman romain du jeune auteur qui, jusque-là, s'était consacré principalement aux vers et au journalisme littéraire, *Il Piacere* rencontre un succès retentissant non seulement en Italie, mais aussi en Europe, au point d'être lu par le jeune Musil. Lorsqu'il le publie, Gabriele D'Annunzio a vingt-cinq ans « ma è già famoso da un decennio per il suo protagonismo cultural-mondano nella frivola Roma umbertina, e per le sue poesie » (Gibellini, 2015, p. II). Paradigme de l'esthétique décadentiste, ce roman l'est aussi de la production de l'auteur puisqu'il recelle « i germi del dannunziano romanzo futuro e del processo che, inevitabilmente, portò lo scrittore dal ritratto del dandy a quello dell'Übermensch, del Superuomo » (Dotti, 2012). Il appartient à une trilogie des « romanzi della rosa » dont il compose le premier volet, suivi par *L'innocente* en 1892 et le *Trionfo della morte* en 1894. Très vite, les pairs de D'Annunzio tout comme la critique du XX^e siècle érigent *Il Piacere* au rang de plus bel hommage de la littérature narrative moderne à la nouvelle capitale⁵².

La référence explicite de D'Annunzio lorsqu'il projette son roman, qu'il considère comme la « forma d'arte destinata a sopravvivere ogni altra nel futuro » (Ojetti, 1946, p. 339), est le *À rebours* de Joris-Karl Huysmans publié en 1884 et dont le protagoniste, Des Esseintes, est le prototype de l'esthète décadent. D'une façon générale, ce sont les lectures françaises qui ont principalement inspiré le prosateur latin, de Bourget aux frères Goncourt en passant par Péladan ou Amiel ; influences qui témoignent, pour *Il Piacere*, qualifié de « romanzo di costume contemporaneo e di romanzo psicologico », du dépassement graduel de l'optique vériste (Gibellini, 2015, p. II). La perspective dannunzienne n'est plus seulement nationale mais bien européenne. Ses nombreuses inspirations littéraires le font participer pleinement de l'atmosphère *fin de siècle* européenne à travers ce que Mario Praz « aveva individuato nel 1930 come la precoce condensazione di un insieme di esigenze e

⁵² « Alla fine del periodo contrassegnato dalla sua vivida presenza il primo romanzo consacrava il più completo, il più commosso omaggio alla città che gli aveva infuso le linfe per la sua visione edonistica, caldamente attenta e appassionata della vita. Esso rappresentava veramente il culmine della sua capacità di interprete e raffiguratore della seducente facies mondana che la città aveva assunta, infrangendo la secolare tradizione di solenne sede pontificia e volgendosi al compito recentemente toccato di centro animatore di uno stato moderno » (Paratore, 1990, pp. 163-164).

di soluzioni espressives di estrema attualità, che proprio attraverso [*Il Piacere*] sarebbe stato nuovamente rilanciato verso tutta l'Europa » (Alfano, 2018, « l'anno 1889 », p. 312).

À propos de cette année de publication, la contemporanéité du roman dannunzien et du *Mastro Don Gesualdo* de Verga a suscité la réflexion des critiques (Alfano, 2018, « l'anno 1889 » ; Costa, 2018) qui constatent que, suivant une route bien différente de son compatriote sicilien, « lo scrittore pescarese rifugge infatti da ogni delega al mondo rappresentato, garantendo al suo narratore un saldo controllo della vicenda narrata » en même temps qu'une « sintonia stilistica con il protagonista e il suo mondo » qui laisse entrevoir une appartenance commune, voire une complicité entre les deux (Alfano, 2018, « l'anno 1889 », p. 317). Ainsi, la composante autobiographique⁵³ de l'œuvre établit, à travers le narrateur, un rapprochement entre l'auteur et le héros qui tend à l'universalisme ; à l'universalisme d'un certain type d'individualisme, puisque Andrea Sperelli s'érige « a figura collettiva di un mondo illusorio, a ideale bovaristico della società italiana postunitaria » (*ibid.*, p. 318).

Autre versant de la forte portée autobiographique du roman : sa forme qui doit, selon D'Annunzio, être inhérente au sujet de l'œuvre. En voulant présenter l'itinéraire esthétisant d'un héros aux prises avec sa volonté au sein d'une intrigue « vissuta nel pieno della mondanità aristocratica della Roma umbertina e nata sulla scia del trionfante dandismo » (Costa, 2018, p. 397), l'auteur recycle des écrits précédents (Petrocchi, 1960) et intègre comme matériel – et cela n'est pas sans rappeler un processus utilisé par Matilde Serao – « trascrizioni formali (lo stile mondano delle cronache giornalistiche, in questo caso) di eventi realmente accaduti, trasformandoli in episodi del mondo d'invenzione » (Alfano, 2018, « l'anno 1889 », p. 319). La contamination entre l'art et la vie devient ainsi la nouvelle pratique de l'esthétisme tel que le définit et l'élargit D'Annunzio (Andreoli, 2000, p. 1106). Ce matériel doit lui permettre de dépeindre un monde qu'il présente dans sa dédicace à Francesco Paolo Michetti comme celui de « tanta corruzione e tanta depravazione e tante sottilità e falsità e crudeltà vane [...] » (*Il Piacere*, p. 4). Son style reflète lui aussi l'esthétique décadentiste à force de préciosité et d'archaïsmes raffinés qui font dire à Capuana critique (1972, « Gabriele d'Annunzio ») que l'œuvre narrative dérive en réalité d'une phase toute poétique d'un D'Annunzio qui se serait laissé submerger par son lyrisme⁵⁴. En menant une analyse comparatiste détaillée, le critique met en relief la similitude

⁵³ Sur les nombreux parallélismes entre auteur et personnage voir également Gibellini (2015, p. III) et Raimondi (2000, p. XXV) qui, dans l'introduction à l'édition des Meridiani du roman, étudie le rapport génétique entre auteur et héros et parle d'Andrea Sperelli comme d'une « controfigura, una variante riflessa del suo inventore nel museo della bellezza e dell'immaginario moderno ».

⁵⁴ Gabriele D'Annunzio n'a cessé d'être associé par ses contemporains à des questions d'ordre non seulement moral mais aussi formel et stylistique ou plus généralement liées à la recherche d'une langue qui fasse l'unanimité. Parmi les propos recueillis par Ugo Ojetti (1946, p. 263) auprès de ses pairs Ruggero Bonghi évoque sa préciosité, De Roberto ses emprunts à la langue française et Scarfoglio affirme qu'il est « un poeta più che un narratore, e in un suo libro si cercano le pagine

entre la poésie de Gabriele D'Annunzio et les compositions de son personnage Andrea Sperelli, à tel point que l'auteur semble s'être mis lui-même en scène dans sa fiction. Ainsi, ce serait la vie, le sentiment et la personnalité profonde de D'Annunzio qui transparaîtraient de toute part dans ce roman.

Pourtant, de cette chronique contemporaine à la vie de l'auteur, les événements historiques de la grande histoire sont quasiment absents. La réutilisation, économiquement avantageuse, des articles composés au cours des ans pour la série *Vita a Roma*, n'offre au lecteur que des itinéraires à travers la ville ou des scènes de bals, de concerts et autres fêtes de bienfaisance (Andreoli, 2000, p. 1111). À quelques rares exceptions près – dont le massacre de Dogali à propos duquel l'éditeur Treves tenta de supprimer le commentaire glaçant d'Andrea, « Per quattrocento bruti, morti brutalmente ! » –, les faits publics sont comme abolis et le roman « è saturato dalla sola vicenda del protagonista, che si svolge come in una sospensione della temporalità storica e dei conflitti della politica » (Alfano, 2018, « l'anno 1889 », p. 320). Il s'agit donc d'une histoire qui, bien qu'elle reflète l'atmosphère d'une époque, n'en est pas moins toute personnelle : quatre livres de trois à cinq chapitres chacun y racontent la vie du protagoniste entre le 25 mars 1885 et le 20 juin 1887 selon une structure qui n'est pas chronologique mais procède par flashback et ré-évolutions de souvenirs remontant à septembre 1884, moment de l'arrivée à Rome d'Andrea Sperelli. Ce type de construction narrative, discontinue et suivant le processus mémoriel, sera consacrée par les grands romans des décennies à venir.

Plaisir privé et ville fermée

Simona Costa, Cecilia Dau Novelli et bien d'autres critiques avec elles s'accordent à dire que, dans *Il Piacere*, en plus d'Andrea Sperelli, Gabriele D'Annunzio fait de la ville éternelle « la vera protagonista del suo romanzo » (Dau Novelli, 2011, p. 87). Contrairement à Matilde Serao ou plus tard à De Roberto, l'écrivain originaire des Abruzzes ne s'attarde pas sur la chronique mondaine et parlementaire « ma describe la meraviglia della città in tutte le stagioni », au point de laisser penser « che il vero Piacere non stia nelle magre descrizioni degli amplessi – tutto sommato abbastanza essenziali – ma nel vivere in una città ammaliante come Roma » (*ibid.*). La critique place donc le chef d'œuvre d'annunzien – et cela corrobore le choix de notre corpus – en clé de voûte de la représentation narrative romaine de cette période, exactement entre l'enchantement de Matilde Serao qui n'a pas encore consommé cette fascination et la désillusion à venir de Federico De Roberto. Selon

liriche a preferenza delle altre ». Pour Gabriel D'Annunzio lui-même, l'urgence est de trouver des écrivains « che sappiano scrivere » et qui possèdent une parfaite « padronanza della Lingua Italiana » (*ibid.*, p. 337).

elle, « Gabriele D'Annunzio fu il solo vero cantore della bellezza di Roma che si stava perdendo sotto l'assalto dei piemontesi e dell'avidità economica dell'aristocrazia romana » (*ibid.*).

Le titre du roman de 1889 insiste d'entrée de jeu sur le fait qu'il s'agit d'une Rome *privée*, tout comme le sera l'intrigue du protagoniste, ne gravitant que de loin dans les intrigues politiques dont *La conquista di Roma* faisait encore cas, ne serait-ce que pour sauver son étiquette de roman parlementaire. Si Matilde Serao donnait à voir la tension constante entre le public et le privé, *Il Piacere* déplace cette tension au sein de la seule intériorité du héros dont l'itinéraire « era costruito sulla consueta oscillazione tra ricorso alla volontà e malattia della volontà » (Briganti, 1972, p. 87). La chronique politique passe largement au second plan dans le roman de D'Annunzio⁵⁵: « il suo atto d'amore per Roma è sostanzialmente privato » (Dau Novelli, 2011, p. 87). Or, le privé implique un repli sur soi qui se traduit non seulement chez le protagoniste par une volonté d'affirmation individuelle, mais qui a aussi des retombées sur la représentation spatiale :

L'opera, nella quale per la prima volta D'Annunzio si cimenta con la forma del romanzo, è la raffigurazione di questo universo chiuso, compresso in se stesso ; persino spazialmente chiuso entro una porzione piccolissima del suolo nazionale compresa tra via Condotti, Piazza di Spagna, Villa Medici, Via Quattro Fontane (Asor Rosa et Cicchetti, 1989, p. 564).

L'univers dont parlent Asor Rosa et Cicchetti (*ibid.*) est celui « di quella società aristocratica, raffinata, mondana, per la quale gli oggetti materiali della ricchezza non hanno una genesi, ma solo un'esistenza finalizzata alle pratiche distruttive del piacere ». Une portion réduite et élitiste de la société vit dans un espace extrêmement réduit et suivant des valeurs autocentrées qui traduisent son matérialisme et son attachement à l'argent. Le final du roman est à ce titre significatif puisqu'il met en scène la vente aux enchères des meubles de Maria Ferres, ancienne conquête du protagoniste, parmi lesquels Andrea acquerra une armoire qui sera portée jusque chez lui dans la scène finale. Simona Costa (2012, p. 95) note à ce propos que « la volgarità del quotidiano sommerge e tacita definitivamente il dandy di Ottocento che, nella capitale del nuovo stato italiano, si è proposto quale ideale erede dei signori rinascimentali ».

⁵⁵ Parmi les rares allusions faites aux affaires parlementaires ou aux événements publics on trouve par exemple dans le troisième chapitre du troisième livre cet extrait : « Era il 2 di febbraio, un mercoledì : in Montecitorio, il Parlamento disputava per il fatto di Dogali ; le vie e le piazze prossime rigurgitavano di popolo e di soldati » (*Il Piacere*, p. 282). Il y est fait mention des soulèvements liés à la défaite de la guerre d'Eritrée : « Uscendo nel Corso, la carrozza fu costretta a procedere con lentezza perché tutta la via era ingombra di gente in tumulto. Dalla piazza di Montecitorio, dalla piazza Colonna venivano clamori e si propagavano come uno strepito di flutti, aumentavano, cadevano, risorgevano, misti agli squilli delle trombe militari. La sedizione ingrossava, nella sera cinerea e fredda ; l'orrore della strage lontana faceva urlare la plebe ; uomini in corsa, agitando gran fasci di fogli, fendevano la calca ; emergeva distinto su i clamori il nome d'Africa. – “Per quattrocento bruti, morti brutalmente ! Mormorò Andrea, ritirandosi dopo aver osservato allo sportello” » (*Il Piacere*, p. 287).

On voit poindre une nouvelle aspiration, celle à l'argent, qui complète, voire remplace celle à la politique jusque-là mise en avant. Ce monde vénal des financiers de la métropole sera encore consacré par le roman *I Moncalvo* (1908) de Enrico Castelnuovo. Déjà à la fin du siècle précédent, le roman dannunzian témoigne de cette préoccupation de la noblesse romaine qui, pour conjurer son déclin et maintenir son influence sur la société civile, investit dans l'immobilier, se lance dans les affaires ou encore fait œuvre de bienfaisance (Dau Novelli, 2011, p. 88).

Cette société fermée sur elle-même et individualiste, attentive à la sauvegarde de son propre patrimoine, prend aussi la forme, dans le roman de D'Annunzio, du primat de l'intérieur. L'armoire de Maria Ferres est à la fois le symbole de la banalité des choses, de la matérialité écrasant toute possibilité de spiritualité, mais c'est aussi un objet destiné à meubler cet intérieur, ce petit monde du moi dans lequel le lecteur a été introduit tout au long du récit.

L'incipit du roman présente déjà tous les thèmes qui parcourront le roman. La première page va, selon Pietro Gibellini (1990, p. 77), jusqu'à synthétiser « il senso della traiettoria ideale del libro (dal fuori al dentro), al modo che una cellula esemplare esibisce i geni dell'intero organismo ». Or, cet incipit bien connu procède d'un zoom toujours plus resserré sur le moi en présentant d'abord le scénario romain au moment de la fin d'une saison, « l'anno moriva, assai dolcemente » (*Il Piacere*, p. 5), puis une *veduta* des places romaines délimitant le triangle idéal allant de piazza Barberini à Trinità dei Monti en passant par piazza di Spagna, avant de s'insinuer à l'intérieur des pièces de l'habitation d'Andrea Sperelli. Le second paragraphe s'attaque déjà au portrait du protagoniste fait indirectement « sotto le sembianze d'una pittura d'ambiente, dove sale il profumo di rose folte e fresche che da una coppa di cristallo si slargano in guisa d'un giglio adamantino » (Gibellini, 1990, p. 77). Les premières pages immergent le lecteur dans une atmosphère lourde de parfums d'un intérieur saturé d'objets qui, depuis deux ans, « non era quasi in nulla mutato » (*Il Piacere*, p. 7). Pietro Gibellini rappelle à quel point ces pages de description initiale portent le sceau du décadentisme :

Ogni paesaggio è un paesaggio interiore, ammoniva Amiel. Ebbene, *il paysage de l'âme* dell'età decadente è, per eccellenza, chiuso tra le pareti di un salotto, attorno a un tappeto al cui centro può campeggiare un guscio dorato di tartaruga, mentre vasi di vetro forgiato esalano profumi di fiori languidi, sotto lo sguardo di idoli esotici e di statuette antiche che affocano mensole e scrittoi. Alle pareti, quadri : non più *trouées au mur*, ma specchi che riflettono come gli oggetti raccolti con collezionismo onnivoro dai « doppi » dell'autore che si chiamano Des Esseintes o Sperelli, Mario l'epicureo o Marcel tra le intermittenze del cuore, l'immagine di un elegante, colto e incravattato Narciso (Gibellini, 1990, p. 78).

Annamaria Andreoli (2000, p. 1147), dans son appareil critique au roman, a largement développé la façon dont « gli oggetti, e il paesaggio, vadano strettamente connessi alla psicologia del personaggio ». Cette plongée dans le moi ouvre au roman – la référence à l'œuvre de Proust le confirme – des perspectives futures, bien que chez D'Annunzio, l'intérieur ne soit peut-être pas encore le reflet complexe du paysage de l'intériorité qu'il deviendra dans les chefs d'œuvres de Musil, Proust ou Joyce. En d'autres termes, la multiplication égotique des « moi » du *Piacere* ne permet pas encore la profondeur du sujet sur lequel les chefs-d'œuvre du XX^e siècle s'érigeront (Gibellini, 1990, p. 81). Quoiqu'il en soit, ce premier roman dannunzian que Asor Rosa (2009, p. 148) définit comme « il vertice della prima esperienza romana – sia nel senso dell'esperienza personale e mondana, sia nel senso della ricerca letteraria » reste, dans le champ littéraire italien, une pierre angulaire de l'accélération décisive pour s'éloigner du positivisme et se tourner vers le subjectivisme le plus total, mais aussi le plus total libre arbitre de l'artiste et du poète⁵⁶.

Suivant cette évolution, la représentation de la ville semble aller vers un éloignement des représentations réalistes traditionnelles visant à en faire le décor permettant d'accueillir l'action. La ville se fait de plus en plus le terrain d'exploration des profondeurs de l'âme. L'individualisme hédoniste d'Andrea Sperelli peut être considéré comme point de départ qui va s'affinant dans les propositions suivantes. On sent combien, à travers ces descriptions récurrentes d'intérieurs, la ville perd de sa consistance organique : elle ne fait plus l'objet de longues descriptions objectives à la Balzac car avec l'effritement du réalisme, la ville tend à devenir une perception de l'individu, chargée par son intermédiaire de symboles et de représentations qui l'éloignent de sa monumentalité lui assignant une fonction narrative de cadre. Dans *Il Piacere*, l'environnement métropolitain « circolava frizzante e rapinoso con una ingegnosamente dissimulata sistematicità di prospettive e di sfondi che gli davano finalmente il ritmo e il tono di una corposa realtà incombente » et cette technique narrative « determinava il successo dell'opera che inaugurava il predominio della personalità del D'Annunzio nel mondo letterario nazionale » (Paratore, 1990, p. 164). L'environnement est omniprésent car il détermine l'action, la conditionne, puisque la forme et le contenu de l'œuvre artistique sont pour D'Annunzio interdépendants. Cette pénétration romaine à travers tout le roman n'est plus une représentation d'élément externe, mais une présentation, une exposition esthétique et sentimentale, pour reprendre les adjectifs d'Ettore Paratore (1990, p. 164), de la métropole.

⁵⁶ Ugo Dotti (2012) identifie comme l'un des messages implicites du roman « quello di puntare tutto sul privato, anzi su un falso privato : quella coscienza cioè (se si può far uso di questo termine), individua ed estraniata, nella quale a poco a poco agisse e fermentasse il veleno dei vacui problemi che insigniscono le anime degli Andrea Sperelli, dei Tullio Hermil, dei Giorgio Aurispa o dei Claudio Cantelmo. “Bisogna adoperarsi con tutte le forze – scriveva D'Annunzio sul Mattino nel settembre del 1892 – a rendere, quanto è più possibile, vasto ed intenso il mondo interiore moltiplicandone all'infinito i fenomeni” ».

Au fil des pages, le paysage romain s'affirme comme « indispensabile contraltare della vicenda psicologico-erotica di Sperelli » (Andreoli, 2000, p. 1146). Le fait que la ville soit le reflet immédiat des pensées du personnage, on le constate dès l'incipit du roman « sul dolce inverno romano – [che] riesce a fare risplendere la città anche nella stagione più grigia » (Dau Novelli, 2011, p. 87). D'une façon générale, les références à la ville se font au travers des sensations visuelles, auditives ou encore olfactives davantage que par rapport à une monumentalité limitée à l'exposition de beautés architecturales figées dans le temps. Ainsi, les saisons et leur succession semblent absolument essentielles à cette expérience presque sensorielle que le lecteur fait de la ville à travers tout le roman :

La primavera romana fioriva con inaudita letizia : la città di travertino e di mattone sorbiva la luce, come un'avida selva ; le fontane papali si levavano in un cielo più diafano d'una gemma ; la piazza di Spagna odorava come un roseto ; e la Trinità de' Monti, in cima alla scala popolata di putti, pareva un duomo d'oro (*Il Piacere*, p. 101).

Dans les représentations urbaines de D'Annunzio, la nature prend le pas sur les monuments au point que la ville tend à signifier, par l'intermédiaire des comparaisons, des éléments naturels et souvent sauvages. Dans l'extrait précédent, les éléments végétaux prédominent, dans d'autres, Rome devient une ville aquatique :

Egli, guardando, non aveva un pensiero determinato ma un confuso viluppo di pensieri ; e gli occupava l'anima un sentimento soverchiante ogni altro : il pieno e vivace risveglio del suo vecchio amore per Roma, per la dolcissima Roma, per l'immensa augusta unica Roma, per la città delle città, per quella ch'è sempre giovine e sempre novella e sempre misteriosa, come il mare (*ibid.*, p. 230).

L'eau n'est d'ailleurs pas nécessairement évoquée sous sa forme liquide, comme dans cet autre extrait : « Roma, sotto, aveva un luccicor cristallino, come una città scavata in un ghiacciaio » (*ibid.*, p. 260). Les comparaisons établies entre Rome et la nature sont nombreuses, mais cette dernière est aussi représentée directement lors de sorties hors-les-murs, dans la campagne romaine. Le premier chapitre du roman propose déjà cette double modalité permettant l'intersection constante de la ville et de la nature par une attention portée à la fois au naturel dans la ville – dont l'irruption est parfois inattendue comme lorsque « uscendo da un ballo dell'Ambasciata inglese nella via Venti Settembre, egli ed Elena avevano incontrata una mandra ; e la carrozza aveva dovuto fermarsi » (*ibid.*, p. 123) – et à la fuite véritable hors du champ urbain. Ainsi, le premier paragraphe évoque ce panorama sensoriel d'une ville d'entrée de jeu associée à son ciel et noyée au milieu de notations d'atmosphères

qui accompagne le lecteur jusqu'au palazzo Zuccari dans un mouvement presque cinématographique :

L'anno moriva, assai dolcemente. Il sole di San Silvestro spandeva non so che tepor velato, mollissimo, aureo, quasi primaverile, nel ciel di Roma. Tutte le vie erano popolate come nelle domeniche di maggio. Su la piazza Barberini, su la piazza di Spagna una moltitudine di vetture passava in corsa traversando ; e dalle due piazze il romorio confuso e continuo, salendo alla Trinità de' Monti, alla via Sistina, giungeva fin nelle stanze del palazzo Zuccari, attenuato (*ibid.*, p. 5).

L'insistance portée sur la foule et le bruit qui lui est associé empêche d'entrée de jeu la formation d'un cadre bucolique qui sera en revanche celui qui, quelques pages plus loin, accueillera les personnages en quête d'un lieu calme pour leur dernière entrevue. Se remémorant ce lointain 25 avril 1885 où Elena Muti le quitta, Andrea Sperelli évoque la course en carrosse au-delà de Porta Pia, lorsque le « paesaggio nomentano gli si apriva d'innanzi ora in una luce ideale » (*ibid.*, p. 7). Cette fois-là, leur voiture fuyait la fourmilière urbaine et les sensations sont toutes tournées vers la nature : « Nella campagna la luce fredda e chiara pareva un'acqua sorgiva ; e, come gli alberi al vento ondeggiavano, pareva per un'illusione visuale che l'ondeggiamento si comunicasse a tutte le cose » (*ibid.*, p. 8).

La deuxième référence à la capitale se fait sous son nom latin et en opposition, cette fois-ci de couleur, avec la campagne : « La campagna accidentata, simile ad una immensità di rovine, aveva una general tinta violetta. Verso l'Urbe il cielo cresceva in rossore » (*ibid.*, p. 11). Le dialogue entre les personnages est régulièrement interrompu par des précisions de ce type qui rappellent encore une fois comment, chez D'Annunzio, l'environnement n'est pas distinct de l'action mais la détermine, jusqu'au moment où Andrea descend de voiture précisément à Porta Pia, cette brèche qui n'est plus celle des *bersaglieri* mais marque l'entrée du monde pour ainsi dire civilisé, où il risquerait d'être reconnu et de se compromettre.

L'oscillation est constante entre la ville et la campagne, cette dernière étant dans la plupart des cas un refuge, le lieu des amours discrètes et des rendez-vous secrets autour de Rome. Le second livre consacre en revanche une nature plus lointaine, non contaminée, celle où Andrea se retire à villa Schifanoja chez sa cousine la marquise Francesca d'Ateleta après un duel. Il y rencontrera Maria Ferres qui deviendra son nouvel amour. La consolation provient principalement de la mer qui non seulement apaise le personnage, mais lui donne également l'inspiration poétique qui lui manquait tant. Ce retrait inespéré est donc aussi inspirant artistiquement que salutaire psychiquement. Andrea avoue à sa cousine y avoir trouvé « la Verità e la Via » (*ibid.*, p. 153). Il y passe de longues heures de

promenades jusqu'à la mer en compagnie de la douce Maria qui le guérit sentimentalement et pour laquelle cette mer sera aussi associée à une promesse trahie par le retour à la ville. Dans le premier chapitre du quatrième livre, alors qu'elle marche dans la rue pour rejoindre Andrea, elle pense à son rêve évanoui :

Camminando sotto gli alberi, ella sentiva crescere l'affanno. Il suo cuore non era pago ; il sogno levatosi dal suo cuore – nella mattina mistica, sotto gli alberi floridi, in conspetto del mare – non s'era avverato. La parte più pura e più bella di quell'amore era rimasta là, nel bosco solitario, nella selva simbolica che fiorisce e fruttifica perpetuamente contemplando l'Infinito (*ibid.*, pp. 329-330).

Cette villégiature estivale durant laquelle Maria Ferres entrevoit une idylle impossible est interrompue par le retour de son mari et leur départ. Ils sont suivis de près par Andrea qui rentre à Rome le 24 octobre « una domenica, con la prima gran pioggia mattutina d'autunno » et éprouve « un piacere straordinario » à retrouver un autre lieu de retrait qui lui est plus familier : son « prezioso e delizioso *buen retiro* » de palazzo Zuccari (*ibid.*, p. 229). Ainsi, l'amour sacré de la campagne incarné par Maria se heurtera à l'amour profane de la ville qu'incarne Elena.

L'oscillation sentimentale correspond à une oscillation environnementale entre la campagne et la ville à laquelle le protagoniste finit toujours par revenir, signe qu'il est maintenant *définitivement établi* à Rome. Le comportement des personnages témoigne de ce qu'ils sont en permanence « come arborati e vitalizzati dal paesaggio » qui les inspire (Petrocchi, 1960, p. 176). Andrea répète ainsi à plusieurs reprises le geste d'ouvrir une fenêtre « e protende la sua malinconia di erotico inappagato verso il grandioso prospetto panoramico di Roma » (*ibid.*). Sperelli, comme D'Annunzio « a Roma è giunto e ha posto dimora ed è divenuto sviscerato amatore della città che lo ospita [...] » (Paratore, 1990, p. 164). Ce n'est ni un passage ni une arrivée qui est décrite mais un ancrage au sein du tissu urbain qui donne à voir un intérieur dont on sait dès la première page que le personnage y vit depuis au moins deux ans. Le temps du retour dans la province natale, annoncé par l'incipit de façon prémonitoire, des Geronimo ou des Sangiorgio semble à priori révolu.

D'Annunzio n'y renoncera cependant pas complètement puisque dans le *Trionfo della morte*, le protagoniste rentrera dans les Abruzzes, poussé par le constat que « se deludente è il ritorno alla meschina vita provinciale della famiglia, senza sbocchi è anche il sentiero della fede [...] » (Costa, 2018, p. 403). Quant au Claudio Cantelmo des *Vergini*, il fuit la médiocre démocratie et « abbandona una Roma capitale degradata dall'imborghesimento e dalla speculazione edilizia postunitaria » (*ibid.*, p. 404). Il se retire à la campagne suivant un parcours davantage philosophique et théorique que géographique puisqu'il se dilate « e si svolge nel tempo, come sconfinata ricerca di senso » (Petrella, 2020, p. 5).

Pour l'heure, le roman d'Andrea Sperelli – et c'est une première au sein de notre corpus – s'ouvre et se conclue à Rome. La villégiature n'y est qu'une parenthèse, de même que les voyages qui ne font l'objet que d'une phrase très brève – « Poi partì per Parigi e per Londra, in compagnia del Musèllaro. Tornò a Roma verso la metà di dicembre » (*Il Piacere*, p. 251). La métropole romaine est, comme nous l'avons déjà souligné, en perfusion constante sous la forme d'une atmosphère, d'une sensation qui bien souvent l'associe à des éléments naturels ou à des conditions météorologiques :

Punteggiando incessantemente la narrazione di questi scorci riconducenti al sorriso perenne della stupenda città, colto nel suo immutabile fulgore dal colorito tremore dell'autunno al gelo invernale alle promettenti aure della primavera e spesso nello splendore lunare, il D'Annunzio orchestra mirabilmente il tema dominante della narrazione, la presenza esaltante della divina città che rende vivide le confuse velleità dei personaggi. Non v'è risvolto del racconto in cui non si colga una più netta determinazione locale che dà sangue e rilievo al fuggevole istante [...].

E in questa continua efflorescenza degli sfavillanti volti del paesaggio si afferma con voce nitida anche se sommessa la trionfale ebbrezza del verde, della ricchezza silvana che ricinge del suo abbraccio ogni più remoto angolo di Roma (Paratore, 1990, pp. 174-175).

Cette fusion entre l'urbanité et la nature qui prend le contre-pied d'une opposition topique entre nature et culture permet à D'Annunzio de récupérer des thèmes chers à l'esthétique décadentiste et de livrer l'image d'un environnement romain envoutant et presque fantastique. La ville qui nous est présentée est en effet « una Roma che ha perduto la sua eternità, e quasi il carico delle sue rovine, legata al movimento, mutevole, ora radiosa, ora cinerea e lugubre » (Macchia, 1989, p. 176). Ce caractère lugubre dont parle Macchia transparait dans des nocturnes ou des éléments aquatiques tels que le Tibre qui font de la Rome de D'Annunzio le pendant de la Venise des *scapigliati*. Selon Restucci, les expressions emphatiques telles que « una di quelle prodigiose notti iemali che fanno di Roma una città d'argento chiusa in una sfera di diamante. La luna piena, a mezzo del cielo, versava la triplice purezza della luce, del gelo e del silenzio » (*Il Piacere*, p. 256), témoignent du choix fait par l'auteur des zones « che meglio riflettono lo scenario fantastico che per lui è la città » (Restucci, 1989, p. 210). Loin de la vulgarité bourgeoise, la poésie de certaines descriptions indique, selon le critique, une différence substantielle d'avec les descriptions sociales ou journalistiques d'auteurs comme Giovanni Faldella ou Gaetano Carlo Chelli. D'Annunzio connaît toute la difficulté de saisir le sublime de cette ville « che è *altro* » (*ibid.*, p. 212). Il s'invente « allestitore di luoghi nella città », qu'il perçoit comme « un eroe di una città immaginata ed osannata ad un tempo » (*ibid.*, p. 211).

Cet « autre » qu'est la ville, cette nature profonde et insaisissable est justement toujours signifiée par un élément naturel, souvent aqueux ou symboliquement féminin : la nuit et la lune qui donnent « a quel passaggio d'armenti, per mezzo alla gran città addormentata, non so che mistero quasi di

cosa veduta in sogno » (*Il Piacere*, p. 123) ; le fleuve « lucido fuggente tra le case verdastre » (*ibid.*, p. 125) et traditionnellement associé à la mort ; la pluie qui ouvre le troisième livre par une longue description de la vue, derrière la fenêtre de Rome, « cinerea e qua e là argentea tra le rapide alternative della pioggia spinta e respinta dal capriccio del vento [...] » (*ibid.*, p. 229). Une nature inquiétante pour une ville mystérieuse, rare comme une pierre précieuse à l'automne :

Roma appariva d'un color d'ardesia molto chiaro, con linee un po' indecise, come in una pittura dilavata, sotto un cielo di Claudio Lorenese, umido e fresco, sparso di nuvole diafane in gruppi nobilissimi, che davano ai liberi intervalli una finezza indescrivibile, come i fiori danno al verde una grazia nuova. Nelle lontananze, nelle alture estreme l'ardesia andavasi cangiando in ametista. Lunghe e sottili zone di vapori attraversavano i cipressi del Monte Mario, come capigliature fluenti in un pettine di bronzo. Prossimi, i pini del Monte Pincio alzavano gli ombrelli dorati. Su la piazza l'obelisco di Pio VI pareva uno stelo d'agata. Tutte le cose prendevano un'apparenza più ricca, a quella ricca luce autunnale.

– Divina Roma ! (*ibid.*, p. 235).

En hiver, elle devient fantasmagorique et irréelle lorsqu'un manteau de neige la recouvre :

Alle undici egli era d'innanzi al palazzo ; e l'ansia e l'impazienza lo divoravano. La bizzarria del caso, lo spettacolo della notte nivale, il mistero, l'incertezza gli accendevano l'immaginazione, lo sollevavano dalla realtà.

Splendeva su Roma, in quella memorabile notte di febbraio, un plenilunio favoloso, di non mai veduto lume. L'aria pareva impregnata come d'un latte immateriale ; tutte le cose parevano esistere d'una esistenza di sogno, parevano immagini impalpabili come quelle d'una meteora, parevan esser visibili di lungi per un irradimento chimérico delle loro forme. La neve copriva tutte le verghe dei cancelli, nascondeva il ferro, componeva un'opera di ricamo più leggera e più gracile d'una filigrana, che i colossi ammantati di bianco sostenevano come le querci sostengono le tele dei ragni. Il giardino fioriva a similitudine d'una selva immobile di gigli enormi e difforni, congelato ; era un orto posseduto da una incantazione lunatica, un esanime paradiso di Selene. Muta, solenne, profonda, la casa dei Barberini occupava l'aria : tutti i rilievi grandeggiavano candidissimi gittando un'ombra cerulea, diafana come una luce ; e quei candori e quelle ombre sovrapponevano alla vera architettura dell'edificio il fantasma d'una prodigiosa architettura ariostea (*ibid.*, p. 302).

Renouvelant l'attente initiale qui ouvre le roman, cette longue nuit durant laquelle Andrea attend à nouveau Elena qui ne vient pas se prolonge au fil d'heures interminables qui donnent lieu à de nouvelles descriptions de cette ville ouatée rendue étrange et mystérieuse, silencieuse et fatale par la neige :

Il rammarico per la bellissima notte perduta gli aumentava, ma sotto il riflesso del sogno dianzi sognato. Ed era, in verità, una delle notti più belle che sien trascorse nel cielo di Roma ; era uno di quegli spettacoli che opprimono d'una immensa tristezza lo spirito

umano perché soverchiano ogni potenza ammirativa e sfuggono alla piena comprensione dell'intelletto.

La piazza del Quirinale appariva tutta candida, ampliata dal candore, solitaria, raggiante come un'acropoli olimpica su l'Urbe silenziosa. Gli edifici, intorno, grandeggiavano nel cielo aperto: l'alta porta papale del Bernini, nel palazzo del Re, sormontata dalla loggia, illudeva la vista distaccandosi dalle mura, avanzandosi, isolandosi nella sua magnificenza difforme, dando immagine d'un mausoleo scolpito in una pietra siderea ; [...] Una solennità augusta scendeva dal monumento. Roma, d'innanzi, si profondava in un silenzio quasi di morte, immobile, vacua, simile a una città addormentata da un potere fatale (*ibid.*, pp. 306-307).

Cette Rome irréelle, chimérique, fantastique, est aussi celle toujours perçue dans le rêve et la rêverie artistique, comme en témoigne cette ultime référence à l'Arioste. Constamment comparée aux tableaux et aux fresques, la ville que D'Annunzio trace sous sa plume est une Rome *imaginaire* et *en images* dont la forte portée artistique justifie la surabondance des références données. Le statut d'image et la visibilité théâtrale sont aussi des éléments participant de l'esthétique baroque.

Rome Renaissance, baroque et papale

Le second chapitre du roman retrace d'une part l'hérédité et l'histoire familiale d'Andrea Sperelli comme « ultimo discendente d'una razza intellettuale » (*Il Piacere*, p. 36) et d'autre part son arrivée à Rome en septembre 1884 (année de la rédaction de *La conquista di Roma* par Matilde Serao). Le narrateur insiste sur la prédilection qui pousse le personnage à s'installer dans cette Rome des papes et de la Renaissance dont il fait l'éloge en la distinguant de la Rome antique :

Ed egli venne a Roma, per predilezione.

Roma era il suo grande amore : non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi ; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe. La magnificenza principesca dei Colonna, dei Doria, dei Barberini l'attraeva assai più della ruinata grandiosità imperiale. E il suo gran sogno era di possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Caracci, come quello Farnese ; una galleria piena di Raffaelli, di Tiziani, di Domenichini, come quella Borghese ; una villa, come quella d'Alessandro Albani, dove i bussi profondi, il granito rosso d'Oriente, il marmo bianco di Luni, le statue della Grecia, le pitture del Rinascimento, le memorie stesse del luogo componessero un incanto intorno a un qualche suo superbo amore. In casa della marchesa d'Ateleta sua cugina, sopra un albo di confessioni mondane, accanto alla domanda « Che vorreste voi essere ? » egli aveva scritto « Principe romano » (*ibid.*, p. 38).

La narration glisse encore une fois imperceptiblement de l'extérieur vers l'intérieur, de l'évocation d'éléments architectoniques de la ville à une description de l'aménagement idéal d'un palais, suivant

l'énumération de références artistiques qui souligne combien « *Il Piacere* è certo il romanzo di un personaggio, ma è anche il romanzo di una città vista attraverso quel personaggio : Andrea Sperelli » (Macchia, 1989, p. 176). Le critique admire le talent dannunzien pour « la novità e quasi la forza polemica con cui, estraendola dai confini dorati, egli ci ha regalato una sua insostituibile immagine di città ». Ces « confini dorati » ce sont ceux de la littérature consacrée de l'*Urbs* antique, des innombrables « immagini di Roma date da viaggiatori, scavatori, archeologi e poeti » (*ibid.*, p. 177) dont s'éloigne la Rome de D'Annunzio en réhabilitant tout ce qui a trait à la Renaissance et à l'esthétique baroque pour lesquelles l'auteur partage avec son personnage un amour inconditionné.

Le rejet de la démocratie moderne, qui sera plus clairement théorisé dans *Le Vergini delle rocce*, transparaît dès ce premier roman dans le choix d'une Rome qui, bien qu'elle ne soit pas antique, est tout de même tournée vers un passé idéalisé par un héros aristocratique. En ce sens « tutta la relazione D'annunzio-città è [...] simbolicamente definita nel rifiuto, sin dall'inizio, ad occuparsi della nuova Roma, del mondo piccolo-borghese degli speculatori e degli affaristi » et c'est au contraire la ville des empereurs et des papes qui nous plonge « in un clima teatralmente fascinatorio » (Restucci, 1989, p. 208).

L'œuvre romaine de D'Annunzio dans son ensemble pourrait même être lue comme la recherche d'une Rome qui n'est plus et qu'il voudrait sauver de la barbarie moderne. Ses articles journalistiques témoignent dès 1881 de son engagement contre la dégradation de la capitale et sont notamment très critiques envers les architectures modernes ou les démolitions qui les précèdent⁵⁷. En 1989, centenaire de la publication du roman, tous les critiques ne semblent toutefois pas alignés sur l'idée d'un rejet systématique, de la part de D'Annunzio, de la vie moderne. Contrairement à Restucci, Macchia (1989, p. 178) rappelle par exemple que la ville décrite par D'Annunzio correspond aussi à « la Roma moderna, effimera e mondana, dei balli, dei teatri, delle corse di cavalli, dei grandi sarti, delle ambasciate, degli antiquari, e delle vendite all'asta ; la Roma dei film e delle grandi scalinate ».

Il apparaît tout de même assez clairement que *Il Piacere* évoque des endroits sans les mettre en relief dans les petites saynètes de vie quotidienne qui permettaient à *La conquista di Roma* de dresser un portrait multi-facettes d'une ville animée et plurielle. Dans le roman de D'Annunzio, bien que le narrateur soit omniscient, tout est filtré par le regard et les intérêts du personnage qui ne se plonge que rarement dans un contexte social favorisant les longues descriptions de *scènes de vie*, de sorte que ce qui reste imprimé dans le souvenir du lecteur est davantage l'intrigue personnelle et l'*atmosphère* romaine suivant la succession des saisons et des humeurs des personnages ou encore les visions globalisantes de la « città immensa » mise en scène comme au théâtre. Les habitants

⁵⁷ Voir notamment toute la série de chroniques intitulées « La vita ovunque » qui ont été publiées dans *La Tribuna* et retranscrites dans le premier volume de *Scritti giornalistici 1882-1888* de D'Annunzio publié par Mondadori.

romains sont exclus d'un roman dont l'intrigue se resserre autour d'un protagoniste absorbé par sa propre aventure. Les notations les plus courantes de la *vie* de la ville et des mœurs de ses habitants ne sont que celles, assez vagues, des va-et-vient de carrosses dans les rues, du brouhaha de certains cafés et d'endroits toujours stratégiquement choisis pour faire progresser l'intrigue, introduire des dialogues et participer de l'esthétique décadentiste (le bal où Andrea rencontre Elena, les courses qui déclencheront le duel, le concert à Palazzo dei Sabini où il se rend avec Maria mais rencontre Elena, la vente aux enchères du mobilier de Maria). En outre, les personnages secondaires le plus souvent représentés appartiennent tous à une catégorie sociale élevée, restreignant l'effet de fresque sociale donnée par une Matilde Serao à sa peinture de Rome.

La plupart du temps, le « clima teatralmente fascinatorio » de Rome, pour reprendre les mots de Restucci, ne prend en considération que la ville seule, souvent vide ou trop animée pour que les figures deviennent des individus, une ville vue justement comme au théâtre, d'en haut. L'effet visuel correspondant est celui du panorama qui embrasse l'ensemble et pose « l'intero quadro davanti agli occhi » en constituant au fil des pages « una cartella d'immagini » qui représentent tour à tour la ville « come carcere, come paradiso o come deserto, scavata nelle varie ore del giorno, e nelle stagioni, e nell'animo del protagonista » (*ibid.*, pp. 179-180).

La vision panoramique participe pleinement de l'esthétique baroque qui se veut théâtralisante. Rome est un véritable « spettacolo » (*Il Piacere*, p. 126 ; p. 235). Ainsi, les points surélevés sont privilégiés, à l'instar de l'escalier de la Trinité des Monts, qui recueille « tutta la sovrana dolcezza di Roma » (*ibid.*, p. 50) et se mimétise en les accueillant aux amours d'Andrea et de Elena : « E la scala della Trinità, glorificata dalla lenta ascensione del Giorno, era la scala della Felicità, per l'ascensione della bellissima Elena Muti » (*ibid.*, p. 90). Cet escalier qui ponctue le roman comme un *leitmotiv* offre un constant effet de mouvement de montée ou de descente qui accompagne les humeurs du protagoniste du moment du duel – « Sentì più grave, nel salire, la sua stanchezza ; i ginocchi gli si piegavano » (*ibid.*, p. 124) – à celui de la dissimulation lorsqu'un ami lui apprend courtoiser Elena – « Andrea, dopo lo sforzo della dissimulazione, si sentiva pesare il cuore su per la scala, orribilmente. Credeva di non poterlo trascinare alla sommità » (*ibid.*, p. 342) – jusqu'aux chapitres finaux du roman où Andrea le montera « come se trascinasse un peso enorme » (*ibid.*, p. 352). La conclusion du roman ajoute, avec l'armoire de Maria Ferres achetée aux enchères, un poids supplémentaire à cet effort de montée d'un escalier qui n'est plus la glorieuse *scalinata* de *Trinità dei Monti*, mais l'étroit escalier privé de palazzo Zuccari, symbolisant la fuite impossible d'une Rome devenue insupportable au protagoniste :

Andrea fuggì.

Nella piazza del Quirinale, d'innanzi alla reggia, sonava una fanfara. Le larghe onde di quella musica metallica si propagavano per l'incendio dell'aria. L'obelisco, la fontana, i colossi grandeggiavano in mezzo al rossore e si imporporavano come penetrati d'una fiamma impalpabile. Roma immensa, dominata da una battaglia di nuvoli, pareva illuminare il cielo.

Andrea fuggì, quasi folle. Prese la via del Quirinale, discese per le Quattro Fontane, rasentò i cancelli del palazzo Barberini che mandava dalle vetrate baleni ; giunse al palazzo Zuccari.

I facchini scaricavano i mobili da un carretto, vociando. Alcuni di costoro portavano già l'armario su per la scala, faticosamente.

Egli entrò. Come l'armario occupava tutta la larghezza, egli non poté passare oltre. Seguì, piano piano, di gradino in gradino, fin dentro la casa (*Il Piacere*, pp. 357-358).

Ce mouvement vertical le long de l'escalier iconique, ironiquement substitué par une ascension misérable en clôture du roman, s'ajoute à un autre mouvement qui est celui, horizontal cette fois-ci, des courses en carrosse qui permettent d'embrasser d'un coup d'œil toute une succession de beautés urbaines de cette immense Rome. Au moment fatidique qui précède le duel, le parcours pour se rendre à Villa Sciarra est par exemple l'occasion d'une rêverie sur l'aube printanière se levant sur Rome :

Roma splendeva, nel mattino di maggio, abbracciata dal sole. Lungo la corsa, una fontana illustrava del suo riso argenteo una piazzetta ancor nell'ombra; il portone d'un palazzo mostrava il fondo d'un cortile ornato di portici e di statue ; dall'architrave barocco d'una chiesa di travertino pendevano i paramenti del mese di Maria. Sul ponte apparve il Tevere lucido fuggente tra le case verdastre, verso l'isola di San Bartolomeo. Dopo un tratto di salita, apparve la città immensa, augusta, radiosa, irta di campanili, di colonne e d'obelischi, incoronata di cupole e di rotonde, nettamente intagliata, come un'acropoli, nel pieno azzurro.

– *Ave, Roma. Moriturus te salutat* – disse Andrea Sperelli, gittando il residuo della sigaretta, verso l'Urbe (*ibid.*, p. 125).

Fontaines, places, églises baroques, nul doute que nous n'apercevons que la Rome qui fascine l'auteur et son personnage. Dans cette ville aux sept collines, le mouvement de montée est récurrent et offre à plusieurs reprises l'occasion de cette apparition de la « città immensa » sous un ciel bleu qui rappelle celui du premier chapitre qui avait ouvert le roman sur ce même mois de mai. Dans cet extrait, la grandiloquence d'Andrea et sa référence à l'Antiquité dans ses paroles d'adieu sont ironiquement contrastées par le mépris de son geste que la construction de la phrase met en relief comme une provocation « verso l'Urbe », placée à la fin, de sorte qu'on ne sait pas si ce complément circonstanciel de lieu complète davantage l'action de dire ou celle de jeter le résidu de sa cigarette.

Les fenêtres offrent d'autres beaux moments de visions panoramiques depuis un point surélevé qui, par ailleurs, comme limite entre l'intérieur et l'extérieur, réaffirme la tension dialectique de ces

deux espaces. Dès l'incipit, alors qu'Andrea attend l'arrivée d'Elena, son anxiété « crebbe a tal punto ch'egli credeva di soffocare. Andò alla finestra, di nuovo, e guardò verso le scale della Trinità » (*ibid.*, p. 15) puis se retirant de l'air froid et rentrant dans le confort intérieur « senti più molle il tepore della stanza » (*ibid.*, p. 16). De même, dans le premier chapitre du troisième livre, lorsque Andrea revient à Rome après sa convalescence dans la villégiature de sa cousine à Villa Schifanoja, il observe la ville depuis la fenêtre de palazzo Zuccari. C'est d'abord une Rome sous la pluie puis, immédiatement après :

Pareva che, dopo la pioggia, si fosse diffusa su Roma tutta la luminosa biondezza dell'ottobre romano.

– Aprite le imposte – disse al domestico.

E lo strepito divenne più forte ; entrò l'aria tepida ; le tende ondeggiarono appena.

– Divina Roma ! – egli pensò, guardando il cielo tra le alte tende. E una curiosità irresistibile lo trasse alla finestra (*ibid.*, p. 234).

Le même motif de la fenêtre ouverte et du regard jeté sur la ville revient à nouveau empreint de douleur dans une nuit où Andrea est hanté par la pensée d'Elena :

Il supplizio era insostenibile. Egli si levò, di nuovo ; andò alla finestra, l'aprì, rabbrivì all'aria fredda, si scosse. La Trinità de' Monti splendeva nell'azzurro, con lineamenti netti, come intagliata in un marmo appena appena roseo. Roma, sotto, aveva un luccicor cristallino, come una città scavata in un ghiacciaio (*ibid.*, p. 260).

C'est aussi au travers d'une fenêtre dont s'approche Maria Ferres et par laquelle elle se penche dans son appartement de Via Nazionale, immédiatement après un entretien avec Andrea qui l'a bouleversée que parvient la confusion de la ville, « un clamore come d'una moltitudine ammutinata » (*ibid.*, p. 280), qui augmente son agitation. L'environnement se mimétise là encore à l'état d'âme du personnage et l'intérieur s'offre comme un refuge : « La sera le parve lugubre. Ella si ritrasse ; andò a sedersi nel luogo medesimo del colloquio recente » (*ibid.*).

Enfin, la ville vue d'en haut ce sont également les belvédères de Villa Medici, et du Pincio, les promontoires sur l'un desquels s'ouvrira, justement au Pincio, la scène tragique du suicide d'un homme dans le *Trionfo della Morte*. Ces symboles de « la Roma degli Imperatori e la Roma dei Papi » sont aussi les lieux de prédilection des « varie peregrinazioni » (*ibid.*, p. 310) d'Andrea et de Donna Maria dans le troisième chapitre du troisième et dernier livre. Son amour inconditionnel pour les mêmes lieux trahit d'ailleurs Andrea lorsqu'il amène Maria au Belvédère de Villa Medici et qu'elle y trouve, gravées sur les piliers du temple, les promesses d'amours échangées deux ans auparavant entre Andrea et Elena. Rongée par le doute et la jalousie, Maria s'arrête à nouveau au

bord de ce que l'abondance des comparaisons macabres établies par son esprit pourrait assimiler à un précipice :

Ella si soffermò, d'innanzi al parapetto che guarda San Sebastianello. [...] La città giaceva estinta, come sepolta dalla cenere d'un vulcano invisibile, silenziosa e funerea come una città disfatta da una pestilenza, enorme, informe, dominata dalla Cupola che le sorgeva dal grembo come una nube (*ibid.*, p. 330).

Ainsi, le mouvement, la vision globalisante et la théâtralisation – dans ce dernier extrait la coupole semble par exemple surgir comme une machinerie de théâtre *rinascimentale* – sont autant de moyens de représentation qui amplifient ce caractère baroque attirant D'Annunzio dans cette ville-décor qui se fait le reflet, à travers des stratagèmes de correspondance entre l'intérieur caché et l'extérieur très visible – Rome est aussi une ville en constante *représentation* dans le sens théâtral du mot –, de l'intériorité des personnages. De même que pour l'aventure rêvée d'Andrea – « quella ideal finzione d'arte confondevasi col caso reale » (*ibid.*, p. 83) –, l'équilibre ambivalent est constamment maintenu entre le feint, le faux, le superficiel de ce qu'on pourrait prendre comme un simple décor mais qui est malgré tout le signifiant d'un signifié profond et véridique, portant graduellement l'intrigue et les personnages des divertissements du plaisir vers une pensée plus mélancolique, voire macabre.

Rome femme et bijoux précieux

La correspondance entre le fond et la forme, entre l'extérieur et l'intérieur, entre l'environnement et la psyché donnant au monde qui l'entoure une vision symbolique et une interprétation individualiste est théorisée par le narrateur dès les premières pages du roman :

Allora cominciò nell'aspettante una nuova tortura. Gli spiriti acuiti dalla consuetudine della contemplazione fantastica e del sogno poetico danno alle cose un'anima sensibile e mutabile come l'anima umana ; e leggono in ogni cosa, nelle forme, ne' colori, ne' suoni, ne' profumi, un simbolo trasparente, l'emblema d'un sentimento o d'un pensiero ; ed in ogni fenomeno, in ogni combinazion di fenomeni credono indovinare uno stato psichico, una significazione morale. Talvolta la visione è così lucida che produce in quegli spiriti un'angoscia : si sentono essi come soffocare dalla pienezza della vita rivelata e si sbigottiscono de' loro stessi fantasmi.

Andrea vide nell'aspetto delle cose intorno riflessa l'ansietà sua ; e come il suo desiderio si sperdeva inutilmente nell'attesa e i suoi nervi s'indebolivano, così parve a lui che l'essenza direi quasi erotica delle cose anche vaporasse e si dissipasse inutilmente. Tutti quegli oggetti, in mezzo a' quali egli aveva tante volte amato e goduto e sofferto, avevano per lui acquistato qualche cosa della sua sensibilità. Non soltanto erano testimoni de' suoi amori, de' suoi piaceri, delle sue tristezze, ma eran partecipi. Nella sua memoria, ciascuna forma, ciascun colore armonizzava con una immagine muliebre, era una nota in un accordo di bellezza, era un elemento in una estasi di passione. Per la natura del suo gusto, egli

ricercava negli amori un gaudio molteplice : il complicato diletto di tutti i sensi, l'alta commozione intellettuale, gli abbandoni del sentimento, gli impeti della brutalità. E poiché egli ricercava con arte, come un estetico, traeva naturalmente dal mondo delle cose molta parte della sua ebbrezza. Questo delicato istrione non comprendeva la commedia dell'amore senza gli scenari (*Il Piacere*, pp. 16-17).

Cette dernière phrase souligne l'importance donnée à ces « scenari » tout au long de l'intrigue amoureuse. L'état d'anxiété du personnage alors qu'il attend son ancienne maîtresse est ici décrit dans l'atmosphère intime de leurs amours passées qui s'emplit de symbolique féminine. D'autres fois, c'est la ville entière qui célèbre « il fascino vittorioso della prepotente bellezza di Elena Muti, luminoso perno della pagana vicenda dell'opera » à travers, entre autres, l'inégalable « ufficio di simbolo della suggestione panica che le ville rivestono nel mirabile quadro dell'ambiente romano » (Paratore, 1990, p. 166). Ettore Paratore se réfère ici à un passage qu'il décrit comme « il sinfonico inno trasfigurante e celebrativo in una sequenza prosastica di schietto timbro panegirico » (*ibid.*). D'Annunzio y fait la longue énumération des lieux, églises, ville « [che] conoscevano il loro Amore » – cette proposition apparaissant à plusieurs reprises au terme des énumérations – à un moment où Andrea et Elena « ovunque passavano, lasciavano una memoria d'amore » (*Il Piacere*, p. 89) :

[...] la Villa Albani, fredda e muta come un chiostro, selva di marmi effigiati e museo di bussi centenari, ove dai vestiboli e dai portici, per mezzo alle colonne di granito, le cariatidi e le erme, simboli d'immobilità, contemplano l'immutabile simetria del verde ; e la Villa Medici che pare una foresta di smeraldo ramificante in una luce soprannaturale ; e la Villa Ludovisi, un po' selvaggia, profumata di viole, consacrata dalla presenza della Giunone cui Wolfgang adorò, ove in quel tempo i platani d'Oriente e i cipressi dell'Aurora, che parvero immortali, rabbrivivano nel presentimento del mercato e della morte ; tutte le ville gentilizie, sovrana gloria di Roma, conoscevano il loro amore. Le gallerie dei quadri e delle statue : la sala borghesiana della Danae d'innanzi a cui Elena sorrideva quasi rivelata, e la sala degli specchi ove l'immagine di lei passava tra i putti di Ciro Ferri e le ghirlande di Mario de' Fiori ; la camera dell'Eliodoro, prodigiosamente animata della più forte palpitazione di vita che il Sanzio abbia saputo infondere nell'inerzia d'una parete [...] tutte le solitarie sedi della Bellezza conoscevano il loro amore.

Essi comprendevano l'alto grido del poeta : « *Eine Welt zwar bist Du, o Rom !* Tu sei un mondo, o Roma ! Ma senza l'amore il mondo non sarebbe il mondo, Roma stessa non sarebbe Roma » (*ibid.*, pp. 89-90).

Rome s'érige au rang de complice et protectrice d'un amour qui n'existerait pas sans elle ; d'un amour qui la traverse, la définit et qu'elle-même définit à son tour. En clôture de l'énumération d'éléments urbanistiques, D'Annunzio place une référence à des œuvres artistiques et notamment picturales. Benedetto Croce (1964, vol. IV, « Gabriele D'Annunzio », p. 29) souligne à quel point l'intermédiaire de la peinture, permettant une comparaison augmentant la précision de la description –

selon une sorte de mise en abîme de la représentation qui s'oppose à la doctrine platonicienne puisqu'elle donne plus de valeur à l'image et filtre le réel à travers la littérature *puis* la peinture –, est souvent utilisée par D'Annunzio : « E non solo la donna, ma il paesaggio passa per l'intermedio della pittura ». L'auteur célèbre et renouvelle ainsi « l'uguaglianza pictura-poesis proclamata dalla nuova scuola estetica [...] » (Gibellini, 2015, p. III).

Si cet extrait est le paroxysme de l'accumulation des modèles et des références dannunziennes pour insinuer « dappertutto l'onda della sua fantasia voluttuosa » (Croce, 1964, vol. IV, « Gabriele D'Annunzio », p. 30) et décrire tout ensemble une ville et une relation amoureuse, la narration n'abandonne jamais par la suite les allusions ponctuelles au « sfondo » qui fait systématiquement irruption (Paratore, 1999, p. 167) jusqu'à atteindre un climax dans la partie finale du roman dans laquelle s'impose toute la majesté d'une ville qu'on sent presque respirer en parallèle des personnages.

Au cœur de ses dernières pages et en conclusion de l'intrigue amoureuse, la dernière *passeggiata* entreprise avec Maria est celle du cimetière acatholique qui borde la Pyramide de Cestius. Dans cette enceinte préservée de l'agitation urbaine, la nature reprend ses droits et donne lieu à de nouvelles évocations d'une flore et d'un ciel « più grandiosi e più mistici » (*Il Piacere*, p. 350) qui offrent dans ce paysage sépulcral et tragique pour Maria « un senso di riposo grave et soave » (*ibid.*, p. 348)⁵⁸. Le cimetière offre la dernière description conséquente avant le retour aux notations ponctuelles des monuments consacrés d'une ville hostile, comme la scala della Trinità « bianca e deserta » (*ibid.*, p. 352), sous une lumière crue et agressive d'été et dans le fracas des bruits de voitures qui caractérisent le tout dernier chapitre.

La médiation du féminin dans la représentation de la ville est donc présente à plusieurs niveaux. Non seulement, comme nous venons de le voir, Rome est créée *par* l'amour autant qu'elle le crée – « Ma senza l'amore il mondo non sarebbe il mondo, Roma stessa non sarebbe Roma » –, or, l'amour appartient à un champ de représentations et de codifications encore associé au monde féminin ; mais Rome est en plus évoquée à travers une allégorie explicitement féminine ou du moins une symbolique qui l'assimile à un personnage féminin et notamment à une femme recouverte de bijoux. Pietro Gibellini (1990, p. 75), lorsqu'il interroge le goût figuratif de D'Annunzio, établit une correspondance entre la préciosité et la métaphore à la fois de la ville-bijoux et de la ville-femme que

⁵⁸ Rappelons que le thème de la mort est central dans l'esthétique décadentiste et souvent lié à celui du plaisir sensuel comme le rappelle le titre de Mario Praz (1942) *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Déjà à Schifanoja, lors d'une promenade où Maria ne parvient pas à parler à Francesca d'Ateleta pour lui avouer ses sentiments envers son cousin, les deux femmes avaient assisté troublées à l'agonie d'une troisième et à « tutto il dramma silenzioso che si muove intorno a chi sta per entrare nella morte » (*Il Piacere*, p. 223).

nous avons déjà rencontrée chez Matilde Serao, mais qui se trouve ici particulièrement exacerbée par l'esthétique dannunzienne. Toute la ville est transformée, par des métaphores répétées, en pierres précieuses, en métaux raffinés, avant d'être personnifiée en femme qui porterait ces camées : « Roma è una Donna coperta di preziosi monili, perlacea e dorata come una figura ambiguamente virginale dipinta da Dante Gabriele Rossetti (o, se è lecito un accostamento libero, come una temibile e affascinante donna di Klimt) » (*ibid.*).

Ainsi, c'est la ville qui exerce, tout autant que les femmes d'Andrea Sperelli, un pouvoir de séduction qui est à rapprocher de cette magie fascinante qui serait sa nature profonde. C'est encore une ville-bijoux et une ville-femme qui émerveille Maria à la saison des amours :

Un fiato di primavera passava nell'aria. La colonna della Concezione saliva agile al sole, come uno stelo, con la *Rosa mystica* in sommo ; la Barcaccia era carica di diamanti ; la scala della Trinità slargava in letizia i suoi bracci verso la chiesa di Carlo VIII erta con le due torri in un azzurro annobilito da' nuvoli, in un cielo antico del Piranesi.

– Che meraviglia ! – esclamò Donna Maria. – Avete ragione d'esser tanto innamorato di Roma (*Il Piacere*, pp. 291-292).

Le sentiment amoureux se déporte de la femme séduite qu'Andrea traite chaque jour par « un inganno, una viltà » (*ibid.*, p. 291), vers la ville retrouvée qui fut son premier amour et sera tout ce qui lui restera au final, après l'évanouissement de l'amour profane pour Elena et de l'amour sacré pour Maria. Dans l'épisode déjà cité de la pluie observée depuis la fenêtre, on retrouve cette idée d'une force de séduction, non plus printanière mais ici presque morbide, de la ville. L'« ambiente fuliginoso creato dalla pioggia » rapprocherai la ville de la capitale française, inscrivant le roman dans une plus ample tradition en proposant une « sapientissima evocazione della malia che l'Urbe sa istillare anche nelle ore più smorte e cineree » (Paratore, 1990, p. 169). Ces quelques pages décrivant le pouvoir de séduction de Rome sont un véritable morceau d'anthologie qui consacrent le génie dannunzien et sa capacité à créer des images romaines durablement ancrées dans l'imaginaire commun.

3.4 L'écrivain national romain : éléments de conclusion sur l'œuvre dannunzienne

En 1929, plus de trente ans après son enquête sur la littérature de la péninsule, Ugo Ojetto (1931) défend, dans une lettre à Giovanni Papini, la capacité qu'ont su trouver malgré tous les obstacles les écrivains italiens pour s'approprier le genre romanesque et créer des œuvres qui n'ont rien à envier à

la tradition française ou anglaise. Un nom s'impose et revient appuyer cette affirmation du génie romanesque italien : c'est celui de Gabriele D'Annunzio.

Celui qu'on a surnommé « il Vate »⁵⁹ (le devin) et qui fut tour à tour poète, journaliste, soldat ou encore homme politique marqua durablement la vie littéraire, culturelle et politique de son propre pays. Il a été à la fois une figure de proue qui s'engagea au nom de la patrie en mobilisant son pouvoir symbolique et un écrivain individualiste dont la prose comme la poésie furent l'expression la plus intime de sa personnalité. Son génie n'est pas seulement littéraire mais réside également dans son incroyable capacité à comprendre son temps, à « cogliere gli umori della massa, i particolari stati d'animo delle crisi e dell'eccitazione nervosa e malata che ne segue (come nel romanzo giovanile *Il piacere*) e nel tradurli in opere e in forme [...] » (Asor Rosa, 2009, p. 160). Son expérience des chroniques mondaines, largement recyclées dans ses pages romanesques, lui a enseigné la loi de l'éphémère et de la « fruizione di massa » dont il s'inspire pour inventer une littérature « labile e caduca », en constante métamorphose, mais aussi sérielle et facile à « consommer » (Andreoli, 2000, p. 1108). En d'autres termes, il a su comme personne tirer profit des nouvelles lois du marché qui, en plus du principe de concurrence, comportent « l'esigenza che lo scrittore, l'artista, fosse in grado di dar vita a un prodotto capace d'imporsi per il suo choc innovatore e la sua occulta forza di persuasione [...] » (Dotti, 2012). Le roman qui s'impose est bien ce *Piacere* qui en l'espace d'une seule année sera réédité quatre fois, grâce à l'intuition de D'Annunzio « che l'emergente borghesia non si riconosce nei pescatori di Acitrezza o in qualche grigio travet, ma si appassiona al mondo favoloso dell'aristocrazia che vede passare in carrozza e immagina in luccicanti salotti o in sontuose alcove » (Gibellini, 2015, p. III).

Il Piacere célèbre en Rome une ville de fontaines et une ville Renaissance, une pierre précieuse scintillante et une femme fatale attrayante dont l'espace architectonique et urbain est presque immanquablement pénétré par un élément naturel – prépondérants les éléments aquifères ou la « selva » – ou par un contexte atmosphérique qui prend le dessus pour créer des analogies qui ne sont pas étrangères au symbolisme, à l'esthétisme ou au décadentisme desquels le poète s'inspire. Le motif floréal est contrebalancé par la Rome macabre et lugubre des pleines lunes et des cimetières, une ville où l'eau du Tibre est encore présage de mort, une ville en définitive omniprésente et en même temps

⁵⁹ D'Annunzio signe d'ailleurs le déclin d'une certaine conception du poète : « [...] questa funzione viene ripresa in Italia, dove la conquistata (ma ancora incompleta) unità sollecita tendenze nazionaliste : figure come d'Annunzio (poeta "divo") e, seppur in modo più discreto, Pascoli si fanno cantori della risorta nazione e ne celebrano gli antichi fasti, aspirando a rivestire il ruolo di poeta "vate", massimamente incarnato, una generazione prima, da Carducci. È comunque una tendenza destinata a esaurirsi anche in Italia con l'avvento del nuovo secolo. In generale, infatti, l'intellettuale europeo moderno, abbandonata la sua posizione di superiorità, si immerge nella società del suo tempo, per cercare di interpretarla dall'interno, o rappresentandone gli aspetti più caotici e terribili, o segnalandone i sogni e le aspirazioni » (Casadei e Santagata, 2007, pp. 9-10).

éthérée puisqu'aucune description précise des monuments n'en est donnée en dehors de formulations voluptueusement suggérées. Avec son chef-d'œuvre de 1889 et sa « cartella d'immagini la cui bellezza ogni lettore non può non riconoscere », Gabriele D'Annunzio invente le paysage narratif romain moderne et « la visione della città come carcere, come paradiso o come deserto » (Macchia, 1989, p. 179) au sein desquels « riversò, come in una profonda miniera, [...] tutto il grande fiume del decadentismo europeo » (*ibid.*, p. 180).

Dès ce premier roman, qui restera inégalé de ce point de vue, l'auteur *abruzzese* taille la part du lion à Rome, à ce paysage qui devient protagoniste, « sfondo sentimentale e basso continuo della vicenda » (Gibellini, 2015, p. V). La coïncidence troublante entre l'environnement et les sentiments du personnage principal marque l'entrée dans la subjectivité et le psychologisme si chers à la modernité littéraire. Le filtre apposé à la Rome du roman de 1889 projette ce dernier bien loin des luttes *risorgimentali* et de ses conséquences politiques en inventant une nouvelle lecture de la ville, destinée à durer : « il provetto artefice della parola riesce a suscitare ancor oggi un intenso *piacere*, che accarezza l'epidermide dei sensi ma anche attrae per il lucido scavo nella mente e nel cuore » (*ibid.*). En somme, répétons ces mots d'Ettore Paratore (1990, p. 164) pour insister sur le fait que D'Annunzio est « il primo e più autorevole banditore di quello ch'è per gli amatori immigrati il messaggio estetico e sentimentale della metropoli com'essa ha finito per configurarsi ».

Les romans de Rome sont indéniablement, et cela se constate au sein du corpus strictement dannunzian, des romans de la transition : le monde change, le changement est en marche, les romanciers se font les chroniqueurs de ces bouleversements. Du changement esthétique du *Piacere* on arrive au changement idéologique du dernier roman romain de l'auteur que sont les *Vergini*. Pour les deux autres romans de la rose, notons que Rome n'est que peu décrite dans *L'innocente* (1892) puisque Tullio Hermil, étouffé par la ville, part s'immerger dans un environnement naturel. Quant au *Trionfo della morte* (1894), il présente l'*Urbs* comme le centre malveillant de l'inertie intellectuelle et du suicide et glorifie en contraste la vie saine offerte par la campagne.

Au terme de ce parcours de l'auteur dans la narration romaine, *Le Vergini delle rocce* prend la forme d'un « romanzo saggistico » (Briganti, 1972, p. 94) qui signe « l'atto di morte di tutto il repertorio gestuale e simbolico dell'eroe decadente » (*ibid.*, p. 95). D'Annunzio y énumère les pathologies de la modernité, de la foule à la démocratie en passant par les nouvelles constructions et présente, à travers le nouveau programme de son personnage, l'occasion de rachat d'une cité violée. Claudio Cantelmo, comme héros moderne, est caractérisé par un triple devoir : « la realizzazione di se stesso come ideale tipo latino ; la creazione della suprema ed unica opera d'arte, la generazione dell'atteso, del dominatore, di colui che sottometterà la Folla » (*ibid.*, p. 93) ; malgré cela, son

parcours repropose « [...] il tema della sconfitta come motivo conduttore dell'itinerario dell'eroe moderno, e il dissidio tra reale e ideale come ineliminabile retaggio della società industriale » (*ibid.*, p. 96).

À la suite d'Alessandra Briganti qui affirme que les romans dannunziens marquent « una rottura totale e consapevole con la forma del romanzo realistico » dont le modèle était déjà en crise, Carlo Madrignani (1980) insiste sur le point de non-retour que représente D'Annunzio : l'évolution de son œuvre est symptomatique de l'évolution littéraire et idéologique du pays vers une propagande et un nationalisme qui infléchissent irrésistiblement le moralisme, le psychologisme et l'esthétisme précédents. Concernant l'évolution littéraire qui nous intéresse particulièrement, le passage de la troisième personne du *Piacere* « all'io narrante delle *Vergini delle Rocce* » montre à quel point D'Annunzio accompagne la modernité en même temps qu'il met au point ses propres « intendimenti artistici » (Briganti, 1972, p. 86). Autre évolution significative mise en relief par Alessandra Briganti, celle du « scenario » des romans qui va toujours plus en se refermant : « dallo scenario univoco e stilizzato ma a suo modo vario nel primo romanzo, alla rarefatta concentrazione dell'antico palazzo di Trigento nelle *Vergini* » (*ibid.*). L'idéologie de l'auteur *abruzzese*, on le sait, infléchit la vision cosmopolite de la Rome byzantine et mondaine vers un nationalisme passéiste qui s'accompagne du repli sur soi et d'une restriction de l'horizon et du cadre romanesque. Depuis son microcosme « dell'antico palazzo di Trigento », Cantelmo abhorre la barbarie de la « Troisième Rome » et entend donner naissance au nouveau roi de Rome qui favorisera la résurrection de la « vecchia Urbe » seule capable de s'ériger en digne capitale européenne.

D'Annunzio propose en cela une représentation de Rome en capitale-monde devant nécessairement dialoguer, quitte à s'imposer, avec ses voisines auxquelles on la compare sans cesse. Ne perdons pas de vue le lien privilégié qu'entretient D'Annunzio avec la culture française. Si la ville capitale sert d'intermédiaire entre l'échelle nationale et l'échelle internationale, c'est principalement le binôme Rome-Paris qui s'institue au niveau européen et dans l'imaginaire dannunzien comme celui de deux capitales représentant des espaces de convergence, de dynamisme et d'inventivité culturelle. Dans les années 1890, Gabriele D'Annunzio et Paul Bourget, ayant oscillé entre Paris et Rome, sont sans doute les auteurs incarnant le mieux la capacité à tirer profit de l'équation, qui donne son nom à un article de Wilfert-Portal (2009, p. 307), entre littérature, capitales culturelles et nation. Le critique y affirme que Rome, « en pleine dynamique de métropolisation » rapide, pouvait aspirer à corriger la dissymétrie indéniable entre les deux capitales. Les écrivains – notamment les écrivains nationaux que sont Bourget et D'Annunzio – et leurs représentations urbaines jouent alors un rôle essentiel dans ce processus d'accès au « modèle des capitales/métropoles nationalisées » dont ils profitent à leur tour en exploitant les réseaux internationaux qu'elles constituaient.

Au fil de son œuvre, D'Annunzio s'est érigé en représentant iconique d'une culture romaine en formation et toujours en marge, qu'il a contribué à replacer au centre de l'attention littéraire et culturelle. Dans cet environnement romain, « gli avvenimenti più innovativi nascono da esperienze isolate e sofferte » (Asor Rosa et Cicchetti, 1989, p. 572) et en tirant son épingle du jeu, D'Annunzio participe aussi de l'impulsion cosmopolite spécifiquement romaine qui donne un élan significatif vers l'Europe⁶⁰ et nous projette de l'autre côté des Alpes, vers les prochains auteurs de notre corpus. Au sein de ce vaste horizon européen, nous porterons notre attention sur l'œuvre romaine de Paul Bourget, mais surtout sur la somme d'Émile Zola qui ne fait pas de Rome un symbole nationaliste, mais plutôt le centre malade des tares héréditaires du « sang d'Auguste », se manifestant aussi bien dans le catholicisme sclérosé que dans la modernité effrénée.

⁶⁰ « Lontana dai propositi universalistici, come dai progetti di centralizzazione sul piano nazionale, la cultura romana recupera a suo modo, e attraverso non facilmente prevedibili percorsi, una sua possibilità di rivolgere lo sguardo all'orizzonte europeo » (Asor Rosa et Cicchetti, 1989, p. 572).

4. Rome d'Émile Zola

4.1 Des Français à Rome

En même temps que D'Annunzio s'élève à la scène européenne et projette son roman au-delà des frontières, il infléchit vers l'esthétisme mondain le paradigme politique qui jusqu'alors avait caractérisé la plupart des romans de Rome capitale. La tendance contemporaine des romans d'outre-Alpes reflète elle aussi ces deux orientations dominantes : celle du roman psychologique et mondain avec *Cosmopolis* de Paul Bourget publié en 1892 et celle du roman politique et naturaliste avec *Rome* d'Émile Zola, publié en 1896⁶¹. Certains auteurs français semblent s'être partiellement lassés des possibilités d'exploitation de Paris et se tournent vers une autre ville-monde qui leur permette d'élargir leur horizon narratif grâce à ses caractéristiques bien particulières. Vittorio Vidotto (2021, p. 16) rappelle à quel point la coexistence de deux capitales, « quella religiosa multisecolare e quella recentissima laica » confère à Rome « un carattere di unicità » qui la distingue à la fois de toutes les autres villes italiennes, mais aussi des autres grandes capitales européennes, « non solo per le dimensioni e per il numero assai inferiore di abitanti ma per l'assenza del ruolo propulsivo che quelle città avevano già da secoli all'interno dei rispettivi Stati nazionali ».

Bourget (1947), dans la dédicace de *Cosmopolis* adressée au comte Primoli écrit « Je vous envoie, mon cher ami, de par delà les Alpes, le roman de vie internationale [...] ». Cet auteur qui a inspiré Matilde Serao dépeint dans ce roman expérimental « la société des dilettantes cosmopolites internationaux [...] un monde de femmes et d'hommes abusivement civilisés, parlant plusieurs langues, et vivant en déracinés de par le monde en tentant de se mêler par l'esprit ou par l'amour »

⁶¹ Un article du *Don Chisciotte* cité par Clotilde Bertoni (2018, p. 249) illustre avec *maestria* et sarcasme cette crise de la *narrativa fin de siècle* écartelée entre plusieurs influences : « Era ora di farla finita col romanzo a base di racconti e di documenti umani : e son persuaso che la letteratura avrà una spinta, ora, verso miglior destino. Mi raccomando in proposito a tutti quei giovani letterati italiani che spiano il momento opportuno per assumere una forma originale, e che già ci hanno dato largo pascolo di decadenza, di simbolismo, di tolstoianesimo, di analisi psicologiche [...] Emilio Zola apre nuovi orizzonti [...] Presto avremo un'interessante novella sentimentale intitolata così : Del decentramento amministrativo e suoi effetti rispetto ai circondari. Poi verrà un romanzo ardente, scapigliato e passionale [...] sopra questo argomento : La natura naturante di Spinoza, relativamente al tempo e allo spazio, con quadro sinottico della potenzialità comprensiva di questa idealità » (« Gandolin » (L.A. Vassallo), « Roma-Romanzo », in *Don Chisciotte* du 31 décembre 1894).

(Wilfert-Portal, 2009, p. 310). L'auteur va jusqu'à affirmer que Rome y est un cadre interchangeable avec n'importe quelle métropole européenne :

Certes, le drame de passion que détaille ce livre n'a rien de particulièrement romain, et rien non plus n'a été plus loin de ma pensée que de tracer un tableau de cette société si locale, si traditionnelle, qui s'agite entre le Quirinal et le Vatican. Ce drame-ci n'est pas même italien, car s'il aurait pu, avec autant de vraisemblance, se dérouler à Venise et à Florence, Nice lui eût convenu également, et Saint-Moritz, Hombourg, voire Paris et Londres, les diverses villes enfin qui sont comme les quartiers disséminés à travers l'Europe de cette *Cosmopolis* flottante, baptisé par Beyle : *Vengo adesso da Cosmopoli*. C'est le contraste entre les allures un peu incohérentes des errants de la haute vie et le caractère de pérennité empreint partout dans la grande cité des Césars et des papes qui m'a fait choisir ce lieu où les moindres coins parlent d'un passé séculaire pour y évoquer quelques représentants du genre d'existence le plus moderne, et aussi le plus arbitraire et le plus momentané (Bourget, 1947, dédicace au comte Joseph Primoli).

Blaise Wilfert-Portal (2009, p. 311) montre à quel point *Cosmopolis* constitue un tournant dans la carrière de Bourget et dans sa conversion à un nationalisme idéologique teinté de néo-catholicisme. Selon le critique, Paris aurait pu, certes, faire l'affaire, comme y insiste l'auteur dans sa préface, mais seule Rome permet d'opposer « la métropole moderne, pourrissante » à la ville pontificale que défend le protagoniste : « la seule Ville monde qui vaille est celle du Pape, à côté des nations, ou plutôt au-dessus d'elles, les subsumant sans les nier ». Le choix de Rome est donc celui d'une capitale non pas étatique, mais spirituelle. Cela correspond également à ce qui intéresse Zola lorsqu'il se propose de dénoncer la Rome du pouvoir religieux, aspect peu mis en avant par les romanciers italiens. Ce qui attire les Français à Rome, c'est sa valeur *universelle* sur le plan philosophique et civilisationnel (on pense également à *Sur la pierre blanche* d'Anatole France publié en 1905), historique (même si elle est souvent le signe d'un processus historique désormais enrayé⁶²) mais aussi et surtout catholique (l'étymologie du mot « catholique » ne signifie-t-elle pas « général », « universel » ?).

Le roman de 1892 se distingue pourtant de celui de 1896 puisque « aux yeux de Bourget, Rome n'est qu'un prétexte. Pour Zola, elle est un texte en elle-même » (Grau, 2017, p. 415). Le roman de Bourget est un roman d'idées tandis que celui de Zola est un roman de chair et d'os. Dans le premier, il est clair que le drame est d'ordre psychologique. Le catholicisme y est interrogé comme idéologie, et non pas, comme le fera Zola, dans ses contradictions entre idées abstraites et réalisations concrètes ayant des conséquences directes sur le territoire et la population. Bourget pour sa part, ne fait aucun

⁶² À ce propos un personnage anachronique de *Cosmopolis* affirme se sentir chez lui à Rome pour deux raisons : « c'est *Metropolis*, c'est la ville mère » et « je crois à la vieille France comme vous croyez au monde moderne [...] » (Bourget, 1947, p. 22 ; p. 23). Plus loin il est fait allusion, aperçue à travers la fenêtre, à cette « Rome d'aujourd'hui qui atteste un effort arrêté vers une ville nouvelle à côté de la ville ancienne » (*ibid.*, p. 207).

cas de la modernité de l'architecture ou de la vie urbaine. Le parcours spirituel menant le protagoniste au catholicisme se « superpose à Rome » sans que l'intrigue ne s'y déroule réellement : « Bourget, dans la construction d'un roman non certes catholique, mais se tournant vers la religion, a précautionneusement évité d'en faire un roman ancré dans la Ville, et véritablement contemporain » (*ibid.*, p. 168).

Pourtant, Rome est tout de même le symbole rêvé du passage entre passé et présent qui appuie le tournant nationaliste dans l'idéologie de l'auteur. Selon Wilfert-Portal (2009, p. 311), le choix de Rome permet en effet d'opposer la ville-monde qu'est la Troisième Rome et « la Ville, c'est-à-dire en réalité la vieille Rome, gardienne de l'éternité, la Rome pontificale que défend Dorsenne, l'aristocrate désargenté retraité des gardes suisses ». D'autre part, dans l'intrigue, le désintérêt pour la ville n'en est pas moins le point de départ qui rend l'introspection et l'écriture possible : « la déliaison entre le romancier et la Ville constitue la prémisse de l'action du roman » puisqu'elle rend possible l'évocation « des formes de la vie mondaine internationale » (Grau, 2017, p. 74). Le rejet de la représentation classique d'une ville dont « les lieux romains sont mentionnés en nombre, mais comme en passant, sans qu'aucune caractérisation ou description n'en soit proposée, sans qu'ils ne deviennent sujets de littérature » (*ibid.*, pp. 75-76) fait de *Cosmopolis* « un roman du refus impossible de Rome, et la relation du personnage principal à la Ville symbolise cette proposition » (*ibid.*, p. 76). Ce n'est donc pas un roman de Rome, comme prétend l'être le quasi contemporain roman éponyme de Zola, mais un roman du romancier, une œuvre chargée « de réflexion sur l'art du roman, en lui-même » (*ibid.*, p. 544). Cette attirance des œuvres françaises à sujet romain pour la construction, stimulée et justifiée par le cadre romain, d'une réflexion d'ordre métalittéraire, spirituelle ou philosophique est également illustrée par *Sur la pierre blanche* d'Anatole France (1905).

Les auteurs français du tournant du siècle, et qui plus est des écrivains touchant un large public et rencontrant un succès conséquent chez leurs contemporains, font donc preuve d'un intérêt certain pour Rome. Toutefois, des trois auteurs cités, Émile Zola est le seul à porter son attention sur la Rome du présent et du pouvoir politique des hommes. Le roman qu'il construit, centre d'un nouveau cycle après les Rougon-Macquart, est décrit par Clotilde Bertoni (2018, p. 18) comme le seul roman d'argument politique romain capable de ne pas aplatir les faits à un tout cohérent mais au contraire d'en intercepter « le incoerenza e la complessità ». La critique ne tarit pas d'éloges sur ce roman zolien qui serait avec *I vecchi e i giovani* (1913) de Luigi Pirandello (que nous analyserons dans la troisième partie) l'un des rares à sortir des dynamiques habituelles, notamment par le regard

d'exception qu'il porte sur la capitale italienne au temps du scandale politico-financier de la banque romaine (1992-1994)⁶³.

De même, s'il s'intéresse au monde catholique, Zola le fait moins dans la perspective spirituelle et psychologisante de Bourget – bien que la capitale catholique soit associée dans les deux romans à une crise identitaire du protagoniste et à une recherche de réponses – que pour étudier scrupuleusement les mécanismes délétères du système ecclésiastique. Il représente ainsi le délitement de l'Église et des valeurs catholiques, symbolisé par cette basilique Sainte Marie-Majeure d'une richesse inouïe « où Dieu cependant ne semblait pas habiter » et où la foule piétinante des fidèles va-et-vient « comme on traverse une gare » (*Rome*, p. 558). Zola lui-même est conscient des limites que sa perception française comporte et de l'effort que lui demandera le traitement des aspects religieux et politiques d'une société qui lui est étrangère et sur laquelle les idées préconçues et les œillères pèsent de tout leur poids. Il semble se confesser à travers son protagoniste en même temps qu'il énonce une sorte de manifeste de son propre roman :

« Ah ! votre père avait raison, nous autres Français, avec notre éducation si profondément catholique, même en ces jours de doute universel, nous ne voyons toujours dans Rome que la Rome séculaire des papes, sans presque savoir, sans pouvoir presque comprendre les modifications profondes, qui, d'année en année, en font la Rome italienne d'aujourd'hui. Si vous saviez, lorsque je suis arrivé ici, combien le roi avec son gouvernement, combien ce jeune peuple travaillant à se faire une grande capitale, étaient pour moi des quantités négligeables ! Oui, j'écarterais cela, je n'en tenais aucun compte, dans mon rêve de ressusciter Rome, une nouvelle Rome chrétienne et évangélique, pour le bonheur des peuples » (*ibid.*, p. 653).

Malgré ses bonnes intentions et son travail documentaire, l'auteur français n'échappe pas à une vision stéréotypée et partielle qui lui sera amèrement reprochée par ses pairs italiens constatant que « le mythe renversé, le cliché exsangue et noirci de Rome sont les moyens que Zola a choisis pour parler de l'Italie » (Tortonese, 1990, p. 209).

Rome, publié en 1896 en France et en Italie, d'abord en feuilletons dans « Le Journal » et « La Tribuna » puis en volume, doit être le deuxième tome d'une trilogie intitulée *Les trois villes* dont le premier et le troisième tome s'intitulent respectivement *Lourdes* (1894) et *Paris* (1898)⁶⁴. Cette série, immédiatement successive à celle des Rougon-Macquart, présente les réussites et les échecs du

⁶³ « Per un gioco di coincidenze imprevedibili, proprio nello stesso periodo uno degli scrittori stranieri che attirano questa “mania di imitazione” più spesso, Émile Zola, scavalca gli scrittori italiani sul loro terreno : perché fornisce per primo una rappresentazione poderosa, se non proprio dello scandalo, del suo contesto [...] » (Bertoni, 2018, p. 245). L'ouvrage de Clotilde Bertoni permet également un approfondissement sur le déroulement des différentes étapes du scandale.

⁶⁴ Pour des approfondissements sur les différentes étapes de composition du roman, le projet de trilogie et les dossiers de documents utilisés par l'auteur voir la Préface et la Notice établies par Jacques Noiray (1997) dans l'édition de référence.

catholicisme social. L'intrigue du deuxième tome, qui fut rédigé entre 1894 et 1896, est contemporaine de l'écriture puisqu'elle se déroule à l'automne 1894⁶⁵. La source principale de Zola, outre ses propres carnets de voyage, sont des articles de René Bazin (« Les Maisons de Rome et la Campagne romaine », 1893) et d'Alfred Berl (« Les deux Rome en 1894 », 1894), conditionnés par une forte méfiance politique (Gigante, 2014, p. 37). L'auteur de *Rome* entend rendre compte du « passaggio della città a capitale dell'Italia unita ; e alla sua conseguente lacerazione tra due fisionomie diverse » (Bertoni, 2018, p. 245). Il ne fait preuve d'aucun effort particulier « per distinguersi dai luoghi comuni sugli Italiani che si colgono nella stampa coeva d'Oltralpe » (Gigante, 2014, p. 37). À ces sources journalistiques, ajoutons la tradition littéraire qui conditionne elle aussi l'image que Zola s'est formée de l'Italie avant de bâtir son roman et qui peut « se résumer en trois mots : passions, poisons et poignards⁶⁶ » (Noiray, 1997, p. 24).

En effet, les réminiscences littéraires romaines de Zola sont nombreuses des voyages ou chroniques de Taine et Stendhal à *Madame Gervaisais* (1869) des frères Goucourt en passant par *Cosmopolis* de Bourget dont il fait une recension dès sa parution (Zola, 1892). Il devra donc se démarquer de cette tradition littéraire qu'il connaît bien et qui le met face à l'éternel défi de ceux qui s'intéressent à Rome :

Un nouveau danger attendait Zola dans la Ville éternelle. Il y retrouvait la trace de tous les voyageurs, de tous les écrivains qui, avant lui, touristes, esthètes, archéologues, politiques, historiens, avaient passé là depuis des siècles. Écrire sur Rome, c'était s'inscrire dans une tradition, c'était encore, retrouver stéréotypes et poncifs. La littérature française du XIX^e siècle, notamment, était riche en œuvres romaines (Noiray, 1997, p. 27).

Pour assurer sa postérité et mieux cerner son sujet, le regard de ses pairs et de ses prédécesseurs ne peut pourtant pas lui suffire. Suivant les préceptes du naturalisme et comme toujours soucieux de se documenter, l'année du début de la rédaction, Zola entreprend un voyage de quelques semaines dans la capitale italienne. Son voyage est fait de portes fermées (celles du Vatican), mais aussi d'enthousiasmes et de gratifications (notamment les rencontres avec le personnel politique et la Cour, mais aussi l'introduction dans les cercles littéraires ou encore l'aristocratie romaine) que le témoignage d'Ojetti (1951) nous permet de retracer dans les moindres détails. Il se rend donc dans ce

⁶⁵ Claudio Gigante (2014, p. 37) précise le contexte du second gouvernement Crispi : « una stagione di crisi non soltanto per le conseguenze degli scandali finanziari legati alla Banca Romana e per le infuocate tensioni sociali esistenti in diverse aree del Paese, a cominciare dalla Sicilia, ma anche per i dubbi sulla tenuta della stessa Unità (ricordo che Crispi, nel colloquio che ebbe con Umberto I in vista della formazione del nuovo governo, rivelò al sovrano che c'erano fondati timori di una secessione repubblicana nel nord : si sarebbe parlato, addirittura, di una nuova Cisalpina) ».

⁶⁶ Anne-Christine Faitrop-Porta (1990, p. 161) remarque qu'un épisode de « coltellata » dans le roman de Zola fit couler beaucoup d'encre de critiques italiens, mais qu'il est pourtant un passage obligé qui s'inscrit dans une tradition littéraire de représentation de la violence à Rome : « Non solo la cronaca, bensì novelle, romanzi e versi romaneschi, come quelli di Pascarella, pure incontrato da Zola nel 1894, evocano le coltellate scambiate sulle piazze e nelle vie ».

pays qui, depuis des années et grâce à l'admiration de ses pairs tels que Luigi Capuana ou Francesco De Sanctis, l'érige à génie de la littérature digne plus qu'aucun autre d'être imité dans la péninsule⁶⁷.

Ses trente-cinq jours à Rome sont le voyage documentaire le plus long qu'il ait jamais fait. Il visite guide à la main et n'omet aucune des descriptions classiques sans pour autant en faire de simples images d'anthologie à l'intérieur de son roman : les paysages « doivent toujours offrir à Pierre – le protagoniste – (et au lecteur) matière à émotion et à réflexion » (Noiray, 1997, p. 30). Le père du naturalisme se distingue aussi de la tradition d'une idéalisation de la campagne romaine dont il ne fait pas grand cas dans son roman, si ce n'est à l'occasion d'une visite à Frascati et aux alentours des lacs d'Albano et de Nemi qui inspirent à Pierre « une douceur, une joie, une séduction dont il ne se serait jamais lassé » (*Rome*, p. 571). Dans cet environnement bucolique et malgré les vicissitudes liées à la défense de son livre risquant une mise à l'index par le Vatican, le protagoniste peut enfin « oublier le reste du monde ! » selon une opposition topique entre la ville tentaculaire et énergivore et la campagne paisible et revigorante. Pourtant, l'intérêt de Zola est ailleurs et il faut se replonger dans la boue de la métropole : dans l'*Urbs*, les visites les plus classiques n'occulent en rien l'analyse de la vie moderne et des problématiques sociales ou urbanistiques contemporaines. Une fois sur place, ses nouvelles connaissances – principalement des journalistes – lui parlent des grands travaux de modernisation de la ville et de la crise immobilière, l'emmènent visiter le quartier, alors en plein construction, de Prati di Castello (Bertoni, 2018, p. 247).

Il est malheureusement largement conditionné par ces personnes qui l'accompagnent et par ses propres préjugés. Antonio Fogazzaro (1945, « In morte di Emilio Zola », p. 257) écrira dans un hommage à Zola que l'une des grandes illusions de ce dernier fut de prétendre « stringere facilmente familiarità con Roma ». Il visite par exemple trois fois Prati et ignore totalement d'autres zones. Il n'élargit jamais sa perspective et relaye des préjugés anti-méridionalistes. De plus, il reste naïf face aux intrigues du Règne et se laisse facilement flatter ou convaincre par des personnages comme Francesco Crispi ou le roi Humbert sur lesquels il n'enquête pas de façon approfondie. En somme « la brevità del suo soggiorno e l'insufficienza dei suoi sopralluoghi suscitano una perplessità tale da lasciare una lunga traccia : in un racconto di Flaiano, [...] il personaggio alter ego dell'autore

⁶⁷ Sur le rapport de De Sanctis à Zola voir le recueil d'articles apparus dans le journal *Roma* en 1878 et réunis sous le titre « Studio sopra Emilio Zola », in Francesco De Sanctis, *Saggi critici*, sous la direction de Luigi Russo, vol. 3, Laterza, Bari, 1965, mais également les analyses de Bigazzi (1969). Pour Luigi Capuana, voir l'article « Emilio Zola » dans ses *Scritti critici*, édition établie par Ermanno Scuderi, Niccolò Giannotta, Catania, 1972, pp. 225-250 ; Ojetti (1951) et à nouveau Bigazzi (1969), notamment sur la théorisation du binôme science-art par Capuana et l'évolution de sa pensée théorique concernant le naturalisme de Zola (p. 331 sq.). N'oublions pas qu'un rejet de l'influence française est aussi très présent chez les intellectuels italiens : l'année de la publication du roman de Zola est aussi celle des *Lecture del Risorgimento* dans lesquelles Carducci réaffirme son « misogallisme » en défense des traditions littéraires nationales (Fournier-Finocchiaro, 2013).

observerà : « Zola venne a Roma per scrivere un romanzo su Roma e non ne capì nulla⁶⁸ » (Bertoni, 2018, p. 249).

Les notes prises dans son journal de voyage sont parfois littéralement transposées dans un roman où Zola joue un jeu d'équilibriste pour combiner « l'intento di effigiare la Roma della tradizione con quello, implementato dalle circostanze, di descrivere la Roma capitale » (*ibid.*, p. 250). La représentation de la ville peut être jugée incomplète ou partielle, elle n'en est pas moins imposante dans son rendu final : un ouvrage de huit-cents pages en version de poche, qui se présente comme une sorte d'hybridation entre roman, essai historique, étude sociologique et reportage et qui donnera du grain à moudre à la critique quant à cette nouvelle phase du génie des Rougon-Macquart. En France, le succès du roman est considérable dès 1896, sans être aussi important que pour *Lourdes* ; en Italie, il suscite de vives réactions et des critiques assez mauvaises. Pour Clotilde Bertoni (*ibid.*, p. 260), les critiques n'ont pas compris « il taglio volutamente ibrido e le insolite contaminazioni » du roman qui en font aujourd'hui l'intérêt. En réalité, il y a de nombreuses raisons pour lesquelles, pour reprendre le titre d'un article de Paolo Tortonese (1990), « Rome n'a pas plu aux Italiens »⁶⁹ et elles ne tiennent pas toutes, comme le sous-entend Clotilde Bertoni, à des questions formelles ou au plagiat du Baedeker qu'on lui a souvent reproché⁷⁰. Jacques Noiray rappelle que le contexte de tension entre les deux pays ajoute à l'irritation des Italiens face aux « généralisations hâtives » et aux « jugements souvent critiques et parfois condescendants » du romancier, déception que les bonnes intuitions et les éléments au contraire finement observés du roman ne pouvaient contrebalancer (Noiray, 1997, p. 929). Lorsqu'il rédige *Cose Viste* en 1922, Ugo Ojetti va jusqu'à remettre en question la postérité du roman de Zola. Il se souvient à propos du voyage du romancier français à Rome, vingt-sept ans auparavant : « Dopo tre settimane di sudate fatiche, quando Zola ripassò con un carico di libri e di note le Alpi, egli ci sembrò, come scrittore, in agonia. E il giudizio degli stranieri, si sa, rappresenta il giudizio dei posteri » (Ojetti, 1951, p. 194).

Les relectures critiques récentes de *Rome* sont toutefois plus clémentes, voire très enthousiastes⁷¹. Paolo Tortonese émet l'hypothèse que le grand avantage qu'aurait Émile Zola sur ses homologues italiens lorsqu'il s'empare du sujet romain serait justement de ne pas être italien :

⁶⁸ Ennio Flaiano (1955), *Fine di un caso*, in *Diario notturno*, Milano, Adelphi, 1994, p. 298.

⁶⁹ Sur la question de la réception du roman en Italie voir, dans l'ouvrage collectif de Menichelli (1990, dir.), l'article d'Anne-Christine Faitrop-Porta intitulé « Il realismo di Rome al vaglio della critica romana (1896-1960) », pp. 141-171.

⁷⁰ Sur ce point précis, toujours dans Menichelli (1990, dir.), voir Gérard Luciani, « Zola visiteur de Rome ou du bon usage du Baedeker », pp. 173-189.

⁷¹ C'est le cas notamment du jugement un peu hâtif de Dominique Fernandez (1998, pp. 657-658) dans son dictionnaire amoureux qui ne fait nul cas des œuvres de notre corpus lorsqu'il estime que « vingt-cinq ans après l'achèvement de l'Unité italienne, l'Italie n'avait produit aucun roman qui montrât comment, à quel prix, de petite capitale des États pontificaux, Rome était devenue (croyait être devenue) la tête d'une grande nation moderne [...] ». Voilà ce qu'il écrit à propos du roman zolien : « Zola passe un mois et demi à Rome, à la fin de 1894 : le journal qu'il rapporte de ce séjour étonne par la perspicacité du regard et l'intelligence du jugement. De ce journal, il tire un gros roman, Rome ; si plusieurs

Pour parler de l'Italie, mieux vaut ne pas être italien. Les étrangers ont l'avantage d'arriver après une longue série de voyageurs qui ont déjà tracé la route à parcourir, et ils peuvent se limiter à vérifier par eux-mêmes des émotions déjà prévues et codifiées. Les Italiens au contraire en savent trop, ils ne supportent pas ces émotions programmées et ils se sentent écrasés et à l'étroit dans le cliché de l'*italianité*. [...] L'Italie s'est fatiguée et torturée dans ce mouvement continu de construction et de déconstruction de l'objet italien, en s'attachant alternativement à s'analyser au risque de se mettre en pièce, ou à se contempler en s'exposant à perpétuer un mensonge (Tortonese, 1990, p. 205).

Nous avons toutefois eu l'occasion de voir comment le cliché de l'*italianité* a également pu être une source d'exaltation et de fierté d'un écrivain comme Gabriele D'Annunzio qui s'en est servi pour réinventer un *topos* national. D'une façon générale, il ne s'agit pas d'opposer la vision française et la vision italienne pour établir une hiérarchie manichéenne entre les torts des uns et les raisons des autres, mais plutôt de faire dialoguer ces deux visions pour recueillir le fruit de leur comparaison selon un idéal prôné par Benedetto Croce qui, « buon conoscitore e della Roma e della narrativa dell'epoca, consiglia di mettere a raffronto i romanzi francesi ed italiani » (Faitrop-Porta, 1990, p. 164). Si la méthode est similaire, nous ne partageons pas l'intention crocienne de « desumerne una visione esatta della città », mais proposons d'en tirer profit pour interroger la représentation de Rome capitale et ses mécanismes littéraires selon des perspectives différentes permettant d'établir des points de contact ou des divergences.

Il est par exemple évident que la perspective française, dépendant d'une visite plus touristique de la ville, favorise la mise en relief de la valeur artistique de celle-ci. Pour autant, les tendances et les intérêts narratifs sont loin d'être compartimentés selon la nationalité de l'auteur : l'attention pour les beautés esthétiques de la ville est également présente chez D'Annunzio, le plus français des auteurs italiens. On se rappelle les nombreuses comparaisons (de personnages ou de paysages) qu'il établit dans ses romans avec des œuvres d'art ou encore les visites de galeries qui ponctuent l'évolution de ses intrigues romaines. On retrouve chez Zola cette attention ponctuelle mais appuyée aux œuvres d'art et les allusions au « génie surhumain » de Michel-Ange (*Rome*, p. 298) ou au musée du Capitole rappellent combien les Français, de Mme de Staël à Bourget, font de Rome la ville de l'art. Zola n'est pas non plus exempt des lieux communs littéraires les plus escomptés dans sa description de la ville, partagés cette fois par toute la littérature italienne, française et européenne en général. Parmi ceux rencontrés dans les autres œuvres du corpus narratif romain, signalons le panorama du promontoire du Pincio qui offre « une des vues les plus merveilleuses de Rome » (*ibid.*, p. 233), l'image de la ville

parties en semblent caduques, ou franchement mauvaises, on y retrouve néanmoins, lors des meilleurs passages, les qualités du journal, qui placent Zola, dans la grande lignée des visiteurs français en Italie, au tout premier rang après Stendhal et Dumas ».

à conquérir, « aimée et voulue plus qu'aucune femme » selon la personnification consacrée (*ibid.*, p. 204), mais aussi les vues à travers la fenêtre, celle du comte Prada ou du pape – « [...] de sa fenêtre, le pape voyait le monde » (*ibid.*, p. 436) – ou encore la représentation du Tibre comme un fleuve lugubre aux eaux d'une « morne lenteur » (*ibid.*, p. 465). Autre signe des temps qui insère parfaitement *Rome* dans cette décennie 1890 et permet de dresser un pont entre le roman de Zola et celui de D'Annunzio pourtant si différents : la Rome qui enthousiasme le plus Pierre, le protagoniste de *Rome*, est la ville Renaissance et baroque des jardins et des fontaines, des places d'Espagne et de la Trinité des Monts. Grâce à elle, il va enfin se laisser séduire. Or, l'explication, fournie dans le roman par l'idéalisme enfantin du personnage de Benedetta, n'est pas sans rappeler des théories exposées ou des thèmes récurrents dans d'autres romans romains, à savoir qu'il « faut du temps, beaucoup de temps pour comprendre et aimer Rome » (*ibid.*, p. 485) :

Quand on arrive à Rome, on apporte une Rome à soi, une Rome rêvée, tellement anoblie par l'imagination, que la Rome vraie est le pire des désenchantements. Aussi faut-il attendre que l'accoutumance se fasse, que la réalité médiocre s'atténue, pour donner le temps à l'imagination de recommencer son travail d'embellissement, de manière à ne voir de nouveau les choses réelles qu'à travers la prodigieuse splendeur du passé⁷² (*ibid.*, p. 485).

N'y a-t-il pas ici, réunies, la dialectique opposant immanquablement dans les œuvres romanesques l'idée et la réalité de Rome, son passé et son avenir, le rêve illusoire et le désenchantement fatal ? Le parcours initiatique du personnage repose lui aussi sur cette tension entre idéalité et réalité si l'on en croit l'analyse qu'en fait Luigi Capuana :

L'abate Froment ricercava un'astrattezza, e si era trovato faccia a faccia con l'incarnazione di un'idea, cioè con una realtà ricca di tutti i pregi e di tutti i diritti derivanti dalla natura umana e dalle condizioni sociali, ma non perciò meno elevata, meno possente, meno divina. L'idea astratta gli sembrava perfetta perché spoglia di particolari, di accidenti ; ed egli non sapeva riconoscere, nel gran rigoglio della vegetazione cattolica, appunto quell'idea che n'era il succo vitale (Capuana, 1972, « Emilio Zola », p. 237).

À l'instar de cette dialectique consacrée comme ressort de l'apprentissage douloureux du héros du roman réaliste, presque toujours destiné à perdre ses illusions, Zola n'ignore pas les représentations françaises ou universelles escomptées. Pourtant, il les dépasse largement et elles ne constituent pas l'essence de son roman. L'intrigue se concentre au contraire sur un argument qu'il traite de façon

⁷² Et quel écho avec les notes du journal de voyage de Zola (f°239) citées par Jacques Noiray (1997, pp. 911-912) : « on arrive avec des souvenirs classiques, l'imagination a travaillé, et l'on s'étonne de trouver la réalité si au-dessous du rêve. Petit, étroit, sale. C'est pourquoi les Italiens veulent qu'on reste longtemps à Rome, pour la comprendre et l'aimer. Il faut que la première impression mauvaise s'efface et qu'on retrouve la réelle grandeur historique de la ville. Alors on goûte l'histoire, les ruines, les musées, la vie douce du ciel romain ».

inédite au sein d'une œuvre dont l'ampleur ne l'est pas moins. En effet, on constate que sa perspective est bien différente de celle des romans analysés jusqu'à présent et qui se concentraient soit sur l'aspect politique – par ailleurs souvent traité de façon superficielle – soit sur l'aspect mondain de la représentation urbaine. Émile Zola, qui en tant qu'étranger ne perçoit certes de cette société italienne que ce qu'on lui en fait voir, a du moins le mérite de broser le portrait du monde ecclésiastique romain jusque-là délaissé par la plupart des narrateurs de la péninsule⁷³ et surtout de passer au filtre de son regard aiguisé certains aspects politiques de la crise italienne qui contribuent à le rapprocher des auteurs italiens et de leurs intérêts. Il parvient à saisir aussi bien « lo scarto drammatico tra il mito a lungo vagheggiato della capitale [...] e l'impasto di corruzione politica e finanziaria che nella realtà si era formato » que « il paradosso di uno stato che costruisce la propria capitale sul principio di un'idea » (Gigante, 2014, p. 37). En d'autres termes, Zola comprend que le primat de Rome dérive d'une construction idéologique davantage que d'une supériorité politique reconnue.

Le protagoniste du roman, Pierre Froment, n'est plus seulement un *forestiero* mais bel et bien un étranger : le jeune prêtre, dont le prénom est celui du fondateur de l'Église, se rend dans la capitale pontificale pour défendre un livre où il affirme sa foi et exprime son désir d'un retour à l'Église primitive. Cet ouvrage risque d'être mis à l'Index. Au contact de la ville et de l'environnement ecclésiastique, il sera confronté aux mêmes obstacles et pris du même découragement que ses homologues italiens face à la machine d'institutions qui ont trahi leurs idéaux. Qu'il s'agisse de l'État ou de l'Église, le résultat narratif est le même : l'indifférence et la corruption font lentement glisser le personnage vers le renoncement et le retour chez lui, déçu autant que détruit.

Pour que ce dénouement soit pleinement justifié, Zola n'hésite pas à le présenter comme le résultat d'une histoire séculaire réaffirmant que Rome ne peut être détachée de son passé. L'auteur déconstruit le mythe de Rome et s'inscrit lui aussi dans la lignée d'un anti-mythe moderne à travers un parcours retraçant, parfois schématiquement, les grandes lignes d'une évolution témoignant d'une continuité entre passé et présent. Dans le but de construire ce « continuum historique », Zola n'hésite pas à repartir aux éléments originels « de la civilisation européenne triomphante de la fin du XIX^e siècle » que sont « l'héritage des Grecs, des Latins, et du Christianisme » et à apposer au spectacle du passé l'observation « des mutations matérielles » les plus emblématiques de l'évolution de l'Italie unie (Luciani, 1990, p. 183).

⁷³ Il faudra attendre 1905 pour la publication de *Il Santo* de Fogazzaro mettant lui aussi en scène le monde ecclésiastique et la problématique du renouvellement de l'Église dans un roman qui ne connaîtra cependant pas le même succès que celui de Zola.

Rome est donc le livre de ce Français venu à Rome comme touriste et comme héritier d'une tradition littéraire qu'il dépasse pourtant de toute part : « À Rome, [Zola] ne s'est pas soucié de refaire ou d'éviter de refaire, *Madame Gervaisais* ou *Cosmopolis*. Son projet était différent, et plus vaste » (Noiray, 1997, p. 28). Sa volonté d'englober passé et présent, aspects sociaux et politiques, considérations historiques et descriptions de paysages fait dire à Jacques Noiray que son « exigence de totalité est vertigineuse » :

Il s'agissait de donner, sur Rome et sur l'Italie, une œuvre totale : tous les temps (l'Antiquité, la Rome pontificale, la Rome moderne), tous les lieux (tous les paysages, tous les quartiers, le Quirinal et le Vatican, les palais et les taudis, la Ville et la Campagne), tous les mondes (« noirs » et « blancs », Nord et Sud, riches et pauvres, etc.).

[...] *Rome* sera donc à la fois un peu tout ce que les autres livres sur Rome ont été, et aussi quelque chose de plus qui naît de cette totalité (Noiray, 1997, p. 28).

Cette exigence de totalité vertigineuse et tellement inédite nous a fait préférer le roman de Zola à celui d'autres auteurs français contemporains s'étant eux aussi intéressés à Rome et auxquels nous ferons cependant ponctuellement allusion.

4.2 De la Rome vaticane à la Rome capitale : totalité, atemporalité et historicité d'une ville éternelle

« Ce que Zola veut faire avec *Rome*, ce n'est pas un livre de plus sur la Ville éternelle, mais le livre définitif » (Noiray, 1997, p. 28). La ville du primat et de la totalité, de l'origine et du fondement de toute chose s'y prête particulièrement. Chez Zola, cela est déjà souligné par le choix, pour le protagoniste, d'un prénom qui est celui du père fondateur de l'Église et d'un nom, « Froment », que Sergio Campailla (2008, p. 65) identifie à « quel grano che è alla base dell'alimentazione, simbolo della fertilità e dunque della vita ». Le projet même de Pierre, tel qu'il l'expose dans son livre, appelle à une refondation de valeurs originelles : sans connaître la ville, il prétend la renouveler, « la nuova Roma da lui vagheggiata è quella di un neocattolicesimo spiritualista delle origini, che vuole superare l'ignoranza e i pregiudizi, l'idolatria di Lourdes, gli equivoci del potere temporale » (*ibid.*, p. 66).

Cette valeur civilisationnelle que les narrateurs modernes donnent à Rome est présente également chez Anatole France (1991) dont le roman *Sur la pierre blanche*, paru en 1905, est une suite de dialogues philosophiques où l'évocation du monde gréco-romain se mêle à la vision utopique des sociétés communistes de l'avenir. Ce n'est pas un hasard si France choisit Rome comme théâtre de cette réflexion sur les guerres contemporaines et sur l'avenir de l'humanité dont la conclusion

pessimiste professe, quelques années avant la Première Guerre Mondiale qui inspirera cette même pensée à Paul Valéry, que les civilisations et les mondes sont mortels. Selon Donatien Grau (2017, p. 497), « le recours à Rome, au moment de la crise de la civilisation, constituerait comme une sorte de béquille dans un temps d'incertitude, un retour au cœur de la culture, au moment où elle doit être redéfinie ».

La valeur totalisante de Rome ne réside pas uniquement dans sa qualité originelle, dans ce « signe de la civilisation occidentale » (*ibid.*, p. 498) qu'elle constitue, mais aussi dans la continuité qu'elle permet d'instaurer entre cette origine et le présent. Nulle autre ville n'aurait pu autant appuyer et illustrer la théorie naturaliste de l'hérédité prônée par l'auteur des Rougon-Macquart qui insiste sur l'idée de continuité entre la Rome des Césars et la Rome catholique jusqu'aux passions collectives de la Rome contemporaine. C'est par exemple dans la démesure des constructions colossales que Zola donne à voir « l'empreinte héréditaire et la marque indélébile du génie de l'ancienne Rome conquérante et dominatrice » (Vallette, 1909, p. 307)

Parce qu'elle est continuellement immuable, la ville éternelle se prête facilement à l'édifice théorique zolien. Elle est le cadre qui double les thèses présentées dans l'intrigue en étant par excellence cette continuité sans rupture, cette révolution permanente en même temps qu'impossible au sein de laquelle pour que rien ne change, il faut que tout change. Là où le protagoniste voit une continuité synonyme de progrès, Zola ne cesse d'insister, dès le premier chapitre, sur l'illusion de Pierre, sur la promesse de paix universelle qu'il croit entrevoir dans cette Rome nouvelle, sur la « candeur passionnée de son rêve » (*Rome*, p. 92) qu'il nourrit encore face au panorama sublime, avant de se rendre à l'imposant et lugubre palais Boccanera dans lequel il est hébergé. Ce rêve et cette continuité temporelle donnent justement son titre et sa structure à l'œuvre de Pierre qui s'intitule *La Rome nouvelle* et dont les chapitres sont constitués par la triade du passé, du présent et de l'avenir. Mais c'est encore une fois un avenir impossible sur lequel il fantasme en observant tout ensemble les trois monuments des trois Rome – et toujours le chiffre trois revient comme symbole de cette perfection totalisante, de la Trinité comme de la trilogie – du Palatin, de Saint Pierre et du Quirinal :

Et toute l'histoire séculaire de Rome était là pour lui, dans ce triangle symbolique, dans ces trois sommets qui se regardaient, par-dessus le Tibre [en finissant par] la Rome actuelle, celle qu'il ignorait, qu'il avait négligée, dont le palais royal, si nu, si froid, lui donnait une pauvre idée, l'idée d'une tentative bureaucratique et fâcheuse, d'un essai de modernité sacrilège sur une cité à part, qu'il aurait fallu laisser au rêve de l'avenir (*ibid.*, p. 70).

Dès le final du chapitre suivant, ces mêmes points de repère sont repris dans une perspective inversée, inspirant découragement et fatigue au protagoniste auquel on conseille la patience voire

l'abnégation. Par la fenêtre du palais, l'horizon s'est réduit, le panorama est invisible. De la totalité, on passe déjà au néant, de la vie universelle et continue, à la mort insidieuse :

Vainement il chercha le Janicule. Tout sombrait au fond de cette mer du néant, les vingt-quatre siècles de Rome, le Palatin antique et le moderne Quirinal, le dôme géant de Saint-Pierre, effacé du ciel par le flot d'ombre. Et, au-dessous de lui, il ne voyait pas, n'entendait même pas le Tibre, le fleuve mort dans la ville morte (*ibid.*, p. 142).

À ces impressions contrastées du personnage correspondent, toujours dans une perspective de recherche d'exhaustivité de la part de Zola, les descriptions détaillées et superposées des caractéristiques, contrastées elles-aussi, des différentes Rome. La Rome du Vatican apparaît « ferma in un'immobilità cronica, arroccata nella rivendicazione del potere temporale perso » tandis que Rome capitale est « affacciata sulle incognite del futuro, affannata a rinsaldare un potere malfermo » (Bertoni, 2018, p. 252)⁷⁴.

Le choix du titre *Rome*, au singulier et surtout sans aucun sous-titre visant à mettre en relief un aspect spécifique, porte en lui la proposition ambitieuse de *tout* saisir de ces quatre lettres. À l'image de la stratigraphie de la ville millénaire, c'est l'ensemble des superpositions de réalités diverses que l'auteur se propose de rassembler, de fusionner, pour le meilleur et pour le pire, dans une seule œuvre totale qui serait l'essence même du roman romain. Zola tente de saisir la réalité urbaine en n'omettant aucun de ses aspects, aussi hétérogènes et distincts soient-ils. Cette composition se construit à l'opposée d'une perspective univoque et parvient cependant à donner une impression de totalité, c'est-à-dire de synthèse réussie. Le talent de l'écrivain se révèle dans cette capacité à fondre ensemble, à intégrer, à faire coexister, à synthétiser la multiplicité sans créer de discontinuité ou d'effets de superposition artificielle. Cette réalité urbaine vécue comme un véritable palimpseste ne connaît pas de déliaison entre ses différentes strates puisque le texte cherche à établir à tous les niveaux une continuité révélée (et proposée comme évidente) entre la ville antique et la Rome contemporaine. L'un des phénomènes auquel s'intéresse particulièrement Zola est par exemple la « vieille folie héréditaire de la pierre » que l'on retrouve dans « ce coup de folie mégalomane qui aboutit au krach immobilier de Rome, et qui sema dans la ville contemporaine la ruine, la désolation et la laideur » (Vallette, 1909, pp. 310-311).

⁷⁴ Cette opposition fait partie d'une rhétorique anticléricale destinée à durer dans le temps. Elle suscite par exemple la polémique suite au discours prononcé par le maire de Rome, Ernesto Nathan, le 20 septembre 1910 : « con toni perentori, infatti, il sindaco non esita ad esaltare il cammino della "Roma della Terza Italia" e a confrontarlo con l'immobilismo dell'"altra Roma", la Roma pontificia, "prototipo del passato" [...] » (Bartolini, 2021, p. 69).

Dès son arrivée, Pierre Froment se livre à une traversée de la ville en carrosse durant laquelle il sent, après les avoir étudiés dans les livres, « toute la fierté et toute la grâce de Rome » (*Rome*, p. 49). Le parcours de la voiture mêle monuments antiques consacrés et visions nouvelles qui surprennent Pierre jusqu'à ce qu'il éprouve le besoin irrésistible, qui constitue également un irrésistible *topos* de la littérature romaine, d'une totalité embrassée sous forme de panorama : « pourquoi ne se faisait-il pas conduire sur-le-champ à l'endroit classique, au sommet d'où l'on voyait Rome entière, étalée sur les sept collines ? [...] Il voulait recevoir le coup en plein front, Rome entière vue d'un regard, la ville sainte ramassée, embrassée d'une seule étreinte » (*ibid.*, pp. 51-52). Pour s'y rendre, au moment de la traversée du Tibre, voilà la première impression des « nouveaux quais, dans le ravage et les plâtres neufs des constructions récentes » de l'autre côté desquels « le Transtévère lui aussi était éventré » (*ibid.*, p. 52). Le motif des ruines et des quartiers éventrés qui parcourt tout le roman est le signe d'un recommencement toujours manqué, d'un empire destiné à la décadence avant d'avoir triomphé, d'une civilisation que cette sensibilité *fin de siècle* ne cesse d'interroger :

De là cette obsession des ruines, non pas tant celles du passé, qui n'intéressent guère le romancier, que celles du présent, des quartiers inachevés et déjà détruits, du rêve de grandeur avorté que vient démentir l'ironique réalité [...].

Ces ruines symboliques ne sont pas seulement celles d'une religion (pour Zola) caduque. Plus généralement, ce sont celles d'une civilisation tout entière, issue du « sang d'Auguste » et de la grandeur romaine, que le monde fasciné regarde finir (Noiray, 1997, pp. 41-42).

Le paradoxe de cette ville éternelle est donc d'être à la fois la ville originelle – « elle est le berceau, elle est la mère ! » s'exclame le personnage du vieux comte Prada (*Rome*, pp. 857-858) – et la « ville qui se défait, une cité croulante emportée par le courant de l'Histoire » (Noiray, 1997, p. 41). Or, cette impossibilité du mouvement de la ville n'est pas représentée seulement par les descriptions qu'en fait Zola, mais aussi par l'intrigue elle-même. Le roman accompagne la désillusion progressive du protagoniste à partir de la fascination qu'exerce habituellement la ville sur ses visiteurs. Là encore, la dialectique entre primauté, éternité et totalité est à son comble : dès le premier chapitre, Zola insiste sur une fascination unique exercée par la première visite de la ville, une ville que le protagoniste se propose de re-nouveler (dans son ouvrage intitulé *La Rome nouvelle*), mais qui est déjà constituée comme un tout englobant un espace-temps sans limites :

Il ne distingua rien d'abord, il ne voulait s'arrêter à aucun détail, il se donnait à Rome entière, au colosse vivant, couché là devant lui, sur ce sol fait de la poussière des générations. Chaque siècle en avait renouvelé la gloire, comme sous la sève d'une immortelle jeunesse. Et ce qui le saisissait, ce qui faisait battre son cœur plus fort, à grands coups, dans cette première rencontre, c'était qu'il trouvait Rome telle qu'il la désirait,

matinale et rajeunie, d'une gaieté envolée, immatérielle presque, toute souriante de l'espoir d'une vie nouvelle, à cette aube si pure d'un beau jour (*Rome*, p. 54).

Il suffira pourtant de se détacher de cette vision globale, d'enquêter sur un aspect particulier, de pénétrer dans les coulisses de ce panorama apparemment onirique pour en découvrir les failles. Les descriptions des monuments classiques, dont les formules hyperboliques soulignent systématiquement l'orgueil et la démesure, s'accompagnent souvent d'une note douce-amère ayant trait à la décadence d'une civilisation disparue, à la ruine, à la mort enfin. Le cinquième chapitre (pp. 235-255), celui de la visite approfondie de Rome par le protagoniste désœuvré, est le cœur de ce processus dénonçant la mégalomanie destructrice qui s'apparente à un gigantesque *memento mori* : partout, « la mort était dans cet excès de force et de gloire » (*Rome*, p. 255). Au Forum, « apparaissent, tels que des débris d'os, les fragments du pavage, les soubassements des colonnes, les massifs des fondations » (*ibid.*, p. 245). En somme « il ne reste, dans ce terrain fouillé de partout, qu'un cimetière de ville où blanchissent les vieilles pierres exhumées, et d'où s'élève la grande mélancolie des peuples morts » (*ibid.*, p. 247) ; le Colisée est « ce colosse dont les siècles n'ont entamé qu'une moitié, comme d'un immense coup de faux [...] » (*ibid.*) ; les thermes de Caracalla sont une autre « ruine cyclopéenne [...] laissée là de même comme le vestige d'une race de géants, disparue de la terre » (*ibid.*, p. 248). On pourrait multiplier longtemps les notations de ce chapitre d'une extrême richesse qui, de la voie Appia à la Basilique Saint-Pierre, cherche encore une fois, à l'image de son objet hyperbolique, à *tout* décrire pour démontrer à quel point, à Rome, *tout* ne peut « aboutir qu'à la catastrophe » (Noiray, 1997, p. 41).

Les descriptions ou la chronique ne sont pas les seuls moyens dont use Zola pour soutenir sa thèse. À côté du symbole physique de la porte de bronze du Vatican, « dure et inexpugnable », à travers laquelle rien n'est « entré depuis trois siècles » (*Rome*, p. 325), à côté des impressions du protagoniste face à cette immensité, il y a la fiction du récit, la trame, la construction narrative, qui se font elles aussi le reflet de la même idée. En effet, l'intrigue elle-même est basée sur le paradoxe d'une immortalité mourante d'une ville à renouveler, dans ses monuments, mais aussi dans ses institutions, notamment la religion chrétienne catholique, qui est ontologiquement liée à Rome depuis l'institution de la papauté⁷⁵. L'illusion de Pierre est d'espérer une réforme radicale de l'Église qui ne peut en subir aucune, « perché una sua riforma, una sua reale rinunzia alle prerogative temporali, significherebbe la fine della stessa istituzione, che ha ragione di esistere soltanto nella sua granitica "romanità" »

⁷⁵ « [...] Rome fait partie du rêve, c'est à Rome aussi que l'éternité a été prédite, c'est le sol même de Rome qui a donné au catholicisme l'inextinguible soif du pouvoir absolu. Aussi était-ce pour cela que le destin de la papauté se trouvait lié à celui de Rome, à ce point qu'un pape hors de Rome ne serait plus un pape catholique » (*Rome*, p. 376).

(Gigante, 2014, p. 38). Le personnage devra alors finalement renoncer à ses intentions révolutionnaires.

Au centre de la trilogie, *Rome* est le nœud de cette acceptation, par le personnage, d'un renouvellement et d'un espoir impossible – « [...] Rome achevait de briser en lui la foi (*Rome*, p. 295) » –, mais elle est également un tremplin vers l'avenir. Elle est le pont entre Lourdes et Paris où tout sera enfin possible. La trilogie, qui rappelle la Trinité divine, a dans son ensemble une ambition totalisante sur le plan temporel, narratif et théologique : « [...] après le passé, le futur ; après l'impossible retour aux origines, l'appel à un néo-catholicisme rénovateur ; après les naïvetés, les absurdités de la croyance populaire, les subtilités, l'intelligence d'une religion politique ouverte sur l'avenir » (Noiray, 1997, p. 9). Prenons garde malgré tout à ne pas considérer que Rome ne serait qu'un moyen dont Zola userait pour arriver à ses fins. La représentation de Rome n'est pas seulement au service d'une thèse. Elle l'illustre autant qu'elle l'engendre, elle l'interroge autant qu'elle lui répond :

Ces romans à thèse sont tout autre chose que des thèses romancées, parce que chez Zola la thèse n'est pas une idée qu'il s'agirait de développer et d'illustrer dans une intrigue, mais un thème profond perpétuellement ressassé, un noyau imaginaire dans lequel la fiction s'engendre et se renouvelle (Noiray, 1997, p. 12).

En ce sens, le lecteur assiste aux questionnements de Pierre bien plus qu'aux certitudes de Zola, confrontés tous les deux au drame d'un catholicisme agonisant et inéluctable. On retrouve chez l'auteur français la fatalité déjà présente dans les romans de la décennie précédente chez ses homologues italiens pour dénoncer l'échec d'un processus politique. Dans la vision totalisante proposée par Zola, les responsabilités du monde catholique, politique ou social sont toutes ensemble pointées du doigt. Le parcours qui conduit Pierre de l'enthousiasme initial à l'échec final prévoit un conglomerat d'embuches (« la langueur du climat, l'indolence ou la sournoiserie des hommes, les pesanteurs de la société romaine et la décadence historique (pour Zola) de l'Italie », Noiray, 1997, p. 17) qui se présentent comme autant de causes de cette tragique fatalité. Cette défaite doit être comprise presque universellement. Puisque Zola englobe tous les temps et tous les acteurs, c'est l'échec d'une société voire d'une civilisation tout entière que symbolise par métonymie la parabole de Pierre Froment. Lorsque, dans les chapitres finaux, vaincu par le découragement, Pierre finit par réprouver son livre face au Saint Père et sort du Vatican, il se retrouve place Saint-Pierre, où, tel le glas, « l'horloge sonn[e] dix heures, d'une cloche si lente et si forte, que jamais heures plus solennelles, plus définitives, n'avaient semblé tomber dans plus d'infini noir et insondable » (*Rome*, p. 772). La fin de l'intrigue personnelle correspond à l'écroulement d'un monde entier : « l'expérience suprême était faite, un monde en lui avait croulé » (*ibid.*).

Le catholicisme posé au centre de l'intrigue n'est qu'un symbole supplémentaire de cette valeur universalisante de Rome, mais la ville est loin de se limiter à ce centre du monde chrétien. Contrairement à d'autres représentations traditionnelles appartenant à l'esthétique du récit de voyage d'ascendance catholique, Zola ne se limite pas à faire de l'Église « l'aboutissement nécessaire de l'histoire de la Ville » (Grau, 2017, p. 189). L'auteur considère qu'une vision étriquée ne prenant en compte que ce seul aspect serait injustement déliée de la contemporanéité et du vivant d'une ville dont le présent doit aussi être représenté, « celui-ci fût-il brutal et, immédiatement, laid » (*ibid.*). Dans le roman, les œillères de la perspective catholique sont illustrées par le point de vue du cardinal Boccanera qui défend Rome comme le centre du monde et apparaît à Pierre « d'une grandeur désespérée et superbe » comme « catholique intransigeant, retiré ainsi dans l'ombre croissante du passé, bravant d'un cœur de soldat l'inévitable écroulement de l'ancien monde » (*Rome*, p. 165). À côté de la Rome vaticane, Zola entend pour sa part faire la part belle à la Rome capitale. Ce faisant il procède, toujours dans une perspective absolutiste qui renie les restrictions, autant par continuité entre les époques que par contrastes et ruptures géographiques ou générationnelles.

Dans sa proposition d'extension de toutes les limites possibles, c'est aussi celles du roman et de l'histoire que Zola propose d'élargir en livrant une certaine idée du *Risorgimento*. L'élément historique est central « non pas comme dates, mais comme grand enjeu historique », contribuant à faire de Rome un « roman d'histoire contemporaine » (Grau, 2017, pp. 248-249). Si l'avenir de l'Église comme institution est un enjeu de l'histoire quasi universelle (de l'Occident), le principal enjeu d'histoire contemporaine du roman de Zola est celui de la constitution de la nation italienne⁷⁶. Le personnage du comte Prada, paradigme de l'ancien héros *risorgimentale* dont les interventions ouvrent et ferment l'œuvre, permet d'établir un pont entre l'utopie de l'abbé Froment et celle qu'il a lui-même alimentée lors du mouvement vers l'Unité.

Ce personnage du comte Prada, dont l'histoire détaillée, racontée au chapitre IV du roman, tient lieu de résumé de toute l'histoire *risorgimentale* (*Rome*, pp. 188-235), est le symbole d'un écart générationnel qui porte dans le roman toute la dialectique de la rupture entre les jeunes générations et celles qui ont vécu l'épopée de la conquête de l'Unité. Une rupture qui donnera d'ailleurs son titre au dernier roman étudié dans notre corpus, *I vecchi e i giovani* (1913) de Pirandello. Claudio Gigante (2014, p. 39) établit un rapprochement entre les deux œuvres en émettant l'hypothèse d'une lecture, par Pirandello, du roman de Zola. Il souligne également l'approfondissement politique inédit dont fait preuve le romancier puisqu'il n'est pas évident qu'un Français s'intéresse à la problématique

⁷⁶ Sur les raisons de cet intérêt français pour l'Unité italienne, voir Donatien Grau (2017, p. 261).

risorgimentale. Or, Zola le fait de façon assez minutieuse, notamment à travers le personnage d'Orlando Prada⁷⁷, « vero e proprio maratoneta delle battaglie per l'Unità » dont la « biografia di patriota onnipresente – dalla Carboneria a Porta Pia – non ha corrispondenze precise con nessuno dei protagonisti del tempo ».

Ayant longtemps nourri le mythe de l'Unité et de Rome capitale – « Rome adorée, ménagée et flattée, comme une femme en laquelle on a mis tout son espoir » (*Rome*, pp. 195-196) –, le vieil Orlando désormais paralytique vit dans un appartement de via XX settembre qui offre un panorama parmi les plus travaillés dans le roman ; panorama « che simboleggia tutto quello che ha desiderato nella sua vita » (Gigante, 2014, p. 39) jusqu'à la dernière fois où, encore, il « vécut dans le rêve, croyant toujours avec enthousiasme à l'avenir splendide, débordant d'une espérance illimitée, regardant Rome doubler de population, s'agrandir d'une folle végétation de quartiers neufs, redevenir à ses yeux d'amant ravi la reine du monde » (*Rome*, pp. 196-197). Irréductible broyé par les mécanismes de la modernité, il voit maintenant s'étendre sous ses yeux un rêve évanoui :

[...] au premier plan, sous la fenêtre, il y avait la jeune ville, celle qu'on bâtissait depuis vingt-cinq années, des cubes de maçonnerie entassés, crayeux encore, que ni le soleil ni l'histoire n'avaient drapés de leur pourpre. Surtout, les toitures du colossal Ministère des Finances étalaient des steppes désastreuses, infinies et blafardes, d'une cruelle laideur. Et c'était sur cette désolation des constructions nouvelles que les regards du vieux soldat de la conquête avaient fini par se fixer (*ibid.*, p. 205).

L'article d'Alfred Berl duquel Zola s'inspire pour décrire une sorte de « meridionalizzazione » (Gigante, 2014, p. 40) de la politique transparaît dans ce regard qu'Orlando porte à sa fenêtre, comme une vue de l'esprit :

[...] si abbevera di questa visione quasi a volere cercare un sostegno capace di conferirgli un nuovo orizzonte ideale, di fronte alla devastazione morale del presente : che non è soltanto dovuta alla corruzione del mondo politico, che pure ha un suo peso, ma alla scoperta che l'Unità è ancora da farsi (non manca il richiamo a d'Azeglio) ; che i cittadini del nord e del sud hanno alle spalle secoli di culture differenti e continuano a restare moralmente distanti (Gigante, 2014, p. 39).

Comme souvent, la dichotomie entre le Nord et le Sud est doublée par un fossé générationnel abyssal qui est là encore représenté par l'histoire personnelle d'Orlando Prada dont le fils incarne la trahison des idéaux paternels. Ces problématiques sont directement rattachées au thème de Rome capitale de sorte qu'à la continuité séculaire (et mortifère) des temps anciens correspondent des

⁷⁷ Sur la représentation du *Risorgimento* dans les œuvres françaises en général voir Sophie Guermès, « Fiction et diction du Risorgimento dans la littérature de langue française, de Charles Didier à Émile Zola », in Claudio Gigante et Dirk Vanden Berghe (2011, dir.), *Il romanzo del Risorgimento*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, pp. 211-227.

phénomènes de rupture (géographique et temporelle, mais récente) susceptibles de mettre en péril tout l'édifice :

Cette Italie qu'il avait voulue si puissante, si triomphante en son unité, agissait follement, courait à la ruine, à la banqueroute peut-être. Cette Rome qui avait toujours été pour lui la capitale nécessaire, la ville de gloire sans pareille qu'il fallait au peuple roi de demain, semblait se refuser à ce rôle d'une grande capitale moderne, lourde comme une morte, pesant du poids des siècles sur la poitrine de la jeune nation. Et il y avait encore son fils, son Luigi, qui le désolait, rebelle à toute direction, devenu un des enfants dévorateurs de la conquête, se ruant à la curée chaude de cette Italie, de cette Rome, que son père semblait avoir uniquement voulues pour que lui-même les pillât et s'en engraisât (*Rome*, p. 197).

Dans cette ville qui devait donner « à qui la possédait la force, la beauté, l'éternité » (*ibid.*, p. 204), ont fini par l'emporter les avidités du pouvoir et de l'argent *dei giovani*, représentés par les personnages, tous deux décrits dans ce chapitre IV, du fils du ministre des Finances, Attilio Sacco – dont le mariage avec la princesse Buongiovanni au chapitre XII est le symbole de l'union de l'ancien monde et du nouveau – et de Luigi Prada, le fils du comte. L'éloignement et la perte progressifs des idéaux et des valeurs *dei vecchi* mènent au constat que « pendant que les vieux meurent, pas un homme nouveau ne se lève parmi les jeunes » (*ibid.*, p. 208). Ce processus perverti de l'histoire qui n'est pas synonyme de progrès signe la double fin d'une éternité rêvée de la ville qui laisse Pierre pensif. Celle du cardinal Boccanera et de son Église d'une part, celle du comte Prada et de sa patrie d'autre part : « De les avoir ainsi vus l'un après l'autre, si grands, si seuls, si désintéressés de la bassesse quotidienne, cela emplissait une journée d'un rêve d'éternité » (*ibid.*, p. 223).

Mais ces rêves évanouis n'empêchent pas de rêver encore et de pêcher à nouveau par *hubris*, d'engager de nouvelles constructions qui resteront, comme toutes les précédentes, en ruine. Si l'espoir de Prada n'est qu'une lointaine utopie, à côté des traitres avides de pouvoir, il y a aussi les jeunes les plus engagés, nourrissant un idéal anarchique qui n'a certes rien à voir avec celui *dei vecchi*, mais semble tout aussi illusoire et utopique aux yeux de Zola. Cette option est représentée par le personnage de Mascara, fils de l'un des compagnons d'arme de Prada qui ne croit plus au mythe de la Terza Roma et qui se propose déjà de passer à la *Quarta* :

– « Je la reconstruirais », répéta l'enfant debout, d'une voix tremblante de prophète inspiré, « je la reconstruirais, oh ! si grande, si belle, si noble ! Ne faut-il pas pour l'universelle démocratie de demain, pour l'humanité enfin libre, une cité unique, l'arche d'alliance, le centre même du monde ? Et n'est-ce pas Rome qui est désignée, que les prophéties ont marquée comme l'éternelle, l'immortelle, celle en qui s'accompliront les destinées des peuples ? Mais, pour qu'elle devienne le sanctuaire définitif [...], on doit la purifier d'abord par le feu, ne rien laisser en elle des souillures anciennes. Ensuite, quand

le soleil aura bu les pestilences du vieux sol, nous la rebâtirons dix fois plus belle, dix fois plus grande qu'elle n'a jamais été » (*ibid.*, p. 849).

Prada et Mascara incarnent le versant politique de la démesure, celui qui touche à la *res publica*. La démesure la plus pernicieuse, la plus immuable et la plus macabre reste pourtant celle qui se trouve du côté de la religion. Entre les murs du Vatican, rien ni personne n'est destiné à changer. Le monde ecclésiastique au sein duquel Pierre est finalement reçu au chapitre XIV est l'incarnation d'une totalité n'ayant d'égale que le néant du sommeil, du silence et de la mort qui touche non seulement l'intérieur du « Vatican colossal, tombé au sommeil [...] dans cette enfilade de salles désertes, somptueuses et mortes » (*ibid.*, p. 725), mais aussi la ville tout entière, vue une fois de plus à travers une fenêtre :

Puis, il se trouva debout, le front contre une vitre, devant la fenêtre qui donnait sur la place Saint-Pierre. Et il eut une minute de saisissement, Rome immense s'étendait, dans l'entrebâillement des persiennes mal fermées, Rome telle qu'il l'avait déjà vue des loges de Raphaël [...]. Seulement, c'était la Rome de nuit, la Rome élargie encore au fond des ténèbres, sans bornes comme le ciel étoilé. [...] Et quelle immensité noire, ainsi poudrée de lumière, quelle masse énorme d'obscurité et d'inconnu, dans laquelle semblaient avoir sombré les vingt-sept siècles de la Ville éternelle, ses ruines, ses monuments, son peuple, son histoire, jusqu'au bord illimité de l'ombre, tenant toute la nuit, peut-être si diminuée, si disparue, que le soleil à son retour n'en éclairerait que le peu de cendres ! (*ibid.*, pp. 726-727).

Vue à travers les persiennes du Vatican, Rome ne peut devenir qu'une immense masse d'obscurité symbolisant l'obscurantisme de l'Église. Les hyperboles ne manquent pas pour souligner le caractère global d'une plongée abyssale dans les ténèbres. Que le projet soit politique ou catholique, la folie des grandeurs, l'éternel retour de l'éternel, de l'universel, de l'absolu incapable de prendre en compte la réalité et considérant tout de façon hyperbolique sont donc bien les différents aspects d'une même marque héréditaire – que Zola appellerait une tare – qui constitue le fil rouge de toute l'histoire de la ville, jusqu'aux dernières pages du roman :

Béant, Pierre l'écoutait. Eh quoi, le sang d'Auguste en venait là ? Au Moyen Âge, les papes n'avaient pu être les maîtres de Rome, sans éprouver l'impérieux besoin de la rebâtir, dans leur volonté séculaire de régner à nouveau sur le monde. Récemment, dès que la jeune Italie s'était emparée de Rome, elle avait aussitôt cédé à cette folie atavique de la domination universelle, voulant à son tour en faire la plus grande des villes, construisant des quartiers entiers pour une population qui n'était pas venue. Et voilà que les anarchistes eux-mêmes, en leur rage de bouleversement, étaient possédés du même rêve obstiné de la race, démesuré cette fois, une quatrième Rome monstrueuse, dont les faubourgs finiraient par envahir les continents [...]. C'était le comble, jamais preuve plus extravagante ne serait donnée du sang d'orgueil et de souveraineté qui avait brûlé les veines de cette race, depuis qu'Auguste lui avait laissé l'héritage de son empire absolu, avec le furieux instinct de croire

que le monde était légalement à elle et qu'elle avait la mission toujours prochaine de le reconquérir. [...] Et Pierre comprenait la prodigieuse vanité de ces gens hantés par la grandeur des aïeux, hypnotisés devant le passé de leur Rome, déclarant qu'elle renferme tout, qu'eux-mêmes ne parviennent pas à la connaître, qu'elle est le sphinx chargé de dire un jour le mot de l'univers, si grande et si noble que tout y grandit et s'y anoblit, qu'ils en arrivent à exiger pour elle le respect idolâtre de la terre entière, dans cette vivace illusion de la légende où elle demeure, cette inextricable confusion de ce qui a pu être grand et de ce qui ne l'est plus (*ibid.*, pp. 850-851).

Le panorama proposé à travers cette multitude de personnages incarnant différents idéaux est forcément réducteur, mais il vise à rendre compte, ne serait-ce que partiellement, de cette multiplicité et de cette richesse du roman de Zola. *Rome* est sans nul doute le seul exemple narratif de recherche absolue d'exhaustivité dans le dressage d'un portrait fidèle et complet d'une ville italienne de la part d'un écrivain français. Zola nourrit « l'ambizione di dare una testimonianza su una fase di trapasso epocale » (Campailla, 2008, p. 72) qui lui est étrangère, mais dont les mécanismes, que la littérature continuera d'interroger dans des romans du XX^e siècle, sont, en fin de compte, universels en ce qu'ils témoignent de tout un imaginaire européen sur la vision stéréotypée de Rome et du *monde* qu'elle représente :

È la fine di una famiglia che aveva espresso papi, principi e capitani ; è la fine di un mondo. Ma la storia va comunque avanti ed elabora forme di compromesso. [...] È l'eterno problema del rapporto tra padri e figli ; ma anche una sorta di teoria dei colori, in campo politico. C'è il nero, c'è il bianco, ma anche, e sempre più, il grigio. [...] Chi sale e chi scende, ma chi non si adegua è destinato ad essere spazzato via. La lezione di De Roberto, quella che sarà di Tomasi di Lampedusa, ma non più limitata all'orizzonte siciliano e invece verificata al centro del sistema, trova una conferma nel racconto spregiudicato di Zola (Campailla, 2008, p. 72).

Qu'il nous soit permis, en guise de conclusion humblement partielle sur une œuvre que son auteur voulait totale, de souligner que la forme choisie devait nécessairement être celle du roman. Seule forme qui puisse embrasser le vertige et la multitude, intégrer l'intégralité d'une ville palimpseste, le roman est aussi la forme capable de réconcilier le passé et l'avenir, de donner à voir l'échec en même temps qu'elle ouvre la voie au futur.

4.3 Les profondeurs inexplorées de la Rome sociale : une modernité impossible

Dans le roman de Zola, la question de l'Unité apparaît sous un double aspect, « comme une utopie manquée ; et comme un progrès social à accomplir » (Grau, 2017, p. 268). Ainsi, l'auteur n'hésite

pas à représenter, aux côtés du pape et du roi, les couches « les plus déshéritées de la société » (*ibid.*, p. 415). Pour compléter son exposition des réalités historiques des deux premières Rome, il entre à pieds joints, attirant avec lui le lecteur, dans une exploration concrète des coulisses, des impasses, des réalités sociales de la Rome contemporaine qui fournit au roman des pages dont « l'impatto è violento ed efficace » (Campailla, 2008, p. 67). Ses carnets de notes, étudiés par Jacques Noiray⁷⁸, attestent du fait que Zola choisit, dès le début de son projet, d'accorder une place de premier plan au tableau de la société romaine contemporaine et à l'enquête documentée chère aux principes naturalistes.

Le contexte littéraire se prête facilement à cette enquête sociale à un moment où « la narrativa cercava ormai il popolo, e tentava di scoprirne i bisogni, i profondi risentimenti, le speranze di rinnovamento sociale » (Accrocca et Jannattoni, 1958, p. 22). Cela est d'autant plus vrai dans cette Italie post-unitaire qui cesse d'être un mythe pour devenir justement, de la façon la plus concrète qui soit, « un problème social et politique » et pour laquelle il s'agissait « de creuser, d'enquêter, de dévoiler : on avait besoin d'ôter la magie de toutes choses, d'en briser l'envoutement puisque les choses elles-mêmes refusaient de jouer leur rôle de toujours » (Tortonese, 1990, p. 206).

Le tableau social dressé par le maître du naturalisme est aussi justifié par le contexte qui donne son cadre à l'intrigue puisque l'encyclique publiée par le pape en 1891 et dénoncée par Zola s'attache à la définition d'une doctrine sociale de l'Église établissant une médiation entre capitalisme et catholicisme. En réalité, il s'agit d'une condamnation cachée « della lotta di classe, delle dottrine comuniste e socialiste, del movimento operaio e del sindacalismo nascente » ; thèmes chers à la sensibilité zolienne qui anticipe, « nella sensibilità dell'invenzione artistica le problematiche del modernismo [...] » (Campailla, 2008, p. 66)

La vision de Pierre est quelques peu éthérée et toujours trop idéaliste puisqu'il espère « que l'Église [puisse] encore faire du bien, en prenant en main l'irrésistible mouvement démocratique moderne, afin d'éviter aux nations la catastrophe sociale menaçante » (*Rome*, p. 64). Ce rêve éveillé qu'il fait du nouveau contrat social est à l'image de ses connaissances topographiques de la ville, théoriques et illusoires :

Ah ! de quels yeux tendres et ardents il la regardait, la Rome de son livre, la Rome nouvelle dont il avait fait le rêve ! [...] Et c'était avec une joie enfantine qu'il les reconnaissait tous [les monuments], pour les avoir longtemps étudiés sur des plans et dans des collections de photographies (*ibid.*, p. 67).

⁷⁸ «“Mais ne pas oublier que je ne veux pas l'Italie poncifs, la Rome connue : je veux une Rome actuelle, avec son modernisme hurlant au milieu de son antiquité, avec son petit peuple actuel et ses bourgeois modernes. Tout cela devra être étudié sur place (F°8)”» (Noiray, 1997, p. 903).

La confrontation du protagoniste avec la réalité donnera alors à Zola l'occasion d'exposer celle que lui-même avait rencontrée pendant son séjour. Ses observations sont d'autant plus vivantes qu'elles se basent sur une documentation autobiographique, « sur la réalité de la chose vue », qui confèrent à certains passages « le meilleur du réalisme des Rougon-Macquart » (Noiray, 1997, p. 33).

Parmi les problèmes de la Rome moderne concrètement analysés et qui participent d'une hérédité romaine mégalomane, on retrouve en premier lieu les « projets grandioses de rénovation et d'agrandissement », qui ont fait de la ville « la proie des démolisseurs, des bâtisseurs, des spéculateurs, dans une activité colossale et désordonnée » (*ibid.*, p. 33). Le roman analyse avec précision les conséquences de ces grands travaux qui aboutirent à partir de 1887 à une crise bancaire et à une faillite générale. Les ruines modernes du quartier de Prati sont alors le signe d'une folie des grandeurs d'une Italie qui une fois de plus « a voulu tout trop vite, elle a vu trop grand, la crise était "fatale" » (*ibid.*, p. 33). Les carnets de Zola témoignent de la sensibilité de l'écrivain aux conséquences dramatiques de ce « rêve de gloire avorté » (*ibid.*, p. 912) dont Pascale Budillon rappelle l'ampleur et la rapidité⁷⁹.

Dans le roman, c'est au chapitre VIII que l'histoire de cette spéculation immobilière et du désastre financier qui s'en suivit est contée, lorsque Pierre, accompagnée du personnage de Narcisse Habert, visite le nouveau quartier des Prés du Château dont son guide lui assure que « rien au monde ne [lui] en dira plus long sur la Rome actuelle » (*Rome*, p. 390). Encore une fois, « le vieil orgueil atavique qui avait rêvé de transformer Rome en capitale du monde » démontre qu'il s'est exalté « jusqu'à la démence [...] » (*ibid.*, p. 395) au point d'avoir des conséquences désastreuses au niveau urbanistique, financier, mais aussi social.

Lors de son voyage, l'écrivain est passionné par cette misère quotidienne inconnue à l'étranger ou au touriste. Il ne se contente pas de décrire les ruines des nouveaux quartiers, il cherche aussi parmi ses habitants les caractéristiques de la société romaine, sans oublier aucune catégorie sociale ; de l'aristocratie jusqu'au peuple romain qu'il perçoit comme « une masse amorphe, maintenue en enfance par des siècles d'obscurantisme : une classe encore à naître, comme l'aristocratie est une classe qui s'éteint » (Noiray, 1997, pp. 35-36). La scène de la visite chez un personnage surnommé « la Pierina », au centre de ce nouveau quartier « imbécile, avec ces rues mortes, ces maisons mortes » (*Rome*, p. 408), constitue le cœur de cette dénonciation de la misère sociale dont Zola est le porte-parole depuis des années. Là, ce sont « des bandes d'enfants pouilleux » trainant dans la poussière,

⁷⁹« Nel 1882, cinquantamila ambienti erano costruiti nei nuovi quartieri incominciati dell'Esquilino, di Castro Pretorio, del Testaccio, del Celio e dei Prati di Castello. Dal 1883 al 1889, sessantadue opere pubbliche erano state intraprese (ponti, vie, Palazzo di Giustizia, Caserma, ecc.). Nel 1883 il Comune riconosce d'utilità pubblica un Piano Regolatore.[...] Nel 1882, cinquantamila nuovi ambienti erano stati costruiti, matematicamente una stanza per ogni cittadino di più » (Budillon, 1970, pp. 205 ; 207).

des femmes, « en jupes sordides, en camisoles défaites », une odeur « nauséabonde, une odeur de misère malpropre, le bétail humain s'abandonnant, vivant dans sa crasse » (*ibid.*, p. 410). Au Trastevere aussi, véritable « cloaque de misère et d'ignorance » (*ibid.*, p. 486), est décrite cette « population grouillante, en guenille et malpropre » (*ibid.*, p. 487). Pour Pierre comme pour Zola, Rome est une ville aux contrastes sociaux qui se font le reflet des contrastes architecturaux et urbanistiques :

Ce jour-là, Pierre, en se rendant du Transtévère au palais Farnèse, où il était attendu, fit un détour, passa par la rue des Pettinari, puis par la rue des Giubbonari, la première si sombre, si resserrée entre le grand mur noir de l'Hôpital et les misérables maisons d'en face, la seconde toute vivante du continuel flot populaire, tout égayée par les vitrines des bijoutiers, aux grosses chaînes d'or, et par les étalages des marchands d'étoffes, où flottent des lés immenses, bleus, jaunes, verts, rouges, d'un ton éclatant. Et le quartier ouvrier qu'il venait de parcourir, puis ce quartier du petit commerce qu'il traversait maintenant, évoquèrent en lui le quartier d'affreuse misère qu'il avait visité déjà, la masse pitoyable des travailleurs déchus, réduits par le chômage à la mendicité, campant parmi les constructions superbes et abandonnées des Prés du Château (*ibid.*, p. 489).

Malgré son effort d'observation, l'analyse sociale de cet étranger ne sera cependant pas aussi convaincante que celle qu'il a menée jusque-là à Paris. Clichés et stéréotypes abondent aussi bien dans le roman que dans le travail préparatoire du journal aux constats parfois un peu hâtifs. « «Pas encore de peuple, plus d'aristocratie, et une bourgeoisie dévorante, menant la curée parmi les ruines» : tel est donc le constat sans appel que Zola dresse de la société romaine, et qu'il n'est pas loin d'élargir à toute l'Italie » (Noiray, 1997, pp. 36-37).

La fascination pour les grands travaux a pu, comme l'ont souligné d'autres critiques, faire oublier à Zola certains passages obligés de la description de la vie romaine et des rites sociaux tels que les rencontres au théâtre, les duels ou les fêtes religieuses traditionnelles (Faitrop-Porta, 1990). C'est que son intérêt est ailleurs. L'aspect social auquel il s'attache, à savoir celui de la misère d'un peuple abandonné, est aussi pour lui une façon d'interroger la modernité, cette modernité perçue comme une utopie manquée et qui réduit le peuple, y compris à travers l'urbanisme, « à une sorte d'animalité et de sublime, joyeux et tragique, par la misère » (Grau, 2017, p. 489). La ville n'est pas prête à accueillir ses nouveaux habitants. De même que la modernisation de la ville, la modernité est donc impossible ou du moins contre-productive puisqu'elle n'est pas synonyme de progrès social. Comme il l'a fait pour Paris, l'auteur de *Rome* cherche à mettre en cause les excès « d'une modernité déferlante, non contrôlée » et éternellement inaccomplie qui ouvre la voie « à un monde de misère » et détruit ce qu'elle a elle-même construit (*ibid.*, p. 491).

Au sein du roman, Pierre finit par prendre conscience du lien de cause à effet entre cette modernité délétère et la misère sociale qui le touche particulièrement. Au bord du Tibre, après sa visite dans les

quartiers dégradés, il formule l'aporie qui recèle toute la portée politique du roman, s'interrogeant sur la modernité impossible de la Nation entière : « le cas se posait terrible, puisque sans Rome l'Italie ne pouvait pas être, et qu'avec Rome il semblait maintenant difficile qu'elle fût » (*Rome*, p. 498). La modernité est empêchée de toutes parts, aussi bien sur le plan urbanistique que social et politique puisque tous ces domaines sont liés et qu'aucun ne semble impulser une réelle (r)évolution. À tel point que le désespoir est permis :

Et, s'il était vrai que demain reflleurissait toujours dans la poudre du passé, il fallait donc se forcer à l'espoir. Mais ce sol n'était-il pas épuisé, et puisque les monuments eux-mêmes n'y poussaient plus, la sève qui fait les êtres sains, les nations fortes, n'y était-elle pas également tarie à jamais ? (*ibid.*, p. 499).

Dans le tout dernier chapitre, alors qu'il a déjà renié ses écrits et que Rome, pour reprendre la formule de Matilde Serao, l'a vaincu, Pierre rend une dernière visite au comte Prada qui lui expose, au fil des pages et avec force enthousiasme, sa conviction patriotique, la nécessité dans laquelle ils étaient de prendre Rome, son désespoir enfin face à ce qui fut ensuite fait de cette nouvelle capitale. Écœuré par le cours des choses actuelles, le vieil homme ne désespère pourtant jamais et continue à nourrir un rêve impossible : « [...] il est des heures où ma folie me reprend, où je crois à Rome comme à ma mère, invincible, immortelle, où j'attends les deux millions d'habitants qui doivent venir peupler ces douloureux quartiers neufs [...] » (*ibid.*, p. 840). C'est d'abord en vain que Pierre tente de porter l'attention du vieux patriote sur le peuple ou la question sociale qui priment selon lui sur toutes les autres. Les patriotes, au service de leur rêve politique et poursuivant eux aussi un idéal, ont parfois oublié la population autant que l'institution religieuse qu'ils accusent, aveuglés qu'ils étaient par leur conquête et leur amour de Rome *comme idée* : « Aimez-la pour ce qu'elle n'est plus, pour ce qu'elle veut être !... Ne dites pas qu'elle est finie, aimez-la, aimez-la, pour qu'elle soit encore, pour qu'elle soit toujours ! » (*ibid.*, p. 858). Mais le comte Prada finit tout de même par considérer lui aussi le problème social :

« Je ne cesse de le répéter, il faut faire l'Italie. On dirait qu'un vent d'est ait emporté ailleurs, loin de notre vieille terre, la semence humaine, la semence des peuples vigoureux et puissants [...] Et c'est donc par en bas qu'il faut agir, oui ! des écoles partout, l'ignorance pourchassée, la brutalité et la paresse combattues à coups de livres [...] Oui, oui ! la solution du problème n'est pas ailleurs, faire un peuple, faire une démocratie italienne ! » (*ibid.*, p. 841).

On reconnaît-là des considérations qui abondent dans les nations européennes marquées par l'essor des nationalismes. Les problématiques sociales de la misère, de la foule ou de la masse à éduquer sont également corrélées à la modernité et aux questionnements qu'elle pose sur le progrès et l'avenir.

Les représentations d'une ville constituant elle-même un pont entre plusieurs époques et plusieurs mondes exacerbe donc la sensibilité associée à ce moment charnière de la *fin de siècle*. Dans le *Cosmopolis* de Bourget, on retrouve ces questionnements chez le personnage du marquis Montfanon, rêvant de vivre

« [...] cent cinquante ans en arrière, dans ce monde où il n'y avait ni cosmopolites, ni dilettantes, ni gentilhommes de coulisse non plus. – C'était le vieux monde, mais il était robuste, et la preuve, c'est qu'il a vieilli, c'est-à-dire duré, au lieu que votre société issue de la Révolution, regardez où elle en est après cent ans, en France, en Italie, en Angleterre [...] » (Bourget, 1947, p. 24).

Le même personnage, à la fin du roman, regrette ce vieux monde inexorablement vaincu alors qu'il se trouve dans l'enclos des jardins du Vatican :

Jamais Montfanon n'avait senti plus qu'en cet instant la poésie de ces jardins, uniques au monde, mais aussi l'enveloppante tristesse qui s'exhale de leurs muets taillis, de leurs étroits parterres, de leurs fontaines mêmes et de leurs terrasses d'où l'on ne voit que la muraille ronde et aussitôt d'innombrables cheminées d'usine, symbole brutal de la victorieuse activité moderne... (*ibid.*, p. 464).

Qu'on soit conservateur ou progressiste, Rome offre un point de départ fécond pour la réflexion comme paradigme d'un lieu qui interroge la modernité, ne s'y plie pas facilement, y reste hostile par bien des aspects, mais reste malgré tout particulièrement propice aux suppositions sur l'avenir (comme c'est le cas également dans *Sur la Pierre blanche* d'Anatole France), justement parce que Rome est la ville antique par excellence et que la modernité doit s'y adapter à force de compromis. Le théâtre idéal de la crise identitaire est aussi celui rêvé pour mettre en scène une crise plus universelle de la civilisation occidentale⁸⁰.

4.4 Le roman de l'écriture : hypothèse conclusive sur Rome

À côté de l'exigence de totalité, de la volonté de dresser une chronique précise et une description exhaustive ; en plus de « faire du roman la chambre d'écho des grandes questions morales et sociales

⁸⁰ « Rome semblait offrir, dans cette perspective, une alternative à la fois au conservatisme et au modernisme radical : il s'agit bien de proposer une pensée de l'époque dans ses mutations présentes et à venir, non seulement de diagnostiquer une crise, mais aussi d'offrir des ouvertures, qui ne sont pas des solutions, en sachant bien qu'elles ne sont, essentiellement, que des ouvertures mêmes. La modernité dans Rome incarne la possibilité d'une voie médiane, à la fois respectueuse des traditions classiques et désireuse d'intégrer néanmoins les apports du moderne » (Grau, 2017, p. 498).

qui agitent le monde contemporain » (Noiray, 1997, p. 8), on perçoit aussi dans le roman romain de Zola, « plus proche que jamais, la présence de l'écrivain, sa voix, sa fraternité avec un personnage porte-parole à qui il prête ses propres expériences, ses propres angoisses, ses rêves et ses fantasmes » (*ibid.*, p. 8). *Rome* est aussi, en filigrane, le drame de l'intime, celui de la foi déçue, du prêtre ou de l'écrivain.

D'une façon générale, l'imaginaire français fait facilement de Rome la ville artistique par excellence, mais c'est évidemment à la figure de l'écrivain que les auteurs se rattachent le plus volontiers et qui se propose toujours comme une sorte de miroir d'eux-mêmes (notons tout de même, depuis le roman de Madame de Staël, la prolifération des amateurs d'œuvres picturales, par exemple le personnage de l'esthète Narcisse Habert chez Zola). Traditionnellement, le roman de formation cache souvent l'histoire de la vocation de l'écrivain lui-même et les romans de Rome ne font pas exception à la règle. Chez Mme de Staël, la poétesse Corinne, puis, dans les années 1890, l'écrivain Dorsenne de *Cosmopolis* chez Bourget ou le jeune prêtre de Zola. Ce dernier personnage familier de la plume est par ailleurs condamné par l'Église, tout comme son créateur⁸¹, pour son ouvrage *La Rome nouvelle* dont le titre est, selon Léon XIII, « à lui seul un mensonge et un poison » (*Rome*, p. 765). Pour Pierre, au contraire, ce livre « ne sera donc pas un banal traité d'économie politique, mais un poème utopique, une rêverie lyrique sur l'avenir et le bonheur de l'humanité, comme Zola lui-même en construira bientôt dans ses Évangiles [...] » (Noiray, 1997, p. 12). L'excès d'idéalisme et la réponse toujours intellectuelle proposée face aux questionnements du réel sont ce par quoi pèchent Zola aussi bien que Pierre : en tant qu'intellectuels, ils pensent pouvoir résoudre les problèmes sociaux à travers les idées (Campailla, 2008, p. 67). Malgré son échec, Pierre s'obstine et projette d'écrire un nouveau livre, non plus sur la Rome « nouvelle » mais sur la Rome « vraie ».

Comme dernière hypothèse concernant Zola avançons que le problème fondamental que Rome, comme symbole du monde catholique, pose à l'écrivain est celui de l'incompatibilité entre sa mission littéraire empreinte de dénonciation sociale⁸² et la croyance religieuse, qui pour Zola ne peut être que le résultat de l'ignorance, mais revêt un caractère de sincérité chez son personnage. En proie à une réelle crise existentielle, Pierre finira par renier ses propres écrits et il est permis de se demander si Zola lui-même, fervent défenseur, non d'une foi pure et primitive, mais du règne de la raison et de la

⁸¹ Selon une mise en abyme surprenante, *Rome*, récit d'une mise à l'Index d'un livre, fut lui-même mis à l'Index, tout comme de nombreux autres romans zoliens. Pour des approfondissements sur ce point voir Disegni Silvia, « Emile Zola all'Indice », in *Esperienze letterarie*, XXXIII, 4, 2008, pp. 47-78. Pour compléter la liste des personnages d'écrivains dans les romans français à sujet romain signalons que dans *Sur la pierre blanche* d'Anatole France, Hippolyte Dufresne et Nicolas Langelier sont eux aussi deux doubles de l'auteur.

⁸² De l'exemple de Littré, Zola « a retenu l'idée du rôle prédominant du chercheur et de l'écrivain dans la société contemporaine ; il leur revient de repousser les limites de la connaissance humaine et d'œuvrer à l'entreprise commune de progrès » (Laville, 2013).

science, n'a pas parfois, comme son personnage, douté de ses convictions et de la traduction littéraire qu'il leur donnait. Face à ses détracteurs acharnés, le découragement eût été plus que légitime. La rêverie finale à laquelle s'abandonne Pierre Froment sur le seuil du départ met en avant l'incompatibilité entre les idées de son livre et la « réponse que Rome lui avait faite par ses ruines, par ses monuments, par sa terre elle-même, par son peuple, par ses prélats, par ses cardinaux, par son pape » (*Rome*, p. 867). Cette réponse est autant l'échec d'une religion – « Non ! le catholicisme ne pouvait se renouveler, non ! il ne pouvait revenir à l'esprit du christianisme primitif, non ! il ne pouvait être la religion de la démocratie, la foi nouvelle qui sauverait les vieilles sociétés croulantes, en danger de mort » (*ibid.*) – qu'une remise en question d'une foi personnelle et une crise de vocation. Religieuse chez Pierre, littéraire chez l'écrivain en quête de légitimité :

À son cri éperdu qui demandait une religion nouvelle, Rome s'était contentée de répondre en condamnant son livre, comme entaché d'hérésie, et lui-même l'avait retiré, dans l'amère douleur de sa désillusion. Il avait vu, il avait compris, tout s'était effondré. Et c'était lui, son âme et son cerveau, qui gisait parmi les décombres (*ibid.*, p. 868).

La conversion finale de Pierre aux raisons de la science, seules capables de lui redonner espoir, est un rapprochement évidemment des figures de l'écrivain et de son personnage en même temps qu'un éloignement définitif de Rome, étrangère à « la vie moderne, sans industrie, sans commerce, incapable même de science, de littérature et d'art » (*ibid.*, p. 889) :

C'était bien fini, la science était victorieuse, il ne demeurait rien du vieux monde. Être le grand schismatique, le réformateur attendu, à quoi bon ? N'était-ce pas édifier un autre rêve ? Seule, l'éternelle lutte de la science contre l'inconnu, son enquête qui traquait, qui réduisait sans cesse chez l'homme la soif du divin, lui semblait importer à présent, le laissait dans l'attente de savoir si elle triompherait jamais au point de suffire un jour à l'humanité, en rassasiant tous ses besoins (*ibid.*, p. 881).

Puisque la capitale italienne ne peut offrir au personnage ce qu'il cherche, le voilà maintenant tendu vers un autre idéal. Le dernier paragraphe du roman rend hommage au lieu commun de la gare et du départ pour signifier la transition accélérée vers la prochaine étape, la prochaine ville, où la modernité pourra enfin s'accomplir et la trilogie se conclure :

Puis, à la gare, au milieu de la bousculade, Pierre ne pensa plus. Il dut prendre son billet, faire enregistrer ses bagages. Et, tout de suite, il monta en wagon. Le surlendemain, au lever du jour, il serait à Paris (*ibid.*, p. 892).

Éléments de conclusion de la deuxième partie

En guise de première considération conclusive de cette partie centrale du corpus, nous voudrions élargir la réflexion grâce au travail de Marguerite Bordry (2019) qui, bien qu'il s'applique à la représentation de Venise, comporte de nombreux points communs avec notre recherche. En effet, il est curieux de constater une certaine constance de la littérature des villes, ou du moins des villes les plus iconiques et riches d'histoire de l'Italie *post-risorgimentale*. Ne pourrait-on pas, par exemple, appliquer à la littérature de Rome des deux décennies de 1880 et 1890 que nous avons étudiées dans cette deuxième partie, ce que la critique affirme à propos de l'œuvre vénitienne de quatre auteurs du même siècle qui offriraient « une double lecture de l'histoire de la ville » (Bordry, 2019, p. 241) ? À savoir que ces villes semblent associées d'un côté à leur glorieux passé, « irrémédiablement perdu, car désormais vide de sens pour les générations qui ne l'ont pas connu » ; de l'autre à des événements récents de l'histoire du XIX^e siècle qui jouissent « d'une aura presque mythique », mais font pourtant l'objet « d'une lecture désenchantée, fondée sur le renversement des lieux communs et sur la caricature » (*ibid.*). De sorte que ces représentations urbaines oscillent « entre mélancolie pour un passé glorieux, mais perdu, et ironie à l'égard d'un passé proche, au cours duquel il semble que la ville ne se soit pas toujours montrée à la hauteur d'elle-même » (*ibid.*).

Entre Venise et Rome, les dates et les événements évoqués changent, mais le constat reste le même, à cela près que dans le cas de la capitale du Règne, la nostalgie du passé le plus récent, caractéristique des romans parlementaires des années 1880, n'est bien souvent pas un passé romain, mais piémontais. Cela va de pair avec le fait, qui semble se confirmer dans le temps, qu'aucun des auteurs du corpus des romans de Rome n'est lui-même un romain natif. Même les auteurs italiens ne sont romains, tout au plus, que d'adoption. Dans le fond, cela favorise un rapprochement de tous les auteurs du corpus. Qu'ils soient Français ou Italiens, ce sont tous des émigrés. Rome est en quelque sorte une ville qui ne s'appartient pas et devra attendre le XX^e siècle pour que des auteurs, nourris dès l'enfance par son sein, en fassent le socle d'une œuvre narrative solidement ancrée dans son territoire réel, plus que dans sa légende.

Les ouvrages de cette seconde partie du corpus ont connu un succès hétérogène et variable. Tous témoignent cependant de cet intérêt pour le sujet romain de la part d'auteurs considérés comme des « majeurs » de leur époque, bien que parfois tombés en désuétude par la suite. On peut par exemple émettre l'hypothèse que si *Cosmopolis* de Paul Bourget n'est pas passé à la postérité, c'est en partie

parce qu'il ne donne pas à Rome sa place hégémonique traditionnelle et en fait une ville parmi tant d'autres. Marguerite Bordry (2019, p. 254) considère en effet que dans son propre corpus, « la peinture d'une Venise ayant perdu son statut d'*unicum* et étant devenue comparable à d'autres villes est peut-être la raison pour laquelle [les œuvres étudiées] sont restées largement ignorées ». D'autre part, si les romans parlementaires, y compris celui de Matilde Serao, n'ont longtemps fait que marginalement partie des grands classiques à sujet romains, c'est peut-être parce qu'ils s'intéressent à un aspect trop particulier de la ville – à savoir la monde parlementaire – et n'assument pas de valeur suffisamment universalisante⁸³.

Suivant ces critères, on pourrait classer les romans parlementaires dans les œuvres mineures à dimension particulariste, tandis que deux œuvres à la dimension universaliste et travaillant sur la symbolisation de Rome comme *Il Piacere* et *Rome* seraient sans nul doute des œuvres majeures ; la première jouissant encore aujourd'hui d'une reconnaissance unanime, la seconde oubliée depuis le succès de sa parution, peut-être moins pour sa valeur interne qu'en raison de l'immense production zolienne dont les Rougon-Macquart ont constitué le noyau dur et sur lesquels s'est concentrée l'attention critique. *Il Piacere* et *Rome* sont aussi les deux œuvres qui sont irrésistiblement tendues vers le futur dans le projet littéraire de leur auteur respectif. Chez Zola, le projet est celui d'une trilogie, chez D'Annunzio, il est plus ample et implique l'ensemble d'une œuvre romanesque qui constitue presque un tout organique de la représentation narrative de Rome, en constante évolution, suivant l'idéologie de son auteur.

Au-delà de ces catégorisations et au sein de leur grande variété, les romans étudiés dans cette seconde partie partagent en définitive un certain nombre de points communs, mais présentent également des points de rupture irréconciliables que nous tenterons de synthétiser. Rédigés dans les vingt dernières années du XIX^e siècle, ils sont tous en quelques sorte des romans de formation, mettant tour à tour l'accent sur la construction identitaire en rapport (parfois en opposition) avec la construction de la Nation italienne. Ce sont également des romans de la « crise », dans un contexte *fin de siècle* qui fait grand usage de ce substantif et l'associe aux domaines les plus variés. Dans cette perspective, ils présentent toujours, en lien intime avec l'espace spécifiquement romain, un nœud, une criticité politique (Serao et le roman parlementaire), religieuse (Zola), identitaire (Bourget et

⁸³ « [...] il ne fait aucun doute que la dimension particulariste des œuvres du corpus a une conséquence importante sur leur non-inclusion dans un canon littéraire vénitien, par opposition à la dimension universaliste des œuvres majeures qui y sont, elles incluses, et qui reposent avant tout sur la symbolisation de Venise. [...] Dans ce cas, on peut avancer que le particularisme et la valeur littéraire ont une relation potentiellement proportionnelle, l'excès du premier faisant éventuellement obstacle à la seconde » (Bordry, 2019, pp. 259-260).

D'Annunzio) qu'il s'agit de dénouer. D'une façon plus générale, ils posent tous en filigrane la question de savoir, non plus s'il faut conquérir Rome et en faire la capitale, mais si l'on peut bel et bien *vivre* à Rome, et pourquoi. Le contexte culturel européen leur donne enfin maille à partir avec la sensibilité décadente, à travers des thèmes comme le mondanisme et le cosmopolitisme, l'ouverture aux autres ou le repli sur soi, sans pour autant que la tradition réaliste – parfois valorisée et exacerbée dans des courants tels que le vérisme ou le naturalisme – y soit abandonnée. D'où un mélange, aux proportions variables d'un roman à l'autre, entre un esthétisme apparemment exacerbé ou ouvertement rejeté et des considérations politiques, urbanistiques et sociales toujours sous-jacentes. Ce sont ainsi des romans qui interrogent les concepts d'échange et de perméabilité, y compris dans leur forme, notamment à travers leur forte hybridité littéraire dont le corpus semble démontrer qu'elle est consubstantielle au roman de Rome.

Cette hybridité, on la retrouve non seulement à l'intérieur d'une même œuvre, comme c'était déjà le cas chez Edmondo De Amicis et Giovanni Faldella – du roman de Zola on peut par exemple dire que « le fil narratif domine, mais il intègre également des choses vues, des signes du voyage, qui participent du portrait de la Ville qu'entend peindre Zola » et brouillent les frontières entre les discours en constituant des objets littéraires « aux limites poreuses, qui s'associent les uns aux autres, entre le roman et le Voyage » (Grau, 2017, p. 365)⁸⁴ ; on pense également à Matilde Serao et à Gabriele D'Annunzio qui intégrèrent eux des morceaux de chroniques journalistiques à leurs romans –, mais en plus on constate qu'un *para*, *pré* ou *post*-texte de Rome se constitue toujours au sein de l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain. Il découle le plus souvent d'une expérience personnelle que l'auteur fait de la ville, ayant souvent trait au journalisme ou à l'expérience politique pour les Italiens – c'est le cas pour nombres de romans parlementaires –, davantage au voyage pour les Français. Dans tous les cas, on constate la forte portée autobiographique que semblent pour l'instant partager tous les romans du corpus. Même *Cosmopolis*, qui ne contient presque aucune description de la ville, est à lire en contrepoint d'un pré-texte, *Sensations d'Italie*, publié par Bourget deux ans plus tôt et présentant « le recueil de saynètes, de paysages, de, justement, “sensations” vécues » (*ibid.*, p. 362) que l'auteur n'a pas mis dans son roman. Le palimpseste romain n'est pas seulement interne à chacune des œuvres, il se constitue aussi tout autour, comme un réseau où les œuvres d'une même

⁸⁴ Clotilde Bertoni (2018, p. 250) fait le même constat : « Spesso, anziché sviluppare a fondo il suo diario di viaggio, lo scrittore lo travasa direttamente nella finzione narrativa, lasciandone intatta la sostanza e talvolta anche la forma : attento comunque a dare spazio a tutte le sue impressioni ».

plume se répondent les unes les autres, mais dialoguent aussi beaucoup avec celles des autres écrivains contemporains.

Cette caractéristique tient peut-être en premier lieu à l'objet ou au sujet qu'ils partagent, à savoir Rome elle-même et pas n'importe laquelle : la Rome *contemporaine*, celle qui est capitale de la jeune Nation italienne. C'est un motif nouveau en littérature qui encourage naturellement les comparaisons et l'exploration de points de vue différents en même temps que la consolidation de lieux communs et de scènes récurrentes. Entre rupture et continuité, originalité et tradition, on tâtonne pour saisir un objet multiforme, on cherche la meilleure porte d'entrée, la représentation la plus juste pour exprimer la modernité de la ville, en prenant le parti ou pas de la détacher de son passé. Le signifié est hybride et multiple à l'image du signifiant qu'il tente de saisir. Les romanciers l'ayant compris seraient les plus à même d'embrasser « une conception compréhensive de la modernité » de la ville (*ibid.*, p. 497).

La dialectique entre rupture et continuité, passé et présent, vieilles pierres et modernisation urbaine est en effet prégnante dans tous les récits étudiés, qu'elle que soit l'aspect privilégié par les auteurs pour parler de cet objet aux multiples facettes qu'est Rome : le politique chez Serao ou Fogazzaro ; la mondanité et les plaisirs chez D'Annunzio ; la religion dans son aspect psychologisant chez Bourget, dans son impact social chez Zola (qui a pourtant tenté une œuvre totalisant tous les aspects précédents). Les partis pris sont différents suivant les orientations idéologiques, les influences littéraires ou les expériences personnelles des auteurs. Pourtant, dans tous les cas, à Rome, la rupture, le contraste et le paradoxe attirent et fascinent, qu'ils soient géographiques, temporels ou idéologiques. La dédicace déjà citée de Bourget nous le rappelle :

C'est le contraste entre les allures un peu incohérentes des errants de la haute vie et le caractère de pérennité empreint partout dans la grande cité des Césars et des papes qui m'a fait choisir ce lieu où les moindres coins parlent d'un passé séculaire pour y évoquer quelques représentants du genre d'existence le plus moderne, et aussi le plus arbitraire et le plus momentané (Bourget, 1947, dédicace au comte Joseph Primoli).

Concernant l'évolution générale du roman de Rome depuis la première période étudiée, on constate qu'entre 1870 et la dernière décennie du siècle, l'un des changements les plus évidents concerne l'abandon, progressif mais constant, d'un certain type de rhétorique patriotique, que nous pourrions qualifier de « deamicisienne », au profit de deux autres directions. D'un côté, la narration de Rome tend toujours plus à l'exacerbation de la critique, politique ou sociale. La dérision de Faldella et de De Amicis n'est plus de mise et laisse place à davantage d'amertume face à des situations qui, décidément, ne semblent pas vouloir s'améliorer. Il est notamment symptomatique que le personnage des romans romains reparte désormais systématiquement vaincu *de et par* Rome (à

l'exception d'Andrea Sperelli qui reste dans la ville, mais qu'on peut à tous les égards considéré comme vaincu). Or, cela devient désormais plus grave, car le personnage n'est plus seulement de *passage* dans la capitale, pour son entreprise de conquête patriotique (comme chez De Amicis) ou pour régler des questions administratives (comme chez Faldella), mais il cherche à s'y *établir*, et cela semble impossible. Le titre choisit par le personnage de Zola pour son essai, *La Rome nouvelle*, est un vœu pieux dont le roman démontrera qu'il ne peut en aucun cas se concrétiser. Cette désillusion, allant jusqu'à nier à la ville toute possibilité de rachat d'elle-même, deviendra totale dans les romans à venir de Luigi Pirandello et de Federico De Roberto. D'un autre côté, le constat désarmant de l'échec du projet unitaire et de modernisation de la capitale peut susciter une réaction, représentée par Gabriele D'Annunzio, qui manifeste un certain désintérêt individualiste aboutissant à une esthétique décadentiste. Chez l'écrivain *abruzzese*, ce choix est également justifié par l'émergence d'une idéologie nationaliste, prompte à récupérer et à célébrer certains aspects de la Rome byzantine, baroque, Renaissance ou antique.

La difficulté voire l'impossibilité d'adaptation de Rome en tant que capitale, que les contemporains des années 1880 et 1890 ont désormais eu le temps de constater et d'éprouver, suscite donc dans les œuvres narratives deux réponses presque opposées⁸⁵. D'un côté, on la dénonce et on propose des solutions concrètes ancrées dans le présent, mais on finit par la quitter pour sa province natale (Francesco Saverio Merello) ou pour une ville plus progressiste comme Paris (Pierre Froment) ; de l'autre, l'itinéraire dannunzien, jusqu'aux *Vergini delle rocce*, idéalise une ville faite d'images rêvées de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance et qu'on voudrait ramener à sa grandeur passée⁸⁶. Le passé de la ville est ainsi ou abandonné et rejeté au banc des accusés, ou bien glorifié et récupéré comme support d'une idéologie réactionnaire et nationaliste.

Autre évolution significative des œuvres narratives romaines : elles ont, de façon exponentielle par rapport aux balbutiements de ce qu'il était encore difficile d'appeler « roman » dans les années

⁸⁵ Que l'on pourrait, en simplifiant à outrance, grossièrement identifier aux deux grands courants littéraires de l'époque et aux idéologies qu'ils impliquent, à savoir d'un côté le vérisme ou le naturalisme et de l'autre le décadentisme. Même si nous avons vu à quel point l'analyse interne des œuvres déjoue et nuance ces catégorisations scolaires proposées par les manuels, elles n'en demeurent pas moins pertinentes et utiles comme base de réflexion. Les anthologies récentes continuent d'ailleurs à s'y référer : « Da una parte si prosegue nel filone realistico (col Naturalismo) : è il caso dell'intellettuale "impegnato", colui che studia la società, individuandone gli aspetti spesso patologici, con l'intento di fornire un'analisi critica del suo tempo ; dall'altra, ci si avvicina al filone simbolistico-decadente, con una sensibilità estetizzante e con un gusto per gli oggetti rari e per gli ambienti esotici (l'esotismo diventa infatti una tendenza presente in molte opere d'arte) : è il caso dell'intellettuale "esteta", che si distingue dalla collettività per dedicarsi al culto solipsistico di un'arte raffinata, che spesso contamina con la propria stessa vita » (Casadei et Santagata, 2007, p. 10).

⁸⁶ Gabriele D'Annunzio est en cela un fier représentant de l'esprit *fin de siècle* si l'on en croit cette définition qu'en donne Michel Raimond (1967, pp. 82-83) : « Détester son temps, s'enfuir par le voyage, par la rêverie, par la drogue, par l'art, est la première manifestation de l'esprit *fin de siècle* : toutes ces façons de s'enfuir naissent d'une impossibilité d'assumer le réel ».

1870, gagné en complexité. Plus longues, mieux articulées, elles présentent désormais des intrigues autonomes dans lesquelles la fiction prend le pas sur l'autobiographie ou le reportage. Les matériaux autobiographiques ou journalistiques n'ont certes pas disparu, mais le rendu est plus homogène : les différents éléments se trouvent fondus dans un tout organique allant parfois, comme c'est le cas chez Zola, jusqu'à la démesure. Ce sont en somme des œuvres qu'on pourrait, avec une grande précaution, qualifier de plus matures car elles donnent plus de grain à moudre que les timides récits brefs de De Amicis ou Faldella. Les auteurs de romans imaginent et développent désormais de véritables *histoires* de Rome qui fondent ensemble différents aspects de la ville et n'en font plus seulement le symbole du centre du pouvoir ou le décor accueillant d'un récit. Rome est conçue comme un élément *fonctionnel* de l'intrigue, exception faite, mais cela confirme peut-être la règle, du roman de Bourget. La ville oriente l'action, influence les personnages, interroge le lecteur à tel point que, dans un certain sens, elle se constitue elle-même comme la véritable intrigue du roman. On voit notamment apparaître des problématiques sociales, urbanistiques, esthétiques, politico-ecclésiastiques qui n'étaient qu'effleurées jusqu'alors. La capitale des décennies 1880 et 1890 est plus que jamais un espace de fortes mutations qui favorise l'intérêt de romanciers aguerris⁸⁷. Or, ces mutations extérieures, de la ville ou de la Nation, s'entremêlent toujours plus avec l'intimité des personnages.

En effet, par rapport aux premiers romans romains, on sent qu'on s'éloigne imperceptiblement des événements de la grande Histoire pour se focaliser toujours plus sur des intrigues particulières, des aventures individuelles faites de parcours atypiques et n'ayant plus autant à voir avec l'entreprise collective du *Risorgimento* qui animait encore les récits d'écrivains de la génération précédente, Ippolito Nievo en tête. Le passage de la Rome du *XX settembre* à la Rome byzantine, du reportage de De Amicis au roman de D'Annunzio, est aussi celui de la collectivité à l'individualisme. S'affirme, en effet, en Europe, la tendance à la littérature du moi et l'intérêt croissant pour l'exploration de l'intériorité destinée à donner lieu, quelques années plus tard, aux traités de Freud et aux romans de Proust, Joyce ou Musil. Ce contexte culturel européen n'a évidemment pas de lien spécifique avec le corpus romain, mais il y exerce aussi son influence et l'on en trouve des manifestations évidentes, notamment dans les romans de D'Annunzio.

L'émergence de la tendance « existentialiste » infléchit durablement la perception de la ville et de l'environnement en général en modifiant les motifs littéraires traditionnels associés aux espaces et en

⁸⁷ Rappelons que Madame de Staël, qui ouvrait notre corpus, écrivait elle aussi à un moment charnière de l'histoire de la ville et de la nation italienne : « Corinne, comme personnage, est la rémanence d'une époque qui disparaît, au même moment qu'elle annonce ce qui la suivra. La situation de l'Italie, au seuil, et de Rome dans cette Italie, permet de souligner l'importance des mutations en cours dans l'Italie, et dans le roman : d'une certaine façon, le roman est l'espace où se jouent les mutations en cours, accomplies pour le domaine littéraire, dramatisées par son action dans le champ politique » (Grau, 2017, pp. 73-74).

inventant de nouveaux *topoi*. La gare, par exemple, lieu par excellence de la modernité et du dédoublement du sujet (Roda, 2003), devient aussi, dans les romans, le lieu par excellence du monologue intérieur, expédient narratif promis à une longue postérité qui « s'applique de préférence à peindre des personnages dans cet état neutre d'aspirations, de demi-actes, de rêveries et de velléités qui est celui de notre vie quotidienne » (Raimond, 1967, p. 257). L'expression « monologue intérieur » paraît d'ailleurs, selon Michel Raimond, « avoir été employée pour la première fois dans le roman de Paul Bourget *Cosmopolis* » (*ibid.*), liant ainsi curieusement l'histoire littéraire européenne à celle du roman de Rome. La technique, quant à elle, est bien antérieure puisque, de Matilde Serao à Émile Zola, le protagoniste exilé à Rome se livre à l'introspection, et il le fait déjà de préférence dans le lieu de passage que constitue la gare ou lors d'un voyage en train. Les dernières pages de *Rome* (il s'agit dans ce cas d'un voyage en voiture, à travers la ville, jusqu'à la gare) tout comme les premières de *La Conquista di Roma* (relatant le voyage d'arrivée en train jusqu'à la gare) usent de ce nouveau lieu commun qui conjugue modernité littéraire et urbanistique.

Chez Bourget ou D'Annunzio, la forte composante psychologique des romans exacerbe encore cette tendance à l'introspection et à la littérature du moi. Dans cette perspective, le factuel, la réalité concrète de la ville s'effacent au profit d'impressions subjectives. Plus on tend vers la littérature du moi, plus on se tourne vers l'intérieur, plus les contours réels de la ville deviennent flous, assument une signification symbolique au dépend d'une description fonctionnelle. Le réalisme des descriptions univoques laisse peu à peu place au subjectivisme des impressions relatives et changeantes de chacun des personnages. La ville n'est plus tout à fait un objet extérieur ou un environnement qui entoure le personnage, elle devient peu à peu le reflet d'une intériorité, le paysage déclencheur de sensations et de réflexions intérieures. Dans la troisième partie de notre corpus, les œuvres romaines portent cette évolution à son comble, suivant une

[...] mutation qui conduit de Zola à Alain-Fournier, de Bourget à Gide, de Balzac à Proust ; du récit objectif au monologue intérieur ; du roman écrit par un auteur omniscient au récit disloqué où l'événement est successivement vécu dans la conscience de chaque personnage ; du roman fondé sur l'agencement d'une intrigue au roman qui s'applique à moduler des thèmes ; du roman rempli de personnages idéalisés au roman qui renonce à la raideur de l'homo rictus pour rejoindre la grouillante pénombre d'une âme vivante (Raimond, 1967, pp. 13-14).

Nous aurons l'occasion d'interroger l'évolution de cette mutation dans les romans romains de Federico De Roberto et surtout de Luigi Pirandello, dont l'œuvre entière interroge les concepts de relativisme et de subjectivité et illustre la métamorphose du roman induite par la prise de conscience « qu'il [est] vain et naïf de posséder sur le réel un point de vue absolu » (*ibid.*, p. 14).

La littérature du moi constitue en somme l'un des héritages principaux sur lequel s'appuieront les romanciers de Rome à venir, bien qu'elle soit le fait d'un contexte culturel et littéraire qui dépasse largement notre seul corpus. Concernant en revanche l'évolution interne du roman strictement romain, nous pouvons identifier un autre jalon, posé dans la décennie 1880. Fortement présent dans les romans de cette deuxième partie, cet élément de représentation de la ville sera, là encore, exacerbé dans les suivants, au point de se constituer davantage comme rupture pérenne que comme continuité : il s'agit de la fin définitive de toute idéalisation de Rome capitale. En effet, s'ils n'en tirent absolument pas les mêmes conséquences politiques et ne s'appuient pas sur les mêmes soubassements idéologiques, les romans de la troisième partie partagent tout de même avec les derniers romans de D'Annunzio le constat entériné de la décadence de la Nouvelle Rome. Une fois passé l'enthousiasme des premières décennies de Rome capitale, il n'est plus permis d'espérer un changement à venir. Les reliquats d'idéalisme du Comte Prada de Zola ne sont plus de mise et deviendront chez Pirandello le moyen de ridiculiser un personnage – le Mauro Mortara de *I vecchi e i giovani* (1913) – qui se berce d'illusions. Les nouveaux romans romains confronteront frontalement la néo-capitale à ses propres contradictions en exacerbant une voie de dénonciation sans appel et de condamnation sans possibilité de rachat.

Jusqu'à présent, de Serao à D'Annunzio en passant par Zola, la représentation de Rome était malgré tout toujours empreinte d'une certaine idéalisation. Certes, nous avons mis en relief la façon dont Matilde Serao franchit un pas vers la réalité concrète de la ville et tente de se détacher des représentations précédentes, un peu éthérées et donnant à voir une capitale rêvée plus que vécue. À partir de *La conquista di Roma* et jusqu'à Zola, on vit réellement dans cette Rome capitale dont on peut donc observer tous les défauts. Pourtant, même chez Zola qui semble le plus critique, Rome s'inscrit dans un projet qui, à la fin de sa vie et après avoir critiqué la société française dans les Rougon-Macquart, entend proposer un modèle de société nouvelle et humaniste. Jacques Noiray souligne à quel point l'Abbé Froment et Zola sont tous les deux des êtres de compassion, de charité et croient en la transcendance des hommes par l'Humanité.

Zola refuse pour sa représentation de Rome « les charmes fin-de-siècle de la décadence, les complaisances esthètes de Paul Bourget ou de D'Annunzio, pour lesquelles il n'a jamais eu que méfiance et mépris » (Noiray, 1997, p. 43). Toutefois, en arrière-plan et comme plaidoyer pour une conception moderniste de l'Église, il est clair que *Rome* est, comme l'a défini Luigi Capuana (1972, « Idealismo e cosmopolitismo », p. 319), « un romanzo eccessivamente *idealista* » car en fin de compte, pour l'auteur des *Trois villes*, « ailleurs qu'à Rome, il existe un avenir, un grand projet, un horizon vers lequel tendront ses dernières œuvres : l'apothéose de l'humanité » (Noiray, 1997, p. 43). Le lieu de cette apothéose, ce n'est déjà plus Rome, dépassée qu'elle est par la véritable métropole

de l'avenir : Paris, « la cité du travail, de la science et de l'idée, de la raison raffermie, du progrès continué, de l'amour reçu et donné » (*ibid.*), dernière ville de la trilogie évoquée comme une promesse à la fin de *Rome*.

Parallèlement à cet idéalisme, c'est un renouveau de l'intérêt narratif pour les faits bruts et concrets de l'Italie contemporaine que semble susciter Zola alors que, « *pungolato da fatti d'attualità a lui sconosciuti, [incoraggia] la nostra letteratura a tornare su di essi, mentre dall'attualità stanno ormai uscendo* » (Bertoni, 2018, p. 261). La crise de la Banca Romana, les grands chantiers immobiliers, les débats politiques servent de toile de fond à ces romans qui illustrent l'émergence affirmée d'œuvres interrogeant l'évolution, forcée par les événements *risorgimentali*, de l'environnement romain. Cette évolution étant encore en cours, son résultat n'est pas encore définitif et l'espoir s'engouffre dans la brèche. On y sent déjà poindre l'amertume, résultant d'une immobilité frustrante, mais cette dernière ne sera plus seulement le point d'arrivée, mais bien le point de départ des récits romains suivants. En d'autres termes, les romans de Serao, D'Annunzio ou Zola présentent certes, et de façon parfois très sévère, les criticités liées à la ville de Rome, mais ils proposent aussi des solutions et laissent l'impression d'un espoir résiduel qui est sur le point d'être liquidé. Si l'on reprend les catégories établies par Donatien Grau (2017, p. 261) sur les tendances du roman romain, on constate que Rome apparaît encore « comme une réalité à établir pleinement, dans la *Rome* de Zola » et s'appête à devenir « une réalité existante à condamner ».

La littérature italienne des décennies suivantes infléchit très largement cet idéalisme résiduel dont la littérature *post-risorgimentale* ne s'est jamais totalement défaite. Ce sera alors, dans les dernières œuvres de cette période que l'on peut encore définir comme des romans de Rome capitale et qui marquent un point d'arrêt au XIX^e siècle littéraire en même temps qu'elles inaugurent le siècle suivant, une Rome dont la rédemption n'est plus possible. Celle des scandales financiers et politiques, du népotisme et des manigances, dialoguant avec le Mezzogiorno à travers le point de vue d'auteurs constituant la « Sécession » sicilienne (Capecchi, 2020). Ces œuvres intransigeantes constitueront le corpus analysé dans la troisième et dernière partie de notre recherche. Il s'agit principalement de *L'Imperio* (rédigé entre 1895 et 1909, laissé inachevé et publié à titre posthume en 1929) de Federico De Roberto, *I Moncalvo* (1908) d'Enrico Castelnuovo et *I vecchi e i giovani* (1909-1913) de Luigi Pirandello. À ces romans s'ajouteront de façon satellitaire d'autres œuvres – *L'illusione* (1891), et *Il fu Mattia Pascal* (1904) –, partiellement romaines, des deux auteurs originaires de Sicile. Autant d'œuvres romaines qui, élaborées au tournant du siècle, marquent un basculement définitif vers une désillusion totale.

TROISIÈME PARTIE

L'IMPASSE ROMAINE

Ora tutto il problema di Roma non esiste se non si tiene conto del fatto che gli Italiani pensano che Roma dovrebbe essere una capitale e che Roma invece non lo è né sembra avviata a diventarlo nel futuro.

Alberto Moravia¹

¹ « Introduzione : delusione di Roma » in *Contro Roma*, Bompiani, Milano, 1975, p. 8.

1. L'ère de la déconstruction

Le corpus de notre troisième et dernière partie sera constitué des principales œuvres romaines de deux auteurs que, pour reprendre les catégories établies par Marguerite Bordry (2019), nous pourrions qualifier de « majeurs », bien que leur principal roman romain, dont la gestation s'avéra compliquée, fut longtemps oublié. En effet *L'Imperio* de Federico De Roberto, rédigé par saccades entre 1895 et 1909 et resté inachevé, fut publié à titre posthume en 1929 ; quant à *I vecchi e i giovani* de Luigi Pirandello il fut publié entre 1909 et 1913 d'abord en feuilletons, puis en version augmentée. En 1931 paraît la version finale, entièrement revue et corrigée par l'auteur. Les autres œuvres, en partie romaines, de ces auteurs, constitueront elle aussi des points de référence complémentaires. Enfin, le troisième roman qui constituera l'objet principal de notre analyse vient s'insérer entre les deux géants précédemment cités comme contrepoids de leur vision pessimiste et dernier avatar d'un type de représentation romaine en déclin. Il s'agit de *I Moncalvo* de Enrico Castelnuovo. Publié en 1908, ce roman présente une vision divergeant timidement de celle des deux auteurs siciliens dont le verdict, qui est en définitive celui qui laissera le plus durablement son empreinte, est sans appel : jusque-là, Rome se constituait dans les romans comme point de passage nécessaire, voire destination finale rêvée. Avec Pirandello et De Roberto, elle devient une impasse.

Ces romans représentent chacun à leur façon « l'ultimo tentativo di elaborazione di un lutto – o una “crisi di crescita” – segnato dal tramontare di un'idea di nazione » (Del Tedesco, 2012, p. 22) en même temps qu'ils explorent les nouvelles formes de la modernité romanesque. En effet, les processus marquant le plus significativement l'évolution des romans de Rome entre les années 1880 et le début du XX^e siècle ne peuvent être compris qu'en rapport avec un contexte culturel européen portant à la décomposition de la trame et des processus narratifs traditionnels. Il convient alors de définir ce cadre de « la condizione alienata dell'individuo nella civiltà del Novecento » qui implique une rupture de la vision unitaire de la réalité et postule ainsi dans la représentation romanesque « la distruzione del personaggio e la dispersione della trama e dello sfondo corposo e molteplice del romanzo realistico » (Briganti, 1972, p 159).

Les romans constituant le corpus de la troisième partie illustrent parfaitement l'évolution de ces tendances littéraires vers ce que Ugo Dotti appelle une « disintegrazione della concezione della realtà » (2007, p. 477), socle théorique dont nous évaluerons les effets sur le motif romain après en avoir posé les grandes lignes. En guise de résumé de toutes les mutations en présence durant ce

moment charnière de passage du siècle, Ugo Dotti (2007, p. 477) affirme que les romans du passé seraient caractérisés « dalla qualità profondamente umana e individuale dei [loro] personaggi » qui unissaient l'histoire et la fantaisie artistique. À l'heure de la modernité, cette unité se brise « e l'arte mira soprattutto ad aprire le porte al soggettivismo », la réalité « viene soggettivizzata e interiorizzata ; rappresentata quale appare, in un dato momento, al capriccio soggettivo del personaggio o dei personaggi, e tale quindi da mutare prospettiva e significato in ogni singolo momento » (*ibid.*). En d'autres termes, on passe d'une représentation qui vise l'objectivité comme garantie de vérité à une représentation ouvertement subjective qui filtre les événements par le regard des personnages ou les circonstances. Ainsi, « il mondo rappresentato finisce quindi per spaccarsi in mondi parziali e reciprocamente eterogenei, onde l'inevitabile distruzione del reale nella sua totalità » (*ibid.*, p. 478).

Cette évolution est également présente dans notre corpus romain : la littérature du moi, héritière d'un certain individualisme plaçant toujours plus l'individu au centre – et marquant le passage de l'entreprise collective d'un De Amicis à l'esthétisme du dandy D'Annunzio –, aboutit à une crise du sujet favorisant son éclatement. Se fait jour le subjectivisme le plus absolu qui relativise le point de vue à travers diverses techniques narratives, de la focalisation interne sous forme de flux de conscience comme dans *L'illusione* de De Roberto, à la choralité vertigineuse de *I vecchi e i giovani* de Pirandello. D'autre part, on passe d'une littérature à prétention historique telle que la décrit Dotti à l'émergence du concept de « roman antihistorique » forgé par Spinazzola (1990) spécifiquement pour De Roberto et Pirandello. Ce besoin de déconstruction du réel touche aussi le motif parlementaire : jusque-là, les auteurs effleurent les dysfonctionnements, critiquent timidement, espèrent une résolution à venir. Chez Pirandello et De Roberto, le rachat n'est plus possible : la désillusion est totale et elle incrimine non seulement le système tout entier, mais aussi l'Histoire dans son ensemble. Les romans de Rome se font les porte-paroles d'un mécontentement et d'une frustration dont l'exacerbation porte à l'accumulation du préfixe « anti ». Les *antihéros* et l'*antiparlementarisme* existaient déjà, on y ajoute l'*anti-histoire* pour donner toujours plus de poids à l'*anti-mythe* de Rome aux prises avec les représentants d'une sorte de « Sécession » (Capecchi, 2020) des écrivains siciliens.

1.1 Littérature du moi et dislocation du sujet

Nous avons eu l'occasion de nous rendre compte à quel point le motif romain s'accompagne, au sein de la production narrative dannunzienne, d'une évolution vers une littérature du moi centrée sur le sujet et son intériorité. Au sein de notre corpus fortement influencé par des courants tels que le décadentisme et le psychologisme, les romans de D'Annunzio ou ceux de Bourget, « n'ont fait qu'amorcer cette psychologie de la complexité et des profondeurs » (Raimond, 1967, p. 414) qui sera mise sur le devant de la scène par les recherches de Freud et la naissance de la psychanalyse. Dès les dernières décennies du XIX^e siècle, la notion d'inconscient se répand grâce aux travaux d'Eduard von Hartmann et des études sur la multiplicité du sujet et les maladies de la volonté sont menées par Théodule Ribot. Ce dernier est considéré comme le fondateur d'une nouvelle psychologie dont les recherches eurent des retombées conséquentes partout en Europe, notamment dans le domaine littéraire (Carroy, 2016). L'individu est non seulement placé au premier plan, mais il prend, en outre, une épaisseur psychologique inédite qui cherche à en illustrer l'infinie complexité et l'éclatement lourd de conséquence puisque « la dislocation du personnage est souvent liée à une dislocation du récit » (Raimond, 1967, p. 413). Le personnage fictionnel gagne en indépendance, il révèle ses multiples facettes, il n'est plus ce héros qu'on impose au lecteur, mais celui sur lequel on invite à s'interroger. Au passage du siècle, cette tendance est à la fois exacerbée et légèrement infléchie par rapport à la visée purement individualiste et psychologisante qui précède. En effet, les romans de notre troisième partie placent certes l'individu au premier plan, mais ils le font au sein d'une réflexion plus large sur la valeur de l'histoire. Il s'agit d'inverser le processus narratif – que l'on trouve par exemple chez Nievo – prévoyant l'élévation de la mémoire (individuelle, familiale ou régionale) au plan de l'histoire nationale, au profit d'un abaissement de cette dernière au plan de la mémoire des hommes. Chez De Roberto et Pirandello, « la rivoluzione nazionale » est bien racontée « dalla prospettiva, scorciata e periferica, della sua fatale ricaduta nella vita del singolo : polverizzata in vicende che si raffigurano come schegge infinitesimali di una granata esplosa altrove » (Del Tedesco, 2012, pp. 121-122).

Cette dislocation du sujet n'implique pas seulement une relecture de la grande histoire, mais elle assume aussi une dimension métaphysique et porte les productions culturelles à s'interroger toujours davantage sur l'existence et la condition humaine. Vittorio Roda (1984, p. 9) étudie dans un ouvrage de référence ce qu'il appelle « la crisi dell'unità del soggetto » qui s'accompagne de l'émergence des catégories « dell'instabile, del centrifugo e del frammentato » qui destructurent « ed apre ad inedite dimensioni l'impianto dell'uomo tradizionale, e del tradizionale *homo fictus* ». Le personnage

littéraire du XX^e siècle se destine à la dissociation intérieure, au schizomorphisme, à la multiplicité de noyaux psycho-ontologiques distincts (*ibid.*, p. 245). Pour ne citer qu'un exemple concret d'émergence de nouvelles formes narratives liées directement à cette crise du sujet et de l'homme « traditionnel », rappelons que, dans une étude successive, le même critique étudiera le motif urbain de la gare comme lieu privilégié de l'expression de cet homme nouveau dont le tourment intérieur et la pluralité psychique se traduisent par la technique du flux de conscience (Roda, 2003). Les nombreux travaux portant sur ce sujet à la charnière entre art, philosophie et science confluent dans les bibliographies des recherches les plus récentes qui réaffirment, dans le contexte du tournant du siècle, la corrosion de l'unité du personnage au profit de personnages « [che] per dono consistenza, si annullano nella massa, vedono sgretolarsi i loro nomi » (Tortora, 2018, p. 35).

Cette décomposition du sujet s'inscrit dans une déconstruction d'ordre plus général qui tend à désagréger une totalité qui jusqu'alors se pensait de façon organique. De la même façon qu'il n'y a plus de personnage homogène et univoque, de la même façon qu'on propose une relecture de l'histoire qui renverse la notion de progrès, il n'y a plus non plus de centre géographique défini et fiable. D'où un éloignement relatif, de la part des romanciers italiens, de Rome capitale. Éloignement résultant d'un décentrement généralisé qui fait glisser de la sphère publique vers d'autres contrées à la fois plus intimes et plus marginalisées. Les difficultés à scruter la sphère publique portent les romanciers dans d'autres directions qui privilégient « non i vertici ma le periferie della vita associata » (Bertoni, 2018, *Romanzo di uno scandalo. La Banca Romana tra finzione e realtà*, p. 346). On s'intéresse davantage aux périphéries, y compris à travers des personnages aux psychologies « beninteso diversissime, ma sempre escluse, smarrite, lacerate » (*ibid.*). Au niveau européen, il suffit de penser à Proust, Joyce, Woolf, Musil ou encore Kafka pour s'apercevoir à quel point « l'io brulicante », pour paraphraser le titre choisi par Maddalena Graziano (Tortora, 2018, pp. 119-121), se constitue comme thème fondamental du modernisme littéraire.

Au moins jusqu'au roman dannunzien, nous avons vu comment Rome *capitale* se constitue comme objet d'une nouvelle littérature qui entend en faire un symbole de l'unité nationale. Dans les premiers romans romains étudiés, c'est bien cette correspondance, évoquée par Clotilde Bertoni (*ibid.*), entre temps intérieur et temps historique, entre individu et collectivité qui est recherchée. Il reste encore une trace de cet idéalisme dans le dernier roman d'Enrico Castelnuovo, *I Moncalvo*, publié en 1909 par un écrivain septuagénaire. Le schéma narratif y est encore fortement influencé par la tradition du siècle précédent durant lequel l'auteur s'est formé. En effet, son écriture « rientrava in quel realismo narrativo tardo-romantico a cui approdaron nella seconda metà dell'Ottocento autori di vario talento » (Romani, 2019, p. 7). Le narrateur omniscient des *Moncalvo* fait certes preuve d'une

certaine ironie et n'hésite pas à utiliser le style indirect libre, mais l'impression générale qu'il laisse est celle d'un moralisme résiduel et d'une orchestration de l'intrigue qui seront liquidés par les écrivains siciliens de la génération suivante au profit d'innovations tendant à un relativisme absolu. Bien qu'elle se soit largement ébréchée au fil du temps, l'idéologie édifiante des bons sentiments dont il fait preuve rapproche Enrico Castelnuovo d'Edmondo De Amicis ou de Matilde Serao – avec lesquels il partagea d'ailleurs des publications chez l'éditeur Giannotta dans la collection « Semprevivi-Biblioteca popolare contemporanea » – davantage que des écrivains contemporains à son dernier roman qui sont beaucoup plus corrosifs (*ibid.*, p. 7-8). Castelnuovo appartient encore à cette génération pour laquelle il s'agit, à travers la littérature, « di avanzare un progetto di formazione culturale della nuova nazione italiana » (*ibid.*, p. 8).

À partir du moment où ces aspirations viennent à manquer, cet objet littéraire qu'est la capitale de la nation n'a plus lieu d'être lui non plus. Il est à ce titre intéressant de constater que dans *I Moncalvo*, l'intégralité de l'intrigue se passe à Rome, alors que les romans de Pirandello et de De Roberto renouent avec l'oscillation entre ce centre présumé et des périphéries désireuses de se faire entendre. Forcé de se réinventer en accord avec le contexte, le motif romain embrasse toujours plus chez les jeunes écrivains, à partir des années 1890, la visée individualiste qui porte à interroger, non plus le symbole collectif de la capitale, mais le lien personnel qu'on entretient avec l'espace urbain, synonyme d'une perte à la fois de communauté et d'identité.

Luigi Pirandello, qui intitulera l'un de ses ouvrages *Uno, nessuno e centomila* (dont la gestation commença justement en 1909, année de la publication de la première partie de *I vecchi e i giovani*), est le meilleur représentant de ce type d'innovation littéraire. Clotilde Bertoni (2018, *Romanzo di uno scandalo. La Banca Romana tra finzione e realtà*, p. 321) va même jusqu'à affirmer que dans *I vecchi e i giovani*, le vrai sujet du roman est le « smarrimento dell'identità » et la « sfasatura tra l'io e il ruolo sociale ». Les affaires politico-historiques n'ont d'intérêt qu'en miroir de la condition existentielle des personnages qu'elles révèlent, condition dont Pirandello, à travers les mots du philosophe du roman, Cosmo Laurentano, dénonce l'absurdité. Les scandales financiers et politiques ne seraient en définitive qu'un cadre supplémentaire nécessaire à la représentation « di quel decentramento e di quella frantumazione del soggetto » (Bertoni, 2018, « Il romanzo parlamentare », p. 442).

Si les événements publics « diventano qui semplice cornice delle lacerazioni dell'interiorità » (*ibid.*) qu'en est-il de Rome qui se constitue jusqu'alors comme un objet littéraire dont la remise au goût du jour moderne s'attachait justement à son image et à son statut de capitale ? À priori, elle devient en quelque sorte un lieu comme les autres, au même titre que la Sicile, puisque le questionnement introspectif des personnages peut prendre place dans n'importe quel espace dont les

faiblesses, quelle qu'elles soient, sont récupérées pour servir de berceau aux doutes du sujet lui-même. Les dialectiques entre illusion et réalité s'en trouvent alors déplacées : il ne s'agit plus de s'interroger sur l'environnement et sa correspondance avec l'idée que l'on s'en faisait, mais de s'interroger sur sa propre existence, sur son identité, et de trouver dans l'environnement le reflet de cet égarement individuel. Cela est par exemple prégnant dans le roman *L'illusione* (1891) de De Roberto dont la protagoniste, Teresa Uzeda, arrive à la conscience de sa propre condition à travers une ouverture graduelle à son environnement, les lieux traversés correspondant toujours plus à ses propres émotions. Cette correspondance laisse toutefois supposer que tous les lieux ne se valent pas et qu'on est encore loin du roman expérimental du XX^e siècle qui sera capable de se passer complètement de référent spatial. Dans les romans du corpus, ce dernier est encore déterminant et les auteurs dépeignent les caractéristiques propres à un environnement donné pour mieux en exposer les *interactions* avec le sujet. L'espace d'évolution de l'individu n'est donc pas totalement interchangeable et anodin et le choix de Rome, dont nous analyserons les possibles justifications, reste significatif.

Rome n'est-elle pas justement la ville dans laquelle le Mattia Pascal de Pirandello (1904) se dédouble, feint de se suicider et ne parvient finalement à n'être ni l'une ni l'autre des identités subies ou choisies ? Dans ce roman antérieur à *I vecchi e i giovani*, le protagoniste s'installe à Rome comme dans une ville qui n'a plus de signification institutionnelle, ne symbolise plus l'appareil d'État ou l'histoire d'une Nation. Or, cette ambiguïté, cette histoire torturée de la ville qui est elle-même en recherche d'identité, en fait justement un espace privilégié pour le personnage lui aussi en proie à des doutes existentiels. Pour l'*Urbs* comme pour le sujet urbain, « non solo la realtà contrasta con l'illusione e l'illusione con la realtà, ma l'illusione assume la parvenza della realtà e la realtà quella dell'illusione » (Asor Rosa, 2009, p. 227). Cette dialectique entre illusion et réalité qui parcourt tout le corpus est plus que jamais présente dans ces œuvres finales où émerge toujours plus la *conscience* de l'illusion. « Mondì-illusione » est justement le titre choisi par Giovanni Maffei (2018, p. 374) pour un article dans lequel il met en relief le passage d'une situation d'énonciation claire « alle significazioni oblique, rifratte da un io inventato che si racconta » (modèle cher à Pirandello) ou bien « ai sensi ancora più sfuggenti delle narrazioni figurali » (modèle qui s'affirme avec *L'illusione*, mais aussi avec D'Annunzio et Svevo). La forte virée subjectiviste et relativiste impose une profonde révolution des instruments d'expression.

La solution narrative adoptée par De Roberto dans le roman de 1891 consiste à s'introduire dans la tête du personnage de Teresa Uzeda pour retracer sa vie selon une focalisation strictement interne, donnant ainsi l'impression d'un long monologue intérieur. Chez Pirandello, la solution est radicalement différente : dans *I vecchi e i giovani*, le changement constant de point de vue permet de présenter une multiplicité de vérités parallèles qui s'entrechoquent au sein d'un récit choral. Chacun

des personnages exprime à sa manière sa propre « inadeguatezza e insufficienza » (Persiani, 2000, p. 59) et chacun livre donc une perception différente de la ville de Rome. Giuseppe Persiani insiste à ce propos sur le point de vue totalement inédit du vieux patriote Mauro Mortara qui, en tant que « vecchio », appartient à une génération où les idéaux sont encore compacts et où le doute n'est pas la norme. Le symbole qu'incarne pour lui la Rome capitale témoigne d'une représentation aussi désuète qu'inaltérable. Il ne soupçonne à aucun moment la « falsità storica della sua grossolana concezione dei fatti risorgimentali » (*ibid.*, p. 61). Durant ce qu'il appelle son pèlerinage à Rome, il abhorre fièrement ses vieilles médailles « senza la benché minima percezione di apparire ridicolo agli occhi di tutti », ce qui fait de lui un personnage « insensibile », mais aussi protégé « da quel senso di vuoto e insufficienza che abbiamo visto caratterizzare tutti gli altri personaggi » (*ibid.*).

Face à cette multiplication des points de vue dont aucun n'est donné pour modèle et dont tous sont, à l'instar de celui de Mortara, tournés en ridicule, Pirandello a parfois pu être taxé d'individualisme confinant au nihilisme. L'analyse de Luigi Russo (1958, p. 29) présente à ce titre l'une des interprétations les plus véhémentes de l'œuvre pirandellienne puisqu'elle considère que ce roman liquide toute « fede umana e universale » au profit d'« opinioni volubilissime degli individui » qui montrent selon le critique les limites et les conséquences les plus absurdes de l'individualisme romantique. Pourtant, cette évolution vers un subjectivisme portant au relativisme n'est pas synonyme d'individualisme égocentré. Au contraire, ce que des romanciers comme Pirandello ou De Roberto dépeignent à travers la multiplication des points de vue et l'exploration de l'intériorité, c'est la loi universelle de la condition existentielle de l'homme.

En somme, cette dislocation du sujet va de pair avec une crise de la « conscience contemporaine »² qui se traduit dans les œuvres narratives par ce que Erich Auerbach (1967 ; 1968) identifie comme une désintégration de la conception traditionnelle du réel qui n'est plus une donnée objective, une et indivisible, mais une fonction de la conscience.

1.2 Antiparlementarisme et antihistoricisme : déclin d'un genre et deuil d'une Nation

La désintégration du réel, tel qu'il est jusqu'alors perçu et raconté, entraîne avec elle une modification profonde de toutes les coordonnées traditionnelles de référence. Dans ce contexte, l'un

² « [...] E ciò si ripete nell'*Imperio* : una vicenda storica italiana, come vicenda del genere umano. Tale modello derobertiano è alla base del configurarsi di una linea non verghiana della letteratura siciliana [...]. Anche qui [nelle opere derobertiane tra cui *L'imperio*], la rappresentazione dello scollamento tra società ed individuo, che parte dal peculiare contesto siciliano per pronunciarsi con forza in una zona più ampia della società, dichiara insieme al verticismo della psiche isolana quello della generale coscienza contemporanea » (Tedesco, 1989, p. 15).

des outils théoriques utilisé pour rapprocher les œuvres qui nous intéressent est le concept de « roman antihistorique », forgé par Vittorio Spinazzola (1990). Le critique l'applique principalement à trois romans siciliens : *I Vicerè* (deuxième volume d'une trilogie dont *L'imperio* constitue le troisième et dernier volume), *I vecchi e i giovani* et *Il Gattopardo*. Selon le critique, les trois auteurs de ces romans, respectivement De Roberto, Pirandello et Tomasi di Lampedusa, « esprimono con fervore quest'ansia di totalità rappresentativa organica, che è l'aspirazione suprema del romanzo borghese classico » (Spinazzola, 1990, p. 19). La défiance envers la réalité se conjugue à « la molteplicità dispersa delle esperienze esistenziali » (*ibid.*) et fait en sorte que, dans ces romans, « l'immagine di totalità restituita al lettore si [capovolga] in quella di un assoluto negativo » (*ibid.*, p. 20). Il s'agit de rendre les hommes conscients de leur état et de les libérer de leurs mirages. L'antihistoricisme résulterait en partie du constat qu'il n'y a plus d'alternatives. Le futur est bloqué, mais il est également impossible de retourner en arrière : « la civiltà Borghese costituisce un puro errore della storia. Non resta che analizzarne lucidamente la portata nefasta » (*ibid.*, p. 46). Ce « pessimismo esistenziale [...] assunto come un paradigma di verità » (*ibid.*, p. 20) mis en lumière par Spinazzola n'a cessé, depuis les années 1990, de nourrir l'attention critique portée aux auteurs siciliens, assumant parfois différents noms, de scepticisme à nihilisme. Concernant Federico De Roberto, cette « totalità negativa », pour reprendre encore une fois une expression de Spinazzola, est par exemple réaffirmée par l'édition critique la plus récente de *L'imperio* : « Nei suoi saggi di questi anni l'impossibilità di abbracciare qualsiasi certezza assume infatti i tratti di una generale crisi delle coscienze che mina dall'interno l'intera civiltà occidentale » (Pedullà, 2019, p. 21). Au-delà des implications psychologiques et philosophiques du genre antihistorique, son nom provient explicitement du traitement qu'il réserve à l'histoire et au processus historique à travers des œuvres dans lesquelles « veniva negato il concetto di progresso, religione e mito essenziale della civiltà industriale ; crollava implicitamente la costruzione dell'idea di storia come processo lineare, come teleologia positiva » (Briganti, 1972, p. 119). L'Histoire apparaît alors comme une boucle fermée et condamnée à la « ripetizione fatale di gesti dettati da una logica immutabile, la legge del più forte » (*ibid.*).

La représentation de l'histoire *risorgimentale* est justement le critère principal de l'évolution littéraire retracée par Enza Del Tedesco (2012, p. 19) lorsqu'elle distingue les romans des années 1880 – « in cui i bagliori del Risorgimento filtrano attraverso la trama degli eventi quale autentica aura di un passato trascorrente ma dai significati vigenti » – et ceux des années 1990, ou suivantes, dont l'intention est de « riedificare la realtà contemporanea sul riscontro dello scioglimento della parabola rivoluzionaria nell'Italia del parlamentarismo, degli scandali bancari, delle ricorrenti ed estese insurrezioni popolari » (*ibid.*, p. 20).

Chez Pirandello, dont le cas nous intéresse particulièrement puisque l'analyse de Spinazzola concerne justement le roman de notre corpus, si un certain nombre d'événements (les élections parlementaires de 1893, le scandale de la Banca Romana, l'insurrection des Fasci siciliani) sont intégrés au récit, le critique remarque que « questi avvenimenti chiave del divenire storico non sono ripercorsi nella loro logica interna né illustrati nella portata complessiva che ebbero per la collettività nazionale » (Spinazzola, 1990, p. 36). Ce sont les réactions des personnages et les intrigues individuelles qui prennent l'avantage sur la grande histoire grâce à une technique de mise à distance des événements publics « [che] grandeggiano sì nel racconto, ma come un'immanenza esterna, non come una realtà geneticamente partecipata » (*ibid.*, p. 37). Les auteurs siciliens réaffirmeraient donc tous les trois la primauté des valeurs de l'individu et de la nature contre celles de la société et de l'histoire. Les analyses des recherches les plus récentes montrent d'ailleurs comment, dans *I vecchi e i giovani*, le providentialisme ou l'idée de progrès de l'histoire sont symboliquement liquidés par des citations précises et un renversement ironique du modèle de roman historique italien que constitue *I promessi sposi* de Manzoni (Onofri, 2017)³. En cela, le genre antihistorique se caractérise également par un choix de décomposition de l'organicité de l'œuvre : « Pirandello smonta, coerentemente, nel contenuto la compattezza del romanzo storico ; da umorista costruisce un impianto solido, confezionando un romanzo ordinatamente diviso in due parti di otto capitoli ciascuna, ma lo scardina dall'interno, ricercando contrasti e contraddizioni » (Nunzia D'Antuono, 2020, p. 184).

Chronologiquement antérieurs, ce sont les romans de De Roberto qui auraient les premiers représenté « l'histoire de l'unification nationale comme une forme de répétition de figures immuables » en faisant de cette répétition « une clef d'interprétation de l'Histoire » générale dont les égoïsmes individuels seraient les moteurs véritables (Toppano, 2012). Une nouvelle lecture de l'histoire nationale est alors proposée sous la forme d'une impasse entre un présent qui ne représente aucune amélioration par rapport au passé, et un futur qui ne promet pas non plus d'être meilleur que le présent. La grande épopée *risorgimentale* intéresse De Roberto en tant que « massimo momento di discontinuità nella recente storia nazionale e nei suoi esiti fallimentari, simbolo dell'impossibilità di correggere una violenza e un'organizzazione rigidamente gerarchica inscritta nella biologia assai prima che nelle istituzioni » (Pedullà, 2019, p. 89). Il s'agit en définitive de démontrer que « nessuna trasformazione effettiva è davvero immaginabile » (*ibid.*, p. 90).

³ Cette démystification du modèle manzonien est déjà signalée par Giuseppe Persiani (2000) dans « Note per una rilettura de *I Vecchi e i giovani* di Luigi Pirandello ». Notons par ailleurs que la veine humoristique et l'ironie de Pirandello trouvent leurs fondements théoriques dans l'essai *L'umorismo* (1908) dont la rédaction est contemporaine de celle de *I vecchi e i giovani*. Rien d'étonnant alors à ce que son roman utilise ces techniques pour représenter le monde contemporain, la vie romaine et toute la diversité des idées politiques dont aucune n'est sauvée : les parcours et les idéologies représentés par une multitude de personnages sont tous, les uns après les autres, tournés en ridicule.

Bien qu'il ne fasse pas partie de l'étude menée par Spinazzola, il est intéressant de voir comment le roman de Castelnovo, dernier d'une longue carrière littéraire de l'auteur, enregistre lui aussi ces changements et ces désillusions. Le cas de *I Moncalvo* (1908) est en effet intéressant car il est une sorte de charnière qui n'est, ni aussi pessimiste que les romans des jeunes auteurs siciliens – valeurs positivistes et bienveillance moralisatrice sont encore très présentes et rappellent les plumes d'Edmondo De Amicis ou de Matilde Serao –, ni aussi idéaliste que ceux des générations précédentes de fervents patriotes. La vision historique d'Enrico Castelnovo a évolué à cheval entre ces deux périodes et tend, dans ce dernier roman, à ressembler toujours plus à celle des nouvelles générations. Héritier de la narration réaliste traditionnelle, *I Moncalvo* a été qualifié de roman « di costume » (Levi, 1949) plus que de roman historique. La société contemporaine y est moins décrite par la référence à des événements que par l'observation interne d'un microcosme familial représentant « i cambiamenti sociali e culturali di un'epoca che fa da sfondo al processo di integrazione » de la communauté juive à laquelle appartiennent les protagonistes. Toutefois, l'enregistrement de ces changements s'appuie, dans un autre domaine et selon un point de vue particulier qui est celui de l'intégration de la communauté juive, sur le même constat pessimiste des « esiti fallimentari » du *Risorgimento* dont parle Gabriele Pedullà à propos de De Roberto. Le processus de mutation sociale présenté par Castelnovo ne donne aucune certitude quant à un possible « futuro scandito di progresso, anzi ce lo presenta pieno di incognite, connotato com'è da tensioni interne e da un contesto sociale e culturale esterno in cui persistono vecchi pregiudizi e antisemitismo, di matrice sia laica che cattolica » (Romani, 2019, p. 10). Pour l'un des deux frères de la famille, la conversion au catholicisme et l'assimilation complète sont dictées par l'opportunisme découlant du « fallimento, parziale ma innegabile, dell'utopia risorgimentale che aveva tanto animato le battaglie dei patrioti per l'emancipazione degli ebrei e garantito la parificazione dei diritti civili e legali di tutti i cittadini italiani [...] » (*ibid.*).

La relecture pessimiste de toute l'épopée nationale qui emporte avec elle tous les éléments du processus de la démocratie libérale telle qu'elle s'est constituée dans ces années, englobe également le motif parlementaire qui est encore bien présent dans *I Moncalvo*, *I vecchi e i giovani* et *L'imperio*. Bien qu'il soit difficile de parler des romans du corpus comme appartenant strictement à la tradition du genre parlementaire, ils en sont tout de même une excroissance originale, témoignant chacun à leur façon de la fin d'un cycle et d'un essoufflement du genre. Carlo Madrignani (1980, p. 30) parle par exemple de *I vecchi e i giovani* comme d'un roman « che come opera legata alla tradizione parlamentare sembra quasi un omaggio ad una forma ormai scomparsa, e interessa soprattutto per la presenza di quegli elementi di critica della razionalità e della normalità [...] ». Dans son sillon, les

études les plus récentes s'appliquent à démontrer le caractère inclassable du roman de Pirandello dont certains soutiennent qu'il est plus proche du genre antihistorique que du sous-genre parlementaire, puisque de ce dernier, « mancano molti dei topoi individuati, senza contare poi la totale assenza dell'Aula nell'economia della trama » (Pernice, 2015, p. 10). De cette absence du Parlement, Clotilde Bertoni constitue au contraire un paradoxe qui souligne à nouveau, à travers la diversité des points de vue critique, la difficulté voire l'impossibilité de classification de cette œuvre. Selon elle, *I vecchi e i giovani*, « risulta il romanzo più significativo del filone parlamentare senza essere un romanzo parlamentare in senso stretto, senza mettere mai il Parlamento in scena » (Bertoni, 2018, « Il romanzo parlamentare », pp. 440-441).

Le passage du siècle est marqué par une double évolution du thème parlementaire. D'une part, vers l'approfondissement de la thématique morale dans ses liens avec les devoirs politiques, d'autre part, vers le refus total « di valori a cui la politica fa riferimento » (Madrignani, 1980, p. 17). Les trois œuvres du corpus sont à ce titre exemplaires : Castelnovo ne propose aucune alternative, son roman *I Moncalvo* s'applique simplement à démontrer, sans protestation ni dénonciation apparente, comment les nouvelles logiques économique-politiques de la civilisation bourgeoise désagrègent les valeurs de la famille. L'auteur vénitien est familier du genre parlementaire auquel il s'est essayé en 1894 avec *L'onorevole Leonforte* ainsi qu'en 1899 avec *I coniugi Varedo*. Dans ces romans en accord avec le climat de leur temps, « Roma diventa centro propulsore di una corruzione politica e morale che investe l'intera nazione » (Romani, 2019, p. 13). Dans la fresque familiale qui constitue le dernier roman de Castelnovo, cette image est exacerbée au point de laisser entrevoir la « totalité négative » qui justifie le rapprochement de cette œuvre de celles, certes plus imposantes, de Pirandello et De Roberto. La corruption politique touche la sphère intime de la communauté juive et du cercle familial et le processus d'intégration raté entérine l'abandon « della visione risorgimentale di democratica fratellanza a cui si erano ispirati i padri fondatori della nazione italiana » (*ibid.*, p. 14)

I Moncalvo n'est certes pas l'un des romans sur lesquels porte l'analyse de Spinazzola, mais on y retrouve toutefois un cynisme englobant tous les thèmes dont les romans précédents faisaient état, en plus de zones, inexplorées jusqu'alors, des dérives de la jeune Nation. Y sont notamment présentés des exemples glaçants de transformisme politique – l'un des deux frères Moncalvo, Gabriele, dont on apprend qu'il était libéral avant de devenir conservateur, est impliqué dans des affaires où l'intérêt prime sur la moralité – et d'opportunisme sous toutes ses formes, de l'attrait pour le gain dont témoigne le mariage arrangé entre la fille de Gabriele et le prince Oroboni – reliquat de l'ancien monde qui refuse le nouveau et vit reclus dans son palais depuis le XX septembre –, jusqu'au transformisme religieux, puisque la jeune fille juive se convertira pour l'occasion au catholicisme.

Quant aux romans de De Roberto et Pirandello, ils portent en eux l'idée, récupérée ensuite par Tomasi di Lampedusa, qu'avant ou après le *Risorgimento*, aucune des dynamiques politiques ni aucun des rapports de pouvoir n'est fondamentalement modifié. Le changement de décennie (dont nous avons déjà eu l'occasion de constater qu'elle accompagne l'évolution de l'œuvre dannunzienne), se constitue véritablement comme un point de rupture idéologique qui se répercute durablement sur la production culturelle et notamment sur le roman parlementaire. Pernice (2015, p. 7) insiste sur le fait qu'il est impensable pour les romanciers parlementaires des années 1880 de « mettere in discussione l'istituzione democratica per eccellenza ». La polémique porte jusqu'alors sur le transformisme ou la corruption dénoncés par des écrivains qui ne sont cependant pas encore « armati né di strumenti concettuali adatti (le successive teorie antiparlamentari), né di particolari motivazioni personali per potersi permettere un attacco diretto al Parlamento » (*ibid.*, pp. 7-8). En d'autres termes, les romans parlementaires des années 1880 assument encore un message positif implicite et une visée pédagogique, tendances qui seront balayées dans la décennie successive.

Par ailleurs, bien que l'antiparlementarisme se constitue dès l'émergence de ce type de production comme caractéristique des romans dits parlementaires, il est encore une fois poussé à de telles extrémités par des auteurs comme De Roberto, que le paradigme même du genre s'en trouve modifié et dépassé. Dès *I Vicerè*, la représentation du processus politique n'est plus seulement polémique ou critique, ce qui sous-entendrait qu'il serait dans le fond guidé par des modèles encore positifs et perfectibles, mais dans cette représentation « era proprio la possibilità di tali modelli ad essere negata » (Briganti, 1972, p. 121). En dépassant la perspective du *Risorgimento tradito* qui reconnaît encore une valeur et un sens à l'histoire, De Roberto dépasse également le genre parlementaire : « Così, mentre prima il sistema parlamentare era visto come tradimento e corruzione, ora, in De Roberto esso appariva un'ennesima incarnazione del meccanismo del potere, la riconferma della presenza nella "storia" della sopraffazione come condizione metastorica [...] » (*ibid.*).

Selon cette tradition critique relayée par Carlo Madrignani, le cas du troisième tome de la trilogie derobertienne serait toutefois légèrement différent puisque l'identification de l'auteur à l'un des protagonistes de *L'imperio* empêcherait cette distance nécessaire à la « funzione negatrice di quella visione della storia che la narrativa precedente [...] aveva avallato » (*ibid.*, p. 122). D'où l'idée que *L'imperio* serait un roman parlementaire de type traditionnel, respectant toutes les règles du genre et se constituant comme « fossile di un tempo ormai remoto » (Pernice, 2015, p. 11). Mais comme pour *I vecchi e i giovani*, les avis sont contrastés et d'autres études plus récentes soulignent au contraire l'originalité de ce roman inachevé de De Roberto qui ne serait qu'en apparence un roman parlementaire traditionnel. L'auteur s'amuse au contraire « a giocare con le aspettative dei suoi lettori, disseminando la pagina di indizi che lasciano presagire uno sviluppo convenzionale solo per meglio

disattendere le attese » (Pedullà, 2019, pp. 117-118). Gabriele Pedullà, curateur de l'édition critique qui constitue notre texte de référence, parle dans son introduction d'un roman sui generis dont il convient d'étudier point par point la grande nouveauté. Le protagoniste est par exemple bien différent de tous ses homologues (Consalvo Uzeda arrive à Rome fort de ses titres et de sa fortune) et le traitement du fait politique est pour la première fois placé au premier plan pour mieux être détruit dans ses fondements mêmes.

La porosité générant l'inclassabilité d'œuvres qui partagent toutes une totalité négative semble donc constituer le premier point de rapprochement de nos trois auteurs. L'autre point de contact qui semble évident au moins pour De Roberto et Pirandello est la provenance géographique des auteurs, en marge du processus *risorgimentale*, « dall'estremo sud della penisola, vera pietra dello scandalo di una mancata modernizzazione e democratizzazione dell'intero paese » (Onofri, 2017, p. LXII). À l'intérieur du roman de Pirandello, il semble que le seul point commun entre les personnages soit justement l'appartenance à cette marge laissée pour compte par l'histoire : « [...] ciò che accomuna, dall'estrema destra legitimista all'estrema sinistra socialista, la vasta folla dei personaggi siciliani del romanzo è l'ideologia sicilianista » (*ibid.*, p. LXIV). Ce caractère de marginalité peut inclure, sous un aspect différent, le roman de Castelnuovo, qui rend des comptes aux origines, non pas siciliennes, mais juives, de l'auteur, et se constitue lui aussi comme le récit d'une minorité. D'une façon plus globale, ces romans semblent donc tous s'inclure dans un processus d'éloignement de la norme et du centre qui va de pair avec celui, précédemment évoqué, de déconstruction généralisée⁴. Dans ce contexte, le roman de Rome, qui aurait dû être celui du centre comme symbole de l'unification de la Nation, se consolide au contraire comme dénonciateur de l'exclusion des périphéries et des catégories sociales non pas communes, mais singulières. Un roman non plus de la centralité, mais de la marginalité.

1.3 Minorité juive et insularité : trois romans de la sécession et de la marginalité

Dans un article de 2020, Giovanni Capecchi utilise une formule synthétique et frappante – « la “secessione” degli scrittori siciliani » – déjà largement consommée par les anthologies et les études

⁴ « [...] tutte le nostre opere più rilevanti uscite a cavallo tra i due secoli riguardano non il centro ma le periferie della vita associata, siano quelle concrete delle campagne e delle cittadine di provincia, oppure quelle ideali delle vite di soggetti scissi e smarriti » (Bertoni, 2018, « Il romanzo parlamentare », p. 446).

théoriques précédentes (Schilirò, 2012 ; Lo Castro, 2016), dans lesquelles on trouve effectivement réunis les auteurs siciliens, de Verga à Pirandello, en passant par De Roberto. Ces écrivains du « Sud » produiraient les romans d'opposition à un État perçu comme traître.

Il convient alors d'interroger la pertinence d'une telle catégorisation et de nous demander comment les caractéristiques de ce groupe méridional présumé, auquel appartiennent deux de nos auteurs, ont pu concrètement influencer leur roman romain. Il est difficile d'établir si une réelle conscientisation de leur « sicilianité » réunit Pirandello et De Roberto et, au risque d'utiliser des regroupements qui ne sont que des outils théoriques, nous nous en tiendrons à l'exposition des différents points de vue critiques à cet égard et aux éléments concrètement présents dans les romans du corpus. Giovanni Capecci (2020) constate, par exemple, qu'en plus de l'oubli relatif qui les a longtemps frappés, *I vecchi e i giovani* et la trilogie derobertienne partagent également une date. En effet, l'année 1894 est à la fois celle de la publication des *Vicerè* et celle de la conclusion de la trame narrative de *I vecchi e i giovani*. Cette année maudite caractérisée par les tumultes du scandale de la Banca Romana et des Fasci siciliani provoque les révoltes populaires dans lesquelles sera tué le Mauro Mortara de Pirandello, « nell'estremo tentativo di fermare la violenza di quello Stato che anche lui, come molti altri siciliani, ha contribuito a far nascere, combattendo con il Generale in camicia rossa » (Capecci, 2020).

La dialectique établie repose donc sur une opposition entre la Sicile et la nation italienne représentée par sa capitale. La littérature du « mezzogiorno » et notamment la littérature sicilienne, s'évertuerait, selon ce schéma, à dénoncer la discrimination et la marginalisation d'une entité géographique et culturelle opposée à un centre et surtout délaissée par lui. Dans cette perspective, Ugo Dotti (2012) va jusqu'à identifier dans *I vecchi e i giovani* une vision manichéenne, plus limitée que ce que la choralité du roman laisserait à priori penser. Selon le critique, « l'autentica realtà storica e i suoi autentici e tragici problemi [...] vengono così piegati e come incanalati nel solco di una tesi tanto astratta quanto preconcepita ». La thèse de Luigi Pirandello consisterait, en voulant notamment jeter l'opprobre sur le socialisme émergent, à distinguer « di qua il Bene, ossia la vecchia Sicilia che ha saputo riscattarsi con il suo decisivo contributo alla realizzazione dell'unità italiana ; di là il Male, ossia la nuova Sicilia che ripiomba nella melma del passato coll'inseguire, per interessi personali o per velleitari capricci (l'adesione ai Fasci siciliani e il loro incoraggiamento), idealità riprovevoli » (*ibid.*).

Parmi les arguments appuyant la thèse d'une volonté pirandellienne de défendre une certaine idée de la Sicile figure également une hypothèse de Claudio Gigante (2014), établissant que *I vecchi e i giovani* aurait pu être écrit en réponse indirecte à *Rome* de Zola. Les deux romans présentent notamment la même « immagine cancerosa della città » de Rome, mais des positionnements

idéologiques concernant le *mezzogiorno* radicalmente différents. Le critique insiste sur le fait que, malgré leurs divergences, « tutte le teste pensanti de *I vecchi e i giovani* [...] concordano nel rivendicare il tradimento che il sud, e la Sicilia in particolare, avrebbe subito dai primi governi postunitari » (Gigante, 2014, p. 48). Sans embrasser ce positionnement de l’auteur sicilien qui constitue un objet sensible du débat historiographique, le critique souligne que sa version de l’histoire « ci riesce comunque molto più accetta rispetto all’affresco superficiale e francamente irritante (e forse Pirandello se ne irritò) che Zola aveva offerto ai suoi lettori » (*ibid.*).

Cette trahison subie par le sud porte naturellement ces auteurs siciliens, « [che] mostrano di soffrire con intensità particolare il cronicizzarsi della situazione critica in cui l’isola vive, per il mancato compimento del trapasso definitivo dall’arcaismo alla modernità » (Spinazzola, 1990, p. 15), à faire référence à Rome comme au centre malade du pouvoir. Or, cette opposition à la capitale est aussi le symbole d’un rejet de l’autorité étatique qui s’assimile à l’autorité paternelle. D’où, dans tous ces romans, une série de « rivolte o atti di disobbedienza o comunque affermazioni di autonomia dei figli nei confronti dei padri » (*ibid.*, p. 32) qui se traduit aussi par l’oscillation des personnages entre la terre des origines et la capitale romaine. Dans une lettre du 18 décembre 1908 adressée à son ami Ugo Ojetti, Pirandello annonce la publication prochaine de *I vecchi e i giovani* dont il parle comme du « vasto romanzo, in cui [ha] rappresentato il dramma tristissimo della Sicilia dopo il 1870 ». La partition de l’œuvre est ainsi décrite par son auteur : « il romanzo si compone di due parti e di un intermezzo : la prima e la seconda parte si svolgono in Sicilia, l’intermezzo a Roma » (Pirandello, 1980, p. 29). Rome n’est donc plus la partie importante, le cœur du sujet, elle se trouve reléguée au rang d’*intermezzo* dans ce drame tout insulaire.

Toutefois, le parti pris qui consisterait à considérer le roman pirandellien comme majoritairement sicilien reste un écueil à éviter du moment que « l’opera accorda invece un peso assai maggiore allo sconvolgimento della Roma capitale e a quello retrostante della nazione » (Bertoni, 2018, *Romanzo di uno scandalo. La Banca Romana tra finzione e realtà*, p. 316). La biographie de Pirandello est elle aussi tiraillée entre ces deux pôles – la Sicile et Rome – entre lesquels la ville d’adoption semble avoir un certain avantage. Nino Borsellino affirme à ce titre que l’origine sicilienne de Pirandello n’aurait jamais refait surface sans la romanité de fait et d’adoption, les deux éléments étant plus complémentaires qu’opposés⁵.

⁵ « Maturatosi intellettualmente quando ormai il tramonto era calato sulla cultura siciliana postunitaria, Pirandello fissa il suo osservatorio nella Roma umbertina, in quell’acquasantiera ridotta a portacenere di cui parla nel *Fu Mattia Pascal*. A Roma per lui fu possibile uscire dal limbo letterario che lo teneva sospeso tra impegno di pubblicista e esercizio di poeta, di qua dalla vocazione di narratore e drammaturgo ancora celata in rare prove. E a Roma gli fu anche possibile recuperare un più genuino rapporto con l’isola. Con tutte le differenze che gli esiti delle due diverse esperienze rivelano, si può dire che esiste un parallelismo tra il ritorno alla Sicilia di Verga e quello di Pirandello. Poiché l’uno e l’altro – Verga senza le dimore fiorentina e milanese, Pirandello senza quella romana – chiusi nel territorio regionale, sarebbero rimasti scrittori

Une deuxième tradition critique allant de Borsellino (1983) à Persiani (2000) cherche donc un terrain d'entente et de réconciliation plutôt qu'une mésentente définitive entre Rome et la Sicile telles que Pirandello les vit et les écrit. Selon cette école, le mythe « sicilianista » n'est pas l'inspiration (ni l'aspiration) profonde du roman qui nous intéresse et la Sicile ne constitue pour Pirandello que le « luogo deputato di un'exasperazione esistenziale, la cui fenomenologia ha continue repliche altrove » (Borsellino, 1983, p. 9). *I vecchi e i giovani* insiste sur le caractère presque interchangeable des lieux, résultat de cette similitude entre Rome et la Sicile. De même que les choses ne changent pas dans le temps, de même, Nunzia D'Antuono (2020, p. 179) remarque comment dans une page centrale, l'une des clés du roman consiste à voir que « i fatti romani e quelli siciliani sono due facce d'una stessa medaglia » : « Qua a Roma, l'abbaruffio osceno d'una enorme frode scellerata ; in Sicilia, un fermento di rivolta » (*I vecchi e i giovani*, p. 261). Rome et la Sicile sont à la fois des lieux hautement symboliques pour toute une lecture historique et sociale et, dans la mesure où cette lecture est liquidée avec la valeur de l'histoire elle-même, des lieux quelconques, presque interchangeables, dans lesquels et entre lesquels s'expriment le mal-être de l'individu moderne et l'écartèlement du sujet.

Si notre analyse s'est jusqu'à présent concentrée sur Pirandello, c'est qu'il est évidemment plus difficile de trouver dans *L'imperio* et chez De Roberto en général un sentiment ou une revendication de « sicilianité ». Non seulement le troisième roman de la trilogie, contrairement à *I Vicerè*, se déroule presque intégralement dans la capitale, mais en plus, la terre natale à opposer au centre du pouvoir romain est davantage celle du personnage de Ranaldi, double de l'auteur et originaire de Campanie. La Sicile de Consalvo Uzeda n'est que rarement évoquée. D'autre part, comme nous l'avons déjà souligné, le pessimisme derobertien a une telle portée qu'il ne permet pas à l'île de se sauver ou de se constituer comme victime. L'impression qui ressort de la lecture est davantage l'universalisme du cynisme des personnages, quelle que soit leur provenance. De Liso (2012, pp. 200-201) va même jusqu'à en parler comme des apatrides. La Sicile « è una cornice accessoria, perché accessori sono i luoghi nell'economia di un racconto che non indulge quasi mai alla topica delle descrizioni *tout court* » et il n'est pas difficile d'imaginer « Teresa, la tribù Uzeda e Consalvo come apolidi, affrancati dalle interferenze socio-culturali dei luoghi da cui provengono o in cui vivono ». Indifférents à ce qui les entoure, les personnages derobertiens sont « inconsolabilmente soli dentro i deserti delle loro anime ».

Concernant enfin *I Moncalvo*, notons simplement qu'il constitue le seul roman pour lequel son auteur s'empare du thème de la religion juive dans laquelle il a grandi (Levi, 1949). La « sécession »

siciliani solo di nascita. Insomma, anche per Pirandello l'identità poetica siciliana fu un'acquisizione da lontano, dopo il suo distacco dalle origini e in attesa dell'ultimo ritorno » (Borsellino, 1983, pp. 9-10).

est donc, pour ainsi dire, double, puisque non seulement le judaïsme est une minorité religieuse dans l'Italie de Castelnovo, mais en plus ce thème est inédit dans l'œuvre de son auteur. Qu'il ait senti le besoin, dans ses vieux jours, de renouer avec une part de son identité et d'interroger l'esprits de ses co-religionnaires (lui-même étant un farouche rationaliste athée) ou que le contexte l'y ait poussé (l'affaire Dreyfus, qui eut de grands retentissements en Europe, n'est pas loin, et l'antisémitisme est en pleine recrudescence), le fait est que l'un des sujets principaux de son roman est justement l'assimilation de cette communauté juive dans la modernité romaine et au sein de la capitale du catholicisme. Les constats établis par nos trois auteurs, le contenu de leur œuvre, leurs désillusions, sont donc sous bien des aspects similaires dans leur diversité. Pour dépeindre le passage critique d'un monde à un autre, seul leur point de vue change, mais d'une marge à une autre, l'on atteste la même débâcle : « [...] Castelnovo volle segnalare, se non una svolta, certamente l'importanza di qualcosa che gli stava a cuore descrivere : la crisi della società contemporanea così come lui la osservava da un punto di vista particolare, quello della comunità ebraica » (Romani, 2019, p. 13).

Bien que le pessimisme n'y devienne jamais aussi absolu et sans issue que chez les auteurs siciliens, ce dernier roman de Castelnovo illustre cependant l'affirmation d'un cynisme et d'un nihilisme tellement universels que, comme pour les jeunes siciliens, ils font perdre leur sens à toute particularité pouvant se revendiquer comme différence : du Nord au Sud, de la Sicile à Rome, du catholicisme au judaïsme, la crise morale et la crise de valeurs sont globales. Elles emportent tout et tout le monde sur leur passage, justifiant ainsi l'exclamation d'un lecteur et critique : « Come è sconsolata la conclusione del libro ! » (Gallico, 1931, p. 204). En effet, après avoir constaté à propos des membres de la famille Moncalvo que malgré leurs richesses variées, « la felicità non l'aveva nessuno », la conclusion du roman élargit les réflexions de Giacomo Moncalvo à une échelle universelle :

Non era, no, un fenomeno isolato questo sfacelo morale onde una parte dei Moncalvo dava così miserando spettacolo [dans ce « una parte » réside le dernier filet d'espoir transmis par Castelnovo qui sauve moralement certains de ses personnages]. Quasi da per tutto era un abbassamento di caratteri, un naufragio delle convinzioni, un cinico disprezzo delle virtù eroiche della rinunzia e del sacrificio, una corsa sfrenata verso gli effimeri onori e le improvvisi ricchezze... Che importa che la società estenda ogni giorno il suo dominio sulla natura, che importa che ogni giorno i confini del sapere si allarghino, se l'uomo non cresce in bontà e in dignità, ma diventa più piccolo in un mondo più grande ? (*I Moncalvo*, p. 229).

2. L'imperio romain de Federico De Roberto

2.1 Le cycle des Uzeda

La fortune critique retrouvée des *Vicerè* (1894) de Federico De Roberto, considéré aujourd'hui comme le chef-d'œuvre de l'écrivain sicilien et inscrit dans les programmes scolaires italiens, a trop souvent éclipsé le projet narratif d'ensemble du prosateur. Il s'agit en effet d'un projet ambitieux de cycle familial, à la manière des Rougon-Macquart, portant cette fois-ci sur une famille de la noblesse sicilienne contemporaine, les Uzeda di Francalanza. Sur le modèle de Balzac et surtout celui de Zola, il devient de plus en plus commun pour les romanciers européens de penser leur œuvre « come una costellazione di singoli romanzi intrecciati tra loro » (Pedullà, 2019, p. 6). De Roberto est l'un des quelques auteurs italiens à s'être lancé dans cette aventure qui restera d'ailleurs inachevée⁶ et dont nous retracerons succinctement les grandes lignes.

Le premier volet de la trilogie, intitulé *L'illusione* et publié en 1891, retrace la vie de Teresa Uzeda (entre 1861 et 1891) selon une focalisation strictement interne. Le second volet, *I Vicerè*, chef d'œuvre de 1894 dont l'action se déroule entre 1855 et 1882, est un roman polyphonique et choral – comme le sera *I vecchi e i giovani* de Pirandello – qui rompt en cela avec « la strategia di Zola di procedere per approfondimenti monografici sui singoli membri della famiglia » (Pedullà, 2019, p. 13). Considéré par Vittorio Spinazzola (1990) comme l'archétype du roman antihistorique, *I Vicerè* « propose une représentation négative de l'Histoire et de l'homme qui a été interprétée tantôt comme une réaction aux déceptions du *Risorgimento*, tantôt comme une condamnation plus générale de l'Histoire et de la nature humaine » (Toppano, 2012). Dans une Catane pétrie de contradictions, on y voit la famille des Uzeda tirer avantage des transformations sociales et instrumentaliser la rhétorique patriotique pour se maintenir au pouvoir malgré une irrésistible décadence morale. Bien que l'ordre nouveau des choses lui soit étranger, le pouvoir de la famille perdure bel et bien, sous de nouvelles formes, grâce notamment au cynisme, aux compromis et à la violence sociale, politique et symbolique. L'illustration la plus célèbre de l'idéologie de cette noblesse *post-risorgimentale* dont le portrait aurait inspiré à la fois Pirandello et Tomasi di Lampedusa est justement cette phrase du

⁶ Gabriele Pedullà (2019) remarque d'ailleurs que beaucoup de projets italiens similaires n'aboutissent jamais et restent inachevés, de la pentalogie des *Malavoglia* à la trilogie des *Vergini delle rocce*.

Gattopardo (1958), immortalisée dans l'adaptation de Luchino Visconti : « Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi » (Tomasi di Lampedusa, 2008, p. 53).

Le troisième tome de la trilogie, sur lequel se concentrera notre attention, s'intitule *L'imperio* et se déroule à Rome entre 1883 et 1900. L'action est donc, non plus contemporaine, mais successive à celle du tome précédent, tout en étant en partie contemporaine à celle du premier volume. En d'autres termes la temporalité de *L'illusione* (1861-1891) est à cheval entre celle des *Vicerè* (1855-1882) et celle de *L'imperio* (1883-1900). Comme dans *L'illusione*, l'intrigue du troisième volet est à nouveau centrée sur un seul personnage de la famille : Consalvo Uzeda, le cousin de Teresa qui, après une ascension politique fulgurante, est nommé député et quitte sa Sicile natale pour aller vivre dans la capitale. Le portrait de cet opportuniste qui deviendra ministre de l'Intérieur est brossé en parallèle de celui du double de l'auteur : le jeune journaliste idéaliste Federico Rinaldi. Il gagne lui aussi la capitale pour y faire carrière, mais en reviendra déçu et détruit. Ce troisième volet, dont la rédaction commença au début des années 1890, ne sera jamais terminé par l'auteur qui en reprendra la rédaction à plusieurs reprises avant de l'abandonner définitivement dans la première décennie du siècle suivant. Il sera finalement publié à titre posthume en 1929. Certains critiques en font le seul roman parlementaire significatif figurant « tra i pochissimi classici indiscussi di questo genere » et conçu « per viaggiare anche da solo » (Pedullà, 2019, p. 7).

Si on la considère dans son ensemble, la trilogie des Uzeda embrasse un demi-siècle, de 1855 à 1900, en seulement trois volumes, contre un quart de siècle (de 1850 à 1874) pour les vingt volumes des Rougon-Macquart. Cette amplitude qui n'a pas porté chance au projet derobertien, resté inachevé, est ainsi justifiée par Gabriele Pedullà :

Affinché gli effetti del 1861 diventino pienamente visibili una generazione sola non basta : ed è anche per questo, evidentemente, che, nella forma in cui ci è giunta, la trilogia si spinge oltre la soglia simbolica del nuovo secolo, con le sue promesse e, soprattutto, le sue inquietudini (Pedullà, 2019, p. 17).

Le pessimiste de De Roberto, ou son réalisme exacerbé, n'ont pas contribué à son succès critique auprès de ses contemporains. *I Vicerè* est même perçu par un philosophe et critique aussi influent que Croce comme un livre dangereux⁷. Longtemps relégué au rang des auteurs oubliés, il faudra attendre les années soixante du vingtième siècle pour que, « proprio quell'atteggiamento caustico nei confronti dell'Italia liberale » (Pedullà, 2019, p. 84) qui l'avait desservi, favorise désormais la redécouverte de De Roberto, notamment de la part de la critique marxiste de Vittorio Spinazzola à Carlo Madrigani.

⁷ « [...] una simile rappresentazione desolata del Risorgimento e dei primi decenni dello Stato unitario [...], in un celebre consuntivo del 1939, portò Benedetto Croce a stroncare *I Vicerè* per ragioni soprattutto politiche » (Pedullà, 2019, p. 84).

Dans ce nouveau contexte politique et culturel, l'auteur sicilien « poteva essere rivalutato (da sinistra) come uno dei pochi che avevano invece precocemente preso atto dei limiti e delle contraddizioni dell'intero Risorgimento » (Pedullà, 2019, p. 85). Pourtant, il faudra attendre encore une vingtaine d'années pour assister à la véritable revalorisation qui prend son essor dans les années 1980, notamment grâce à la publication de la trilogie des Uzeda, accompagnée d'essais et de nouvelles, dans la collection « I Meridiani » de la Mondadori en 1984, mais surtout grâce au tournant critique opéré par Natale Tedesco avec *La norma del negativo. Federico De Roberto e il realismo analitico* publié en 1981, qui fait de l'écrivain, non plus le représentant du climat littéraire, culturel et idéologique du XIX^e siècle, mais au contraire un précurseur de la littérature et de la sensibilité typiques du XX^e siècle. Cette suggestion a été toujours plus approfondie jusqu'aux travaux les plus récents dont Michela Toppano (2012) dresse la bibliographie synthétique. Les dernières évolutions de l'historiographie et de la critique derobertienne réaffirment en effet la participation de l'œuvre de l'auteur sicilien à la modernité littéraire. Elles mettent notamment en lumière la transition « entre le réalisme objectif du XIX^e siècle et le réalisme critique et d'analyse du XX^e siècle, illustré par les œuvres d'Italo Svevo et Luigi Pirandello ».

Un pas de côté vers le monde de *L'illusione*

Le terrain des *Vicerè*, en plus d'être le plus largement parcouru par les études critiques, ne nous intéresse pas particulièrement en tant que roman principalement sicilien. *L'imperio*, troisième volet de la trilogie, constituera pour sa part, comme roman parlementaire dont l'action se déroule presque exclusivement à Rome, le centre de notre attention et de notre analyse. Toutefois, avant d'en aborder l'étude, quelques rapides allusions à *L'illusione* (1891), premier volume du cycle au sein duquel la capitale est présente par épisodes, constitueront une bonne porte d'entrée dans la trilogie et nous permettront de poser les premiers jalons de la représentation de Rome consacrée plus tard dans *L'imperio*.

Rappelons tout d'abord que le roman de 1891 est atypique et remarquable de par le procédé narratif mis en place par De Roberto : il s'agit d'un monologue intérieur de la protagoniste, Teresa Uzeda, qui s'exprime à la première personne et dont les moindres pensées sont rapportées selon un procédé narratif considéré comme un tour de force de l'écriture derobertienne, un paradigme du principe d'impersonnalité visant à faire disparaître la voix de l'auteur et une avant-garde de la technique du flux de conscience. Les lieux de ce roman d'une femme écrit par un homme se divisent principalement

en deux catégories traditionnelles⁸. D'un côté, la campagne et les lieux naturels réservés principalement à l'intimité féminine ; de l'autre, la ville, qui après avoir été idéalisée et longtemps désirée se transforme en lieu de la perte, des amours décevantes et factices, entretenues avec des députés ou des hommes importants, très affairés dans ces centres urbains modernes alors en pleine expansion. La protagoniste effectue entre ces deux pôles un cheminement complexe qui fait évoluer la perception qu'elle a des différents espaces : après une enfance passée à Florence, ville qu'elle regrette, les endroits reculés et les paysages naturels qui l'entourent lors de son retour sur la terre sicilienne natale, lui sont d'abord hostiles, mais s'avèrent ensuite des alliés précieux et des moyens de construction de sa propre subjectivité dans un jeu de dialogue entre l'intériorité et l'extérieur, entre le sujet et son environnement. Dialogue qui a beaucoup à voir avec l'héritage romantique, mais aussi avec ce que Natale Tedesco a identifié comme « la soggettività dilemmatica derobertiana » qui place l'auteur sicilien « sulla verticale del Novecento » (Tedesco, 1989, p. 15).

Le déplacement géographique est un élément fondateur dans la structure du roman telle que l'a pensée De Roberto puisque la première et la seconde partie se terminent toutes les deux avec un départ, synonyme de changement radical dans la vie de la protagoniste. Le premier de ces départs constitue le voyage de noce de Teresa et Guglielmo Duffredi à l'occasion duquel les jeunes mariés quittent la Sicile pour explorer des réalités urbaines longtemps désirées par la protagoniste. Pourtant, le voyage se résume à une succession de villes indifférenciées – « alle volte ella non sapeva bene dove si trovasse » (*L'illusione*, p. 145) – dont seuls les noms et quelques rapides impressions sont donnés, suivant le fil d'un journal de voyage hâtif. Suite au refus de Guglielmo de se rendre à Paris, le couple rentre finalement à Rome « negli ultimi giorni di novembre, per l'apertura del Parlamento » (*L'illusione*, p. 148). Déjà, les intérêts divergents des deux époux se manifestent dans les activités de la capitale que chacun considère comme attractives : « Ella desiderava assistere alla seduta reale ; Guglielmo disse invece che era meglio vedere l'arrivo delle rappresentanze a Montecitorio » (*ibid.*). Depuis l'enfance, Teresa est fascinée par la royauté et l'histoire moderne de l'Italie qu'elle appelle « quella del riscatto nazionale ». Elle admire et étudie consciencieusement « la magnanimità dei Re che avevano cimentato il trono per dare una patria agli Italiani, di principi che avevano pugnato per il loro paese [...] » (*ibid.*, p. 78). Projetée au cœur de la vie mondaine romaine par l'intermédiaire d'une amie, elle en oublie presque l'exclusion dont elle souffre tant, du grand monde et de l'aristocratie, de cette Cour royale qui lui reste inaccessible. La voilà vite « stordita dal movimento della metropoli, cominciando a conoscere gente per mezzo dell'amica, facendo qualche visita e trovando al suo ritorno i biglietti che venivano a lasciarle [...] » (*ibid.*, p. 151). C'est en somme une

⁸ Daniela De Liso a publié en 2012 une étude extrêmement approfondie sur les femmes et l'espace chez De Roberto intitulée *Percorsi Derobertiani, politica, donne, spazio*.

Rome des lieux communs de la « Terza Roma bizantina » qui est celle de l'imaginaire de Teresa. Par bien des aspects, elle rappelle celle de Matilde Serao et de Gabriele D'Annunzio : une ville qui tourmente et finit par broyer des personnages ambitieux. Dans sa médiocrité, Teresa souhaite elle aussi devenir quelqu'un, mais une fois passés l'enthousiasme des débuts et l'attrait de la nouveauté, elle se sent opprimée par sa vie matrimoniale et par la frénésie de la capitale : « quella vita romana, che le era sembrata tanto attraente, la tediò, alla lunga [...] » (*ibid.*, p. 154). Elle rentre alors à Palerme qui la console en partie parce que, justement, elle y est « conosciuta da tutti » et que sa notoriété flatte sa vanité. Rome est bien toujours la ville de l'anonymat : tout s'y passe, tout le monde y est, mais personne n'y sort du lot. Elle y revient pourtant et n'éprouve au début que « crisi d'angoscia muta e sconfinata » (*ibid.*, p. 218), confrontée à cette foule incessante qu'elle apprend à dompter. « A poco a poco la vita della metropoli la prese tutta » (*ibid.*) et elle se livre à sa découverte en compagnie du député Paolo Arconti qui deviendra son amant. Là encore, De Roberto, non sans ironie pour sa protagoniste victime de bovarysme, fait se succéder les lieux communs qui semblent tout droit sortis des pages des romans de D'Annunzio ou de Serao : lors d'une promenade en carrosse sur l'incontournable Pincio, Arconti avoue, tout comme Sangiorgio, ne pas avoir de goût pour « la grandiosità delle vecchie pietre ». Il s'en justifie ainsi : « [...] io vivo nel mondo moderno, e ammiro ciò che mi circonda, ciò che è del mio tempo... Debbo dirlo ?... Darei tutta la pittura classica per un pastello del De Nittis... » (*ibid.*, p. 223). La référence picturale ne fait pas défaut, la comparaison avec Paris non plus : « è quella, la nuova Urbe ! » (*ibid.*, p. 224). Ces motifs récurrents reviennent également pour les scènes traditionnelles de visite à Montecitorio (que Teresa fait en compagnie de son amie) ou pour celle du bal au Quirinal. En somme, le passage romain semble respecter les lois du genre parlementaire et mondain dans lequel le second adjectif, associé au monde féminin que représente la protagoniste, prend largement le pas sur le premier.

La seconde partie du roman se conclue en Sicile où, parallèlement à l'idylle avec Paolo Arconti, les relations de Teresa et de son mari se dégradent inexorablement jusqu'à la rupture. Le second grand départ, qui constitue cette fois-ci la transition vers la troisième et dernière partie, se fait donc à rebours du premier, vers une liberté acquise – qui s'avèrera ensuite être elle aussi une illusion –, loin de la vie matrimoniale. En effet, la troisième partie du roman s'ouvre sur un nouveau voyage de noces, sorte de contrepoint du premier, que Teresa fera cette fois-ci en cachette en compagnie de son amant. Tout y est idyllique et la protagoniste fait preuve d'une sensibilité accrue à son environnement : les villes déjà traversées avec son mari lui apparaissent désormais comme de véritables paradis et elle voit finalement Paris, « la scena dei romanzi che avevano nutrito la sua immaginazione » (*ibid.*, p. 280). Le retour à Rome signe le douloureux retour à une réalité de conventions sociales qui empêche les amants de vivre leur amour au grand jour : « riconoscevano entrambi la necessità di dover vivere

separati, a Roma [...] » (*ibid.*, p. 285). Teresa trouve alors un appartement dans le quartier du Macao, mais face à la méfiance de Paolo vis-à-vis du contexte urbain, qui n'est plus le lieu de l'anonymat angoissant mais au contraire celui où l'on risque d'être reconnu, ils sont contraints, pour se sentir plus libres, de se rendre dans la campagne romaine, si chère au D'Annunzio du *Piacere*. À Tivoli, Frascati ou ailleurs, les éléments naturels semblent enfin répondre aux rêves de bonheur de Teresa : « Facevano qualche scappata anche di giorno, andavano spesso per la campagna, sulla via Appia, a Ponte Molle. [...] Ella gli diceva : “Parlami !... Ripetimi qui, dinanzi a questa natura, ciò che provi per me...” » (*ibid.*, p. 288). En opposition à la ville vécue comme une menace, la nature est présentée ici comme le seul témoin digne de leur amour, seule capable de le consacrer. C'est un lieu pur et non contaminé, jusqu'à ce que la relation avec Paolo Arconti, qui finira par abandonner Teresa, s'effrite elle aussi. Une fois les échappées amoureuses évanouies, la campagne romaine redevient alors le lieu désolé de la solitude. Initialement perçue comme possibilité d'évasion de cette « Sicilia [che] è una prigione dalla quale evadere, è un'illusione » (Del Tedesco, 2018, p. 83) et échappatoire à un destin morose, Rome finit par devenir la ville honnie dans laquelle le lien des deux amants se consume en quelques années.

Au fil du roman, les parallélismes contribuent à construire la correspondance – qui finira par devenir évidente et prendra tout son relief dans une scène de tempête où la fureur des éléments répond aux pensées de Teresa – entre l'intériorité du personnage et le paysage qui l'entoure. La nature est véritablement « faite sienne », ce qui ne sera jamais vraiment le cas avec la capitale romaine. Ce processus d'appropriation, bien qu'il soit partiel ou qu'on puisse l'interpréter comme un nouvel indice de l'égoïsme du personnage, souligne le triomphe de la subjectivité de Teresa, bien plus que le fatalisme qui pèse sur elle. Il témoigne également d'un changement de dynamique entre le personnage de roman et son environnement. Le point de rencontre – ou de conflit – est légèrement déplacé et annonce le roman à venir, mais aussi ce que sera la littérature du siècle suivant. Il ne s'agit plus de donner à voir l'individu aux prises avec la nature environnante ou avec l'histoire, mais l'individu aux prises avec lui-même (Del Tedesco, 2018, p. 53).

Suivant la conclusion traditionnelle de bon nombre de romans d'initiation, le récit de vie de Teresa Uzeda se conclut par le retour de celle-ci sur la terre des origines siciliennes et la perte définitive des illusions d'une protagoniste qui est davantage « une vaincue » à la Verga qu'un vainqueur, comme le sont certains personnages des *Viceré*.

L'illusione est certes un roman précurseur qui donne une voix à la subjectivité féminine, mais la voix hégémonique de Teresa ne doit pas occulter d'autres voix qui se font jour. Ces dernières annoncent davantage la vision de Rome livrée par *L'imperio* que la récupération de représentations

appartenant à une tradition narrative précédente. En effet, derrière cette Rome superficielle et mondaine pour laquelle De Roberto ne démontre pas un grand intérêt, se cache l'oppression la plus terrible, le scandale le plus ignoble et la vraie désillusion qu'inspire la Rome politique. Ces différents aspects s'entremêlent, y compris à travers le jeu de miroir établi entre les différents protagonistes de la famille et la construction d'un cycle dont les volumes se répondent. La dimension politique de *L'illusione* est ainsi fondue dans sa dimension mondaine et l'année où Teresa quitte de nouveau la Sicile pour suivre son amant député à Rome est aussi l'année où son cousin, Consalvo Uzeda, s'installe lui-même dans la capitale. L'échafaudage minutieux de la trilogie prévoit donc qu'en 1882 se conclue *I Vicerè*, se poursuit *L'illusione* et s'ouvre *L'imperio* (Del Tedesco, 2018, p. 83).

Dès le premier roman, l'illusion déçue n'est pas seulement celle des rêves d'amour de Teresa⁹, mais aussi celle de Paolo Arconti. Le député socialiste, amant de la protagoniste, permet d'établir non seulement un point de passage entre la Rome du plaisir et de la mondanité et celle de Montecitorio, mais aussi un pont spatio-temporel avec le troisième volume du cycle, puisque son personnage est également présent dans *L'imperio* où sera justement développée cette désillusion d'un ordre cette fois-ci politique et moral. Il incarne une sorte de typologie du noble ayant à cœur les problèmes de l'Italie unifiée et, à travers sa relation avec Teresa, « entra nel romanzo, di sbieco, quella visione pessimistica dell'Italia politica contemporanea, fra dibattiti parlamentari, crisi di governo, ecc., che poi sarà l'argomento de *L'Imperio* » (Zago, 2019, p. XVIII).

Alors que Teresa avoue ingénument au député Arconti vouloir assister aux séances de la Chambre, ce dernier la met en garde, « «Perchè quell'ambiente falso, vecchio, ammorbato, è letale per tutto ciò che è grazia, freschezza e serenità. Perché gli sguardi fatti a contemplare le cose belle, tutto ciò che riluce e sorride, non si debbono perdere in quel limbo triste !» » (*L'illusione*, p. 219). Plus tard, le nihilisme de Paolo s'exprime à travers des lettres où il décrit « «la volgarità di questo luogo [la Camera]» : « «Che pietà mi fanno ! Che vuoti rumori mi feriscono l'orecchio ! Come tutto è inutile al mondo [...]. Un altro imbecille discorre, discorre, discorre, con voce monotona, con gesti automatici» » (*ibid.*, p. 252).

Ce nouveau « monde-illusion » qui est celui du Parlement et du pouvoir politique, De Roberto s'attelle au travail ingrat de sa dissection à la même époque où il rédige *I Vicerè*. Mais les coulisses de *L'imperio* lui donneront plus de fil à retordre et le dernier roman n'aura pas la chance des deux premiers volets du cycle. Noircis à partir des années 1890 avant d'être laissés à l'abandon pendant quatorze années et repris en 1908, les feuillets de *L'imperio* continueront d'attendre, jusqu'à la publication posthume du roman, en 1929. De la Rome féminine de Teresa, on passe à la forte

⁹ Rappelons à ce propos le titre choisi par Giovanni Maffei pour son article sur De Roberto comme contribution à Alfano et de Cristofaro (2018), vol. II, pp. 363-378 : « I mondi-illusione ».

connotation virile de *L'imperio* dont le titre même insiste sur cette sphère du pouvoir violente, héritière d'un monde paternaliste. La « belle dame sans merci » des romans *fin de siècle* est désormais réduite au silence et avec *L'illusione*, De Roberto livre l'une des dernières images d'une Rome, qu'avec Matilde Serao, nous avons qualifiée de féminine. Si, jusqu'à présent, Rome pouvait être associée à l'amie (Madame de Staël), à une sorte de mère nourricière bienveillante (De Amicis, Faldella), à l'amante cruelle ou à la femme fatale (Serao, D'Annunzio), c'est désormais au monde masculin et à son délitement qu'elle est le plus souvent associée dans les romans du tournant du siècle. Déjà introduit par Zola, dont le roman opère une plongée dans le monde ecclésiastique, ce monde masculin, que les romans abordent par le biais des thèmes politiques et journalistiques, est aussi celui qui interroge les conflits intergénérationnels et le rapport à l'autorité – de l'État ou du père – dont les romans romains dépeignent la débâcle.

L'imperio, un roman parlementaire inachevé ?

L'imperio est à la fois original et difficile à analyser puisque « a causa di una stesura così prolungata (è di una mancanza in revisione del testo) », le roman est non seulement inachevé, mais présente en plus de nombreuses incohérences entre sa première et sa deuxième partie (Pedullà, 2019, p. 137). Il semble que De Roberto ait été dépassé par l'ampleur de son projet commencé au début des années 1890, alors qu'il terminait *I Vicerè*. Entre 1908 et 1909, soit une quinzaine d'années après le début de la rédaction, il reprend les manuscrits du troisième tome de la trilogie des Uzeda (il avait alors rédigé cinq chapitres) et se propose de passer quelques mois à Rome. Durant cette deuxième période de rédaction, il écrit quatre nouveaux chapitres, mais il confesse dans une lettre : « bisognerebbe che io avessi venti anni di vita romana, di ambienti romani nella memoria ; e non ne ho che per tre mesi ! » (correspondance citée par Pedullà, 2019, p. 146). Son enquête systématique – il se promet d'écrire seulement ce qu'il aura vu – rappelle la méthodologie zolienne qu'il n'aura pourtant pas réussi à mener à terme dans les coulisses les plus reculées du pouvoir. L'auteur ne parvient ainsi pas à concilier les deux impératifs de la documentation minutieuse et du sujet portant sur les plus hautes sphères du pouvoir politique qui sont impénétrables (Pedullà, 2019, p. 148).

L'ambition nourrie par De Roberto pour *L'imperio* outrepassait apparemment les limites du genre parlementaire classique, mais le roman en respecte toutefois un certain nombre de lieux communs, à commencer par l'ouverture *in medias res* qui immerge le lecteur dans le débat parlementaire auquel assiste le jeune journaliste Federico Ranaldi dans les premières pages. Le ton est donné par le désintérêt et la somnolence des députés dont les discours creux et banals laissent chez le protagoniste une impression de déception généralisée qui s'accompagne du motif récurrent – déjà présent chez

Matilde Serao – du Parlement comme lieux provisoire, presque comme décor de théâtre : « Allora, sotto la mano, sentì che la grave colonna sorreggente l'arco solenne era di legno foderato di cartone » (*L'imperio*, p. 211).

Autre lieu commun du roman parlementaire, l'opposition manichéenne de deux personnages complémentaires : le néo-député opportuniste Consalvo Uzeda di Francalanza et le journaliste idéaliste Federico Ranaldi, qui incarnent « due modi opposti di concepire la politica » (Pedullà, 2019, p. 121). À première vue, *L'imperio* est en effet un roman structurellement assez prévisible et banal puisque le parallélisme et parfois l'entrelacement des deux parcours respectifs de personnages opposés moralement, qui montent à Rome pour en repartir écœurés ou vaincus, illustre un schéma classique de la littérature narrative contemporaine. Députés et journalistes sont alors les nouveaux héros de l'Italie unifiée auxquels les narrateurs confient le soin de représenter « una classe dirigente inetta, indaffarata a nascondere i propri traffici dietro un patetico demagogico accreditato da intellettuali conniventi e omertosi » (Del Tedesco, 2012, p. 71). Dans *L'imperio*, Consalvo Uzeda, prince de Francalanza, a suivi les enseignements des avocats de province pour se faire élire député et prononcer à la chambre, sous les railleries des journalistes présents (parmi lesquels Federico Ranaldi), son premier discours plein de « tronfia retorica » (Del Tedesco, 2012, p. 71). Les deux figures du député et du journaliste – devenues les incontournables du roman de la capitale – qui étaient déjà les protagonistes respectifs de *La conquista di Roma* puis de *Riccardo Joanna* de Matilde Serao, sont réunies dans *L'imperio*. Le lecteur peu attentif pourrait alors voir dans le schéma choisi par l'auteur sicilien une opposition simpliste entre un personnage négatif, dont le cynisme se manifeste à travers le transformisme politique, et son double positif qui, animé par de sincères valeurs morales, permettrait l'accès à une certaine forme de rédemption. En effet, le cynisme de Consalvo est contrasté par le personnage de Federico, ce dernier étant une projection évidente de l'auteur lui-même, auquel on a pu reprocher la relative naïveté du troisième volet de la trilogie par rapport aux deux autres. Toutefois, cela résulte en grande partie du dénouement du roman qui résout le parcours de vie du journaliste Ranaldi en une rédemption aussi inespérée qu'improbable. Originaire de Salerne, il arrive à Rome animé d'un idéal patriotique, dans l'espoir d'y exercer le métier de journaliste. Il entre alors au service de l'opportuniste député Uzeda di Francalanza qui vient de créer un journal et finira par limiter l'ambition intellectuelle du journaliste à la médiocrité de corrections grammaticales tandis que ce dernier ne se départ que difficilement de son enthousiasme :

[...] l'ufficio, la tipografia e la Camera divennero il suo domicilio, il giornale accaparrò tutti i suoi pensieri. [...] E se la parte materiale del suo lavoro era ingrata e pesante, egli trovava un compenso nell'altezza e nella generosità dello scopo : la rigenerazione politica e morale del suo Paese, quasi una seconda creazione della patria (*L'imperio*, pp. 298-299).

Comme tous ses homologues, déçu par la vie romaine et confronté à l'impossibilité de cette renaissance morale et politique de la nation, Ranaldi rentrera dans sa patrie d'origine « où il guérira de la haine contre la vie, qui l'avait porté au bord du suicide et à formuler une théorie nihiliste du suicide universel, en épousant Anna, une jeune femme jolie et pleine de vie » (Toppano, 2012). Il s'agit donc étrangement d'un final qui, comme dans *L'illusione*, « poche pagine dopo l'apologia del nichilismo universale », « “scioglie” ogni dramma e ripristina l'ordine » en nous faisant assister « al rinascimento dell'eroe buono » (Madrignani, 1972, p. 166). Un final digne des écrivains moralistes de la génération de De Amicis ou de Serao. Toutefois, il convient de rappeler que la rédaction de l'œuvre n'a pas été linéaire et que le projet a évolué au cours des années puisqu'on constate que les derniers chapitres, qui sont ceux rédigés entre 1908 et 1909 et restés en partie inachevés, opèrent un changement de ton radical avec ce qui précède et témoignent des nombreuses incohérences du récit. À propos de cet ajout tardif du dernier chapitre, Spinazzola (1961, p. 168) suppose que De Roberto n'a pas voulu conclure sa trilogie « con l'assoluta esclusione di ogni possibilità di civile convivenza umana ». Pourtant, avant ce final qui doit certainement beaucoup aux incohérences d'une rédaction laborieuse et hachée du roman¹⁰, le personnage de Ranaldi prend lui aussi à son compte le « jugement négatif sur l'histoire italienne [qui par rapport au *Vicerè*] s'assombrit encore » (Toppano, 2012) et s'éloigne des canons du genre parlementaires et de leurs critiques frileuses. Il est certes un personnage pour lequel l'auteur nourrit une certaine empathie¹¹, un personnage louable, mais son honnêteté supposée n'est là que pour mieux mettre en relief la décadence morale universelle de tout ce qui l'entoure.

Dans *L'imperio*, ce ne sont pas seulement les institutions ou le système politique qui sont gangrénés, c'est l'homme lui-même. D'où l'absence définitive de toute rédemption universelle possible. En contrepied d'Alessandra Briganti (1972, p. 127) qui voit dans le parcours de Ranaldi « la soluzione, l'equazione tra pessimismo e delusione storica e l'ipotesi di una possibilità di ricostruzione dell'unità interiore con il recupero dei valori tradizionali », on peut considérer le retour à Salerne et le mariage avec Anna comme le signe de la défaite d'un héros qui se réfugie dans une médiocre consolation. D'ailleurs, Gabriele Pedullà (2019, p. 158) voit dans le retour chez lui de Ranaldi « una duplice sconfitta » : celle de la reddition « al ciclo di vita e morte che domina tutte le cose », mais aussi celle de la capitulation politique face à l'institution familiale qui symbolise l'atavisme duquel

¹⁰ Gabriele Pedullà fournit une analyse détaillée des cahots de la rédaction : « dopo il capitolo VIII i lettori avvertono inoltre una vera e propria lacuna, che un rapido riassunto retrospettivo di quanto è avvenuto negli anni tra il 1892 e il 1900 cerca di sanare alla meno peggio all'inizio del capitolo successivo. Dobbiamo perciò supporre che lo stesso De Roberto ritenesse il dattiloscritto tutt'altro che definitivo se non fece alcun tentativo di pubblicarlo e, apposta formalmente la parola fine, preferì lasciarlo nel cassetto » (Pedullà, 2019, pp. 136-137).

¹¹ Michela Toppano (2012) développe toute une théorie des correspondances autobiographiques entre les deux Federico, Ranaldi et De Roberto, qu'elle analyse notamment du point de vue de leur rapport au père.

les patriotes voulaient arracher la jeune Italie. La « morale » du roman est donc bien plus sombre que n'importe lequel des romans parlementaires précédents puisque, dans *L'imperio* et dans la trilogie derobertienne en général, l'ordre hiérarchique et social, qu'on remet en cause et qu'on cherche vainement à modifier, est un mal inéluctable qui ne peut que changer de forme sans jamais disparaître :

La perenne conflittualità che governa le relazioni tra gli uomini si estende invariabilmente dalle liti domestiche intorno al patrimonio familiare nei palazzi degli Uzeda, al conflitto delle fazioni politiche per la spartizione del patrimonio nazionale nel palazzo di Montecitorio (Del Tedesco, 2012, p. 75).

Ainsi, si l'on ne s'en tient pas au seul dénouement du parcours incohérent de Federico Ranaldi qui correspond en effet aux schémas classiques du héros parlementaire, on constate que le nihilisme universel, particulièrement exacerbé dans les derniers chapitres, projette *L'imperio* bien au-delà des limites du genre auquel on voudrait l'assigner. Le réquisitoire final du personnage, non content d'incriminer l'institution parlementaire, s'évertue aussi à déconstruire pierre après pierre l'apostolat et la confiance d'un homme qui s'était cru capable de sauver la nation. En outre, le schéma classique du roman de formation, dont le roman parlementaire serait un sous-genre, est dans *L'imperio* cyniquement renversé en faveur du plus fort puisque Federico est marginalisé tandis que le parcours de Consalvo, qui se termine par un viol, représente l'« occasione di affinare l'educazione sentimentale ricevuta in famiglia » (Del Tedesco, p. 84). Le traitement de l'élément politique est également différent puisque le discours sur la vie politique romaine n'est, dans le roman, qu'un des multiples niveaux de narration « che l'opera derobertiana compone con lacune e asimmetrie vistose, frutto della gestazione a singhiozzi del testo e probabile causa della sua incompiutezza » (Schiano, 2018, « *L'imperio* », p. 583). Le Parlement a bien toujours un rôle déterminant dans la chute des deux héros, mais il devient une métonymie de la débâcle générale et du nihilisme universel, ce qu'il n'était pas dans les romans parlementaires précédents :

[...] tuttavia il Parlamento non era più rappresentato alla luce di una delle incarnazioni dell'ideologia d'opposizione degli intellettuali elaborate dopo l'unità. La critica di De Roberto, che si esprimeva sia pure confusamente nell'ultima parte del romanzo, attraverso il personaggio sempre più autobiografico di Federico Ranaldi, coinvolgeva a volte direttamente i cardini ideologici della nuova società, e come nei *Viceré*, metteva in crisi, con il concetto di Progresso, l'idea di storia come processo lineare [...] (Briganti, 1972, p. 126).

Le Parlement comme lieu est moins représenté en tant que symbole d'un monde politique traité de façon superficielle, comme c'était le cas dans la plupart des romans parlementaires. La politique n'est pas un prétexte, elle est véritablement le texte de *L'imperio*. D'où l'importance donnée aux discours

qui, même si leur contenu ne concerne pas spécifiquement les affaires du pays, permettent de donner à voir au lecteur les mécanismes les plus souterrains, les rouages les plus insoupçonnés et les coulisses privées du fonctionnement de la chose publique. Ainsi l'on peut considérer, à l'instar de Carlo Madrignani (1972, pp. 150-151), qu'avec *L'imperio*, le politique entre finalement de façon décisive dans la littérature narrative italienne. Il s'agirait du roman parlementaire et même du roman *politique* « il più esplicito ed impegnato sul tema della Roma politica fino a *I vecchi e i giovani* », dont les scènes s'avèrent bien plus incisives (en partie grâce aux « criteri della veridicità e della documentazione voluti dal naturalismo ») que celles du roman de Matilde Serao.

Si les scènes de vie romaine et mondaine, élément essentiel des romans parlementaires traditionnels, sont peu présentes dans *L'imperio* qui se concentre sur les « beghe di Montecitorio », c'est aussi parce que De Roberto est attiré par les huis clos, conscient qu'il est « che il vero potere, anche se ha periodicamente bisogno di mettersi in scena, rifugge dagli sguardi indiscreti » (Pedullà, 2019, p. 128). Au même titre que ses paires, Federico De Roberto est hostile au mécanisme de la représentation parlementaire, mais il procède de façon différente pour le dénoncer, de sorte que le lecteur tire lui-même ses conclusions du récit (Pedullà, 2019, p. 131). Les mésaventures des deux protagonistes et leurs parcours respectifs constituent ces récits à travers lesquels l'auteur sicilien donne à voir la débâcle morale mise en cause. Les deux points de départ de Consalvo et Federico, radicalement opposés, aboutissent tous deux aux mêmes considérations finales sur la vanité du tout.

Le roman de De Roberto semble en définitive échapper à tous les canons en étant toujours soit en défaut, soit en excès, par rapport aux catégories traditionnelles et aux attentes de genre¹². Le dernier tome de la trilogie des Uzeda propose, malgré son inachèvement, un aboutissement d'ordre métaphysique des thèmes abordés dans les tomes précédents, ce qui participerait à en faire bien plus qu'un roman parlementaire classique¹³.

¹² Schiano (2018, « *L'imperio* », pp. 583-584) ajoute à la duplicité du genre du roman lorsqu'il écrit : « *L'imperio* è inoltre un romanzo di formazione duplice, che rappresenta i percorsi esistenziali, i destini e le illusioni perdute dei due protagonisti, nonché un romanzo di idee [...] ».

¹³ « L'avvicinarsi di illusione e realtà, oggetto di analisi psicologico-sentimentale nell'*Illusione* e storico-sociologica nei *Viceré*, assume qui una dimensione ipertrofica antropologico-metafisica, che approda a derive nichiliste, esorbitanti dal filone del romanzo parlamentare [...] » (Del Tedesco, 2018, p. 85).

2.2 La Rome du pouvoir et de l'illusion

L'ambition de Consalvo

Dans le roman de De Roberto, il ne reste plus rien de l'optimisme et du romantisme résiduels de la Rome de Matilde Serao (Dau Novelli, 2011, p. 28). La distinction la plus fondamentale avec les modèles du genre des années 1880 réside dans le titre choisi par De Roberto, puisque *L'imperio*

Apparentemente somiglia molto al romanzo di Matilde Serao, stesso ambiente e protagonisti, ma in realtà nella descrizione della città c'è una differenza sostanziale. Mentre nel 1882 la città era apparsa piena di fascino e di mistero, ora rappresentava solo la manifestazione del potere. [...] De Roberto non amava Roma, si comprende benissimo dal suo romanzo, non ci sono le descrizioni affascinanti di Matilde Serao e di D'Annunzio : la capitale era solo la sede degli accordi politici e il luogo dove si svolgevano i mercimoni della corruzione e del potere. Il passaggio dalla poesia alla prosa non avrebbe potuto essere più evidente in questi quarant'anni di storia nella quale Roma si era trasformata dall'essere il sogno dei patrioti italiani in cerca di un'identità comune a emblema della patria nazionale prima e nazionalista poi (*ibid.*, pp. 269-270).

Le mot « imperio » est un archaïsme volontaire qui signifie « pouvoir », « suprématie » ou « commandement », et c'est justement par avidité pour ce commandement que Consalvo Uzeda aspire à la vie romaine et ambitionne une carrière politique. Les trois premiers chapitres du roman retracent son arrivée dans la capitale, le 22 novembre 1882, et ses premiers pas dans la vie politique et mondaine. Lorsqu'il décide de s'installer à Rome, c'est moins par amour et devoir professionnel que par pur calcul intéressé. La ville lui est totalement indifférente en dehors de cette possibilité qu'elle offre de conquérir une place dans la société de son temps. Pour ne risquer aucune déconvenue (comme celle qui avait frappé son oncle dans *I Vicerè*) ni aucune déception, il se jette tout entier dans ce qu'il appelle sa nouvelle vie et s'installe de façon définitive – refusant ainsi les allers-retours entre sa terre natale et le siège parlementaire – au centre du pouvoir :

« [...] io ho tante relazioni a Roma, né credo che il deputato, l'uomo politico, si improvvisi a Montecitorio : esso si forma a poco a poco, vivendo alla capitale, frequentando la società... [...] Ho preso in affitto un primo piano del Villino Broggi al Macao... [comme sa cousine Teresa dans le premier tome de la trilogie] sapete, vicino piazza dell'Indipendenza... quella gran piazza alberata ? Sì... un bel quartiere : tremila lire l'anno, e non è caro... ho anche intenzione di mettere un carrozzino : le distanze, qui a Roma, avete visto ? Sono tanto grandi... » (*L'imperio*, pp. 246-247).

À l'image de ces nouvelles acquisitions, l'arrivée de l'héritier des Uzeda dans la capitale se fait à tous points de vue sous le signe d'une « conquista » avérée et menée avec une grande détermination. La première fois qu'il s'était rendu à Rome, il l'avait vue « con gli occhi del capriccioso discendente dei viceré, come un ospite se non sgradito, completamente inosservato » (De Liso, 2012, p. 289). Maintenant qu'il revient comme député, il prétend la conquérir, s'y installer, s'y imposer : « Non intende essere uno di quei deputati di passaggio, desiderosi di passare inosservati, per poter badare agli affari propri, come aveva fatto suo zio, il vecchio duca d'Oragua » (*ibid.* p. 290). Dès son arrivée, la scène de la traditionnelle traversée de la ville en voiture place le lecteur en observateur d'« una passeggiata diurna, volta ad evidenziare la ricchezza, la maestosità, la vitalità della città, quasi promesse eloquenti di un futuro brillante per il giovane onorevole » (*ibid.*, p. 295) :

Egli era a Roma ! Era a Roma l'onorevole di Francalanza ! Un ministro veniva a prenderlo, gli altri ministri lo aspettavano !... Affacciandosi dallo sportello, egli vedeva la striscia di fuoco che illuminava via Nazionale, edifici sontuosi che non rammentava di aver visto al suo primo viaggio, un movimento di carrozze, di *trams*, di pedoni al quale non era avvezzo ; e quella vista, la rapida corsa per la grande città dove veniva a prendere il posto sognato, lo eccitavano, quasi lo sollevano materialmente dal sedile (*L'imperio*, p. 235).

Si ce poste de député est tellement désiré, c'est moins par passion politique que parce que Consalvo y voit le moyen de ne pas sombrer dans l'indifférence à laquelle il se heurte lorsqu'il constate, dans ses voyages de jeunesse « che la sua nobiltà, la sua ricchezza, tutte le ragioni del credito goduto in Sicilia, non valevano più nulla, o quasi, appena fuori di casa sua » (*L'imperio*, p. 232). Il partage avec sa cousine Teresa cette angoisse de l'anonymat qui frappe les provinciaux transplantés dans la métropole. Son orgueil blessé¹⁴ trouve alors dans la politique romaine le moyen de corriger cette injustice :

[...] offeso ed irato, egli quasi negava la bellezza delle metropoli ; la rarità degli spettacoli, la varietà dei godimenti, l'intensità della vita forestiera ; quasi voleva tornare indietro, rinunciare al resto del suo viaggio. Ma non v'era mezzo d'esser considerato anche fuori di casa sua come a casa sua, d'esser conosciuto, invidiato, riverito, in quelle grandi città dove, a suo dispetto, doveva pure riconoscere che solo metteva conto di vivere ? E il mezzo che gli era rivelato repentinamente, quando meno credeva di trovarlo, a Roma, in compagnia dell'onorevole Mazzarini, pel quale suo zio l'onorevole d'Oragua, gli aveva dato una lettera di presentazione. Egli non aveva pensato, prima, che la politica potesse fargli raggiungere quello scopo, perché non lo aveva raggiunto suo zio (*L'imperio*, p. 233).

¹⁴ Lavagetto (1987, p. XVII) écrit à ce propos : « Spregiudicato e ambizioso, Consalvo Uzeda (dietro a cui si intravede la figura del ministro Antonio Di San Giuliano) non ripete, nella capitale, i facili successi conseguiti a Catania ; i suoi primi passi sono infelici ; i suoi tentativi di mettersi in luce falliscono l'uno dopo l'altro. A Roma il principe Uzeda di Francalanza si trova nella situazione imbarazzante del parvenu ; la sua famiglia, la sua prestigiosa genealogia, che in Sicilia gli avevano procurato il più comodo e sbrigativo lasciapassare, si riducono a una distinzione effimera e poco produttiva ».

Cet extrait souligne à quel point Consalvo est mu par une volonté de pouvoir et un désir de reconnaissance qui s'inscrivent dans la continuité de ceux des membres de sa famille. Pourtant, contrairement à eux, lui ne souffrira aucun échec. La politique s'offre à lui presque par hasard, de façon providentielle, comme une « révélation » non pas d'une fin, mais du « moyen » (le mot est répété deux fois) de ses ambitions qui le détachent définitivement de sa terre d'origine : « dacché era a Roma, tanto lontano, tant'alto, le notizie della vita di laggiù lo facevano ridere di compassione per la loro piccineria, di compiacenza per la sua propria importanza » (*L'imperio*, p. 301). Il est le premier des Uzeda à finalement réussir la conquête de Rome, d'un royaume non plus insulaire, mais national, en employant la force et la machination vile, « a patto di sfruttare la notorietà derivata da un attentato e usando la violenza » (Dau Novelli, 2011, p. 271). On est bien loin de la capitale comme objectif patriotique tant désiré par les personnages des romans de Nievo ou de De Amicis.

Toutefois, l'ambition démesurée de Consalvo connaîtra une forte inflexion et ce malgré sa stratégie visant à traiter le politique et la capitale de façon purement utilitariste. Il se heurte lui aussi à des difficultés qu'il n'avait pas prévues. Cela est particulièrement prégnant à partir du chapitre VI qui marque la reprise tardive de la rédaction par De Roberto et est caractérisé par un changement radical de ton, de rythme, et de signification politique du roman. Nous avons laissé Consalvo dans la pleine célébration de son succès, le revoilà soudain conscient que tout est inutile :

Il tempo passava, monotono, e Consalvo rodevasi dall'impazienza. Le prime fortune erano rimaste le sole : l'amicizia dei maggiori uomini politici, le lodi dei giornali, la parte da lui presa nella « Cronaca », il suo studio attento, perseverante, instancabile, di cattivarsi simpatie, di rendersi accetto, di mettersi in mostra a Montecitorio, nei salotti, in tutta Roma, non davano i frutti sperati (*L'imperio*, p. 327).

Consalvo Uzeda qui s'était démontré si ambitieux, sans qu'aucune évolution graduelle apparente de son caractère ne soit relatée, est emporté à l'improviste par le nihilisme universel qui caractérise la deuxième partie du roman, souvent incohérente par rapport à la première et dans laquelle De Roberto opère notamment un saut temporel de 1884 à 1893. Au terme de son ascension, il finira lui aussi par douter de tout. Son cynisme le pousse alors à exprimer les idées les plus noires. Il se constitue ainsi comme relais de la théorie derobertienne de la grande inutilité de toute chose et du changement politique impossible :

« Il Paese ? Con la P grande ? Voi ci credete ancora ? Caro mio, se voi dite, chi è, dov'è, che cosa fa, dove si può trovare questo signor Paese ve ne sarò grato. Il Paese siamo io e voi, e l'usciera che sta in anticamera e la signorina che ricopia lettere di là. Il Paese è tutti, il che vuol dire nessuno. E tanto valgono le nostre idee quanto quelle dei nostri avversarii. [...] Dov'è la gloria, il lauro e il ferro che il vostro Leopardi andava cercando sessant'anni

addietro ? Ne avete notizia voi ? Siamo l'ultima delle grandi nazioni, una ranocchia gonfiata sul punto di crepare, come quella della favola [...] » (*L'imperio*, pp. 334-335).

Certes, le fond de sa pensée n'a pas changé puisqu'il a toujours souligné l'abstraction du mot « Paese » qui recouvre une multitude de citoyens impossibles à mettre d'accord. Toutefois, dans la partie initiale du roman, ses conclusions sont différentes et bien plus optimistes : « questi gruppi, queste famiglie si danno anch'essi la mano, hanno anch'essi dei punti di contatto, si risolvono gli uni negli altri » (*L'imperio*, p. 252). Son cynisme de plus en plus exacerbé est aussi le résultat d'un transformisme assumé : puisque tous les partis, toutes les valeurs et toutes les idées se valent il n'hésite pas, lorsque ses amis conservateurs lui demanderont de faire une conférence contre le socialisme (à la suite de laquelle il profitera d'un attentat contre sa personne pour continuer son ascension politique), à accepter par opportunisme, alors qu'il s'était converti aux idées libérales-socialistes. L'attentat dont il est alors victime, loin d'être présenté comme une leçon de morale et de justice, est une nouvelle occasion d'opportunisme : Rome est représentée comme une ville de commérages où les nouvelles vont vites et où les médias ne sont pas au service de la communauté, mais de la notoriété de ceux qui savent les manipuler. Le monde moderne valorise les mécanismes de médiatisation emphatique, de violence et de propagande :

E tutta Roma fu piena della notizia, gridata dai giornalai, diffusa per i caffè, per gli uffici pubblici, telefonata e ripetuta da tutte le parti : Federico, uscendo di casa, non udì parlare d'altro. Le espressioni di rammarico erano universali ; ma lo sdegno dei moderati prorompeva acre e violento contro i partiti estremi, alla propaganda dei quali era direttamente addebitato il tentato omicidio. I giornali nemici del ministero, particolarmente, s'impadronivano del ferito, mostravano la sua piaga a tutta l'Italia, facevano ricadere il suo sangue sul capo di coloro che avevano coscientemente eccitato l'istinto feroce d'un incosciente, predicando l'odio e la vendetta sociale (*L'imperio*, p. 378).

La passion de Federico

En parallèle de la Rome du pouvoir de Consalvo Uzeda se dessine la Rome de l'illusion de Federico Ranaldi. C'est le point de vue ingénu de ce jeune journaliste venu à Rome depuis Salerne et « trionfando dell'opposizione della famiglia » (*L'imperio*, p. 262), au contraire de Consalvo, qui ouvre le roman avec ses impressions sur Montecitorio où il assiste à une séance depuis le banc de la presse. Au début du roman, les deux protagonistes ne sont pas si différents dans leur rapport à la capitale, puisqu'ils cultivent encore tous deux « l'illusione di riuscire a farsi strada a Roma » (De Liso, 2012, p. 288). Daniela De Liso les appelle des « puri » qui rêvent encore de changer les choses, qui s'émerveillent lors de leur arrivée dans la capitale, qui partagent la sensation d'avoir atteint leur

objectif, d'avoir trouvé l'endroit exact où ils souhaitaient être. Pour Federico aussi, Rome est une sorte d'accomplissement – « Roma, la metropoli vista una sola volta, di passaggio, di sfuggita, e della quale, interrogato, aveva riferito ai creduli compagni cose lette, udite o addirittura immaginate con fervore di fantasia, lo affascinava [...] » (*L'imperio*, p. 263) –, mais cet accomplissement est bien différent, dans ses intentions, de celui de Consalvo. Federico est pour sa part encore animé par des idéaux patriotiques et libéraux qui sont de vieux souvenirs d'école :

Così egli aveva cominciato a palpitare d'amor proprio ; poi, col più preciso studio della storia e della letteratura nazionale, il suo fervore venne crescendo all'idea che l'Italia una, libera, grande, lungo sogno, aspirazione secolare, eterno struggimento dei poeti, dei politici, dei patrioti, finalmente esisteva (*ibid.*, p. 267).

Il y a, dans l'idée que Ranaldi se fait de la capitale, encore beaucoup des idéaux des patriotes qui avaient crié « o Roma o morte ! ». Le fossé générationnel que l'on retrouvera chez Pirandello est ici inversé, puisque ce n'est pas le père qui est animé d'idéaux méprisés par les jeunes générations, mais bien le fils qui nourrit un imaginaire presque anachronique. En s'affranchissant de l'autorité paternelle, Federico Ranaldi conquiert son espace de liberté : « L'ideale per lui era di andarsene a Roma, di far lì il giornalista, il polemista politico, il critico d'arte [...] » (*ibid.*, p. 276).

Le récit de leurs arrivées respectives annonce déjà l'orientation des deux parcours des protagonistes puisque « l'arrivo a Roma di Consalvo è raccontato come un climax ascendente, mentre quello di Ranaldi alla Camera sembra costruirne uno discendente » (De Liso, 2012, p. 289). En effet, l'ouverture du roman *in medias res* durant une séance au Parlement montre, à travers les impressions de Ranaldi, combien « la grandezza di un'idea, di un sogno idealizzante è molto distante dalla realtà, che fa apparire grama e desolante » (*ibid.*, p. 278). Dès la première phrase, le jeune homme remarque la faible mobilisation des députés : « Quando Ranaldi s'affacciò dal parapetto della tribuna, appoggiandovi la destra armata del cannocchiale, l'aula era spopolata » (*L'imperio*, p. 203). Mauvaise impression initiale à laquelle s'ajoutent très vite des notations sur « l'angustia, la bruttezza e l'oscurità dei luoghi » (*ibid.*). Si le grand hémicycle emplit le personnage d'un sens de sacralité, si lorsqu'il l'embrasse du regard il est « impressionato, commosso dalla maestà di Montecitorio, Foro della nazione, Basilica della terza Roma » (*ibid.*, p. 211), ce temple est bien vite profané par les discours décevants ou les commentaires dégradants qui y sont tenus. Entre les lignes reviennent régulièrement les comparaisons avec un théâtre de troisième ordre, comparaisons qui culminent lorsque Ranaldi s'appuie aux colonnes qu'il avait précédemment comparées à celles d'un temple et dont il s'aperçoit que « non erano di marmo ma di cartone » (*ibid.*, p. 215). Le premier chapitre, parabole de l'intégralité du parcours du héros, se termine par sa première reddition sous le signe de la désillusion :

Ranaldi che non ne poteva più e non si reggeva in piedi, e non era riuscito a capire, s'avviò per uscire. E nella saletta, per le scale, dinanzi all'uscio dell'ufficio telegrafico, non udiva che voci di giornalisti d'opposizione esasperati, insulti rivolti alla maggioranza ministeriale, come, prima della seduta, aveva udito gli insulti dai ministeriali rivolti alla temuta opposizione : « Farabutti !... Mascalzoni !... Cretini !... Branco di pecore !... Che fior di canaglia !... » (*ibid.*, p. 230).

Les conseils avisés d'une écrivaine, La Vanieri, rencontrée parmi les participants au projet du journal « La Cronaca », viennent parfaire l'éducation métropolitaine de Federico : d'une part, elle souligne l'importance du milieu romain pour devenir quelqu'un – « Udendo che egli non voleva più tornare al suo paese, gli dette ragione : non c'era altro che Roma per arrivare presto ed alto » (*ibid.*, p. 295) –, de l'autre, elle met le jeune homme en garde : « “[...] va bene, ma quando avrete sulle spalle cinque anni di vita romana e giornalistica, vedrete le cose come sono ; la gara delle cupidigie, la lotta delle ambizioni nascoste sotto tanti nomi belli e sonori : la patria, la virtù, la moralità...” » (*ibid.*, p. 296). Pour ces beaux noms sonores et par amour pour Rome, Federico Ranaldi, au début de son séjour romain, est prêt à tout accepter. Aux services rendus au professeur Satta, député et avocat ami de son père – « Federico faceva volentieri quel lavoro : il piacere d'essere a Roma, la novità della vita, l'amicizia del professore non gliene lasciavano vedere la meccanica aridità e la subordinazione quasi servile » (*ibid.*, p. 279) – succèdent ceux rendus au journal « La Cronaca » fondé par Consalvo et auquel on lui propose de participer. Enthousiaste, Federico n'y voit que l'occasion d'être utile à la vie de la nation et de s'adonner pleinement à sa passion pour la politique :

[...] l'idea di far opera buona e feconda, di lavorare al rinascimento politico del suo Paese lo seduceva principalmente, lo infervorava, gli metteva addosso una vera febbre.

La lettura dei giornali, i discorsi dei compagni e del maestro, lo spettacolo della Camera, la frequentazione degli uffici giornalistici, quella specie di contagio diffuso nell'aria della capitale avevano operato tanto più facilmente in lui, in quanto che egli aveva già provato il morso della passione politica (*ibid.*, p. 285).

Rome se propose comme une sorte de catalyseur d'aspirations profondes déjà présentes en lui mais qui, à la longue, seront défaites par la découverte du revers de la médaille de la vie métropolitaine et du vrai visage de la vie politique.

Les huis clos et les balades nocturnes

Des deux profils romains de nos protagonistes ressort un point commun concernant l'image de la capitale : Rome est une ville presque exclusivement représentée *de l'intérieur*. Ce déplacement vers les espaces privés était déjà mis en relief par le titre de l'article d'Angela Bubba (2020) concernant

le roman de Matilde Serao – « Pubbliche virtù e vizi privati ne *La conquista di Roma* di Matilde Serao » – et témoigne d’une tendance générale de l’évolution du roman de Rome de la fascination pour les espaces publics, les extérieurs, la monumentalité, vers des espaces privés qui reflètent l’individualisme ou l’enfermement idéologique croissant des personnages¹⁵. Le monde en huis clos du Parlement ou du journal sont les lieux les plus représentés dans *L’imperio*. Du milieu romain ne survivent que ces lieux fermés qui mimétisent une forme d’obsession de personnages happés par leur ambition ou par leur passion. Nous avons déjà évoqué la fièvre qui s’empare de Ranaldi au point qu’il fait des bureaux du journal et du Parlement une deuxième maison. Qu’il soit au service d’un idéal ou d’une carrière, cet enfermement volontaire rapproche nos deux personnages et le profil de Consalvo Uzeda, dressé dans un journal, est à ce titre significatif :

L’on. di Francalanza ha una gran forza : la volontà. A Montecitorio è venuto non per la vanità della medagliina come tanti altri. Se lassù facessero ogni giorno la chiama, egli non avrebbe neppure un giorno d’assenza, come dicevamo a scuola. Non ha neppure un giorno d’assenza nel suo ufficio. Quando la Camera è in vacanza, egli se ne va a studiare nella biblioteca, a discutere degli interessi del Paese coi pochi colleghi presenti a Roma. Un altro luogo dove lo troverete è l’ufficio della *Cronaca*, del nuovo grande giornale romano. [L’on.] lavorando come un impiegato, voglio dire con la pazienza, l’assiduità, la continuità d’un uomo che ha un orario da osservare, un compito da fornire, un avanzamento da guadagnarsi, non avrebbe tempo né modo e forse neppure voglia di far vita di società, se dalla società non fosse desiderato e attirato con quella dolce violenza alla quale è tanto difficile resistere (*L’imperio*, p. 303).

Au stakhanovisme revendiqué du jeune député correspondent une série de lieux clos : le Parlement, le bureau, le journal, la bibliothèque, qui laissent peu de place aux espaces à ciel ouvert d’une ville entièrement pensée comme lieu symbolique du pouvoir, mis au service de l’ambition. Aucune place, donc, pour les promenades de plaisir des romans dannunziens. Seules quelques soirées mondaines sont l’occasion de sortir de cette réclusion volontaire puisque, pour s’insérer dans le milieu politique, Consalvo doit aussi se rendre chez des collègues ou membres de partis divers. Mais ces visites mondaines – à l’occasion desquelles « egli diceva bianco dopo aver detto nero » (*ibid.*, p. 260) – sont elles aussi le prétexte à une introduction dans d’autres lieux clos : des palais somptueux dont la description interne fait, d’ailleurs, presque défaut, par rapport aux discours dont la transcription circonstanciée occupe presque tout le récit. À de rares occasions, les rencontres se prolongent dans des lieux publics toujours concentrés autour du Corso et de la via Nazionale, entre

¹⁵ Le glissement vers le privé participe d’un contexte littéraire général dont le roman de Rome n’est qu’une chambre d’écho. Bien que par rapport au reste de l’Europe, l’Italie reconnaisse tardivement « la dimensione del privato, del quotidiano, dell’individuale e delle passioni » (Mangione, 2021, p. 338), pourtant présente dès les romans du dix-huitième siècle, cette catégorie n’en constitue pas moins l’un des fondements du roman européen moderne et du processus de fictionnalisation du réel.

les restaurants où Consalvo mange avec ses collègues et le café Aragno où il apprécie de prendre une glace. C'est lors d'une de ces promenades où il se demande comment finir la soirée en bonne compagnie, qu'il est entraîné le long du Corso et rencontre celles qu'il nomme « mercenarie » ou « affamate » :

Ora la processione delle affamate era più lunga : se ne incontravano a ogni passo ; dalla Posta, dal Babbuino, da tutte le vie traverse ne sbucavano sempre ; e come l'ora avanzava, le più miserabili, quelle senza cappello, con l'aspetto di serve, venivano fuori, a due a due, a braccetto, rivolgendo inviti ai passanti. Grimaldi s'era appoggiato da capo al braccio di Consalvo, e facendolo parlare della Sicilia, andava a piccoli passi, risaliva il Corso, fino a San Carlo, fino a palazzo Sciarra, più su ancora, fin presso a piazza del Popolo, dove i passanti erano rari, il marciapiede quasi deserto (*ibid.*, p. 323).

Il s'enfonce alors toujours plus dans cette nuit noire, jusqu'à la maison de passes (ou maison *close*) de Donn'Agnese, nouveau lieu clos par excellence au sein duquel se termine le cinquième chapitre et toute la première partie du roman (celle rédigée jusqu'en 1895). Or, de cette promenade, qui représente la plus longue de tout le roman, ressort l'impression que ce qui se passe à l'extérieur des édifices de la ville ne vaut finalement pas mieux que ce qui s'y trame à l'intérieur. Aucune place pour la monumentalité ou l'évocation glorieuse du musée à ciel ouvert de la ville éternelle. Jusqu'alors, les espaces urbains et les rues précises n'avaient été évoqués qu'au tout début du roman comme aboutissement d'une conquête réussie, lors de l'arrivée du personnage et de sa traversée en carrosse de la capitale. Cette fois-ci, la promenade est nocturne, mais les noms des rues et les descriptions de chaque angle sont si précis qu'ils donnent l'impression que De Roberto trace « una mappa della città della notte » (De Liso, 2012, p. 295).

Négligeant les représentations traditionnelles, De Roberto préfère ne mettre en lumière que la face obscure de la réalité romaine dont le vrai visage se révèle à la nuit tombée, y compris pour Ranaldi. La rencontre du jeune journaliste et de la Vanieri, à la fin du quatrième chapitre, est une première occasion de balade nocturne avec toute « la comitiva » du journal. Au fur et à mesure que chacun est raccompagné chez lui, le lecteur suit les pérégrinations du petit groupe dans un périmètre s'étendant entre le Corso, Piazza Venezia et les Quattro Fontane. Là encore, un arrêt s'impose au café Aragno pour manger une glace, comme si De Roberto était soucieux de sauvegarder quelques jalons symboliques dans ces déambulations romaines, mais là encore, les discours prennent largement le pas sur la description de l'environnement. L'écrivaine, d'abord si enthousiaste dans ses jugements, confie au journaliste, lorsqu'elle se retrouve seule avec lui, son mépris du Prince de Francalanza et ses critiques à son égard, témoignant ainsi de la plus flagrante hypocrisie sociale, puisqu'elle faisait l'éloge de l'héritier des Uzeda quelques minutes auparavant. Enfin, le motif moderne de la promenade nocturne, proposé cette fois-ci en clé romantique, solitaire et favorisant la réflexion, réapparaît après

que Federico Ranaldi a assisté à la conférence de Consalvo sur le socialisme, qui est pour lui une autre preuve de l'hypocrisie généralisée :

Da quella conferenza contro il socialismo egli sentiva d'essere uscito socialista. Restò in casa fino a tardi. L'idea che andando al giornale, vi avrebbe probabilmente incontrato il deputato, lo trattene dal recarvisi, quando finalmente uscì. Scese dal Pincio, attraversò piazza del Popolo, s'avviò per i prati di Castello, arrivò sotto le mura del Vaticano col bisogno di restar solo, pieno dei nuovi pensieri. Non si sentì neppure di andare al solito caffè, con i soliti amici. Entrò in una trattoria di piazza Rusticucci, dinanzi alla piazza di San Pietro luminosa e deserta. Mangiò poco e di malavoglia (*L'imperio*, p. 365).

Il s'agit d'une nuit importante dans l'évolution du personnage puisque, à la suite de cette errance qui le conduira à fuir les visages connus et à dîner seul, adviendra la révélation décisive quant à son destin romain :

Federico capirà che la Roma che lo ha accolto, che gli è diventata familiare, non è la sua città e sentirà tutta la superficiale inutilità del suo lavoro alla « Cronaca », considerata fino a qualche ora prima, la sua creatura, il primo sogno romano realizzato. Il ritorno a casa è la naturale evoluzione dei pensieri di questa notte romana (De Liso, 2012, pp. 299-300).

Il semble donc que les nocturnes constituent les seuls moments où la ville se dévoile et apparaît sous son vrai visage aux yeux des personnages. Ces promenades, synonymes de perdition ou d'introspection, sont l'un des rares moments de vérité ou de lucidité des personnages, pour le meilleur et surtout pour le pire. Daniela De Liso (2012, p. 302) affirme que ces descriptions ne suffisent cependant pas à traduire l'horreur généralisée du monde moderne que De Roberto entend transmettre : « non riesce ad essere credibile questa terribilità della vita che il personaggio vorrebbe documentare per noi, guardando il mondo che lo circonda ». Qu'elle soit crédible ou pas, la représentation de Rome est toute entière destinée à appuyer cette thèse d'une totalité négative de la vie moderne qui ne laisse entrevoir aucun aspect positif de la métropole. Le lieu traditionnel de la consolation que constitue par opposition la campagne n'est d'ailleurs pas plus salvateur. Dans les derniers chapitres du romans, les descriptions de plein air du golfe de Naples remplacent les descriptions urbaines sans pour autant que l'éloignement de la ville malsaine, motif déjà utilisé par D'Annunzio dans *Il Piacere*, semble promettre la consolation définitive :

Nella descrizione del panorama che si ammira dalle alture di San Giovanni, ciò che ai comuni mortali sembrerebbe bello offre al giovane solo l'opportunità di riflettere sull'inutilità della vita dell'uomo e del progresso che egli si affanna a perseguire, ritenendo in tal modo di rendere migliore la vita. Ciò che gli occhi di Federico vedono, si fa materia dei pensieri che lo portano lontano dal presente e dalla città in cui si trova (*ibid.*, p. 300).

Il faudra attendre la rencontre de la jeune Anna pour finalement consoler Federico Ranaldi et pour que « alle solitarie passeggiate per le vie e le piazze deserte di una Roma notturna si sostituisc[a]no le passeggiate con questa ragazzina venuta apparentemente dal nulla per cambiare il modus vivendi di Federico [...] » (*ibid.*, p. 305).

2.3 L'impossible dénouement : éléments de conclusion sur *L'imperio*

À propos du dénouement de l'intrigue de *L'imperio*, Annamaria Cavalli Pasini (1996, p. 83) parle de « contraddizione insanabile » qui expliquerait l'inachèvement du texte, tiraillé entre, d'un côté, le mariage final avec la jeune Anna, messagère d'espérance et de retour à l'ordre, et de l'autre, les méditations désespérées qui, à son retour à Rome « sconvolgono l'esistenza dell'uomo, chiarendogli la vanità illusoria di tutti gli ideali giovanili con cui era andato alla "conquista" della capitale ».

L'hypothèse finale de son analyse du roman porte la critique à s'interroger sur la correspondance entre l'impossibilité – voire l'impuissance – d'écrire et celle de vivre, qui devait être la conclusion logique du roman, avant cet ajout des dernières pages dont elle suppose qu'il est une concession au goût du public et un renoncement à conclure sur une aporie trop douloureuse. L'échec de l'écrivain Ranaldi est, en quelque sorte, aussi celui de l'écrivain De Roberto qui veut, avec ce dernier roman, prendre son congé littéraire et « scoprire interamente le sue carte » (Pedullà, 2019, p. 24). Seulement, De Roberto ne parviendra pas à ce texte homogène et définitif qui devait traduire la clarté de sa découverte et de son désenchantement. Le revirement final, vers un dénouement facile et plus acceptable moralement, laisse sur sa faim un lecteur déjà désorienté dans les derniers chapitres par les changements de ton radicaux et les incongruités du récit. Un final sous forme d'impasse aurait mieux correspondu à un auteur dont toute la production narrative « può esser considerata una presa di coscienza della durezza del vivere umano » (Spinazzola, 1961, p. 182) et qui, avec le troisième tome de sa trilogie, franchit une étape irréversible, non seulement dans la démystification du processus *risorgimentale*, mais aussi dans la perte totale de foi en l'humanité :

[...] ne *L'imperio* questa presa di coscienza implica un termine nuovo : implica il disprezzo per l'uomo. Oltre questo termine non era possibile proseguire il cammino ; De Roberto si arresta, l'opera rimane incompiuta, ed egli si accinge a ricostruire, dalla parte dell'individuo e dei suoi sentimenti tradizionalmente più inalienabili, quelli amorosi, la prospettiva di rapporti umani se non più giusti, almeno più tollerabili (Spinazzola, 1961, p. 182).

Déjà au-delà des règles du genre parlementaire, *L'imperio* est un roman politique¹⁶ qui témoigne du point d'arrivée d'un processus de décomposition progressive d'idéaux dont les romans étudiés précédemment gardaient encore la trace. Avec cette œuvre à cheval sur deux siècles, inachevée, mal-aimée de son auteur, on se trouve dans le désabus le plus total : « la risposta a questa rovina di valori è una risposta disperata di rifiuto totale, nata da un disinganno che investe tutte le ragioni dell'uomo, tutte le sue possibilità di esistenza [...] » (Madrignani, 1972, p. 161). Il ne s'agit plus de mettre en garde pour ne pas faire fausse route, il s'agit de représenter l'impasse elle-même. L'impasse d'une institution parlementaire à bout de souffle et gangrénée par l'argent et le transformisme ; l'impasse d'une nation dont les classes sociales ne font que reproduire le monde d'ancien régime sous différentes formes ; l'impasse d'une capitale engluée dans des mécanismes de lutte de pouvoir qui servent les intérêts personnels plutôt que l'intérêt général – d'où une représentation purement utilitariste d'une ville-capitale qui, de vieux rêve patriotique, devient un lieu purement stratégique et fonctionnel – ; l'impasse de l'individu lui-même enfin, qui se sent étranger où qu'il se trouve dans ce monde moderne. Le choix de Rome pour représenter ces apories s'impose comme celui du noyau dur d'un processus de décomposition que De Roberto compare lui-même à une tumeur¹⁷.

La démonstration que fait De Roberto pour clore le panorama du roman parlementaire que nous avons ouvert avec Matilde Serao, c'est que le seul moyen de conquérir Rome, c'est de le faire par la force et la violence. Abandonnant tout résidu d'empathie ou de fascination pour un symbole sacré, c'est en considérant froidement la ville, en utilisant le moindre ressort de la corruption, de l'iniquité et de la propagande qui constituent la nouvelle façon de faire de la politique que Consalvo Uzeda parviendra à ses fins. Pourtant, malgré ces moyens radicaux, ses victoires ne sont qu'éphémères. Une fois arrivé au sommet de la pyramide en étant nommé Ministre de l'Intérieur de façon inattendue, après sa conquête symbolique de Rome comme d'une femme à violenter (crime qu'il commet effectivement sur la personne de Renata Borromeo), Consalvo sera finalement contraint de donner sa démission (en raison de l'échec de la politique coloniale italienne en Afrique), broyé comme tout un chacun dans le flux d'un système qui consomme et consume inexorablement les individus et les forces. Quant à Federico Ranaldi, il aura appris à ses dépens la leçon paternelle :

¹⁶ Un roman politique qui fait date et dont le caractère inédit est reconnu par la critique : « Che escluso Zola, in tutto il romanzo parlamentare ottocentesco, solo De Roberto abbia saputo davvero mettere a fuoco questa dimensione umile (e persino sordida, ma comunque indispensabile) della politica, quasi presentando – in chiave esplicitamente antierica e antidannunziana – la futura ascesa dell'intellettuale-funzionario nell'epoca dei partiti di massa novecenteschi, costituisce senza alcun dubbio una delle maggiori acquisizioni de *L'imperio* (e, più in generale, del rigoroso metodo di osservazione caro ai naturalisti) » (Pedullà, 2019, p. 123).

¹⁷ Il écrit dans une lettre datant de la dernière année où il travaillera à *L'imperio* : « L'Italia è una putredine, e Roma è il cancro che la distrugge. Questo è un paese che il diavolo dovrebbe portarselo via. Tutta la nostra vita è uno schifo, uno schifo, uno schifo » (Lettre du 17 janvier 1909 à donna Marianna degli Asmundo, in Tedesco, 1989, p. 144).

L'emancipazione di Federico dalla famiglia con la partenza per Roma costituisce l'apice dello scontro generazionale. [...] La compiuta formazione di Federico che a Roma ha modo di constatare la fondatezza del pessimismo paterno, conduce il giovane, al suo riessere in famiglia, a ravvicinarsi al vecchio : il figlio saprà di condividere col padre una nuova consapevolezza e un comune destino. Ecco dunque ricomposta una filiera generazionale che procede regressivamente però, questa volta, dal figlio al padre, sulla base dell'idea che l'unico messaggio trasmissibile che contenga la verità non può che essere di disincantato distacco, lontano tanto da utopie poligenetiche e redentive, quanto da regressioni conservatrici (Del Tedesco, 2012, p. 89).

Chez De Roberto, cette transmission générationnelle n'est que l'énième manifestation d'un pessimisme universel et atemporel, donc transgénérationnel. Pourtant, le choix du traitement par l'écrivain d'un sujet intime et d'une relation père-fils, au-delà des motifs autobiographiques qu'il peut recouvrir, est également paradigmatique des derniers romans romains que nous étudierons : puisque la rupture est désormais consacrée, c'est elle que les écrivains choisissent de représenter, sous la forme d'un conflit générationnel comme chez Luigi Pirandello (*I vecchi e i giovani*), ou d'un conflit de valeurs comme chez Enrico Castelnuovo (*I Moncalvo*), en l'inscrivant toujours dans une lignée généalogique.

3. *I Moncalvo* d'Enrico Castelnuovo

L'année où De Roberto reprend la rédaction de *L'imperio*, un autre roman romain est publié, de la part cette fois-ci d'un écrivain témoignant les aspirations d'une génération précédente et pourtant déjà projeté vers le pessimisme de ses contemporains les plus jeunes. Il s'agit toujours d'une histoire de famille, cette fois-ci synthétisée en un seul tome éponyme : *I Moncalvo*. Dernier roman et sorte de chant du cygne du prolixe Enrico Castelnuovo (auteur né en 1839, soit une génération avant Federico De Roberto et Luigi Pirandello, nés respectivement en 1861 et 1867), *I Moncalvo* est publié d'abord entre 1907 et 1908 dans la *Nuova Antologia* avant de paraître en format relié. Comme dans le dernier tome de la trilogie des Uzeda, on retrouve le schéma d'opposition manichéenne de deux personnages complémentaires : les deux frères Gabriele et Giacomo Moncalvo, respectivement l'opportuniste et le positiviste dont la droiture morale en fait le double autobiographique de l'auteur. Les thèmes évoqués, de la nostalgie pour l'ère *risorgimentale* à la corruption politique de Rome et à l'opportunisme généralisé, sont également ceux que l'on retrouve dans les romans de l'époque et qui correspondent aux préoccupations du temps. Toutefois, Castelnuovo apporte une note d'originalité en choisissant de bâtir son intrigue sur une famille juive – confession et culture religieuse de sa propre famille –, choix qui lui permet de traiter la dégradation morale d'un point de vue religieux en écho au roman de Zola qui concernait la foi catholique et ses dérives au sein du système ecclésiastique romain. La grande différence entre ces deux œuvres réside dans le fait que, dans *I Moncalvo*, la religion est davantage une histoire de conviction personnelle qui permet à l'auteur de dénoncer l'absence d'intégrité morale d'individus prêts à se convertir par intérêt social, politique ou financier, alors que *Rome* présente davantage la dénonciation d'un système tout entier qui écrase et décourage la foi des individus. Quoi qu'il en soit, au sein de la vaste production d'un écrivain de soixante-dix ans, l'intérêt pour la confession juive est assez inédit pour être remarqué. En effet, *I Moncalvo* est le seul livre où l'auteur fait référence à cet aspect de son histoire familiale et démontre sa curiosité à l'encontre « di alcuni aspetti psicologici e sociali dell'ebraismo, trattando il delicato argomento senza pregiudizi e senza falsi pudori, ma con onestà, con dignità, con fierezza » (Levi, 1949, p. 413).

Alessandro Levi (1949) s'interroge sur la sorte de prémonition concernant ce que la communauté juive serait amenée à subir en Italie comme dans toute l'Europe d'ici à quelques années et dont l'intuition aurait pu être donnée à Castelnuovo par la retentissante affaire Dreyfus. Dans le roman, le judaïsme est présenté comme la norme morale permettant de juger le comportement et la probité de chacun des personnages puisque chacun en a sa propre interprétation. Ce choix d'un sujet inédit dans

un décor romain met un terme à une longue carrière dont le succès s'était précédemment appuyé sur des romans parlementaires devenus des classiques du genre : *L'onorevole Paolo Leonforte* (1894) et *I coniugi Varedo* (1899). Pour Benedetto Croce (1957, vol. VI, « E. Castelnuevo – F. De Roberto », p. 132), qui ne tarit pas d'éloges à son égard, Enrico Castelnuevo fut « uno dei migliori, dei più stimabili autori italiani di "romanzi ben fatti", e, serio e modesto uomo, ebbe coscienza di quel che egli poteva e sapeva [...] ». Fort apprécié du public, mais largement délaissé par la critique, on fait de lui un écrivain capable de peindre sans déformation la vie contemporaine, selon « un'arte verista ma decorosa ed equilibrata che rifugge dalle audacie zoliane della pittura del brutto e dell'osceno » (Gallico, 1931, p. 199). Ses récits évoluèrent vers toujours plus de tristesse et de pessimisme, suivant « un graduale approfondimento dell'osservazione psicologica a cui, naturalmente, si accompagnava un graduale, costante progresso nei mezzi artistici » (*ibid.*, p. 201), ce qui ferait de son dernier roman, le mieux réussi. La maturité de l'écrivain génère cette œuvre « pensata con probità e serietà, tagliata nel vivo della nostra società ed umanità, agitante un problema sociale e religioso attuale allora – lo scrisse nel 1908 – come oggi, uno di quei problemi che vogliono essere meditati da coloro che hanno un'alta, spirituale concezione della vita » (*ibid.*, p. 202).

3.1 Giorgio et Giacomo Moncalvo : la maladie romaine

Le roman s'ouvre sur le retour à Rome de Giorgio, le fils de Giacomo Moncalvo. La famille s'est déjà de longue date installée dans la capitale, bien qu'elle soit d'origine vénitienne, suite à l'obtention par le père d'une chaire de mathématiques à l'université de la Sapienza. La valorisation, par cette branche de la famille, de l'aspect intellectuel et scientifique pousse naturellement le brillant Giorgio à Berlin, auprès d'un grand professeur, spécialiste des sciences physiologiques que le jeune homme a étudiées. Le voyage de retour de la capitale nordique est d'entrée de jeu l'occasion d'un hymne à cette Italie « non ricca, non vittoriosa, verso cui egli aveva rivolto i suoi passi con l'aria umiliata di figlio che quasi si vergogna della madre » (*I Moncalvo*, p. 21) et qui pourtant l'émerveille par la richesse et la diversité de ses paysages. Castelnuevo apporte donc sa pierre à l'édifice des récits traditionnels de voyages à travers l'Italie dont les plumes de Faldella, de Serao ou encore de Zola nous avaient déjà présenté des exemples. Il se démontre plus proche de ce dernier puisqu'il dépeint un voyage trans-national permettant la comparaison, se faisant en dernière instance aux dépens de Rome, de deux capitales européennes : Paris chez Zola et Berlin chez Castelnuevo.

Si l'on pousse plus avant l'analyse de cette intertextualité, on note également une influence *dannunzienne* dans ces premières pages qui, après l'évocation initiale de l'amour patriotique du jeune Giorgio, reviennent à la description de villa Borghese au sein de laquelle il déambule :

Quest'impressione provava Giorgio Moncalvo percorrendo nell'ora mattutina i larghi viali di Villa Borghese, e fermandosi di tratto in tratto a guardar le praterie smaltate di fiori ove i cavalli pascolavano liberi, e le grandi masse degli alberi che intrecciavano, senza confonderle, le gradazioni infinite dei loro verdi ; dal verde cupo del pino, al verde opaco della quercia, al verde tenero della robinia.

Pressoché deserta quand'egli v'era entrato, la Villa andava a poco a poco animandosi... Qualche carrozza di forestieri ai quali il cocchiere faceva da cicerone ; qualche coppia romantica ; qualche ciclista solitario ; qualche governante coi bimbi ; qualche ordinanza a cavallo ; qualche gruppo di preti... Passò una compagnia di soldati ; passò, col ronzio d'un enorme moscone, un'automobile polverosa, lasciando dietro di sé un forte odor di benzina ; passò, proprio dinanzi a Moncalvo, un allegro manipolo di studenti (*ibid.*, pp. 21-22).

Rome apparaît ici comme le berceau d'une foule anonyme et disparate, capable d'associer, comme toute métropole qui se respecte, des populations et des fonctions de tous types, sans que Castelnovo n'oublie une allusion à l'histoire récente et toute particulière de la capitale en faisant se succéder dans son énumération les prêtres et les soldats. Pour le personnage, cette balade est l'occasion de l'évocation de souvenirs nostalgiques qui le ramènent à l'insouciance de son enfance, avant l'événement douloureux que fut le décès de sa mère. Pour cette dernière, qui fut arrachée à sa paisible Vénétie natale, Rome représenta tour à tour un rêve d'ascension sociale et une ville impossible à vivre dans laquelle elle trouva bien vite la mort :

[...] sulle prime era stata contenta, ma fu una contentezza che durò poco. Sopraggiunsero i fastidi del trasporto, le difficoltà dell'alloggio e quelle anche maggiori di regolar l'azienda domestica in una città ove tutto costava infinitamente più caro. Indi nuove e interminabili querimonie.

« Qui si spende il doppio, il triplo... Valeva proprio la pena di cambiar stato e domicilio per ridursi a dover guardare al centesimo ! E poi che confusione, che babilonia ! È un miracolo se non si va sotto una carrozza od un tram... Ah, la mia pace, la mia pace ! »

La sua pace ella l'aveva trovata, di lì a non molto... in cimitero, dopo una malattia breve e un'agonia dolce [...] (*ibid.*, p. 23).

Ce signal funeste reviendra par la suite frapper Giorgio lui-même, dont la santé est elle aussi menacée par la permanence dans cette ville aussi fascinante que maudite. Mais l'ombre est d'abord écartée au profit d'un souvenir permettant d'évoquer la traditionnelle visite des monuments de Rome que Giorgio avait offerte à son oncle et à sa famille. Dénuée de détails factuels, cette scène sert de prétexte à un événement discursif bien plus important dans l'économie du récit : la proposition faite à Giorgio par son oncle Gabriele Moncalvo de s'associer à ses affaires et de se rendre en Égypte avec

sa famille¹⁸. Son refus motive chez l'oncle Gabriele l'une des réflexions qui résume parfaitement le conflit idéologique et de valeurs qui oppose les deux parties de la famille : «“Avete lo scirocco nelle ossa, come tutti gl'italiani contemporanei... Il vostro ideale è l'impiego e la pensione... E poi tuo padre è un filosofo stoico che disprezza il danaro...”» (*ibid.*, p. 25).

Ce mépris de l'argent, incompréhensible pour le banquier Gabriele et sa femme Rachele, sera à nouveau mis en cause par cette dernière qui associe le frère et la sœur de son mari (la tante Clara, dont le sort sera aussi funeste que la mère de Giorgio et dont les funérailles constituent un chapitre entier du roman) à des êtres anachroniques et médiocres, incapables de comprendre les temps modernes :

« La Clara è un'eccellente creatura, piena di buon senso, ma è uno spirito *terre à terre*, ch'era nata per esser moglie di un impiegato a tremila lire l'anno. E in quanto a tuo fratello, sarà un brav'uomo, tutti lo affermano, ma è anche lui un essere antidiluviano che non capisce i tempi... E in fondo egli non ti perdona d'esser riuscito a far quattrini » (*ibid.*, p. 92).

La modestie de Giacomo, qui va de pair avec son érudition, est illustrée par la description de son logement, tout en contraste avec le somptueux palais de via Nazionale où habite Gabriele avec sa famille. Aux carrosses de villa Borghese, à l'éclairage électrique et aux fastes de tout genre, s'opposent le trajet en tramway et à pied de Giacomo et de son fils Giorgio pour rentrer d'une incroyable réception, leur logement modeste dans un des quartiers neufs de la capitale, leur bougie :

Così chiacchierando, padre e figliuolo erano giunti presso all'imboccatura del tunnel del Quirinale. Un tram diretto ai Prati di Castello si fermò accanto a loro per lasciar scendere qualcuno.

[...]

Senza parlare arrivarono, portati dal tram, fino in Piazza della Libertà e percorsero a piedi, in silenzio, i quattro o cinquecento metri che li dividevano da casa loro, in prossimità di Piazza Cavour.

« Siamo alloggiati con meno lusso dei nostri congiunti », disse scherzando il professore Giacomo dopo aver aperto la porta e acceso con un fiammifero la candela ch'era posata per terra in un angolo (*ibid.*, p. 47).

Ce cadre de vie ainsi que les valeurs transmises par son père rapprochent un peu plus Giorgio d'une certaine esthétique romantique, anachronique et fatale. Tout, dans ce chapitre initial, va dans ce sens : de l'insistance sur son érudition – lors de leur rencontre à villa Borghese, la cousine de

¹⁸ Notons d'emblée, dans le choix des lieux et la caractérisation des personnages, une forte portée autobiographique qui dépasse la seule évocation de la confession juive : Enrico Castelnuovo est né le 8 février 1839 à Florence et il n'avait qu'un an lorsque son père abandonna la famille pour aller vivre en Égypte (comme l'oncle Gabriele du roman). Sa mère décide alors de s'installer à Venise (d'où sont également originaires les Moncalvo) et Enrico restera toute sa vie fidèle à un comportement de positiviste laïc, comme le Giacomo du roman.

Giorgio se rappelle des visites guidées qu'il leur avait dispensées aux *fori romani* sept ans auparavant et s'exclame «“e come mi confondevi con la tua erudizione ! Il poco che so di storia romana lo devo a te”» (*ibid.*, p. 36) – à son errance dans villa Borghese où la statue de Goethe « biancheggiante fra il verde nel nitido candore dei marmi » (*ibid.*, p. 28) lui rappelle la jeune Frida, fille de son professeur qu'il a connue en Allemagne et qui succombera à sa nature malade. Cette ville qui lui inspire une nostalgie latente fait de Giorgio un nouveau jeune Werther. Comme le personnage de Goethe, il pensera à se donner la mort sous l'influence d'un climat malsain et de l'attraction traditionnelle pour le fleuve qui constitue l'un des motifs rencontrés à plusieurs reprises dans les romans romains et sera consacré par Pirandello dans *Il fu Mattia Pascal* (1904).

Castelnuovo n'hésite pas à faire appel à tous les lieux communs qui font de l'environnement hostile un véritable miroir de l'état d'âme du personnage lorsque, après une entrevue nocturne avec Mariannina durant laquelle, méprisante et pragmatique, sa cousine réaffirme à Giorgio sa volonté d'épouser le prince Oroboni, le jeune professeur se livre au désespoir de la savoir promise à un autre en errant en proie à la folie dans les rues désertes, par une nuit pluvieuse de décembre :

Le gambe lo avevano portato nella direzione di casa sua, ma forse egli stesso non vi pensava ; vi pensò solamente quando, dopo via Tomacelli, imboccò il ponte Cavour... E allora s'arrestò perplesso, confuso... Che ci andava a fare a casa sua ove non lo aspettava nessuno, ove non avrebbe trovato nemmeno la sua camera apparecchiata e l'unica donna di servizio sarebbe stata immersa in un sonno profondo, sapendo che i suoi padroni dormivano in palazzo Gandi ? [...] Fino all'alba (e nel cuor di dicembre l'alba spunta così tardi), egli era un vagabondo a cui i carabinieri avrebbero potuto domandar le carte !...

Sul ponte non c'era anima viva ; qualche lume disperso sulle rive, sui colli circostanti rompeva a fatica l'ombre profonde ; sotto gli archi, contro le pile l'acqua gorgogliava con un sordo muggito... Giorgio Moncalvo si affacciò alla spalletta, guardò in giù, ebbe un istante l'attrazione terribile dell'abisso... Precipitarsi a capofitto, esser travolto dal vortice, perdere dopo pochi secondi la memoria e la conoscenza, divenire una cosa inerte che si dissolve (*I Moncalvo*, p. 168)...

La mort étend d'autant plus ses ailes sur le triste destin romain des personnages que cette scène précède de quelques pages celle des funérailles de la tante Clara, qui n'aurait pas dû rentrer d'Égypte, tout comme la mère de Giorgio n'aurait pas dû quitter sa Vénétie, ni Giorgio rentrer de Berlin. Selon Giacomo Moncalvo, l'air vicié de Rome est une menace pour ce fils bien-aimé auquel il assure que «“la disgrazia vera è che quella gente sia venuta a stabilirsi a Roma, l'errore è che tu sia tornato dall'estero”» (*ibid.*, p. 131). Il va, pour le guérir de sa passion pour la Mariannina, jusqu'à proposer à Giorgio un grand voyage hors d'Italie et même hors de l'Europe, confiant du fait que, «“a ogni modo, tornando a Roma dopo sei mesi trascorsi in mezzo a gente e costumi diversi, noi avremo bell'e dimenticata quella famosa Mariannina”» (*ibid.*, p. 132). Plus tard, face à son frère Gabriele, Giacomo réaffirme : «“è l'aria di Roma che non fa più per mio figlio... Quanto meglio ch'egli non si fosse mai

mosso da Berlino !... »» (*ibid.*, p. 184). Il fait même de l'éloignement de Rome une question de vie ou de mort pour Giorgio :

« Giorgio lascerà Roma ? » esclamò il commendatore. « Lascerà il suo posto, la carriera in cui è avviato ? »

« Se non potrà esser salvo diversamente... L'essenziale è ch'egli viva... e che sia un uomo » (*ibid.*, p. 186).

Cette même conversation sera à nouveau engagée entre père et fils avant de glisser vers des considérations générales sur la médiocrité d'un temps qui n'est plus héroïque, d'une génération venue trop tard, Giorgio reprenant ici le motif cher à Musset des enfants du siècle qui fut largement exploité dans la rhétorique *post-risorgimentale*, tout en soulignant la vilénie de ses contemporains :

« Tu qui a Roma, almeno per qualche anno, non ci puoi rimanere ».

« No, babbo », rispose Giorgio. « Partire sarebbe una viltà. [...] No, andare a Berlino non sarebbe un rimedio... »

« Andiamo altrove, se lo preferisci », disse il professore ; « [...] Non puoi, non puoi per ora abitare a Roma ».

Giorgio abbozzò un sorriso.

« Non posso ?... Così debole mi credi ?... Abbi pazienza e saprò dimostrarti il contrario ».

Ma subito dopo, con tutt'altro tuono e con manifesta incoerenza, soggiunse :

« Il dottor Raucher ha ragione... Quello che ci vorrebbe in certi casi sarebbe una nobile causa a cui poter offrire la vita... Ah perché non devo esser nato due generazioni prima [...] ? Ah, t'assicuro, babbo mio, che se fossi nato allora non me ne starei oggi ad annaspar nebbia ».

« I periodi eroici della storia dei popoli non si rinnovano così spesso », obiettò il professore. « La patria si può servire anche in tempi tranquilli ».

Giorgio Moncalvo ebbe uno scatto violento. « La patria dei commendatori Moncalvo e delle principesse Oroboni ? La patria degli avventurieri e degli *snob* che per vanità si accostano ai nostri eterni nemici e fanno brindisi al Papa, salvo, del resto, a mutar casacca quando ne avessero il tornaconto ?... Ah no, per Dio, che quella patria non si serve e non si vuol servire ! » (*ibid.*, pp. 216-217).

Le mal-être de Giorgio est donc le résultat de la conversion et du mariage opportuniste de Mariannina avec un prince de l'aristocratie romaine déchue, mais plus généralement de coordonnées spatio-temporelles inopportunes : d'un côté, n'importe quel endroit vaudrait mieux que Rome, de l'autre, le présent est tellement décevant qu'il fait regretter à Giorgio de ne pas être né deux générations auparavant. La conclusion nihiliste à laquelle parvient le personnage n'est pas sans rappeler le désespoir de De Roberto, bien qu'il se trouve habilement infusé par Castelnuovo dans le discours d'un personnage malade, presque dément, qui reconduit aussi aux thèmes des *scapigliati*. Le seul remède au mal romain de Giorgio est l'éloignement, dont la décision est prise lors d'une scène qui rappelle, cette fois-ci, les motifs du panorama embrassé par la fenêtre et favorisant la réflexion et

la résolution de personnages (l'Andrea du *Piacere*, le conte Prada de *Rome* pour ne citer qu'eux) séparés par une vitre de la ville béante à leurs pieds :

Staccandosi dal figliuolo, Giacomo Moncalvo si avvicinò alla finestra da cui si dominava gran parte di Roma.

Giorgio lo seguì in silenzio.

[...]

Erano appoggiati tutti e due al davanzale, toccandosi coi gomiti, porgendo l'orecchio al respiro della città immensa che pareva dormire nel sole. Dalle facciate delle case, dai tetti, dalla strada venivano ondate di calore e di luce ; era nell'aria quella sonnolenza greve che dalle cose trapassa agli uomini, e ammorza le sensazioni e spezza le volontà, e dà all'anima l'impressione di perdersi, di annientarsi nell'infinito, come in un naufragio senza dolori e senza terrori. « Ah se durasse sempre così, se non vi fosse risveglio ! » dice fra sé chi cede al fascino strano. « Se non vi fosse risveglio ! » pensavano i due ch'erano l'uno accanto all'altro affacciati a quella finestra e che fra poco sarebbero stati divisi da tanto cielo e da tanto mare. « Se non vi fosse risveglio, se l'ora della separazione non dovesse sonar più ! » essi pensavano, pur non avendo la forza di ritirare le parole proferite, di revocare le decisioni prese. Sentivano che non c'era rimedio, che bisognava rassegnarsi al destino (*I Moncalvo*, p. 227).

La nouveauté introduite par Castelnuevo, et qui souligne l'intérêt croissant pour le lien filial et la question générationnelle que Pirandello partage, est la construction de cette scène en véritable duo. Le dernier chapitre intitulé « verso l'esilio » conduira toutefois à la scission renouvelée et nécessaire de ce lien familial. Le moment de la séparation n'est pourtant pas encore la conclusion finale du roman. En effet, après que Giacomo Moncalvo, de retour de Brindisi où il a accompagné son fils qui s'est embarqué pour rejoindre son professeur allemand en Inde, apprend sur les journaux la nouvelle de la conversion prochaine de son frère Gabriele Moncalvo et de sa femme Rachele, il se livre à des réflexions dignes du nihilisme derobertien et qui constituent la véritable conclusion du roman :

Non era, no, un fenomeno isolato questo sfacelo morale onde una parte dei Moncalvo dava così miserando spettacolo. Quasi da per tutto era un abbassamento dei caratteri, un naufragio delle convinzioni, un cinico disprezzo delle virtù eroiche della rinuncia e del sacrificio, una corsa sfrenata verso gli effimeri onori e le improvvisate ricchezze... Che importa che la scienza estenda ogni giorno il suo dominio sulla natura, che importa che ogni giorno i confini del sapere si allarghino, se l'uomo non cresce in bontà e in dignità, ma diventa più piccolo in un mondo più grande (*ibid.*, p. 229) ?

3.2 Mariannina et la famille Oroboni : la Rome de la richesse et du prestige

Via Nazionale, au palais Gandi, la description des intérieurs de la demeure de Gabriele et de sa famille énumère le mobilier luxueux, les tapisseries, les bibelots, ou tableaux qui reflètent la richesse

et surtout l'absence totale de sobriété de cette autre branche des Moncalvo. Malgré cette richesse acquise et réconfortante, la fille de Gabriele et cousine de Giorgio qui en est épris, Mariannina, rêve à quelque chose de plus grand qui pourrait lui garantir la reconnaissance et l'admiration de cette société romaine si ambivalente. Lors d'une nuit d'insomnie passée à sa fenêtre, elle pense à un monde qui lui est si proche et pourtant inaccessible, encerclé qu'il est par de hautes murailles qui l'isole dans le passé et comme « hors la ville ». Il s'agit du parc et du palais de leurs voisins, la princesse Olimpia Oroboni et son fils don Cesarino, qui appartiennent à l'ancien monde et refusent catégoriquement tout compromis avec le nouveau :

Entrare nel geloso recinto le pareva una prima vittoria, preludio forse di vittorie maggiori.

Quante volte, dacché ella era a Roma, ella aveva fissato curiosamente, insistentemente il muro massiccio che sorgeva dirimpetto alla sua abitazione, dall'altra parte della via rumorosa, e continuava ininterrotto lungo due viuzze laterali ma selciate e deserte ! Sulla fronte di quel muro, di là dal quale spuntava, ondoleggiando al vento, la cima di qualche pino e di qualche pioppo, non c'erano aperture di sorta ; o, a meglio dire, un gran portone preesistente era stato chiuso e sbarrato con solide spranghe di ferro. Solo da una piccola torre, che, a uno degli angoli, di poco superava l'altezza della muraglia, alcune finestrette difese da persiane di legno guardavano sulla strada. Una fortezza o un convento, ecco l'impressione ricevuta da chi costeggiava il recinto inospitale, di cui bisognava cercar l'ingresso in fondo a una delle vie laterali (*I Moncalvo*, p. 50).

Dans ce labyrinthe aux ouvertures rares quand elles ne sont pas condamnées, les Oroboni perpétuent l'image figée de la Rome qui n'est plus et qui tente de survivre sur les ruines de son ancien régime, entre immobilisme et passéisme :

La famiglia era ridotta a due sole persone, la principessa Olimpia e il figliuolo di lei, don Cesarino. Il principe Ottavio, rispettivo suocero e nonno, morto nel 1885, dopo il 20 settembre 1870, in segno di protesta contro il nuovo ordine di cose, non era più uscito di casa sua se non in carrozza chiusa per andare al Vaticano, e per isolarsi meglio dal mondo empio e corrotto aveva speso un'infinità di quattrini nella costruzione del muro di cinta. Il figlio e successore principe Gregorio aveva seguito l'esempio del padre, aiutato in ciò da un'artrite che gli rendeva penoso e difficile il muoversi... tranne che per l'ultimo viaggio da lui intrapreso nel 1890. Don Cesarino, rimasto orfano a quindici anni con un patrimonio dissestato e una salute più dissestata del patrimonio, e con la sola compagnia della madre malaticcia e bigotta, non aveva sentito alcun bisogno di mutar tenore di vita e vegetava, nel suo palazzo e nel suo giardino, trattando pochissima gente, anche della sua parte politica (*ibid.*, p. 51).

Remarquons que la maladie est présente là encore, davantage pour marquer la survie douloureuse d'une fin de règne proche de l'extinction. Malgré cette déchéance avérée, ce qui attire Mariannina vers ce monde obscurantiste, c'est précisément son hermétisme, qui l'oppose aux lieux publics et

mondains auxquelles elle est habituée et qui sont trop facilement accessibles pour être vraiment privilégiés :

Le pareva che doveva esservi una soddisfazione straordinaria a essere ammessi in quel *sancta sanctorum*, ad appartenere a quel cenacolo di eletti... Al Quirinale ci andavano tutti ; anch'ella era stata presentata alla Regina, era stata invitata ai balli di Corte : e vi si era trovata con persone della piccola borghesia, con mogli e figliuoli di avvocati, di medici... Al Vaticano era su per giù la medesima cosa, e il Papa riceveva migliaia e migliaia di persone d'ogni razza, d'ogni ordine sociale, benedicendo a destra e a sinistra il gregge umano che gli si prosternava ai piedi... Invece le case come quella degli Orobani erano chiuse a due catenacci, e proprio per questo sarebbe stato un gran trionfo il penetrarvi... (*ibid.*, p. 54).

La jeune fille envisage donc, pour arriver à ses fins, un mariage avec le prince Orobani, qui aurait cependant comme condition une conversion à la foi catholique. Ce qu'entend incriminer Castelnovo avec cette conversion dont les parents de Mariannina s'accommodent au point de s'y soumettre eux-mêmes par intérêt, ce n'est plus simplement le transformisme et l'opportunisme politique ou financier, mais moral. De même que ce fourvoiement des valeurs indigne Giorgio et son père qui ne sont pourtant pas pratiquants, mais en font une question de principe, de même cet arrangement trop facile fait horreur à la princesse Orobani, mère du futur marié que l'intermédiaire Monsignor de Luchi, travaillant lui aussi à son intérêt, réussira à convaincre :

« Sono cresciute nell'indifferentismo », corresse monsignore, « come molte di queste famiglie israelite dell'Occidente... Si sono staccate dalla loro religione e non sanno risolversi ad abbracciare la nostra. S'illudono di poter vivere senza religione alcuna... Ma sono meno impreparate di quello che si pensa ad accogliere la verità della fede... » (*ibid.*, p. 103).

La critique Gabriella Romani (2019) souligne à quel point Mariannina Moncalvo, qui arrive à ses fins, incarne un personnage de femme qui décide, une femme « faber » exprimant l'idée du renouvellement social envisagé de façon pragmatique. À travers l'ambition de ce personnage, Castelnovo représente aussi « la vittoria che in termini di progresso sociale, politico e culturale questo matrimonio rappresenta in una città come Roma, dove solo un paio di decenni prima sarebbe stata impensabile l'unione tra un'ebrea e un discendente di una casta nobiliare » (Romani, 2019, p. 12).

L'amoureuse de la modernité qu'est Mariannina multiplie les compromis visant à justifier son attirance en vantant par exemple la négligence avec laquelle sa future famille soigne le jardin clos (en réalité à l'abandon) et lui donne ainsi une sorte de charme désuet. Tandis que son cousin s'en étonne – «“Strani gusti avete ! [...] La putrefazione, la morte... Ma io amo la vita nell'aspetto delle cose e delle persone”» (*I Moncalvo*, p. 74) –, sa cousine lui répond en brandissant ses références

dannunziennes : « La Mariannina, ch'era fresca fresca della lettura delle *Vergini delle Rocce*, disse a Giorgio ch'egli non era artista, che non capiva la poesia delle rovine, delle acque stagnanti, delle foglie infracidite, delle aristocrazie che si spengono » (*ibid.*). L'esthétique décadentiste est en effet toute indiquée pour décrire ce monde déliquescant dans lequel le retour à la grandeur passée, encore espéré par Claudio Cantelmo, n'est plus qu'un lointain souvenir. Olimpia Oroboni fait preuve de résignation face au nouvel ordre des choses, mais refuse en même temps de s'y conformer en s'enfermant toujours un peu plus dans des murs qui délimitent pour elle un havre de paix, loin du fracas de la modernité à laquelle elle refuse de s'adapter :

« Quando hanno rovinato la nostra Roma con le loro fabbriche », ella disse, « ne hanno preso una parte, appunto quant'è larga la loro via Nazionale... Abbiamo dovuto rifare il muro di cinta a livello della torre che una volta s'innalzava isolata in mezzo al parco. E allora vi si saliva nel pomeriggio per prendervi il fresco, e tutto intorno era una bellezza di verde... palme, querce, cipressi, ed era una fragranza di fiori, perché di là dal nostro giardino ce n'erano altri, e poi altri ancora, e non si vedevano queste brutture, né si avevano gli orecchi assordati da questo fracasso di tram e di automobili... La sera regnava un gran silenzio, rotto solo dal canto dei grilli » (*ibid.*, p. 110).

Tout a une fin et cet écrin d'un autre temps sera par la suite dénaturé par les travaux entrepris par un ingénieur à la solde du père de Mariannina qui, « della caratteristica palazzina del Seicento avrebbe fatto una delle più volgari case di questo secolo di mercanti » (*ibid.*, p. 222). La nouvelle maîtresse de maison n'hésite pas non plus à abattre le rempart au sein duquel il lui tardait tant de pénétrer, mettant fin, avec ce mur d'enceinte si cher à la princesse, à un symbole bien plus qu'à une muraille. Le peintre Brulati, ami de la famille, sert d'intermédiaire pour raconter à Giorgio ces projets titanesques :

« Anche la muraglia è destinata a cadere », gli disse Brulati una mattina. « Già, vogliono sostituirvi una cancellata artistica. Si figuri ! La muraglia era nuda, disadorna, e pure l'occhio ci si era avvezzo e quel suo aspetto cupo ed inospitale corrispondeva all'indole della gente reazionaria e antidiluviana che vi dimorava. Era uno dei tanti contrasti fra la vecchia Roma e la nuova... Nossignori, la buttano giù... Questi milionari non capiscono niente... A loro basta di ostentare la loro ricchezza » (*ibid.*, pp. 222-223).

La vieille Rome est ainsi fondue dans la nouvelle et destinée à disparaître, comme frappée d'une *damnatio memoriae* irréversible grâce à laquelle personne ne soupçonnera, à la place d'une grille artistique et légère, une ancienne muraille aussi imposante qu'impénétrable. L'exploit réussi par la Mariannina est la fusion forcée de ces deux mondes antagonistes dont le mélange, qui se fait aux dépens de l'ancien, caractérise la nouvelle société romaine dans laquelle les banquiers deviennent des rois à la suite des princes. Gabriele Moncalvo, lors de la réception à palazzo Gandi succédant au

mariage de sa fille et de l'héritier Oroboni, se réjouit de l'absence volontaire de l'aristocratie concurrente pour retrouver ses aises et sa cour personnelle :

Si guarda dal dirlo, ma contrariamente a sua moglie, ch'è avvilita e irritata per la mancanza quasi completa dell'aristocrazia del blasone, a lui non par vero di non vedersi davanti né l'arcigna principessa Olimpia, né donna Cornelia Flamini, né parecchie altre delle mummie che assistevano alla cerimonia di San Giovanni Laterano. Ora, nella folla che lo circonda e che fa onore al suo sontuoso *buffet*, è in prevalenza l'aristocrazia bancaria alla quale egli appartiene e ov'egli è riverito come un monarca assoluto... Sì, sì, questo è il suo regno (*ibid.*, p. 203).

Cette grande fête de mariage se termine elle aussi sur l'évocation de deux mondes diamétralement opposés par un symbole moderne dont on se rappelle que la vieille princesse Oroboni l'abhorre : une voiture, en l'occurrence la Fiat dernier cri offerte fièrement par Gabriele Moncalvo aux jeunes mariés, tandis que Don Cesarino Oroboni se rappelle, nostalgique, son ancien landau :

Don Cesarino pensa con accorata tenerezza al vecchio *landau* di famiglia, al vecchio cocchiere, ai due vecchi cavalli bai che sollevano impiegar circa venticinque minuti per portarlo da casa sua fino a San Pietro, e chiude istintivamente gli occhi, turbato dalla visione della sfrenata corsa automobilistica che lo aspetta (*ibid.*, p. 207).

3.3 Les symboles fallacieux de la modernité

La voiture n'est pas le seul signe du progrès présent dans le roman. Bien au contraire, aucun roman romain n'avait jusqu'à présent autant acté et représenté toute une série d'innovations techniques qui ont durablement transformé la société, mais aussi la ville. Comme le rappelle Cecilia Dau Novelli (2011, p. 278), la décennie du XIX^e siècle et les premières années du siècle suivant représentèrent « l'esplosione della modernità » à travers « la diffusione di alcuni servizi pubblici collettivi, il miglioramento delle condizioni di vita, la trasformazione urbanistica della città, la crescita dell'industria cittadina » qui finit par convaincre les Romains d'un progrès irrésistible.

Le roman prête une attention particulière à ces symboles techniques de la vie moderne que sont le tramway, la voiture ou encore le téléphone. Ce dernier, sans être omniprésent, joue par exemple un rôle décisif dans une scène qui évoque l'un des rares événements publics contemporains rapporté par Castelnovo. À travers un regard distancié et une pointe de cynisme, l'auteur vénitien fait de cet objet de la modernité un relais d'événements historiques dans des notations presque anodines. Ainsi, c'est

pendant un appel téléphonique entre Mariannina et l'une de ses amies qu'est surprise par erreur une conversation sur les prêts qui seront à l'origine du scandale de la Banca Romana :

[...] gli orecchi delle due interlocutrici, anziché il suono delle note voci, sorpresero una conversazione smarrita nel labirinto delle reti telefoniche circa a un riporto di cinquecento Obbligazioni del Prestito della città di Roma (*I Moncalvo*, p. 139).

Concernant les deux moyens de transport, il est évident qu'ils relayent au sein du roman, au-delà d'une représentation de l'industrialisation croissante de la ville, des contrastes sociaux entre les personnages. Le tramway, transport public, est emprunté à plusieurs reprises – l'occasion d'une sorte de *travelling* de la ville – par Giorgio ou son père. La voiture, possession privée, comme l'est le téléphone de palazzo Gandi, est en revanche le moyen de transport privilégié de la famille de Gabriele et notamment de Mariannina qui en obtiendra une comme cadeau de noce. Avant cela, elle utilise volontiers celle de son père. Le cinquième chapitre qui s'intitule justement « in automobile » relate l'une des sorties *fuori porta* de quelques membres et amis de la famille jusqu'à Mentana où Mariannina veut peindre, en compagnie de l'artiste Brulati, tandis que Giorgio se souvient ému de la bataille de Garibaldi contre les Français et des soldats morts en héros. Pour se rendre au château Borghese sur lequel l'artiste en herbe a jeté son dévolu, le trajet consacré le long de la Nomentana fait état de la vitesse du véhicule :

L'automobile filava a velocità moderata attraverso Piazza delle Terme e via Venti Settembre.

[...] In un lampo l'automobile uscì da Porta Pia e si trovò sulla via Nomentana, fiancheggiata di ville a destra e a sinistra. (*ibid.*, pp. 71-72).

Le retour s'avèrera bien plus chaotique puisque, suite à une crevaison, l'équipée sera contrainte à rentrer en partie à pied avant que les dames ne profitent d'un fiacre de l'une de leur connaissance haut placée. Le peintre Brulati et Giorgio Moncalvo, restés seuls à proximité de Sainte Agnese, prendront finalement le tramway.

Autre détail qui marque l'irruption de la modernité dans la ville antique, l'évocation des nouveaux bâtiments qui façonnent le paysage alors que le cortège nuptial de Mariannina et du prince Oroboni sort de la basilique de San Giovanni pour se rendre au capitole :

Il corteo nuziale, ridotto così, attraversa a passi rapidi la Basilica, e per la maestosa gradinata scende sulla piazza immensa di Porta San Giovanni, che digrada con lento pendio fino alla chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, e di là dai resti dei vecchi acquedotti, di là dai tetti delle fabbriche nuove che la deturpano lascia veder le linee vaporose dei colli albanì. Ivi gli equipaggi attendono ; ivi attende l'automobile di miss May ; ivi uno sciame di accattoni, di monelli, di venditori ambulanti, di semplici curiosi, mal rattenuto da poche

guardie municipali, preme, avvolge la nobile comitiva che insofferente di contatti plebei si affretta a salir nelle carrozze e ordina ai cocchieri di sferzare i cavalli (*I Moncalvo*, p. 200).

La plume de Castelnuovo ramasse en quelques lignes l'image de cette métropole qui réinvente ses ruines antiques pour y superposer des constructions modernes, mêle dans ses rues les moteurs et les chevaux, la haute bourgeoisie et les importuns miséreux. L'impression donnée par ce cortège est d'autant plus forte qu'un autre cortège l'avait précédé et fait peser sur lui une ombre funeste : quelques temps avant le mariage, la tante Clara succombe et le narrateur accompagne, tout au long du quatorzième chapitre entièrement dédié aux funérailles, la longue procession de Via Nazionale jusqu'au cimetière du Verano :

Il corteo, assottigliato, si avvicinava alla meta. Dopo la via di Porta San Lorenzo, seguendo la via Tiburtina fiancheggiata da officine di scalpellini, da botteghe di fiorai... e da osterie consolatrici dei superstiti, lasciandosi a destra la chiesa di San Lorenzo, varcata la porta d'ingresso del riparto israelitico, esso procedeva per una via chiusa fra due muri, verso una cancellata aperta proprio dirimpetto alla cappella mortuaria (*I Moncalvo*, p. 177).

Une crevaison ou une conversation téléphonique déviée, une construction qui défigure le paysage et des badauds oubliés de la société : derrière la modernité apparemment célébrée se cache toujours, en creux, dans le texte, un subtil avertissement, comme la maladie et la mort qui planent sur la métropole. Une mise en garde, non pas contre le progrès dont Castelnuovo est un fervent défenseur à l'image de ses personnages Giacomo et Giorgio, mais contre son détournement, sa mauvaise interprétation et son utilisation individualiste ou excessive, conduisant à une perte totale de valeurs.

3.4 Le point de vue extérieur du peintre Brulati : éléments de conclusion sur *I Moncalvo*

Face à l'opposition manichéenne de deux clans de la même famille que tout oppose, le regard extérieur du peintre Brulati se pose, en définitive, comme le plus neutre et le plus apte à départager les consciences. D'un côté la Rome de Brulati, dans ce qu'elle a de naïvement artistique, reproduit un lieu commun d'une époque d'esthètes qu'a bien connu Castelnuovo ; de l'autre, son point de vue distancié embrasse de façon synthétique tous les aspects de l'intrigue et relaye en partie la vision de son auteur. Bien qu'il n'en saisisse pas toutes les implications, il se constitue par exemple comme un témoin hors pair de l'opportunisme et de la malhonnêteté des personnages principaux. Ses rencontres, racontées lors d'une journée type qui constitue le neuvième chapitre du roman, sont aussi improbables qu'édifiantes : après un repas bien arrosé, nous le suivons qui remonte la via Merulana depuis San

Giovanni pour rejoindre son atelier qui se trouve piazza dell'Esquilino. Il croise alors Rachele Moncalvo, sans comprendre qu'elle rejoint son amant, et se rend ensuite en tramway sur le Corso où il rencontre cette fois-ci, devant le café Aragno, Gabriele Moncalvo qui lui enjoint de l'accompagner jusqu'à sa banque via del Plebiscito. Après avoir rencontré fortuitement la femme et le mari, le voilà qui flâne en repensant à la nouvelle de la conversion et du mariage de Mariannina :

Queste riflessioni consolanti rendevano a Brulati meno sensibile la stanchezza, mentr'egli seguiva a girellar per le vie e s'indugiava dinanzi alle vetrine dei negozi ormai tutti illuminati, resistendo alla tentazione di passar un'oretta allegra in un certo caffè presso Campo de' Fiori, ove solevano riunirsi nel pomeriggio parecchi giovani artisti di sua conoscenza (*I Moncalvo*, p. 126).

Les lieux privilégiés du peintre sont aussi ceux où sa langue se délie et où il se constitue comme un intermédiaire entre les deux branches de la famille. Après la conversion et le mariage de Mariannina, Brulati a reçu de Giacomo Moncalvo l'ordre de ne rien raconter à Giorgio qui est souffrant, mais sa promesse ne tient qu'un temps face aux assauts du jeune homme :

E, in casa, la consegna era abbastanza rispettata. Ma, fuori, le cose mutavano aspetto, e quando Giorgio dava una capatina nello studio di Brulati o lo raggiungeva in quel caffè della vecchia Roma ch'era un ritrovo d'artisti, il pittore si lasciava volentieri tirare in discorso (*ibid.*, p. 221).

En définitive, c'est peut-être à ce personnage extérieur aux luttes intestines qui déchire les Moncalvo qu'est confié le rôle de médiateur, mais aussi de représentant des idées de l'auteur concernant les transformations sociales et urbanistiques de la ville. En voici un exemple : Monsignor de Luchi, sous l'effet de la boisson, affirme au cours du mariage que la reconquête réelle de Rome menée par le pape est celle des âmes qui viennent de se convertir plutôt que celle du pouvoir temporel. Derrière le commentaire que fait plus tard Brulati de cette opinion se cache sûrement un peu de l'opinion de Castelnovo sur cette reconquête qui est loin d'être aussi spirituelle et désintéressée que le prétend le prêtre :

Nelle sue passeggiate con Giorgio Moncalvo per le vie della capitale, Brulati tornava spesso su questo spauracchio della riconquista di Roma da parte del Vaticano e commentava amaramente la frase di de Luchi mostrando al suo compagno ora i nuovi edificii comperati o costruiti da corporazioni religiose, ora i preti, i frati, le monache di ogni specie e colore che sbucavano da tutti i canti (*ibid.*, p. 222).

Enfin, c'est aussi ce personnage faussement naïf et effacé qui dénonce et incrimine « lo strazio che, secondo lui, per ordine del commendator Moncalvo, si stava facendo del palazzo e del giardino

Oroboni » (*ibid.*, p. 222). Métonymie d'un plus grand tourment dont Castelnuevo, à la fin de sa vie, a acquis la certitude :

[...] a mano che l'autore è sceso nell'agone, uomo tra uomini, ha acquistato coscienza della complessità della vita, del dolore che ne è il grande dominatore : la sua visione viene via via a velarsi di tristezza. Se la vita vuol essere rappresentata con sincerità, sarà il pessimismo che darà i colori e la vincerà sul facile ottimismo, un pessimismo che non darà gridi e spasimi ma che, appunto per ciò, trova più direttamente le vie del cuore (Gallico, 1931, p. 201).

Castelnuevo partage, avec les auteurs bourgeois de sa génération, la défense de valeurs traditionnelles telles que l'intégrité morale et intellectuelle, le mythe du progrès et la rhétorique du *risorgimento mancato*. Cependant, son dernier roman, « [...] sullo sfondo di una Roma capitale in piena fase di espansione urbanistica e di consolidamento del potere politico nazionale » (Romani, 2019, p. 9) innove par ses choix inédits qui marient, dans une intrigue captivante, tous les problèmes de son temps et dénoncent en creux, à travers le problème particulier de l'assimilation d'une communauté dans la société romaine contemporaine, toutes les dérives de cette société, tiraillée entre son passé et son avenir. Le questionnement identitaire que pose le roman à plusieurs échelles, de l'individu à la nation en passant par la ville, témoigne d'un idéalisme moraliste résiduel, supplanté en partie par un pessimisme d'autant plus cinglant qu'il est presque imperceptible, jusqu'au climax du dénouement qui projette Enrico Castelnuevo parmi les auteurs visionnaires du XX^e siècle ayant eu l'intuition des temps à venir.

4. La Rome una, nessuna e centomila de Luigi Pirandello

Luigi Pirandello, dernier auteur de notre corpus, est en réalité l'un des premiers du point de vue de la postérité et de la reconnaissance obtenues par son œuvre. Bien qu'il soit Sicilien, comme son contemporain De Roberto, il convient de nuancer son appartenance à une « sécession du sud ». Sans jamais perdre de vue son île d'origine dans ses œuvres, Luigi Pirandello est en effet le plus romain de nos auteurs et la ville éternelle fut « il suo spazio quotidiano, familiare e sociale, che coincide con uno spazio letterario creativo, con la città che proietta la sua immagine fisica e morale in gran parte delle sue opere » (Borsellino, 2002, p. 58). Pour ce romain de cœur et d'adoption – tout comme pour Gabriele D'Annunzio –, la ville fait réellement partie d'un projet de vie puisqu'il décide que, dans cette capitale, son talent et sa carrière s'épanouiront. Les nombreuses études critiques sur la Rome de Pirandello (Marchi, 1977 ; Longo, 2018) témoignent du lien privilégié que l'auteur entretient avec *sa* ville aussi bien sur le plan personnel que littéraire et démontrent à quel point celle-ci fut décisive dans l'élaboration du modernisme littéraire de Pirandello¹⁹.

Né à Agrigente en 1867, il a très tôt le sentiment que l'évasion romaine lui permettrait de s'affirmer en tant qu'écrivain. En 1887, il s'inscrit à l'université La Sapienza. Il est alors hébergé par un oncle maternel via del Corso avant d'aller dans une petite pension via delle Colonnelle. De tous les lieux romains qu'il a fréquentés, on trouve des réminiscences dans ses œuvres narratives, nouvelles ou romans. Il n'échappe pas à la règle des jeunes intellectuels fascinés par la gloire passée et le mythe de l'Unité qui se trouvent confrontés à une réalité décevante et médiocre. Le voilà partagé par un sentiment de « trista allegria », à la découverte d'une ville dont les monuments le fascinent, mais dont les évolutions modernes le désolent. Rome devient son biotope idéal, son « habitat, nel senso appunto di un insieme ambientale che favorisce lo sviluppo della sua vita in privato e in pubblico » (Borsellino, 2017, p. XV). Pirandello s'approprie et construit dans son œuvre une « Roma dissacrata », opposée à celle de D'Annunzio ; une capitale perçue comme une anomalie dont la duplicité et le mélange culturel inspire tour à tour mépris et sympathie (*ibid.*).

Le parallèle établi ici avec Gabriele D'Annunzio, sur lequel nous reviendrons, donne l'impression d'une boucle, de la fin d'un cycle, d'un aboutissement dans le sens d'un renversement total d'aspirations et de perspectives. Notre parcours se conclue en effet, l'analyse des œuvres précisera cette idée, à l'opposé de là où il avait commencé : en 1870, tous les efforts sont employés à célébrer Rome, à la ressusciter, à la sanctifier. À peine quelques décennies plus tard, au terme d'un processus

¹⁹ Sur ce concept voir Massimiliano Tortora (2018, dir.), *Il modernismo italiano*, Carocci, Roma.

ayant lentement conduit, depuis les premières œuvres de Rome capitale, au dévoilement total d'une vérité dont il a l'intuition tout en la déclarant inaccessible, Pirandello *désacralise* Rome. Lorsqu'il y revient au terme de ses études qu'il a achevées en Allemagne, à Bonn, le jeune diplômé a déjà perdu définitivement ses illusions :

Il mito di Roma si dissolve rapidamente e al suo posto subentra la realtà grossolana della Roma umbertina che, in campo politico e amministrativo, si esprimeva fra scandali e corruzione (si ricordi il fallimento della banca romana) ed esternamente si presentava come un agglomerato in rapida crescita, fra l'indifferenza dei « romani di Roma » e l'arrivismo dei nuovi immigrati (Marchi, 1977, p. 11).

Mais Rome est à la fois la ville parjure et la ville d'élection. À Rome, Pirandello commence sa carrière littéraire et rencontre la plupart de ses amis et mentors. Il y vivra dans différents quartiers²⁰, de via Sistina à via Vittoria Colonna, tentera d'y concilier sa vie de famille à sa carrière littéraire et à son poste de professeur de langue et stylistique italienne à l'École de Magistère des jeunes filles. L'incohérence et le chaos de la capitale, dont il est pleinement conscient, lui conviennent. Ils constituent même le terreau de la plupart de ses théories et de ses œuvres : « In fondo, quell'insieme disgregato, incoerente, era anche il suo, ed era anche il paesaggio privilegiato dell'osservatore umorista, per Pascal-Reis e poi per l'operatore diarista Serafino Gubbio » (Borsellino, 2002, p. 61).

De ce rapport créatif entretenu avec le lieu romain découle sa surreprésentation dans l'ensemble de l'œuvre littéraire de l'auteur. En plus d'être un cadre de vie et une stimulation nécessaire à sa carrière, Rome est surtout, pour cet auteur contraint d'écrire pour vivre (vue la fortune compromise de son père et la maladie de sa femme), *l'ambientazione* privilégiée de ses œuvres narratives. Or, ce n'est pas un choix dicté par le hasard ou la facilité, mais par l'impératif narratif. Dans une étude sur les nouvelles pirandelliennes, Nicola Longo (2018, pp. 95-96) remarque à quel point « la scelta dell'ambientazione urbana di un racconto non risulta mai casuale ; piuttosto la difficoltà è trovare il senso (in termini narrativi) che la giustifichi all'interno della struttura complessiva del racconto, sia esso un pretesto fortuito o un fattore determinante ».

Dans ses romans également, à partir de *Il fu Mattia Pascal* (1904) – dont le passage romain constitue une partie essentielle du roman et où le protagoniste répète les gestes et les habitudes de Pirandello qui lui prête sa théorie selon laquelle cette ville s'adapte mieux qu'aucune autre à un étranger –, aux *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915, sous le titre originel de *Si gira...* modifié ensuite en 1925) qui projette le lecteur dans le monde du cinéma et du théâtre, en passant par le roman *Suo marito* (1911) qui s'ouvre sur une protestation populaire à piazza Venezia, Pirandello n'a cessé d'explorer les possibilités offertes par une ville qui constitue dans ses récits « lo scenario

²⁰ Sur les différents lieux de vie de Pirandello à Rome voir l'étude exhaustive de Nicola Longo (2018).

vivente, non il semplice fondale » (Borsellino, 2017, p. XVII). Rome est la ville lointaine dont il parle encore dans *Uno, nessuno e centomila* publié en 1926 et qui justifie l’affirmation de Marchi (1977, p. 27) qui donne son titre à notre section : « Roma fu veramente per lui la città “una, nessuna e centomila” ».

Le théâtre, on le sait, occupe la dernière partie de la carrière littéraire de Pirandello, jusqu’au prix Nobel de 1934, consacrant son œuvre deux ans avant sa mort. Avant de s’engager dans la voie de l’écriture dramatique, il écrira un autre roman, pierre angulaire de son œuvre romaine et selon certains critiques (Del Tedesco, 2012, p. 13), dernier roman *risorgimentale* qui semble clore une époque avant le drame de la première guerre mondiale et l’avènement d’une nouvelle narration romaine. *I vecchi e i giovani*, dont le début fut publié en 1909 et la suite en 1913, présente une foule de personnages oscillant entre Rome et la Sicile. Une sorte de « rapporto speculare » est alors établi entre la capitale, « già inquinata dai giochi del potere » et la province « non certo innocente, ma ancora segnata da inquietudini postrisorgimentali » (Borsellino, 2017, p. XVII). Il s’agira de démontrer comment, dans ce dernier roman du corpus, le *scenario* romain est absolument essentiel à la théorie et à la narration pirandelliennes qui consacrent la désacralisation d’un mythe et actent le passage à un nouveau paradigme, historique et littéraire.

4.1 *Il fu Mattia Pascal* : la métaphysique de Rome

« Acquasantiera e portacenere »

Face à l’ampleur du choix proposé par les œuvres romaines de Pirandello, l’analyse du roman *I vecchi e i giovani*, longtemps méconnus du grand public jusqu’à une récente fortune critique, nous a semblé s’inscrire le plus pertinemment dans notre parcours. En premier lieu parce qu’il embrasse des problématiques historiques plus vastes et que le discours spécifique sur Rome *capitale* y est davantage développé et élaboré. Il est en quelques sortes un aboutissement et une synthèse de tout ce que Pirandello a pu explorer de Rome dans ses narrations précédentes. Ensuite, parce qu’il permet d’étendre l’arc chronologique de notre étude aux prémices du premier conflit mondial qui marque l’ouverture d’une nouvelle saison culturelle pour l’Europe, induisant des changements significatifs dans les représentations de Rome à venir. Ce roman constitue donc pour notre recherche une borne chronologique finale évidente. Impossible, cependant, de ne pas introduire la Rome littéraire de Pirandello sans parler du roman de 1904, *Il fu Mattia Pascal*, qui pose les fondements de l’esthétique

romaine pirandellienne alors que l'*Urbs* n'y est présente que dans quelques rares chapitres, pourtant passés à la postérité.

Dans ce roman est posée pour la première fois de façon aussi évidente l'imbrication entre « rappresentazione del luogo » et réflexion « filosofica e artistica, sulla modernità sottesa al profondo sovvertimento, sulla forma romanzo attuato programmaticamente dalla scrittura di Pirandello » (Garosi, 2020, p. 87). La longue tradition critique de comparaisons ou de rapprochements des deux géants de la littérature romaine de l'époque qui nous intéresse que sont D'Annunzio et Pirandello (Russo, 1958 ; Macchia, 1973 ; Longo, 2018 ; Garosi, 2020) insiste particulièrement sur la façon dont le paysage romain du roman de l'auteur sicilien dépasse la simple représentation esthétisante ou réaliste pour assumer une valeur métaphysique : « la connessione tra l'ambientazione urbana e la condizione dell'animo umano nella modernità non potrebbe essere più chiaramente tratteggiata » que dans *Il fu Mattia Pascal* (Borg, 2019, p. 37). À travers ce lieu romain sont donc posées des problématiques existentielles mais aussi métalittéraires qui rappellent à la fois celles soulevées par De Roberto et celles des grands chefs-d'œuvres européens (que l'on trouve qualifiés tantôt de « modernistes », tantôt d'« expérimentaux » tantôt d'« avangardistes ») du début du XX^e siècle. Le malaise d'une génération, celui qui dans la fiction donne tant de fil à retordre à des personnages s'efforçant de vivre cette modernité écrasante, est le reflet d'un mal-être des auteurs eux-mêmes dont l'écriture se trouve, dans le pire des cas – celui par exemple de De Roberto – menacée, et dans le meilleur, traversée par toutes ces interrogations. Le chapitre X de *Il fu Mattia Pascal*, intitulé « Acquasantiera e portacenere », retrace l'arrivée du protagoniste à la double identité dans la capitale où il vient volontairement se mesurer à l'aliénation de la vie citadine qui lui promet l'anonymat :

Pochi giorni dopo ero a Roma, per prendervi dimora.

Perché a Roma e non altrove ? La ragione vera la vedo adesso, dopo tutto quello che m'è occorso, ma non la dirò per non guastare il mio racconto con riflessioni che, a questo punto, sarebbero inopportune. Scelsi allora Roma, prima di tutto perché mi piacque sopra ogni altra città, e poi perché mi parve più adatta a ospitar con indifferenza, tra tanti forestieri, un forestiere come me (*Il fu Mattia Pascal*, p. 104).

L'indifférence est l'un des piliers de la représentation métropolitaine dont souffrait déjà le jeune Sangiorgio dans le roman de Matilde Serao. Luigi Pirandello renverse cette indifférence urbaine pour en faire, nous plus la source de rancœur d'un personnage ambitieux qui veut devenir quelqu'un, mais l'atout d'un personnage qui ne veut plus être personne. Pour la première fois, l'anonymat, permis par la grande ville, non pas comme fusion avec la collectivité comme chez De Amicis, mais bien comme disparition pure et simple de l'individu, est un critère de choix. Jusque-là, les personnages choisissaient Rome par nécessité (Geronimo dans *Un viaggio a Roma senza vedere il papa* ; Pierre dans *Rome* ; Giacomo dans *I Moncalvo*), par ambition politique ou carriérisme (Sangiorgio dans *La*

conquista di Roma ; Consalvo et Federico dans *L'imperio*), par héritage ou attrait esthétique (les personnages de D'Annunzio). Mattia Pascal/Adriano Meis la choisit en revanche tout simplement parce qu'elle lui plaît (et l'on entend ici la voix de Pirandello faire écho à celle de son personnage) et plus étrangement, parce qu'il veut disparaître. La folie du personnage, traduisant une impossible relation avec lui-même, n'est qu'une forme réduite de l'irrationalité et du paradoxe de la modernité tout entière dont le sujet n'est plus qu'un esprit « depotenziato o consumato » (Borg, 2019, p. 35).

Dès son arrivée, la vue panoramique, de Monte Mario jusqu'au Janicule, en passant par les nouveaux quartiers des Prati di Castello, séduit immédiatement le protagoniste lorsqu'il visite une chambre dans une pension de via Ripetta donnant sur le fleuve, propriété d'un certain Anselmo Paleari. Ce dernier est un philosophe de comptoir qui entend transmettre à celui qu'il croit être Adriano Meis tout son spiritisme. À la fin du chapitre, lors de l'une de leurs promenades matinales, il interroge son hôte sur sa venue à Rome et l'éclaire sur la vraie nature de la ville. Il ne doit pas s'y laisser prendre car, derrière les parcs et les monuments, la perspective allégorique offerte par Pirandello fait de Rome une ville « irrimediabilmente sospesa in uno stato di morte-in-vita » (*ibid.*, p. 38) :

– Perché sta a Roma lei, signor Meis ?

Mi strinsi ne le spalle e gli risposi :

– Perché mi piace di starci...

– Eppure è una città triste, – osservò egli, scotendo il capo. – Molti si meravigliano che nessuna impresa vi riesca, che nessuna idea viva vi attecchisca. Ma questi tali si meravigliano perché non vogliono riconoscere che Roma è morta.

– Morta anche Roma ? – esclamai, costernato.

– Da gran tempo, signor Meis ! Ed è vano, creda, ogni sforzo per farla rivivere. Chiusa nel sogno del suo maestoso passato, non ne vuol più sapere di questa vita meschina che si ostina a formicolarle intorno. Quando una città ha avuto una vita come quella di Roma, con caratteri così spiccati e particolari, non può diventare una città moderna, cioè una città come un'altra. Roma giace là, col suo gran cuore frantumato, a le spalle del Campidoglio. Son forse di Roma queste nuove case ? Guardi, signor Meis. Mia figlia Adriana mi ha detto dell'acquasantiera, che stava in camera sua, si ricorda ? Adriana gliela tolse dalla camera, quell'acquasantiera ; ma, l'altro giorno, le cadde di mano e si ruppe : ne rimase soltanto la conchetta, e questa, ora, è in camera mia, su la mia scrivania, adibita all'uso che lei per primo, distrattamente, ne aveva fatto. Ebbene, signor Meis, il destino di Roma è l'identico. I papi ne avevano fatto – a modo loro, s'intende – un'acquasantiera ; noi italiani ne abbiamo fatto, a modo nostro, un portacenere. D'ogni paese siamo venuti qua a scuotervi la cenere del nostro sigaro, che è poi il simbolo della frivolezza di questa miserrima vita nostra e dell'amaro e velenoso piacere che essa ci dà (*Il fu Mattia Pascal*, pp. 115-116).

Forts de la relecture de ce passage d'anthologie, réitérons un constat qui n'a rien de banal : le traitement réservé par Pirandello à Rome est, à l'image de toute son œuvre, un traitement

philosophique dont la réflexion est alimentée par quelques éléments factuels, topographiques ou descriptifs qui sont cependant dépassés et portent le lecteur vers des considérations d'un autre ordre. L'idée par exemple que « Roma è morta » – dont Gibellini (1996) relève la virtuosité de l'expression dans le renversement humoristique de l'emphatique devise garibaldienne « Roma o morte » –, si l'on s'en tient au premier niveau de lecture, repropose le discours classique tenu sur cette capitale nouvelle, corrompue et dégradée, ville de la spéculation où l'homme s'enfonce dans la boue et qui ne sera jamais à la hauteur de son passé. Pourtant, un second niveau de lecture permet d'entrevoir dans le discours de Paleari des questionnements identitaires qui touchent de plus près qu'il ne semble le protagoniste puisqu'il utilise une métaphore qui renvoie « alla contraddizione tra essere e apparire della nuova identità assunta da Mattia Pascal/Adriano Meis » (Garosi, 2020, p. 88).

L'identification sous-entendue entre l'environnement et l'individu, entre la ville et le personnage, repose sur leur duplicité commune, résultat de la fracture qu'ils portent en eux et qui ne peut conduire qu'à la mort. La valeur allégorique du rapprochement des termes « Roma », « acquasantiera » e « portacenere » suggère un scénario composé d'une ville « eterna per antonomasia » et d'éléments métonymiques qui en définissent « impietosamente il destino effimero e l'inevitabile caducità » (Crotti, 2005, p. 149). Annamaria Andreoli (2020, p. 58) met également en lumière l'autobiographisme que ces objets symboliques comportent pour un Luigi Pirandello dont le séjour romain, à la fin des années 1880, n'était qu'une succession de « lancinante nostalgia e sigarette accese in continuazione ».

Le cendrier n'est pas le seul élément faisant allusion à ce caractère éphémère et vain de toute chose. Le Tibre propose une autre image, cette fois-ci directement liée au paysage urbain romain, venant renforcer cette conscience de la vanité du tout et du passage inexorable et irrésistible du temps, symbolisé par l'écoulement de l'eau.

Au fil de l'eau

Le titre du onzième chapitre – « Di sera, guardando il fiume » – renverse l'image de ce Tibre qui avait tant séduit le protagoniste lorsqu'il avait visité la chambre de la pension Paleari dans des pages baignées de lumière. Le fleuve est désormais un motif d'inquiétude nocturne, lieu commun littéraire qui s'inscrit dans une tradition déjà bien installée. Pour le protagoniste pirandellien, ce fleuve est la source d'inspiration de réflexions sur sa liberté illusoire :

– Libero ! – dicevo ancora ; ma già cominciavo a penetrare il senso e a misurare i confini di questa mia libertà.

Ecco : essa, per esempio, voleva dire starmene lì, di sera, affacciato a una finestra, a guardare il fiume che fluiva nero e silente tra gli argini nuovi e sotto i ponti che vi

riflettevano i lumi dei loro fanali, tremolanti come serpentelli di fuoco ; seguire con la fantasia il corso di quelle acque, dalla remota fonte apennina, via per tante campagne, ora attraverso la città, poi per la campagna di nuovo, fino alla foce ; fingermi col pensiero il mare tenebroso e palpitante in cui quelle acque, dopo tanta corsa, andavano a perdersi, e aprire di tratto in tratto la bocca a uno sbadiglio.

– Libertà... libertà... – mormoravo. – Ma pure, non sarebbe lo stesso anche altrove ?
(*Il fu Mattia Pascal*, p. 117).

Cette dernière phrase souligne l'impossibilité existentielle du personnage d'échapper à un tourment qui ne dépend pas du lieu où il se trouve, mais dont il suppose qu'il serait le même n'importe où. Ce que De Roberto et Pirandello introduisent dans la littérature de Rome, ce sont des réflexions sur la condition humaine qui dépassent pour la première fois un décor qui n'en est pas moins essentiel au déclenchement du processus. La condition humaine serait la même n'importe où, mais sa conscientisation est, pour les personnages pirandelliens, intimement liée à cette ville « tale da assorbire nella sua realtà storica e umana, la complessità e anche le contraddizioni e il non senso dell'esistere » (Longo, 2018, p. 112). L'*Urbs*, que ce soit par sa puissance d'évocation, par sa croissance urbanistique récente et incontrôlée ou par sa concentration de pouvoirs, attire à elle des personnages ambitieux ou au contraire et pour la première fois avec *Il fu Mattia Pascal* avides de se faire oublier au milieu du flot métropolitain. La construction narrative donne systématiquement l'impression qu'elle est un point d'arrivée, or, elle n'est jamais qu'un point de départ, un élément déclencheur ou révélateur dont l'intrigue ne peut pas se passer : elle est le berceau nécessaire d'un développement qui finit toutefois par l'outrepasser pour se concentrer sur l'intériorité d'un personnage en crise, reflet d'une condition humaine moderne universelle. Rome est l'élément qui déclenche la crise, jamais celui qui la résout. C'est Rome qui ouvre les yeux à Mattia Pascal sur son existence « fittizia e quasi inconsistente » (*Il fu Mattia Pascal*, p. 117) à travers un réseau d'images « sempre più oniriche e distorte della città e dei suoi abitanti » qui jouent sur l'opposition entre lumière et obscurité ainsi que « sulle complesse valenze dell'acqua » (Garosi, 2020, p. 88).

Nous voilà à nouveau face à un personnage « à la fenêtre » qui n'embrasse pas, cette fois-ci, un panorama général de la ville, mais se focalise sur le fleuve avant de se décider à une promenade. Luigi Pirandello fut lui-même un grand noctambule romain (Andreoli, 2020, p. 69). À partir de ce moment, le paysage urbain devient nocturne, fluvial, et traduit l'état d'âme du personnage selon un procédé qui tend à substituer à la représentation objective de la ville une représentation filtrée par le protagoniste. Il s'agit d'un procédé que nous avons déjà eu l'occasion de rencontrer, mais qui est poussé à son paroxysme par Pirandello. Les promenades deviennent « un vagare senza meta sempre più frenetico e privo di senso, in cui i confini della realtà percepita sensorialmente paiono sfumare

nell'oniricità, nell'irrazionale », de sorte que le paysage urbain est transfiguré par les mouvements de l'âme, suivant un processus « in cui si sfalda l'oggettività del referente reale » (*ibid.*, p. 89).

Le champ lexical onirique et spectral reprend celui rencontré pour décrire la Rome chimérique des nocturnes dannunziani dans *Il Piacere* ; seulement, chez Pirandello, l'attention est déplacée du décor qui occupait de longues descriptions chez D'Annunzio, comme « scenario della grandezza e della magnificenza del personaggio che ha bisogno di queste quinte meravigliose solo perché esaltino il suo senso estetico, aristocratico e superiore » (Longo, 2018, p. 124), à l'intimité du personnage en proie au doute :

Andavo, secondo l'ispirazione del momento, o nelle vie più popolate o in luoghi solitarii. Ricordo, una notte, in piazza San Pietro, l'impressione di sogno, d'un sogno quasi lontano, ch'io m'ebbi da quel mondo secolare, racchiuso lì, tra le braccia del portico maestoso, nel silenzio che pareva accresciuto dal continuo fragore delle due fontane. M'accostai a una di esse, e allora quell'acqua soltanto mi sembrò viva, lì, e tutto il resto quasi spettrale e profondamente malinconico nella silenziosa, immota solennità (*Il fu Mattia Pascal*, pp. 118-119).

L'élément aqueux oscille donc entre la vie et la mort, de la même façon que les identités du protagoniste oscillent entre de feints suicides et d'illusoires réincarnations. L'élément aux multiples significations inspirera d'ailleurs au personnage le second suicide, celui qui doit mettre fin à Adriano Meis pour voir renaître Mattia Pascal et qu'il mettra en scène, puisqu'il est à la fois le chef d'orchestre et l'interprète, justement sur un pont du Tibre. Alors qu'il traverse Rome pour s'y rendre, la fermeture des magasins, l'extinction des lumières, symbolise « l'annegamento del personaggio nell'indistinto della metropoli, nella silenziosa invivibilità della città » (Garosi, 2020, p. 89).

Le motif du fleuve romain, si cher à Pirandello, revient dans les *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* dans lesquels les nombreuses « sagome viste ancora una volta dalla parte del fiume » ont été recensées par Ilaria Crotti (2005, p. 157). Le roman de 1915 présente lui aussi un imaginaire pirandellien rempli d'images d'une « Roma notturna che si dischiude dinanzi agli occhi del migrante come un paesaggio urbano costellato di forme circolari e, insieme, abissali » (*ibid.*). Dans ces abysses qui ne sont pas mêmes évoquées dans les quelques phrases rapides manifestant la hâte et la peur du personnage en clôture du chapitre seize, feu Mattia Pascal cherche le salut, ou plutôt, la résurrection :

Ritornai sul ponte, cheto, chinato. Mi tremavano le gambe, e il cuore mi tempesta in petto. Scelsi il posto meno illuminato dai fanali, e subito mi tolsi il cappello, infissi nel nastro il biglietto ripiegato, poi lo posai sul parapetto, col bastone accanto ; mi cacciai in capo il providenziale berrettino da viaggio che m'aveva salvato, e via, cercando l'ombra, come un ladro, senza volgermi addietro (*Il fu Mattia Pascal*, p. 206).

La réincarnation définitive de Mattia Pascal n'advient qu'au début du chapitre suivant auquel elle donne son titre. Jamais un départ de Rome ne fut aussi intempestif et pressé, aucun roman n'en avait jamais donné une justification à la fois aussi improbable et symbolique. Pour le protagoniste à l'identité morcelée, fuir Rome, c'est se retrouver soi-même :

Arrivai alla stazione in tempo per il treno delle dodici e dieci per Pisa.

Preso il biglietto, mi rincantuccio in un vagone di seconda classe, con la visiera del berrettino calcata fin sul naso, non tanto per nascondermi, quanto per non vedere. Ma vedevo lo stesso, col pensiero : avevo l'incubo di quel cappellaccio e di quel bastone, lasciati lì, sul parapetto del ponte. Ecco, forse qualcuno, in quel momento, passando di là, li scorgeva... o forse già qualche guardia notturna era corsa in questura a dar l'avviso... E io ero ancora a Roma ! Che s'aspettava ? Non tiravo più fiato...

Finalmente il convoglio si scrollò. Per fortuna ero rimasto solo nello scompartimento. Balzai in piedi, levai le braccia, trassi un interminabile respiro di sollievo, come se mi fossi tolto un macigno di sul petto. Ah ! tornavo a esser vivo, a esser io, io, Mattia Pascal. Lo avrei gridato forte a tutti, ora: « Io, io, Mattia Pascal ! Sono io ! Non sono morto ! Eccomi qua ! » (*ibid.*, p. 207).

En réalité, la conclusion ironique du roman, donnant à voir ce protagoniste portant des fleurs sur sa propre tombe, témoigne du fait qu'il sera à jamais mort et qu'il ne pourra plus jamais être lui-même, ni à Rome, ni dans sa ville d'origine où sa femme s'est remariée. La ville lui livre l'expérience la plus crue de cette aliénation, de cette étrangeté à soi qui est l'un des fardeaux de l'individu moderne. L'image de la ville est alors filtrée par un personnage torturé, « un io instable » qui, avec la modernité « ha definitivamente perso la centralità nell'ordine delle cose e, di conseguenza, la possibilità di conoscerle » (Garosi, 2020, pp. 89-90).

Cette aporie existentielle en suggère une seconde, celle de l'écriture. En effet, l'impossibilité de vivre de Mattia Pascal est aussi une impossibilité du roman à s'écrire, comme pour Federico Ranaldi personnage, double du Federico auteur, dont l'œuvre est restée inachevée. Il semble que parallèlement aux réflexions métaphysiques portées par les personnages s'installe en creux une réflexion qui touche à l'intimité de l'auteur et au processus d'écriture. Or, dans cette équation définissant les impasses de l'homme moderne, il est intéressant de constater que Rome constitue l'une des inconnues. Les masques tombent, celui de la ville éternelle comme celui du personnage. La ville désacralisée passe métaphoriquement de bénitier à cendrier et Mattia Pascal devient *fu* Mattia Pascal. De plus, à la déconstruction du mythe de Rome, auquel s'attaque subtilement Pirandello à travers une symbolique précise et un retournement de lieux communs qui traversaient toute la littérature des trente premières années de la capitale, s'ajoute donc la déconstruction, comme par mimétisme et troisième terme de cette correspondance, de l'œuvre elle-même :

La strategia sembra paradossalmente ancora quella di un Bildungsroman : solo che le cerimonie di entrata e di iniziazione sono tutte false ; e le autentiche « prove », le « maturazioni » que la coscienza attende, non hanno mai luogo. Anche per questo, quello di Mattia Pascal non è più un « romanzo », ma il racconto di come ogni romanzo sia impossibile : se si vuole, il meta-romanzo che narra la propria decomposizione ; e, attraverso quella, la provvisoria eclissi di un genere che aveva avuto l'eroe come filugello e il suo tempo come bozzolo, a scambiarsi linfe e germi, ferita e ripari (Mazzacurati, 1993, p.XXXV).

4.2 *I vecchi e i giovani*

« Aver capito il giuoco ! » ou le dénouement de la narration romaine

L'œuvre qui clôture notre parcours à l'intérieur de la *narrativa romana* est un autre roman, souvent méconnu, de Luigi Pirandello dont l'entreprise herculéenne – « bastevole, essa sola, al Nobel » – n'a pas immédiatement été reconnue comme une oeuvre à la portée créatrice exceptionnelle (Andreoli, 2020, p. 352). Conçu comme une sorte de bilan d'une époque, le roman *I vecchi e i giovani*, est, selon Del Tedesco (2012, p. 13), décisif « come opera con la quale si chiude una modalità della narrazione che pur essendo affatto novecentesca affonda le radici nel cuore dell'Ottocento ». Il s'agit d'une vaste fresque sociale qui projette dans une expérience collective « quella spaccatura tra anima e mondo, tra illusione e realtà, rappresentata precedentemente nell'individuo Mattia Pascal » (Briganti, 1972, pp. 157-158).

Cette œuvre qui constitue une sorte de charnière, projetée qu'elle est vers le XX^e siècle tout en étant en lien étroit avec le siècle précédent, constitue une limite et un point d'arrivée du corpus, tant au niveau chronologique que substantiel. La première partie du roman fut publiée en feuilletons sur la *Rassegna contemporanea* en 1909. Quatre ans plus tard est publiée, chez Treves, une édition remaniée et augmentée d'une section inédite (à partir du deuxième paragraphe du quatrième chapitre de la seconde partie, jusqu'à la fin). Enfin, en 1931, l'édition Mondadori, entièrement revue et réélaborée par l'auteur, servira de référence aux éditions successives²¹. Les phases initiales de

²¹ Sur les variantes du texte, dont nous n'avons pas fait état dans notre analyse car la vision de Rome reste homogène tout au long des remaniements du texte jusqu'à sa version finale, voir le deuxième volume de Luigi Pirandello, *Tutti i romanzi*, Mondadori, Milano, 1973. L'édition établie par Giovanni Macchia présente notamment des sections de « Note al testo » pp. 905-907 et « Varianti » pp. 907-1030. L'introduction d'Aldo Maria Morace (2021) dans l'Edizione Nazionale dell'Opera Omnia de Luigi Pirandello est également précieuse à la reconstruction de la genèse, des sources et de la révision du texte qui préannoncerait le fascisme de son auteur.

rédaction, de 1909 à 1913, sont à cheval sur une période particulièrement significative si l'on en croit Alberto Caracciolo (1999, p. 15) qui fait de l'année 1911 un tournant à plusieurs égards. Ces années seraient marquées par « un approccio ormai ben diverso dalla società e dalla cultura di ancien régime che fino a ieri erano sopravvissuti ». Luigi Pirandello peut ainsi intégrer dans son roman la rupture entérinée et « lo scontro che si acuisce fra il “moderno” e il conservatore, in continuità con una lotta politica comune ai decenni seguenti » (*ibid.*, p. 14). Massimo Onofri (2017), lorsqu'il dépeint le contexte d'écriture du roman, se concentre pour sa part sur l'année 1913 comme porteuse de tensions sociales et politiques particulièrement exacerbées, à un moment où les valeurs de la morale et du nationalisme sont à l'honneur et participent d'un climat mêlant agressivité – en lien avec l'entreprise libyenne – et optimiste. Si l'on quitte maintenant le référentiel spatio-temporel de l'écriture pour se plonger dans celui de la fiction du roman, constitué de deux parties de huit chapitres chacune, on peut constater que l'on est face à une intrigue relativement ramassée dans le temps et plus éloignée du temps de l'écriture que pour les romans précédents. Dans l'évolution générale du corpus, on glisse d'une hyper-contemporanéité des œuvres narratives qui confinent à l'actualité ou au reportage, vers un détachement graduel de quelques années, voire de plusieurs décennies dans les derniers romans romains, entre la période de rédaction et celle du déroulement de l'intrigue. D'où une interrogation constante et une récupération, ne serait-ce que par antagonisme ou renversement, du concept de roman *historique*. Comme si l'intérêt des narrateurs butait systématiquement sur le cap difficile à dépasser de la dernière décennie du XIX^e siècle. Aucune intrigue de nos romans, y compris ceux conçus entre 1900 et 1910, ne s'inscrit durablement dans le siècle nouveau : le tournant du siècle semble épuiser le sujet romain à bout de souffle. *I vecchi e i giovani* se propose justement comme l'un des derniers avatars majeurs de ces romans romains de la jeune capitale, avant que le motif romain ne change de perspective chez les narrateurs des générations suivantes, de Gadda à Moravia. La transition narrative opérée, à laquelle De Roberto prête lui aussi main forte et qu'il prépare durablement en atteignant avec *L'imperio* une sorte d'acmé du roman politique italien, est celle de l'intérêt pour les affaires politiques du pays, auxquelles Pirandello semble encore accorder une importance non négligeable, vers des considérations d'ordre plus métaphysique et existentiel. *I vecchi e i giovani* est encore un roman politique, mais il est aussi un roman du privé et de la vie intérieure :

La rappresentazione della crisi dell'epoca non assurge a perno del racconto ; resta piuttosto la sfondo dello smarrimento dell'identità, della sfasatura tra l'io e il ruolo sociale, che ne costituiscono il nodo nevralgico effettivo. [...] I guai nazionali già noti ai lettori diventano semplice cornice dei fallimenti dell'iniziativa, delle frantumazioni dell'interiorità. [...] La strutturazione della vicenda conferma dunque che a Pirandello non interessa tanto dare un giudizio sulla storia politica recente, quanto filtrare attraverso di essa la sua visione della condizione esistenziale (Bertoni, 2018, pp. 320-326).

La matière du roman est d'ailleurs tout autant documentaire et historique que personnelle. Le critique Spagnoletti (1981, p. 15) va même jusqu'à en faire un règlement de comptes nécessaire et personnel sans précédent dans la production narrative de l'auteur. Ainsi, la période de préparation du grand essai sur l'humour préparerait aussi « il soffio di verità autobiografica de *I vecchi e i giovani* ». Sur cette base autobiographique s'échafaudent ensuite les aspects purement *pirandellien*s qui nécessiteraient à eux seuls une analyse approfondie et permettent au roman de ne pas être seulement historique ou autobiographique, mais aussi philosophique.

En nous bornant à un niveau de lecture purement factuel, on constate que les événements se déroulent entre 1892 et 1894, dans la province de Girgenti pour les premiers et derniers chapitres, avec une parenthèse romaine qui occupe les quatre premiers chapitres de la seconde partie. Pour autant, la Sicile et la question méridionale ne constituent pas l'aspect le plus important et « l'opera accorda invece un peso assai maggiore allo sconvolgimento della Roma capitale e a quello retrostante della nazione ; ma collocandosi nel solco della produzione precedente » (Bertoni, 2018, *Romanzo di uno scandalo. La Banca Romana tra finzione e realtà*, p. 316). Le moment romain agit comme un catalyseur. Il constitue le centre du roman, le tournant où se jouent les différentes intrigues, et précipite le temps du récit vers l'épilogue tragique.

Massimo Onofri (2017) a mené une étude précise des critiques ayant servi ou desservi la carrière littéraire de Pirandello. Il souligne l'infortune qui touche tout particulièrement *I vecchi e i giovani* qui devra attendre la fin des années 1950 pour être réévalué. Cela tient en particulier au poids du jugement de Croce (1957, vol. VI, « Luigi Pirandello », p. 356) paru dans *La Critica* en 1939 : « dal libro esce un senso di cose già molte volte viste ed udite, e come logore e stanche ». La critique s'est plus généralement divisée entre ceux qui ont vu dans *I vecchi e i giovani* un retour aux thématiques et aux modes narratifs *ottocenteschi*, et par conséquent un pas en arrière par rapport à *Il fu Mattia Pascal* (Macchia, 1973) ou au contraire ceux qui y voient un roman précurseur, un moment central de la réflexion pirandellienne mettant en œuvre un travail inédit de « corrosione delle strutture ottocentesche » (Morace, 2021, p. CXXV). La troisième personne peut par exemple être interprétée comme une réminiscence du narrateur omniscient, mais aussi comme un instrument de la décomposition humoristique. Les études les plus récentes, à l'instar de celle de Clotilde Bertoni (2018), s'accordent à faire du roman un livre complexe et insolite, qui renverse les codes du roman parlementaire et dont les multiples thèmes oscillent entre les dysfonctionnements de la société et les dissonances du sujet. Pirandello s'amuse à brouiller les correspondances entre réalité et fiction et enferme ses personnages dans une immobilité qui les empêche d'agir sur le réel, transformant le pessimisme historique en un plus original et plus profond pessimisme existentiel. Par ailleurs, cette somme pirandellienne est à considérer à bien des égards comme l'un des derniers romans, à la fois

parlementaires et *risorgimentali*. L'auteur tente d'y conjuguer l'humorisme qu'il a théorisé en 1908 avec une analyse socio-historique qui rappelle la manière des véristes et l'intrigue intègre des événements marquants comme le scandale de la Banca Romana²² (1892-1893) ou la révolte des Fasci siciliani²³ et sa répression sanglante (1893-1894). Or, cette évocation n'est pas seulement un prétexte, mais permet, et ce malgré l'absence d'approfondissements historiques qui prendraient l'avantage sur l'intrigue romanesque, de dresser concrètement le bilan historique de la nation et de mettre en lumière ceux qu'elle a oubliés :

Proprio attraverso il passaggio nella capitale e le vicende parlamentari che vi si consumano, l'autore contestualizza la rivolta dei Fasci dei lavoratori siciliani nella temperie politica del paese, cosicché la Sicilia diventa, per sineddoche, una delle realtà locali sulla quale ricadono tragicamente le conseguenze di un governo dissennato, e le aspettative frustrate di un profondo rinnovamento della vita nazionale (Del Tedesco, 2012, p. 23).

La construction chorale permet de constater, à travers la myriade de personnages, l'échec de l'Italie *post-risorgimentale*, aussi bien du point de vue des vieux patriotes – type incarné par le personnage de Mauro Mortara – qui sont ridiculisés, que de celui des jeunes politiques dont aucune des positions ne semble satisfaisante. En définitive, c'est bien le démembrement de l'hérité risorgimentale « tra nazionalismo e regionalismo, socialismo e sicilianismo » (Del Tedesco, 2012, p. 48) que Pirandello dramatise au sein d'un roman auquel s'applique davantage l'adjectif de « social » (où la macrohistoire se révèle à travers la microhistoire) que d'« historique » ou « antihistorique » (Morace, 2021, p. XLVI).

Le caractère inédit de ce roman réside également dans sa visée totalisante : il s'agit d'un projet « ambiziosissimo, mai tentato prima da alcuno » qui vise à condenser « in un unico anno, o poco più, tutti gli snodi, i problemi e le carenze del nuovo stato unitario » (Morace, 2021, p. XLVI). Cet « affresco di inusitata ampiezza, che ereditava le ambizioni dei grandi romanzi ottocenteschi, ma imprimendo una svolta di radicale novità » (*ibid.*, p. XLIX) n'est pas sans rappeler l'ambition que nourrissait Zola dans les mêmes années, en rédigeant sa somme sur Rome, où toutes les classes sociales étaient représentées. Chez Pirandello, bien que dans une moindre mesure, l'intrigue mêle

²² Une commission d'enquête parlementaire mit au jour les financements illégaux dispensés par la banque depuis plusieurs années à des ministres et hommes politiques de tous bords. Les noms de Giovanni Giolitti et Francesco Crispi en furent durablement salis.

²³ Il s'agit d'un mouvement composé dans un premier temps d'ouvriers et d'artisans puis de paysans, *braccianti* touchés par de fortes crises internationales et par les conséquences de la guerre commerciale avec la France. Ils revendiquent notamment une redistribution des terres et la mise en place de coopératives agricoles. Pour relater ces faits et les conditions insulaires en général, Luigi Pirandello s'est appuyé sur une enquête de Napoleone Colajanni (député d'opposition intransigeant) intitulée *Gli avvenimenti di Sicilia e le loro cause* et publiée en 1894. Pour un approfondissement sur les mouvements des Fasci siciliani et sur les souffrances sicilienne voir Morace (2021) qui propose une analyse ainsi qu'une bibliographie détaillée sur ces questions en lien étroit avec le roman pirandellien.

également des faits publics et privés, « di popolani, di borghesi e di aristocratici, ambendo a una rappresentazione insieme totale e multilaterale » (Borsellino, 1983, p. 50). Cette représentation aurait d'ailleurs pu être inspirée à Pirandello par la lecture du roman de Zola. C'est en tous cas l'hypothèse émise par Claudio Gigante (2014, p. 38) qui constate que, dans *Rome*, figure déjà un « [...] complesso ragionamento sui vecchi e sui giovani, sulle illusioni patriottiche di una generazione tradite dalla malattia affaristica di un'altra, che a [suo] giudizio contribuì a ispirare il romanzo pirandelliano, se non altro in forma di reazione ». Il s'agirait alors chez l'auteur sicilien d'une réaction contre la vision stéréotypée et peu flatteuse que Zola livre du sud et des méridionaux. La perception de la crise serait commune aux deux auteurs, mais la conscience de Pirandello, plus exacerbée et surtout plus renseignée sur les problèmes de la péninsule, en tire des conclusions différentes. À tel point qu'il n'est pas impossible que l'auteur sicilien « volesse proporre in tutta la sua drammaticità il divario etico-politico fra vecchi e giovani anche per suggerire, rispetto a Zola, una chiave di lettura che fosse tutt'altra » (Gigante, 2014, p. 43). *I vecchi e i giovani* proposerait alors une défense de la Sicile et de ses habitants à travers les têtes pensantes du roman qui concordent « nel rivendicare il tradimento che il sud, e la Sicilia in particolare, avrebbe subito dai primi governi postunitari » (*ibid.*, p. 48). Les romans parlent d'eux-mêmes : chez Zola, ce sont les méridionaux insouciant qui ne comprennent pas la nature idéale du patriotisme ; chez Pirandello, ce même peuple exsangue et réduit à la misère organise des soulèvements populaires contre le pouvoir qui l'opprime, tandis que ce sont symboliquement des soldats piémontais qui se moquent du vieux patriote Mauro Mortara – qui rappelle l'Orlando Prada de Zola – et de ses médailles, durant leur tour de garde au monument funèbre de Vittorio Emanuele au Panthéon.

Si les deux œuvres sont complémentaires, voire antagonistes, du point de vue de l'histoire, elles partagent en revanche un point commun : toutes deux donnent à voir « l'immagine cancrenosa della città » de Rome. Chez Zola comme chez Pirandello, la condamnation est sans appel : « il solo contatto con la capitale è sufficiente non solo per spegnere ogni virtù ma anche per addormentare ogni passione » (Gigante, 2014, pp. 45-46). Le narrateur a beau varier les points de vue, le jugement sur Rome et sur ce que la capitale n'a pas fait pour la Sicile est constant (Spagnoletti, 1981, p. 14).

Rome est un lieu de perdition dans tous les cas, pour tous les personnages, au sein de toutes les intrigues, sans même que celles-ci ne soient nécessairement entremêlées, puisque le narrateur omniscient de *I vecchi e i giovani* superpose volontiers les histoires individuelles, sans que les personnages soient liés entre eux ou au cours des événements. Or, cette indifférence réciproque dénonce, selon Nino Borsellino (1983, p. 50), la « loro reciproca esclusione e l'indecifrabilità della storia se non come proiezione di interessi o fantasmi individuali ». Mais peut-être que déchiffrer l'histoire est moins le dessein de Pirandello que celui de déchiffrer les individus singuliers auxquels

sont ramenés les traumas de l'histoire collective. Chacun se retrouve, dépaycé, à faire les frais « di una degenerazione della vita civile che ha perduto i suoi referenti ideali e culturali » et s'éloigne d'une « comunità nazionale percepita come postuma » (Del Tedesco, 2012, p. 25). Les personnages fleurissent tous à leur façon avec le nihilisme ou la folie. D'où des études plus récentes qui mettent en lumière le dépassement du pessimisme historique en direction d'un pessimisme plus existentiel²⁴ qui pourrait expliquer cette déliaison pointée du doigt par Borsellino ; déliaison qui s'infiltré jusque dans la composition du roman. En effet, ce roman anti-historique « smonta, coerentemente, nel contenuto la compattezza del romanzo storico [...] lo scardina dall'interno » (D'Antuono, 2020, p. 184) et propose une relecture radicalement renversée du *Risorgimento*. Il a beau être achevé, il conclue cependant à l'inconclusion nécessaire : « [...] alla fine quasi niente viene cambiato : umoristicamente, nemmeno la storia riesce a “concludere”, a uscire dalle sue confuse “forme” » (Casadei et Santagata, 2007, p. 94). Le mieux est encore, comme le personnage philosophe de Don Cosmo Laurentano, non plus de dénoncer l'illusion, mais d'en prendre acte et d'en faire une valeur positive :

« – Una sola cosa è triste, cari miei : aver capito il giuoco ! Dico il giuoco di questo demoniaco beffardo che ciascuno di noi ha dentro e che si spazza a rappresentarci di fuori, come realtà, ciò che poco dopo egli stesso ci scopre come una nostra illusione, deridendoci degli affanni che per essa ci siamo dati, e deridendoci anche, come avviene a me, del non averci saputo illudere, poiché fuori di queste illusioni non c'è più altra realtà... E dunque, non vi lagnate ! Affannatevi e tormentatevi, senza pensare che tutto questo non conclude. Se non conclude, è segno che non deve concludere, e che è vano dunque cercare una conclusione. Bisogna vivere, cioè illudersi ; lasciar giocare in noi il demoniaccio beffardo finché non si sarà stancato ; e pensare che tutto questo passerà... passerà... » (*I vecchi e i giovani*, p. 468).

Aucune conclusion ni aucune illusion, mais un fatalisme et une dérision qui permettent au moins de vivre, loin d'une communauté aussi délétère que le reste, et dont le philosophe s'est définitivement retiré. À propos de cette réflexion de Don Cosmo, placée dans les dernières pages du roman et largement commentée par la critique comme l'une de ses clés de lecture, Gabriele Pedullà (2019, p. 172) a souligné comme l'antithèse entre Romantisme et Positivisme est dépassée par Pirandello dans la dimension du rêve, conçue comme la seule qui soit vraiment habitable par les hommes dans un univers dramatiquement prosaïque.

Cette mise au point permet, avant d'aborder l'analyse plus spécifique du roman, d'établir d'entrée de jeu à quel point *I vecchi e i giovani* consacre et conclue l'affirmation d'une déconstruction d'un mythe qui avait manifesté ses avatars dans les romans précédents par l'accumulation du préfixe

²⁴ D'ailleurs Enza Del Tedesco établit une filiation entre les personnages de De Roberto, qui avait ouvert la voix au pessimisme existentiel, et ceux de Pirandello qui seraient l'incarnation du stade terminal « della degenerazione nevrotica degli Uzeda » (Del Tedesco, 2012, p. 25).

« anti » accolé aux substantifs « épopée », « héros », « mythe » ou « histoire ». Le parcours à travers le grand récit de l'Unité nationale que nous avons ouvert avec *Le Confessioni d'un Italiano* d'Ippolito Nievo se conclue avec une anti-épopée dans laquelle Rome, métonymie d'une nation « già irrimediabilmente infetta », n'est plus qu'une capitale « sconsacrata con sdegno civile » (Borsellino, 2002, pp. 62-63)

Avec *I vecchi e i giovani* qui établit symboliquement un lien entre un ancien et un nouveau monde, historique et littéraire, l'histoire est sans-dessus-dessous, le passé et le futur, les espoirs et les déceptions de toutes les générations se superposent suivant une temporalité et une causalité qui n'ont plus de sens et où le sens, nous dit Don Cosmo, n'est plus même à chercher²⁵. Dans le champ de la littérature romaine, depuis la consécration, par la prise de Rome, de l'Unité italienne, ce roman pirandellien est donc en quelque sorte l'œuvre finale et définitive de démystification de tous les mythes, publiques ou privés, qui survivaient encore et sont désormais aussi incapables d'offrir des grilles d'interprétation du monde que de consoler (Persiani, 2000).

I vecchi, la capitale rejetée ou rêvée

Dans une lettre de 1912 publiée deux ans plus tard, Luigi Pirandello exprime, à propos de *I vecchi e i giovani*, son intention de conclure cet « amarissimo e popoloso romanzo, ov'è racchiuso il dramma della [sua] generazione » (Onofri, 2017, p. LVIII). Comme le titre qu'il lui donne le souligne, l'auteur choisit de construire son récit sur une opposition générationnelle. Nunzia D'Antuono (2020, p. 182) schématise cette opposition binaire en remarquant que les vieux sont transformés en ombres grotesques, synonymes de dissolution physique et morale tandis que les jeunes, la génération à laquelle appartient l'auteur, sont victimes du mal du siècle, en d'autres termes sont arrivés, selon l'expression de l'un deux, « a vendemmia già fatta ». Par conséquent, si l'on s'en tient à ces deux grandes catégories de personnages « types », les dynamiques interrelationnelles et les parcours sont presque attendus : « i giovani sono bloccati, i vecchi prudenti » (*ibid.*, p. 183). Seulement, chacun l'est à sa façon, et l'on sait combien Pirandello est un maître en matière de nuances et de significations souterraines. Il convient donc d'analyser un peu plus dans le détail le parcours des personnages les plus emblématiques pour préciser et nuancer ce jugement général, afin de voir selon quelles modalités ces caractéristiques fondamentales s'articulent à la perception et à la représentation de Rome dans le roman.

²⁵ « [...] in definitiva qui è la storia stessa che si fa personaggio distribuendo il carico della sua coscienza sulle spalle delle molte figure che la rappresentano e l'interpretano ancora una volta col pathos dell'umorismo, della maschera nuda che rovescia quella storia in una contro-storia » (Borsellino, 2017, p. XXVI).

Concernant les trois principaux « vecchi », piliers de la famille Laurentano d'où partent les ramifications construisant le système des personnages du roman, on constate en effet qu'ils partagent une forme de prudence ou d'immobilisme qui les tient éloignés du monde contemporain et de la capitale. Ippolito Laurentano refuse l'unification et s'enferme dans sa villa, Cosmo pense échapper au tumulte de l'histoire et Caterina vit elle aussi recluse chez elle depuis la mort de son mari *garibaldino*. Pour tous, « lo spazio senza tempo o con un tempo fittizio, lungi dall'essere un rifugio, è tragico » (Bigazzi, 2005, p. 24).

L'opposition générationnelle (et donc temporelle, si l'on considère que le temps des anciens est figé, tandis que celui des jeunes est dynamique et porté vers l'action) correspond à une contraposition géographique tout aussi tranchée. À travers le fossé qui se creuse entre la Sicile et Rome est signifiée la rupture entre *i vecchi e i giovani*, entre les pères et leurs fils dont les litiges familiaux sont le signe d'un conflit idéologique, d'un démembrement de la société civile et d'une disgrégation des valeurs collectives de l'épopée nationale. La construction binaire, sur la base du principe générationnel, permet également de mêler roman historique et roman social : « È proprio dalla dimensione storica claustrale nella quale vive la generazione dei padri che scaturisce la rivolta dei figli, abbandonati al mulinello di correnti antagoniste nel quale sta naufragando la realtà, all'inane ricerca di una direzione "concludente" » (Del Tedesco, 2012, p. 37).

La génération des trois enfants du général Laurentano – Ippolito, Cosmo et Caterina – chacun ayant ses propres raisons, s'est comme retirée du jeu, laissant la génération suivante empêtrée dans la recherche d'une direction et d'un sens qu'eux, les anciens, savent qu'il n'existe pas. Or, cette « direzione "concludente" », tous ceux qui la cherchent vont la chercher à Rome, dans cette ville qui se révèle à la fois l'héritière indigne des héros du *Risorgimento* et la spectatrice indifférente des masses populaires de l'Italie méridionale. Si l'on exclut les frères Laurentano et les personnages attachés aux événements des Fasci siciliani, dont certains ne quittent jamais l'île, le voyage à Rome constitue la grande péripétie de bien des personnages du roman, jeunes ou vieux qu'ils soient. C'est un voyage au cœur de toutes les intrigues (il occupe d'ailleurs les chapitres centraux du roman et justifie la fin de la première partie) qui est pour tous aussi nécessaire qu'illusoire. Entrepris tôt ou tard par de nombreux personnages, suivant des motifs divers et variés (et non plus seulement par ambition politique), il cristallise dans le roman la disgrégation de la société toute entière. Jamais la bipolarité entre la capitale et la province n'avait été lue, dans la littérature de la jeune Italie, avec une telle « profondità antropologica e storico-politica » qui souligne à quel point la route vers Rome est encore « ben lungi dall'essere compiuta » (Onofri, 2017, p. LXXVII). Chacun se rend à Rome, animé par son propre « sogno di Roma, come promessa di vita piena e radiosa nella nuova Italia » (*ibid.*, p. LXXVI). Et chacun n'y découvre que la capitale « delle truffe parlamentari e degli scandali

bancari, la Roma cloaca maxima, capitale di un'Italia tutt'altro che unita e rifondata, definitivamente sommersa dal fango » (*ibid.*).

Le constat n'est pas nouveau et il est déjà celui que dressent les grands accusateurs de notre corpus, De Roberto et Zola en tête. Avec Pirandello, il est définitif. Tous les lieux communs, qui surgissaient dans les romans comme des serpents de mer, sont avérés et mis en scène, non plus pour un héros rêveur, naïf et solitaire ou une certaine catégorie sociale, mais pour *tous*. Ce que démontre la choralité de *I vecchi e i giovani*, c'est que Rome est toujours un idéal qui s'avère ensuite décevant, voire dangereux, pour les personnages *quels qu'ils soient*. La dialectique entre le rêve et la réalité, entre l'idée et la vérité de Rome, se construit comme toujours sous forme de dénonciation de la première qui est pourtant aussi difficile à éradiquer qu'une mauvaise herbe. Plus aucun doute sur ce que l'historiographie a appelé le mythe, aujourd'hui démantelé, du *Risorgimento tradito*²⁶, mais le réveil et dur et l'on refuse encore, au moment où Pirandello écrit, de tourner la page. On a beau être sortis de l'illusion, on continue à vouloir rêver, on continue à se rendre à Rome, « e su questo ripetuto viaggio, ci pare, si è misurata molta della migliore letteratura italiana di questo secolo » (Onofri, 2017, p. LXXVII).

Au-delà de l'atomisation du collectif, Luigi Pirandello détruit aussi tout espoir de salut individuel puisque « un identico, inevitabile fallimento coinvolgeva il puro ed il corrotto, l'integrato e lo sradicato nella nuova società » (Briganti, 1972, p. 155), à l'image de l'échec qui touche à la fois Consalvo et Federico dans *L'imperio* derobertien. Or, chez Pirandello, malgré la prédominance de chapitres siciliens, c'est bien le passage romain, au centre du roman et de toutes les intrigues, qui révèle cet échec inévitable, accepté par beaucoup, incompris par d'autres. Le rapport à l'*Urbs* définit, en quelques sorte, le rapport au monde et le caractère des personnages.

Dans *I vecchi e i giovani*, c'est Mauro Mortara, le vieux serviteur de la maison Laurentano, qui est le plus floué par ses attentes et sa vision idéalisée d'un monde et d'une ville qui n'existent pas et dont il finira par être victime. Si *I vecchi e i giovani* a pu être qualifié de dernier roman *risorgimentale*, Mauro Mortara incarne certainement le dernier personnage type du vieux patriote pour lequel Rome est encore, pour reprendre une expression de Nicola Longo (2018), « la città del sogno risorgimentale ». Il représente à lui seul une variante par rapport à l'immobilisme des vieux Laurentano qui prend chez lui la forme d'une illusion persistante, nourrie de naïveté et de sentimentalisme. Ancien serviteur du général Laurentano dont il partageait les idéaux, Mortara est contraint de servir désormais ses enfants, notamment Don Ippolito qui souhaite se marier avec

²⁶ Sur ce mythe qui nourrit les œuvres de notre corpus et fut une des clés de lecture de l'histoire moderne de l'Italie jusqu'à la fin du siècle dernier, voir la synthèse de Paolo Buchignani, « Il mito del "risorgimento tradito" nella cultura post-unitaria e novecentesca », in *Quale Risorgimento? Interpretazioni a confronto tra fascismo, Resistenza e nascita della Repubblica*, atti del convegno Nazionale di Studi (Lucca, 21 aprile 2012), Edizioni ETS, Pisa, pp. 41-61.

Adelaide Salvo, sœur d'un riche propriétaire de terres et de soufrières. Don Ippolito envoie alors le vieux Mortara à Rome pour convaincre son fils, le progressiste Lando Laurentano qui s'engagera en faveur du mouvement des Fasci, d'assister aux noces. L'ingénuité béate du domestique, qui a partagé le rêve de Garibaldi et découvre enfin la capitale de l'Italie unifiée, occupe tout le second chapitre de la seconde partie, au fil de pages concentrant le plus grand nombre d'occurrences du mot « Roma » dans l'intégralité du roman. Le sens de la vue y est plus qu'exacerbé par un Mortara qui, après son premier tour d'horizon de la ville, ne fait que répéter « ho visto, ho visto » (*I vecchi e i giovani*, p. 281). Pourtant, Pirandello ne se complait à aucun moment dans la description des beautés monumentales de la ville. La Rome de Mortara, différente de celle de tous les autres personnages, est filtrée à travers sa propre perception de l'histoire, tournée en ridicule sans qu'il en soit conscient²⁷. L'adjectif « borné » conviendrait à la description de ce personnage qui ne change jamais d'avis, n'est jamais effleuré par le moindre doute et dont les opinions ne sont jamais ébranlées. Celui d'« insensible », utilisé par Persiani (2000, p. 61), prête à confusion alors qu'il s'agit de décrire un personnage dont le rapport au monde est extrêmement subjectif. Sa perception de la ville de Rome n'est à ce titre qu'une sorte de sensation évanescence. Mauro Mortara est littéralement aveuglé par son idée, par son émotion face à une ville qui n'apparaît que de façon abstraite, filtrée par la vision d'un personnage en proie à l'ivresse :

Come avrebbe potuto supporre che quelle medaglie, a Roma, [...] dovessero chiamare su le labbra un ghigno di scherno, diventata quasi titolo d'infamia la qualifica di « vecchio patriota » ? Senza il più lontano sospetto che ridessero di lui, Mauro Mortara rideva a tutti coloro che gli ridevano in faccia, credendo che partecipassero alla sua gioja, a quella sua gioja rigata di lagrime che, quasi grillandogli attorno come una luce, gli abbagliava ogni cosa. Non vedeva altro di Roma, che questa sua gioja di esserci ; e tutto in quella fiamma d'allucinazione gli si presentava magico e vaporoso ; e non sentiva la terra sotto i piedi. Tre, quattro volte, nell'allungare il passo, gli era venuto meno il marciapiedi, e per poco non era ruzzolato. Andava com'ebro, senza meta, smarrito, annegato nella sua beatitudine ; e appena gli fantasmeggiava davanti un aspetto grandioso, giù altre lagrime dagli occhi gonfi di commozione (*I vecchi e i giovani*, p. 281).

Dans cet extrait, le champ lexical de la subjectivité prend largement le pas sur celui, presque absent, de la description effective de la ville. Le *logos*, raison ou langage, est écarté. Mortara ne veut rien savoir, il a *vu* et *sent* que tout ce qu'il a vu, « È tutto Roma ! ». Aucune précision historique n'est nécessaire, il refuse catégoriquement d'être guidé :

²⁷ Rappelons l'analyse déjà exploitée de Giuseppe Persiani (2000, p. 61) : « È decisamente insensibile : durante il suo "pellegrinaggio" a Roma capitale (quale contrasto con la Roma degli altri personaggi !) Mauro procede, con le sue medaglie come talismano, senza la benché minima percezione di apparire ridicolo agli occhi di tutti : passanti, famigli di Lando, gli stessi veterani a guardia del Pantheon ».

[...] ma che guida ! non voleva saper nulla ; non voleva che gli si precisasse nulla ; temeva istintivamente che ogni notizia, ogn'indicazione, ogni conoscenza anche sommaria gli rimpiccolisse quella smisurata, fluttuante immagine di grandezza, che il sentimento gli creava. Roma doveva rimanere per lui, come il mare, sconfinata (*ibid.*).

Une image figée par un sentiment inaltérable, voilà ce que le vieux Mortara accepte de Rome. Il refuse, en somme, que la ville ne lui soit *dévoilée*. Comme les frères Laurentano, bien que différemment d'eux, il est hors du temps, hors de la réalité, dans un espace-temps imaginaire qui n'a plus cours. Pour Mortara, l'idée de Rome est tellement abstraite que « l'*imago urbis*, nell'accezione alta dell'espressione, è remota dal suo stato d'animo nei confronti della città » (Longo, 2018, p. 137), ce qui donne lieu à

[...] una pagina di descrizione di Roma, assolutamente originale, in cui due veri e « grandi » monumenti (la statua equestre di Marco Aurelio e quella che qualche storico identifica proprio con la rappresentazione di Roma che ha sul palmo della mano una sfera simbolo del mondo) vengono tradotti in parole senza mai nominarli eppure esaltandoli in sé, solo per il fatto di appartenere e di essere appartenuti a Roma o di essere (con buona pace di chi ne dubita) la raffigurazione stessa del potere universale dell'Urbe (Longo, 2018, p. 137).

L'idolâtrie du personnage – « si sarebbe chinato a baciare l'orlo di quella fontana, accostato a baciare il piedestallo di quel cavaliere con le gambe nude » (*I vecchi e i giovani*, p. 282) – n'a que faire de la nomenclature ou des précisions historiques, elle se contente de la topographie de cette « alta piazza vegliata da statue in capo alla salita, dominata da una torre e porticata a destra e a sinistra » (*ibid.*). Il lui suffit de savoir que tout ceci appartient à Rome pour l'associer à un passé glorieux et à un avenir prometteur : « E Roma, Roma... eccola là : di nuovo, tra poco, tutto il mondo in pugno avrebbe tenuto, così ! » (*ibid.*). Rome est finalement synonyme d'immobilité dans la perspective de Mauro Mortara pour qui elle est « la città degli eroi veri, che sono, però, fissi nelle statue [...] » (D'Antuono, 2020, p. 180).

Cet immobilisme est plus que jamais mortifère dans la dernière étape du pèlerinage : le personnage n'y admire plus seulement une statue, mais un tombeau, celui du roi, au Panthéon, où Mortara hésite à entrer par anticléricalisme et finit par s'émouvoir autant qu'il se ridiculise. Il porte toute la mémoire des événements historiques ayant conduit à l'Unité d'Italie, de ces événements gigantesques qui se résument maintenant ironiquement aux quatre médailles qu'il porte sur le torse. Ce personnage unique parmi « i vecchi », volontairement stéréotypé par l'auteur et dont la mort accidentelle dans un

soulèvement populaire sert de dénouement au roman, est un autre avatar du pessimisme pirandellien²⁸.

I giovani, la boue, l'enfer et la mort de la ville parjure

L'espoir n'est pas non plus à chercher du côté de la jeunesse. L'ingénuité de Mortara contraste, d'une part, avec l'excès de volonté de pouvoir et de richesse d'une jeune génération qui se vautre dans la corruption pour arriver à ses fins ; d'autre part, avec le pessimisme lucide de ceux qui assistent à ce triste spectacle. En fin observateur de la noirceur du tableau romain contemporain, le jeune Lando Laurentano fait par exemple preuve d'une tendresse compatissante envers le vieux serviteur de sa famille, dont la naïveté confine à l'inconscience :

Come per ritemprarsi e lavarsi lo spirito di tutte le sozzure sbomicanti in quei giorni dalla vita nazionale, s'era immerso nei discorsi di quel vecchio, strambi, sì, ma vero lavacro di purezza e di fede. La sua vista, la sua presenza a Roma, in quei giorni, gli facevano apparir più sozzi, più turpi tutti coloro che della fortuna insigne d'esser nati in un momento supremo e glorioso s'erano avvantaggiati come ingordi mercanti e ladri speculatori. Che ne sapeva, che poteva saperne quel vecchio, il quale, dopo aver dato il meglio della sua forte e ingenua natura alla patria, s'era ritratto in solitudine a fantasticare sul frutto che l'opera sua avrebbe certamente recato, sicuro che tutti gli altri avevano fatto come lui ? Egli non pensava : sentiva soltanto : fiamma accesa, che si beava nel suo lume e nel suo calore, e tutto avvivava intorno a sé di questo lume. E, certo, come ora qua non avvertiva la tempesta di fango in mezzo alla quale passava raggianti di gioja e d'entusiasmo, da trent'anni in Sicilia non aveva mai avvertito gli orrori delle tante ingiustizie, la desolazione dell'abbandono, il crollo delle illusioni, il grido e le minacce della miseria. Impensierito dalle notizie di giorno in giorno più gravi che gli arrivavano di laggiù, Lando avrebbe voluto qualche ragguaglio da lui, almeno intorno alla provincia di Girgenti ; ma non gliel'aveva neppur fatto cenno, sicuro che gli avrebbe oscurato d'un tratto tutta la festa col fargli sapere ch'egli, il nipote del Generale, era per quelli che egli in buona fede doveva stimar nemici della patria, e dunque un nemico della patria anche lui. Gli aveva domandato invece notizie del padre (*I vecchi e i giovani*, pp. 284-285).

Lando, lui, assiste à la dégradation morale d'une ville que Mauro ne voit même pas – « sentiva soltanto [...] non avvertiva la tempesta di fango ». Il se pose en observateur et arbitre entre les deux voies qu'il dénonce, celle des spéculateurs ou celle des rêveurs, mais puisque aucune solution n'est

²⁸ « Mauro Mortara, che aveva combattuto per l'Unità e per la Sicilia, nella fase finale della sua vita diventa antitetico al moto di rivendicazione degli oppressi difeso dai Fasci. Il fallimento del Risorgimento come moto generale di rinnovamento, e dell'Unità, come strumento di liberazione e di sviluppo, lascia in Pirandello un vuoto senza speranza » (D'Antuono, 2020, p. 191).

défendue par Pirandello, puisque tous les personnages, sans exception, courent à leur perte, Lando ne représente pas non plus la voie de la raison, mais bien celle de l'utopie socialiste²⁹.

Les trois frères Laurentano ont tous, à leur façon, arrêté le temps pour s'enfermer dans leur huis clos sicilien. La génération successive, forte de ses idées apparemment progressistes, ne parvient cependant pas à faire mieux que celle de ses pères et « quando il giovane Lando tenterà di riprendere il filo del tempo, partecipando ai fasci siciliani, riuscirà solo a devastare la stanza-memoria di Mauro Mortara nella casa di Cosmo » (Bigazzi, 2005, p. 24). La violence est de tous les côtés, y compris de celui des enfants du siècle aux idées socialistes que Lando représente. Selon une construction oxymorique, Pirandello oppose à Mauro Mortara, qui a tant accompli mais ne voit rien, une génération d'*inetti* qui souffre de n'avoir rien accompli et de tout voir. Ce que condensent les pensées du personnage de Lando, ce sont les drames de la génération de Pirandello :

Aveva dato il suo frutto, il tempo. E lui era venuto a vendemmia già fatta. Il mosto generoso e grosso [...] s'era irrimediabilmente inacidito.

Età sterile, per forza, la sua, come tutte quelle che succedono a un tempo di straordinario rigoglio. Bisognava assistere, tristi e inerti, allo spettacolo di tutti coloro che avevan dato mano all'opera e volevano ora esser soli a darle assetto [...].

Lando Laurentano non sfogava il dispetto, perché, non avendo potuto prima per l'età, non potendo più ora per l'inerzia dei tempi far nulla, sdegnava come troppo facile dir che gli altri avevano fatto male.

[...] Troppi calcoli e riflessioni ombrose e tentennamenti e scrupoli e ritegni e soggezioni avevano mortificato la creazione della patria (*I vecchi e i giovani*, pp. 287-289).

Ces réflexions vont de pair avec la vision de Rome livrée par Lando : une ville en cours de putréfaction dont les côtés obscurs peuvent aussi être fascinants. Sa relation personnelle avec l'*Urbs* est nocturne et silencieuse, elle résonne comme un *memento mori* :

Si fermava un po' per sentire intorno a sé il silenzio notturno ; gli pareva che questo silenzio si profundasse nel tempo, nel passato di Roma, e diventasse terribile. Un brivido lo scoteva. Gravava quella notte su una città di mille e mille anni, per cui egli passava, ombra vana, minima, che un lieve soffio avrebbe spazzata via (*ibid.*, p. 293).

Dans *I vecchi e i giovani*, la jeune génération, plus dynamique et complexe que celle des pères, peut être divisée schématiquement en deux grandes catégories. Les jeunes sont ou bloqués et *inetti*, à l'instar de Lando Laurentano, conscient d'être né trop tard et de n'être qu'une ombre qui passe ; ou bien corrompus et impliqués dans les scandales financiers et parlementaires, à l'instar de Corrado

²⁹ « Roma diventa, così, il luogo del confronto fra due maniere di concepire il mondo, quella vecchia, legata a valori autenticamente vissuti, sia pure remoti e superati, e quella maniera giovane, fondata sull'egoismo, sulla ricerca di sfrenatezza, sull'illusione di una felicità materiale e terrena, oppure rivolta verso la grande utopia del riscatto sociale, economico e culturale delle masse contadine » (Longo, 2018, p. 139).

Selmi, député ami de Roberto Auriti (le fils de Caterina Auriti Laurentano et donc le cousin de Lando) qu'il laissera accuser injustement. Cette seconde catégorie, qui participe activement à la vie politique du pays, représente ceux qui profitent d'une situation mise en place par d'autres avant eux, mais dont les dérives sont maintenant portées à leur comble. La violence est, là encore, omniprésente. Elle emporte tout sur son passage et se propage comme une trainée de poudre. Cette violence est la clé de lecture de la nouvelle capitale à laquelle Caterina Laurentano, regrettant le départ de son fils, fait la toute première allusion du roman :

Il figlio, il figlio da cui tanto si aspettava, il suo Roberto, fra il trambusto violento della nuova vita nella terza Capitale, tra la baraonda oscena dei tanti che vi s'abbaruffavano reclamando compensi, carpando onori e favori, il suo Roberto s'era perduto ! (*ibid.*, pp. 81-82).

Ce spectacle de la violence romaine est l'impression qui l'emporte sur toutes les autres, y compris dans l'imaginaire du mélancolique Lando Laurentano. Rome n'est que ponctuellement une ville millénaire qui lui inspire un sens de nostalgie ou de vanité. Ce qu'entrevoit Lando dans le spectacle de cette ville parjure, ce qu'il lui reste d'un fruit que d'autres ont cueilli avant lui, c'est l'image terrible d'un enfer où se déchainent toutes les passions :

Lando fremeva, ma non sapeva staccarsi da Roma in quel momento. Lo scandalo bancario era come una voragine di fuoco aperta davanti al Parlamento nazionale : a una a una, uscendo di là, le putride carcasse del *vecchio patriottismo* vi sarebbero precipitate ; e quel fuoco, divorandole, avrebbe purificato la patria. Lo spettacolo era allegro nella sua oscena terribilità. Ma forse non sarebbe stato tale per Lando, se in quella voragine non avesse aspettato con ansia feroce uno : Corrado Selmi (*ibid.*, p. 295).

Pirandello n'hésite pas à utiliser cette métaphore radicale de l'enfer comme seule capable de rendre l'atmosphère du scandale de la Banca Romana qui constitue, avec les épisodes des Fasci siciliani, l'un des deux grands événements politiques et sociaux du roman³⁰. Dans la fiction, le personnage de Corrado Selmi est le principal responsable de ce détournement financier ayant impliqué du personnel politique. Rongé par le remords, ce jeune député finira par se donner la mort. Tout au long de la seconde partie du roman, ce scandale cristallise une représentation de Rome associée à la triple image de la boue³¹, de l'enfer et de la mort.

Déjà lorsque, dans l'ouverture du deuxième chapitre de la seconde partie, Mauro Mortara arrive à Rome en abhorrant fièrement ses médailles, une rapide notation du narrateur fait référence aux affaires de la Banca Romana à travers le motif de la boue qui macule une Rome « attufata d'odio e

³⁰ Sur le scandale et ses échos dans les œuvres narratives voir Clotilde Bertoni, *Romanzo di uno scandalo. La Banca Romana tra finzione e realtà*, Il Mulino, Bologna, 2018 et Morace (2021).

³¹ Sur le motif de la boue dans le roman voir Persiani (2000), D'Antuono (2020) et Morace (2021, p. LXIII).

tutta imbrattata di fango in quei lividi giorni » (*ibid.*, p. 281). Au cœur de la tourmente, la haine et la justice sont attisées par la presse et les vendeurs de journaux qui, quotidiennement, « vociavano per le vie di Roma il nome di questo o di quel deputato al Parlamento nazionale, accompagnandolo con lo squarciato bando ora di una truffa ora di uno scrocco a danno di questa o di quella banca » (*ibid.*, p. 255). Corrado Selmi est directement impliqué, mais les preuves de sa compromission disparaissent tandis que Roberto Auriti, qui est innocent, est injustement accusé et sera arrêté puis relâché. De même qu'aucune description canonique de la ville n'est dressée par Pirandello, dans le cadre historique général qui accueille les histoires particulières des personnages, la représentation du scandale ne se fait pas sous forme d'exposition systématique du déroulement des événements. L'auteur procède par images fortes frappant l'imagination du lecteur. Il développe, sur plusieurs pages, la métaphore de cette coulée de boue, de cette inondation putride qui recouvrent la ville : « Diluviava il fango ; e pareva che tutte le cloache della città si fossero scaricate e che la nuova vita nazionale della terza Roma dovesse affogare in quella torbida fetida alluvione di melma, su cui svolazzavano stridendo, neri uccellacci, il sospetto e la calunnia » (*ibid.*, p. 256).

Les conséquences sont terribles. La cohésion sociale est mise à mal par les tyrans que sont la calomnie et la presse. Les exécutions sont arbitraires et l'on voit « ogni piazza diventare una gogna ; esecutore, ogni giornalaio cretoso, che brandiva come un'arma il sudicio foglio sfognato dalle officine del ricatto, e vomitava oscenamente le più laide accuse » (*ibid.*). Ces crieurs des rues sont les agents du mal. L'ampleur du scandale est telle qu'il n'épargne absolument personne et enveloppe d'une atmosphère de méfiance le Parlement tout entier, « tutti i deputati, giovani e vecchi, novellini e anziani, amici o avversarii del Ministero » (*ibid.*, p. 257). Les deux grandes questions nationales sont mises en regard : « Qua a Roma, l'abbaruffio osceno d'una enorme frode scellerata ; in Sicilia, un fermento di rivolta » (*ibid.*, p. 261). La première de ces tempêtes prime pour les députés sur la seconde : la menace qui pèse sur les privilégiés étouffe les réclamations des opprimés. Rome n'a que faire de la Sicile et seul un député, au milieu du désordre général, ose rappeler au Parlement qu'il ne faudrait pas que s'enracine « la credenza pernicioso che si potessero impunemente colpire i miseri e salvare i barattieri rifugiati a Montecitorio » (*ibid.*).

Dans cette seconde partie du roman, à partir de la dégradation morale induite par le scandale national et le soulèvement sicilien, la mort se fait toujours plus présente et pernicieuse, accompagnant les personnages vers leur fin souvent tragique. Elle est, avec l'enfer et la boue, le troisième terme du triptyque romain. C'est un motif tellement omniprésent que Spinazzola (1990, p. 172) va jusqu'à dire que la mort serait la réelle protagoniste du roman, précédée d'une longue agonie. Que de distance parcourue depuis les romans où c'était Rome, hautaine et indifférente, qui s'érigait en réelle

protagoniste. La voilà maintenant décatie et incapable de tenir son rôle de jeune première autrement qu'en présageant le pire. Quelle ironie que cette phrase de Mortara quand on sait qu'il mourra piétiné par accident : « Ho visto Roma, però, e anche in un canto, mangiato dalle mosche, posso morir contento... » (*I vecchi e i giovani*, p. 298). Au fur et à mesure des pages, la grande faucheuse étend peu à peu son voile sur les zones et les intrigues qui auraient pu lui échapper, par exemple une rencontre amoureuse, ici entre la jeune Celsina, pleine d'enthousiasme, et Antonio Del Re, le petit-fils de Caterina Laurentano, rongé par la jalousie, pessimiste sur son avenir et tenté par l'idée d'un attentat. Les rives du Tibre sont encore une fois l'endroit privilégié pour l'émergence d'un champ lexical funeste qui menace la relation amoureuse :

Arrivarono, ch'era già il tramonto, di là dal recinto militare, in prossimità del Poligono, su la sponda destra del Tevere. Monte Mario drizzava il suo cimiero di cipressi nel cielo purpureo e vaporoso, e la vasta pianura, che serve da campo di esercitazione alle milizie, e le sponde erbose del fiume, nell'ombra soffusa di viola, parevano smaltate. Nel silenzio quasi attonito, più che la voce si sentiva il movimento delle acque dense, d'un verde morto, tinte dai riflessi rosei del cielo e qua e là macchiate da qualche cuora nera (*ibid.*, p. 330).

Démunie face à l'air morose et prostré de son amant, Celsina tente de transformer les éléments du paysage en valeurs positives. Ils sont jeunes, ils sont amoureux, ils sont à Rome, pourquoi ne pas être heureux ?

Poi, volgendosi ad Antonio, che si era seduto su un masso e guardava verso terra, curvo, con le mani strette tra le gambe :

- Ma che fai ? - gli domandò. - Ma tu non vedi, tu non senti più nulla ? Alza il capo, guarda, senti... questo silenzio qua... il fiume... e là Roma... e io che sono qua con te !

Gli s'accostò, gli posò una mano sui capelli, si chinò a guardarlo in faccia, e :

- Tu non hai ancora vent'anni ! - gli disse. - E io ne ho diciotto... (*ibid.*)

On voit bien, à travers les exemples des héritiers Laurentano, que Rome vide les jeunes de leur élan vital. Ils n'ont plus envie de vivre, mais Antonio Del Re ne se laissera pas glisser vers des pensées suicidaires, contrairement à Corrado Selmi, miné par l'avalanche d'accusations et de polémiques qui pèsent sur lui. Avant de se donner la mort, il fait une dernière balade vers le Janicule à propos de laquelle Nicola Longo (2018, p. 139) écrit qu'elle acquiert, par l'ascension symbolique qu'elle nécessite, une valeur de purification :

Giunto in cima al colle, gli parve davvero una liberazione quell'altezza, da cui poté contemplare Roma luminosa nel sole, sotto l'azzurro intenso del cielo ; liberazione da tutte le piccole miserie acerbe che laggiù lo avevano offeso e soffocato ; dall'urto di tutte le meschine volgarità quotidiane ; dalle fastidiose risse dei piccoli uomini che volevano contendergli il passo e il respiro. Si sentì lassù libero e solo, libero e sereno, sopra tutti gli odii, sopra tutte le passioni, sopra e oltre il tempo, inalzato, assunto a quella altezza dal suo grande amore per la vita ch'egli difendeva, uccidendosi (*I vecchi e i giovani*, pp. 363-364).

Une fois au sommet, ses pensées dérivent sur « i vecchi », sur leur mort exemplaire, à laquelle il voudrait que la sienne ressemble :

Sì, come i tanti che avevano avuto lassù, in difesa di Roma, una bella morte, troncata nel frenetico ardore della gioventù e resi immuni di tutte le miserie, liberi di tutti gli ostacoli che forse nel tempo li avrebbero deformati e avviliti. Ora in quel momento anch'egli, spogliandosi di tutte le miserie, liberandosi di tutti gli ostacoli, acceso e vibrante dell'ardore antico, con negli occhi l'oro dell'ultimo sole su le case della grande città quadrata, si foggia com'essi una bella morte, una morte che lo inalza a se stesso, senza invidia per quelli effigiati e composti lassù per la gloria in un mezzo busto di marmo. Pensò che aveva con sé la bocchetta del veleno ; ma no ! a casa ! a casa ! tranquillamente, sul suo letto : senza dare spettacolo ! E ridiscese alla città (*ibid.*, p. 364).

Mais ce spectacle qu'il voudrait éviter, il en est le premier rôle malgré lui et ne résiste pas à en suivre les derniers actes. Dans cette construction verticale qui le fait accéder un temps aux hautes sphères de la vertu, la chute le précipite vers le sol et Corrado Selmi retrouve en même temps la fourmilière de la ville et sa propre vilénie : « Ridisceso, gli parve di aver lasciato la propria anima lassù, nel sole » (*ibid.*). Son corps recouvre sa matérialité, ses sensations s'éveillent à nouveau et sa volonté flanche lorsque l'un des agents du mal l'entraîne à nouveau dans un tourbillon infernal dont il ne s'est pas encore totalement détaché :

Passato il ponte di ferro, udì strillare da alcuni giornalai un'edizione straordinaria del foglio più diffuso di Roma. Pensò che fosse per lui, e fece fermar la vettura ; comprò quel foglio. Difatti, in prima pagina era il resoconto della seduta parlamentare, e nella sesta colonna spiccava in cima il suo nome [...] Ma che importavano più a lui ? Era morto (*ibid.*, pp. 364-365).

Ce final n'est pas sans rappeler le personnage de Mattia Pascal qui se constitue lui aussi comme un mort vivant. Le détachement du monde, l'éloignement qui doit précéder la mort, sont ici salis par la proximité de l'hypocrisie et de la boue du scandale. La mort idéale et pure rêvée par Corrado est elle aussi ramenée à son aspect prosaïque le plus vil par la seconde nouvelle qu'il lit sur ce même journal : en Sicile, les ouvriers des souffrières ont agressé et tué violemment – « scene selvagge » – deux amants. Il s'agit du mineur Aurelio Costa et de la femme du député Capolino, Nicoletta, qui repartaient en Sicile et se retrouvèrent au mauvais endroit au mauvais moment. La transition narrative vers le retour sur l'île est assurée. Le dernier chapitre romain se clôture avec le suicide de Corrado Selmi, avant que les quatre derniers chapitres du roman ne relatent, sur fond d'état de siège et d'ascension du socialisme, les retours en Sicile des différents personnages et les nouvelles d'arrestation, de corruption, de folie ou de mort. En dernier lieu, c'est encore la mort qui l'emporte et sert de dénouement au roman. Celle de Mauro Mortara, dont les soldats, qui ont tiré sur la foule

rebelle d'un village, remarquent les médailles en se demandant « chi avevano ucciso » (*ibid.*, p. 473). Une mort anonyme, inutile et violente, un final ensanglanté, la chute symbolique d'un monde et d'une idée de la Nation.

4.3 Rome, la ville des « angustie del vivere » : éléments de conclusion sur Luigi Pirandello

Le système des personnages de *I vecchi e i giovani* oppose des « vecchi » caractérisés par l'immobilisme, la passéisme ou l'illusion persistante d'une épiphanie réalisée, à des « giovani » qui ne le sont déjà plus, découragés qu'ils sont par leur mal-être les poussant à l'inaction ou alors qui ne le sont que trop inconsidérément et dont l'action est synonyme de corruption, d'opportunisme ou de trouble social. Suivant son idée de présenter une sorte de *bilan* générationnel, Pirandello dresse un vaste système de personnages qui tente d'explorer toutes les voies, pour porter le lecteur à constater que chacune d'entre elles n'est qu'une impasse. Le temps des héros n'a plus cours, « l'eroicità perde il suo valore assoluto e la storia finisce in un guazzabuglio » (D'Antuono, 2020, p. 190). Pour signifier l'effondrement définitif du « gran sogno » de l'Italie, « le medaglie misconosciute, che Mauro si era già strappate dal petto e aveva gettato nel fango [...], resteranno calpestate per sempre » (*ibid.*, p. 188). Ce final est à la hauteur d'un roman complexe et insolite dans la production de son auteur, « non tanto perché particolarmente sovraffollato di figure e sensazioni, quanto perché in apparenza fin troppo chiaro persino ridondante nel senso di fondo, ma in effetti percorso da ambiguità sotterranee » (Bertoni, 2018, « Il romanzo parlamentare », p. 440).

Parmi ces ambiguïtés souterraines trône Rome, qui se constitue en filigrane comme la ville pirandellienne propre aux « angustie del vivere » (Longo, 2018, p. 128). Déjà dans *Il fu Mattia Pascal*, Rome est le dernier théâtre de la vie d'Adriano Meis et accueille des promenades dont le thème de prédilection est toujours la mort. Dans cette ville funeste, « nessuna malinconia decadentistica, fascinosa : ma una pesante tristezza esistenziale, che si nutre di una realtà che la città stessa rigetta » (Macchia, 1973, p. XL) jusqu'à inspirer une sorte de nausée. Une atmosphère de malaise est insufflée par les lumières ternes qui planent sur les lieux emblématiques, parcourus de nuit (Ghidetti, 2002, p. 76). L'environnement extérieur du personnage se fait toujours plus le reflet de son intériorité, mais il augmente également la crise existentielle d'un sujet qui ne se reconnaît pas dans ce qui l'entoure. D'où la construction de châteaux philosophiques intimes, de tours d'ivoire, parfois de labyrinthes identitaires dans lesquels les personnages s'enferment. Dans cette perspective, la ville est avant tout un lieu mental dont la narration s'éloigne de la description exhaustive de type

réaliste pour se fondre à une impression partielle et subjective, livrée à travers le filtre du personnage³².

Parmi l'ensemble des lieux de la production pirandellienne, Rome semble cependant se distinguer par l'attention qui lui est portée. Comme ville d'adoption et de prédilection de l'auteur, elle est non seulement la plus représentée, mais aussi la plus élaborée. Dans *I vecchi e i giovani*, aucune image linéaire ou définitive, stéréotypée ou générique n'en ressort. Toutefois, il existe bien une constante, un fil rouge qui se tend d'une œuvre à l'autre pour définir la représentation que Pirandello entend donner de Rome dans l'ensemble de sa production littéraire : Rome est pour lui la ville de l'inquiétude et du non-être, elle est en somme, et pour reprendre une formule de Nicola Longo (2018, p. 128), « un ambiente perfettamente adatto ad accogliere le angustie del vivere ». Cela permet de nuancer une hypothèse de départ par laquelle nous avons établi que la Sicile ou Rome étaient peut-être des lieux presque interchangeables, comme chez De Roberto, aptes chacun à leur façon à accueillir la crise du sujet et représentant, « due facce d'una stessa medaglia » (D'Antuono, 2020, p. 179). En réalité, chez Pirandello, les événements siciliens et romains sont certes le résultat d'un même processus historique, mais les lieux sont loin d'avoir la même valeur. Dans le système narratif pirandellien s'établit « un rapporto inedito fra paesaggio e personaggio » au sein duquel le premier « è parte integrante della visione e della tecnica "umoristica", [...] teatro di un dramma simbolico, spinto talvolta sino a punte pre-espressionistiche, sul versante della luce come dell'ombra » (Morace, 2021, p. LXV). La ville romaine est plus qu'aucune autre symbolique pour Pirandello, elle s'impose comme théâtre de la crise du sujet et joue un rôle essentiel dans la définition de l'environnement romanesque : « Roma non è solo il palcoscenico sul quale i personaggi recitano la loro parte di esistenza, perché Roma è, soprattutto, una città simbolica in cui la compresenza dei tempi, [...] produce un effetto di straniamento tale da assorbire nella sua realtà storica e umana, la complessità e anche le contraddizioni e il non senso dell'esistere » (Longo, 2018, p. 112).

Rome est donc une ville *existentielle* pour Pirandello, un lieu qui s'adapte plus qu'aucun autre – et cela peut sembler à priori paradoxal – au sujet moderne. C'est qu'en réalité la condition de l'individu moderne et de la ville de Rome sont plus similaires qu'il n'y paraît. Rome est elle aussi tiraillée entre plusieurs espaces-temps, engluée dans un passé révolu, projetée vers un avenir impossible, elle cherche encore à se définir comme capitale. Elle est la fois au centre et à la marge de l'histoire, de la Nation, de l'intrigue. Il en va de même pour le sujet dont la crise existentielle se

³² « Anche successivamente è stato a più riprese notato come in Pirandello i luoghi siano soprattutto dimensioni mentali, evocati più che descritti : le città e i paesi sono spesso « da cartolina », stereotipi e, anche quando entrano nei dettagli, le descrizioni restano in fondo abbastanza svelte e generiche ; Luigi Russo ha spiegato che « nel chiuso di un cranio », nel quale gli eroi pirandelliani vivono la loro tregenda drammatica, non ci possono essere luci che illuminino una « veduta di questo povero mondo » (Dal Monte, 2002, p. 126).

reconnaît dans ce décor romain. Pirandello complexifie l'opposition conflictuelle classique entre un sujet et un environnement qui lui est hostile et qu'il se propose de conquérir. Le rapport établi est moins un rapport de force qu'un rapport de ressemblance. Ce qui rassemble le personnage et l'environnement romain, c'est une perte de repères, une quête identitaire qui se solde par une impossibilité de devenir soi³³. Pirandello est ainsi le premier auteur à avoir compris avec autant d'évidence que la représentation « della moderna città dolente » était la seule capable d'accueillir « lo spettacolo della crisi esistenziale dell'uomo del suo tempo » (*ibid.*, p. 128)³⁴. Cette ville, loin d'être un prétexte ou un décor anonyme, est absolument essentielle à l'intrigue. Elle la détermine, elle conditionne les personnages à tel point que ce qui leur arrive ne pourrait leur arriver nulle part ailleurs, et ce de façon bien moins superficielle que dans la tradition des romans parlementaires où l'intrigue n'est romaine que parce que le Parlement se trouve effectivement à Rome. Chez Pirandello, ce qui conditionne le choix du lieu, ce n'est plus un facteur extérieur, mais une vérité profonde. En entrant dans l'intimité du lieu et des personnages, on fait de leur essence une nécessité narrative. Seule Rome, comme ville précaire, mystérieuse et incertaine, peut incarner la condition de l'individu moderne. Or, ce sont bien ces enjeux inédits qui intéressent Pirandello et projettent dans le XX^e siècle littéraire un texte dans lequel « il modulo post-manzoniano del romanzo storico è superato dall'interno, per riconversione degli statuti narrativi nella fenomenologia novecentesca degli "uomini senza qualità", dell'amara inettitudine a schivare il naufragio esistenziale » (Morace, 2021, p. CXXVII).

L'auteur sicilien rompt en cela avec toute vision esthétisante de la ville. Il a d'ailleurs été largement comparé et opposé à Gabriele d'Annunzio – son « Caino indesiderato » (Andreoli, 2020, p. 57) –, l'autre fils adoptif d'une capitale dont la représentation littéraire est cependant diamétralement opposée. Dans *Il Piacere*, « la città dannunziana non rappresenta un riferimento necessario alla struttura della narrazione. Essa diventa, se mai, un inserto, un'occasione per un'esercitazione di stile » (Longo, 2018, p. 127). Giorgio Petrocchi (1960, p. 176) avait déjà insisté sur « l'assenza di un vero legame tra il racconto di passione e il paesaggio » dont les descriptions ne sont le plus souvent que l'occasion de pauses poétiques dans la narration. Les descriptions sont nombreuses et détaillées, elles construisent pages après pages le joyaux précieux de cette « città iperbolica », de cette autre réalité

³³ Recherche inévitable et irrésistiblement vouée à l'échec qui définit le modernisme littéraire dont Pirandello est, avec Svevo, le plus grand représentant italien : « E ciò che contraddistingue il modernismo è sostanzialmente il tentativo ostinato di cercare la verità (e dunque di poter descrivere fedelmente il mondo) e la consapevolezza che questo obiettivo non sarà mai raggiunto [...] » (Tortora, 2015).

³⁴ « Città da sempre caratterizzata dall'assenza di qualsiasi sentimento di peccato e di colpa ; la cui grandezza, scavalcando la contingenza del tempo, si trova collocata in uno spazio coincidente con i confini dell'universo conosciuto e che, perciò, sembrerebbe intangibile dai dolori del vivere. Al contrario, proprio perché questa è la sostanza storica dell'Urbe e proprio perché il tempo ne ha trasformato il senso ed il valore, essa non è più quella che era, ma non può diventare una città come tutte le altre, finendo con l'essere un ambiente perfettamente adatto ad accogliere le angustie del vivere, proprie di chi ha perduto i riferimenti metafisici dell'esistenza ed insieme scopre la inconsistenza della stessa identità individuale e continua dolorosamente la ricerca di un profondo e reale significato della vita » (Longo, 2018, p. 128).

destinée à créer « quella certa atmosfera che corrisponde al grandioso progetto dello scrittore » (*ibid.*). En d'autres termes, chez D'Annunzio, la représentation de la ville est plus au service d'un exercice de style³⁵ que de la narration – « [...] gli elementi urbanistici vengono sottomessi al servizio della scrittura, per il trionfo dell'abilità straordinaria di D'Annunzio di modificare le cose in cose diverse, attraverso lo strumento della lingua » (*ibid.*, p. 100) – alors que, chez Pirandello, cette représentation participe tout entière de l'intrigue narrative qu'elle prépare et explique, dont elle est à la fois la cause, le moyen et la conséquence. Chaque élément est lourd de sens, les mots sur Rome sont comptés, mais chacun est significatif. L'œuvre de Pirandello est certainement moins retentissante, mais n'est-elle pas plus proche de la sensibilité moderne³⁶?

Par ailleurs, Pirandello est l'un des représentants, avec Svevo, Tozzi, Gadda et Montale, du modernisme littéraire italien (Luperini et Tortora 2012 ; Tortora, 2018 ; Cangiano, 2018), catégorie interprétative plus que mouvement littéraire qui réunit les expériences les plus innovatives du début du vingtième siècle et entend « raccontare la realtà presente grattando via le vecchie incrostazioni o le vernici spesse e brillanti che la nascondono » (Luperini et Tortora, 2012, p. 24) et dont le poète « vate » avait fait grand usage. La comparaison entre Luigi Pirandello et Gabriele D'Annunzio n'est pas nouvelle et elle s'avère particulièrement féconde pour notre recherche puisqu'elle prend principalement en examen ce qui semble, de fait, avoir été l'un des points cruciaux de l'écriture de ces deux auteurs, à savoir la représentation narrative de Rome. La littérature critique désireuse de comparer les deux auteurs, se partage entre les disciples de Macchia, défendant l'idée que « la Roma di Pirandello è l'esatto rovescio della Roma del *Piacere* di d'Annunzio » (Macchia, 1973, p. 40), et une vision plus nuancée, dont l'analyse relève au contraire que dans la personnification dannunzienne de l'Urbs, « si ravvisano icastiche valenze di disfacimento e fine » (Crotti, 2005, note p. 157). Sans prendre parti, bornons-nous à constater une évolution du corpus vers ce « disfacimento » toujours plus explicite et évident. Du regard surplombant d'Andrea Sperelli qui assure au personnage « una presa salda sulla città e sulla sua toponomastica nell'allestimento degli scenari delle sue avventure » (Garosi, 2020, p. 92) on passe, chez Pirandello, au regard perplexe et inquiet de Mattia Pascal et des personnages de *I vecchi e i giovani* pour lesquels le paysage intérieur et l'environnement se reflètent l'un l'autre dans leur crise insoluble.

³⁵ Giorgio Petrocchi (1960, p. 171) remarque lui aussi comment les dialogues, qui devraient être générés par la seule introspection du personnage, finissent au contraire par assumer « uno sviluppo stilistico autonomo ».

³⁶ C'est ce que suggère Luigi Russo (1958, p. 250) lorsqu'il compare, lui aussi, les deux géants littéraires : « Pirandello ha avuto una più genuina celebrità mondiale, perchè l'opera sua rispondeva ad una sofferenza, ad una pazzia latente in tutto il mondo contemporaneo di cui egli si faceva il martire senza gloria, il confessore senza pose estetiche e eroiche, il poeta senza successo o almeno senza grazia [...] ».

Pour finir, rappelons que *I vecchi e i giovani* marque le point d'arrêt littéraire de la perspective *nationale* de la représentation narrative romaine en tant qu'elle s'attache à la représentation *de la jeune capitale*. Un approfondissement successif pourrait enrichir l'étude de l'évolution de cet imaginaire narratif romain en analysant les romans des générations suivantes (notamment ceux de Carlo Emilio Gadda et Alberto Moravia) dont les mentalités et les préoccupations se sont éloignées des problématiques *risorgimentali* ou les ont réélaborées³⁷. Des indices de ces évolutions futures résident déjà dans les œuvres ayant fait l'objet de notre recherche et l'on sait que les romans romains à venir germeront sur un terrain dont la composition est le résultat d'un processus de désacralisation. En considérant les deux piliers de la narration romaine de la période, on constate que le mythe de Rome, porté à son apogée par un D'Annunzio désireux de le faire revivre, mais avant lui déjà incrémenté par les écrivains de la « Terza Roma », est définitivement détruit par Pirandello³⁸. Ce mythe, déjà mis en branle par les romans parlementaires des dernières décennies du siècle, qui consistait chez D'Annunzio en un « luogo allestito più che narrato, in conformità alla costante ricerca della resa di “un clima teatralmente fascinatorio” » (Iacoli, 2018, p. 267), ce mythe donc, est définitivement « dissacrato, se non propriamente dissolto » (*ibid.*) dans *Il fu Mattia Pascal*, puis dans *I vecchi e i giovani*.

³⁷ Concernant en revanche les critères internes et formels de l'évolution de l'histoire littéraire italienne, Massimiliano Tortora (2015 ; 2018) montre comment le second XX^e siècle narratif italien actera un retour à une forme de réalisme plus traditionnel.

³⁸ Rappelons l'analyse similaire proposée par Nino Borsellino : « È perciò una Roma dissacrata, opposta a quella che D'Annunzio esalta seppure per inveire contro la sua decadenza e di cui nella pubblicistica tra fine e inizio di secolo si tentava di celebrare una rinascita » (Borsellino, 2017, p. XV).

5. Éléments de conclusion de la troisième partie

Les trois œuvres narratives de notre dernière partie, celles du *tramonto* du roman de Rome *capitale*, ont toutes été en partie élaborées entre 1906 (date à laquelle Pirandello engage la rédaction de *I vecchi e i giovani*) et 1908 (date à laquelle De Roberto reprend la rédaction de *L'imperio* et où Castelnuovo achève la publication de *I Moncalvo*). Leur longue épopée éditoriale a ensuite projeté les plus imposantes d'entre elles vers un vingtième siècle entamé, avec une publication finalisée du roman de Pirandello en 1931 et une parution à titre posthume de celui de De Roberto en 1929. Ce sont trois romans qui se basent sur le principe de filiation et d'hérédité comme fondement de l'intrigue, représentant une société qui se replie sur elle-même et où prennent toujours plus de place, cela est particulièrement pregnant chez les Uzeda di Francalanza, « la superbia razziale dell'appartenenza familiare e l'egotica smania di autoaffermazione » (Del Tedesco, 2012, p. 97). Le microcosme familial devient la métonymie d'une société en crise. À travers les différents *types* de personnages, les jeunes nés trop tard ou désabusés (Giorgio Moncalvo, Lando Laurentano, Federico Ranaldi), les vieux passésistes qui refusent le nouveau monde (la famille Oroboni, Caterina Laurentano) et toute la mêlée de profiteurs habiles (Gabriele et Mariannina Moncalvo, Consalvo Uzeda), nos trois auteurs brossent un portrait intergénérationnel de la capitale du tournant du siècle. À la débâcle de la vieille aristocratie s'oppose l'ascension de la nouvelle, celle de la finance, du journalisme ou de la politique. Le conflit le plus représenté est celui opposant l'individu et l'autorité, le père et le fils. Rome comme objet de la représentation et environnement narratif est passée d'une connotation positive et maternelle à une féminité dangereuse, à travers le motif décadentiste de la « belle dame sans merci », et enfin à une connotation autoritaire et paternelle, associée à l'État en faillite. En effet, nos trois narrateurs, « concordano nel drammatizzare l'indebolimento inarrestabile, la crisi aperta che l'autorità paterna subisce nel mondo moderno » (Spinazzola, 1990, p. 32). Les fils – Lando Laurentano, Giorgio Moncalvo, Federico Ranaldi – n'écourent plus leur père ; le peuple se rebelle contre l'État et émergent les révoltes des Fasci siciliani, les attentats, l'anarchisme. L'unité, le progrès et la capitale promis n'étaient que des leurres.

On touche, à travers le pessimisme et l'ironie d'auteurs à la plume acerbe, aux confins de la désillusion. Dans chacun des trois romans se fait jour, avec plus ou moins d'intensité, le désespoir le plus total. Il ne s'agit plus de regretter la trahison de certaines valeurs, mais de remettre en doute ces valeurs, à l'instar de ce que De Roberto fait des idéaux *risorgimentali* : il nie « la loro stessa autenticità, mentre la rivoluzione viene narrata come decostruzione di una civiltà fondata su un ordine

gerarchico e morale, sostituita da una società “liberata”, a-morale e competitiva » (Del Tedesco, 2012, p. 89). Le curseur temporel s’est également déplacé en avant, mais semble désormais bloqué. À la glorification d’une Antiquité opposée à un présent encore à inventer, on a substitué l’idéalisation du passé récent de l’épopée nationale, dont Mauro Mortara est le plus fervent défenseur, opposé à un présent médiocre et conscient de sa médiocrité, inspirant le dégoût et présageant du pire. La cohésion nécessaire au salut commun fait défaut et *I vecchi e i giovani* se constitue ainsi comme « l’affresco allucinato di un tracollo generale, in un clima da fine della storia » (Spinazzola, 1990, p. 185).

Nos narrateurs sont projetés vers un au-delà temporel et géographique. Puisque « la geografia presuppone di continuo la storia, e viceversa » (Iacoli, 2018, p. 261), ils actent un renouveau de toutes les coordonnées du roman de Rome et inventent le roman romain de la marge, sicilien ou juif, celui qui dresse un bilan – « ci troviamo di fronte all’unico modello di romanzo-esame, di romanzo-indagine, modello che non si ripeterà più nella letteratura italiana » écrit Spagnoletti (1981, p. 25) à propos de *I vecchi e i giovani* – en même temps qu’il est visionnaire et atemporel³⁹. Non seulement l’histoire y est présentée comme l’éternel retour du même, mais en plus ces œuvres ont su pour certaines passer à la postérité en se configurant « come equivalente dell’universo » et en releguant « l’attualità al rango di rumore di fondo » sans pour autant pouvoir se passer de cette actualité (Calvino, 2007, « Perché leggere i classici », pp. 1821 ; 1823).

Nos derniers romans romains outrepassent également le genre, la méthode, la tradition préexistante qui leur sert de tremplin. À partir de là, les horizons qu’ils explorent sont aussi inédits que leurs conclusions sont extrêmes. Paradoxalement, Pirandello et De Roberto sont d’ailleurs beaucoup plus proches d’auteurs français comme Zola, auxquels ils ont été comparés (Gigante, 2014), qu’à la tradition italienne de laquelle on les distingue (on considère par exemple que De Roberto n’est qu’en marge du vérisme et la critique revient sur le rapprochement entre Pirandello et D’Annunzio). Quoi qu’il en soit, le cycle du roman de Rome tel qu’il s’est affirmé dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, en France comme en Italie, est à bout de souffle. La représentation narrative de Rome capitale atteint une apogée qui annonce son déclin ou du moins sa profonde mutation. La capitale est de plus en plus autonome, le roman réaliste de plus en plus normalisé, « le disarmonie fra gli individui moderni e l’impegno fondale della romanità risultano quindi meno stridenti, e se ancora le si avvertono è possibile neutralizzarle delimitando la zona d’attenzione » (Rubino, 1998, p. 109).

Côté italien, Pirandello est l’un des derniers à représenter les désaccords dont parle le critique entre le sujet moderne et la ville, sans que le choix du décor romain ne semble arbitraire, sans non plus

³⁹ À ce propos, Spagnoletti (1981, p. 24) s’interroge : « [...] ci si può domandare : dove siamo ? in che momento della storia italiana ci troviamo ? siamo negli anni 70-80 o negli anni appunto del secolo scorso 93-94 ? Siamo all’epoca di Crispi o siamo all’epoca di Moro ? Tutto ritorna a corrispondersi ».

qu'il soit cantonné à la seule représentation parlementaire. D'ailleurs, le filon parlementaire, qui constituait lui aussi l'un des grands ressorts de la représentation romaine, est également en fin de course. La Grande Guerre et l'ascension du fascisme y mettront un point d'arrêt final (Bertoni, 2018, « Il romanzo parlamentare », p. 446).

Tout indique donc qu'il s'agit de la conclusion d'un cycle historique et d'une saison culturelle, en même temps que de l'ouverture d'une nouvelle perspective, certainement plus européenne par certains aspects, plus nationaliste pour d'autres. Pour la littérature italienne, cet effacement progressif du motif de la capitale romaine accompagne le dénouement tragique du récit qui avait mené de l'Unité à la modernité. La saison des batailles *risorgimentali* est terminée et alors que l'Italie s'engage sur la voie de la modernité tragique, « gli eroici furori e la volontà di riscatto che inizialmente pervadevano i protagonisti lasciano il posto alla disillusione e al fallimento » (Petrella, 2020, p. 7)

Aucun de nos auteurs n'est plus dupe. Tous font preuve de clairvoyance à l'égard d'une situation qui leur inspire un profond pessimisme. Ils se répondent et s'inspirent. L'évolution souterraine des dérives nihilistes conduit naturellement de De Roberto à Pirandello et à ses conclusions tragiques (Del Tedesco, 2012, p. 38). Mais Castelnovo et De Roberto ne sont pas en reste et de leur radicalité s'inspireront les narrateurs à venir, à l'instar de Tomasi di Lampedusa qui s'appuya sur ses prédécesseurs siciliens pour écrire un *Gattopardo* (1958) où les jeux sont déjà faits. Paradoxalement, il semble moins définitif que De Roberto qui l'aurait inspiré. Sa perspective est légèrement différente puisqu'il croit au progrès, « ma per identificarlo con una forza violenta che travolge la civiltà e, sulle sue macerie, prepara l'avvento fatale degli "sciacalletti" e delle "iene" ai vertici del mondo democratico » (Pedullà, 2019, p. 91). De Roberto, lui, va jusqu'à condamner le progrès comme illusion suprême, « fondata sull'idea assurda che, sotto la superficie, la condizione degli uomini possa davvero mutare in maniera significativa » (*ibid.*). Pour lui, l'homme n'est pas perfectible et ses romans démontrent qu'il n'entrevoit aucune « via d'uscita dal ciclo di sopraffazione : il futuro non promette di essere migliore del presente, come il presente non è migliore del passato » (Pedullà, 2019, p. 89).

Le caractère tragique du dénouement est alors un autre point commun des différentes intrigues de nos romans. Si l'on retrace schématiquement le parcours des personnages à travers celui du Federico Ranaldi de *L'imperio*, on note que l'opportunité romaine est la seule occasion dont disposent les fils pour s'affirmer contre leurs pères. Derniers avatars des héros du roman d'initiation réaliste, ils représentent les illusions et les espoirs de la dernière génération qui put encore en avoir. Forts de leurs convictions et de leur ambition, voilà que ces fils s'affirment contre l'autorité :

« Mio padre », gli rispose, « ha la curiosa pretensione di trattarmi come quando avevo dodici anni. Se almeno egli vedesse giusto, potrebbe avere il diritto d'essere ascoltato, ma

le sue idee sono troppo particolari e fuori stagione. Tutto ciò che mi può legare a Roma gli dispiace perché vorrebbe che io tornassi a Salerno ; ora io ho preso la ferma decisione di non tornarci a nessun patto, e di vivere dove e come credo... » (*L'imperio*, p. 287).

Mais l'on revient détruit de Rome et il ne reste plus qu'à partir, comme Giorgio Moncalvo, à l'autre bout du monde ou, comme Federico Ranaldi, à rentrer chez soi pour se consoler :

Rivedendosi a Salerno, nell'antica casa dei suoi, tra i vecchi genitori e i vecchi servi, per le vie della città rimasta press'a poco la stessa, egli provò come l'impressione d'un sogno che lo riportasse d'un tratto agli anni remoti della prima gioventù, a consuetudini di vita dimenticate, ma subitamente riprese come se mai non le avesse lasciate. Roma, il giornale, la politica, la guerra, la rivoluzione, l'amore, il dolore, tutto era offuscato, quasi dimenticato nell'evocazione della prima vita vissuta tra quelle mura, nella risurrezione di memorie, di impressioni, di affetti tanto lungamente e così profondamente nascosti, che egli aveva potuto crederli finiti e dispersi (*ibid.*, p. 399).

Une fois que l'on s'est éloigné de l'origine du mal, on est investi par une volonté de tout détruire, de faire table rase, de frapper de *damnatio memoriae* l'expérience romaine :

Impossibile scrivere a Roma, rammentarsi a qualcuno di coloro che ci aveva lasciati ; considerava anzi come una singolare fortuna che nessuno scrivesse a lui : troppa amarezza, troppo disgusto aveva raccolto lassù ; la sola cosa che ardentemente desiderasse era poter cancellare, svenare, distruggere ogni vestigio, in sé ed intorno a sé, della sua vita romana. Ma l'impresa era disperata. (*ibid.*, p. 401)

En ajoutant quelques variantes à ce parcours, qui se constitue comme une sorte de parabole, on construirait assez facilement les grandes lignes de celui de beaucoup d'autres personnages de nos romans. Federico veut effacer son expérience romaine, faire comme si elle n'avait jamais existé, tout comme Mattia Pascal veut se débarrasser définitivement de son identité et avec lui les personnages tentés par le suicide (Giorgio Moncalvo, Corrado Selmi, Mattia Pascal lui-même), lieu commun romain désormais consolidé. Entre quête d'anonymat, perte d'identité, de valeurs, de courage et, en dernière instance, de volonté de vivre, Rome devient la ville de la disparition, du manque et du mensonge. L'une des nouvelles modalités de la narration est l'introduction d'une pluralité psychique, d'une dislocation du sujet à laquelle correspond une décentration géographique. De même que l'univocité du sujet fait défaut, de même le centre univoque n'est plus le décor hégémonique d'une intrigue linéaire. La capitale, l'élément urbain en général, ne sont pas rejetés en masse, mais entourés de mystères et de significations souterraines au gré de parcours torturés⁴⁰. Le doute et les

⁴⁰ Iacoli (2018, p. 278) écrit à ce propos qu'il est possible d'identifier « una morale per lo spazio del Modernismo italiano, capace forse di marcare una specificità nazionale fra i modernismi europei. Mai neutro, esso si presta esemplarmente a venire investito non di univoche reazioni di netto respingimento dell'avanzato meccanismo urbano, e ciò in nome di una verità primigenia racchiusa dal profondo spazio regionale d'origine (che, si è visto, già il Verismo ha provveduto a

tâtonnements des personnages, le scepticisme radical des auteurs, tout participe au climat de fin de l'histoire décrit par Spinazzola et dans lequel s'insère la représentation de Rome comme ville associée à la mort :

Chissà quante volte Pirandello ha dovuto giustificare la propria scelta di vivere a Roma ed ha dovuto ammettere il suo odio-amore verso una città la cui consistenza reale, secondo la sua considerazione, sta tutta nella storia che la definisce e determina : con l'avvento della modernità, essa è finita, morta (Longo, 2018, p. 114).

Une ville morte qui, en mourant, a déposé une parure dont les derniers atours survivent dans les quelques descriptions de Castelnuovo, mais ne sont évoqués ni par les lieux clos de *L'imperio*, ni par les nocturnes pirandelliens. Le changement radical opéré dans les lieux communs de la représentation narrative romaine est la disparition d'une vision esthétisante au profit d'une vision plus politique chez De Roberto, plus idéologique et morale chez Castelnuovo ou plus existentielle chez Pirandello. L'analyse faite par Nicola Longo du thème romain dans les nouvelles de ce dernier conclue au même abandon⁴¹. Ce qui est en gestation dans les nouvelles prend toute son ampleur dans l'édifice complexe de *I vecchi e i giovani* : les descriptions esthétisantes de Rome sont presque absentes, seules comptent les affaires publiques ou privées, toutes immanquablement précipitées « verso un oscuro baricentro di dolore e di morte » (Onofri, 2017, p. LX).

Au-delà de leur classement entre auteurs ou romans majeurs ou mineurs, les œuvres de cette troisième partie du corpus sont toutes, sur le plan narratif et structurel, des œuvres beaucoup plus abouties que celles du début de la période. La timidité du reportage ou de l'opuscule sur la nouvelle capitale a laissé place à des romans italiens de plusieurs centaines de pages, des œuvres totales aux intrigues multiples et aux nombreux personnages. À tel point que cette complexité a pu décourager les auteurs face à l'étendue de leur projet – comme c'est le cas pour Federico De Roberto dont la trilogie reste inachevée – et préparer, après cette acmé, le déclin de la forme traditionnelle du roman en même temps que l'émergence de formes nouvelles. Le tournant subjectiviste et relativiste entraîne une profonde transformation des instruments d'expression narratifs et la voie du roman s'annonce moins compacte, plus accidentée et fragmentaire (Asor Rosa, 2009, p. 205).

Cette désagrégation formelle est en gestation dans des œuvres dont le final est parfois confus, irrésolu ou, dans le cas de *L'imperio*, inexistant. Par ailleurs, Luigi Pirandello, écrivain tour à tour dramaturge, essayiste, novelliste ou romancier, incarne, par son œuvre où l'intertextualité et

destituire di univoca validità), ma al contrario del dubbio, dei tentennamenti del protagonista, del suo scetticismo di fronte al costruito urbano come incarnazione di un progresso irrefutabile ».

⁴¹ « Quello che certamente manca è la visione estetizzante del paesaggio urbano, la compiacenza per le bellezze “eterne”, dell'Urbe, per le suggestioni storiche dei monumenti, per una lettura romantica, insomma, o tardo romantica e decadente della città » (Longo, 2018, p. 111).

l'innovation sont omniprésentes, l'exemple parfait de cette évolution des instruments d'expression et de l'ouverture à de nouvelles formes d'écriture. Ces dernières tendent à représenter davantage l'expérience existentielle individuelle que la fonction symbolique traditionnelle de la ville. La représentation de Rome n'y est plus monolithique, elle devient fragmentaire, à l'image du caléidoscope de personnages et donc de points de vue proposés. Après les longues épopées, nous voici face à des romans imposants qui pourtant témoignent de « l'impossibilità di narrare la realtà se non ridotta a una sua parte, a un suo frammento, icasticamente eloquente di una parzialità soggettiva » (Del Tedesco, 2012, p. 158). Sans pour autant que ces fragments et cette partialité empêchent d'accéder à une forme de totalité. Au contraire, plus on se limite à une étude rapprochée d'un microsome, plus on accède à l'universalité : à partir de l'étude de la rupture générationnelle on élabore l'antihistoricisme ; à partir de la désintégration de la famille, on entrevoit la disgrégation de la société, du mal-être particulier de l'individu, les affres de la condition humaine moderne. Enfin, à travers la superposition d'événements privés et publics entremêlés, la vérité et le mal universels sont dévoilés⁴².

Dans l'échantillon de nos romans, Rome est le théâtre privilégié de la démonstration de cette négativité radicale. Pour la représenter, les auteurs adoptent des structures sous forme d'oppositions binaires, d'antagonismes forts qui ne confinent au manichéisme que chez Enrico Castelnuovo. Federico et Consalvo, Giacomo et Gabriele, « i vecchi » e « i giovani » (et au sein de ces deux dernières catégories d'autres oppositions internes, comme par exemple Corrado Selmi et Roberto Auriti) sont opposés moralement et idéologiquement. Rome a encore une fonction décisive dans l'économie de l'intrigue puisque cette distinction nette des personnages se concrétise principalement dans le rapport que chacun d'eux entretient avec l'*Urbs*. Ce qu'ils font ou ce qu'ils pensent de la capitale est d'une certaine façon l'élément essentiel servant à forger leur identité, sans pour autant que celle-ci soit définitive ou clairement définie. Au contraire, la ville les interroge et accompagne une perte de repères et un vide de sens. Le dernier à croire fermement que Rome lui sera une révélation, qu'elle est un aboutissement après lequel il peut mourir heureux, c'est Mauro Mortara :

Era lui davvero, Mauro Mortara, a Roma ? respirava proprio lui lassù quell'aria di Roma ? toccava proprio lui coi piedi il suolo di Roma ? vedeva lui tutte quelle grandezze ? o era sogno ? Ah, si potevano chiudere ora gli occhi suoi, dopo tanta grazia ? Veduta Roma, avevano veduto tutto. Posta la sua firma nel registro del Pantheon, alla tomba del Re, poteva morire : aveva dato atto di presenza nella vita, risposto all'appello della storia (*I vecchi e i giovani*, p. 282).

⁴² « La conversione della materia epica in romanzo storico contemporaneo o di costume, soprattutto in De Roberto e Pirandello, risponde a un rapporto sfiduciato del narratore con la realtà, al quale non resta che rilevare la negatività pervasiva anche storicamente del male, con lo scopo di smascherarne la radicalità » (Del Tedesco, 2012, p. 84).

On trouve encore des échos d'un tel personnage dans la littérature du XX^e siècle⁴³, mais aucun n'incarne avec autant de conviction et d'abandon l'amour inconditionné de la capitale romaine. La partialité de Mortara est l'indice d'une « appropriation subjective » généralisée, pour reprendre l'expression de Carile (1998, p. 12), qui fait de Rome, non plus un référent commun, mais l'élaboration et la perception d'une individualité. Comme le reste de la réalité, Rome est le reflet de la conscience du personnage. Dans une sorte de réciprocité et d'interdépendance, Rome est inventée par les personnages autant qu'elle les invente. Dans le monde de la vérité relative, elle est ce qu'ils font d'elle.⁴⁴

Toutefois, s'il est vrai que « [...] nel romanzo novecentesco, [...] nessun determinismo ambientale è sufficiente a spiegare un disagio che è soprattutto interiore, esistenziale » (Casadei et Santagata, 2007, p. 69), on constate que Rome exerce encore une forme de déterminisme chez Castelnovo et Pirandello. La ville est *encore* chargée d'une valeur symbolique qui la distingue d'autres grandes métropoles. En d'autres termes, le malaise existentiel de Giorgio Moncalvo ou celui des personnages pirandelliens n'aurait pas pu se développer ailleurs de la même façon ; l'admiration béate de Mauro Mortara n'aurait pas non plus de sens hors de Rome. L'image dominante livrée au lecteur est pourtant bien loin de celle que s'en fait le vieux patriote. Au fil des pages se dessine au contraire une capitale sordide par bien des aspects, un lieu qui peut enfermer certains dans leur ambition et leur soif de pouvoir, une ville où règnent la corruption et le scandale, où prospèrent le commérage et la dénonciation. Rome est chez nos trois auteurs une ville malade qui rend malade, détruit voire tue certains personnages. La ville du peintre Brulati est le dernier vestige de la troisième Rome artistique et mondaine telle que la décrivaient Gabriele D'Annunzio et Matilde Serao. Une forme d'insouciance légèreté y est encore présente. Pour les autres personnages, c'est souvent une ville de ténèbres au sens propre et figuré, parcourue par un fleuve toujours plus menaçant. Dans ce cloaque infernal où chacun lutte pour son intérêt personnel et sa survie, les victimes sont nombreuses. Seuls les opportunistes les plus aguerris s'en sortent, mais tous sans exception deviennent, pour paraphraser le final de *I Moncalvo*, des hommes plus petits dans un monde plus grand.

⁴³ Capecechi (2020) signale par exemple le roman *Noi credevamo* (1967) dans lequel Anna Banti, « volendo guardare agli esiti del Risorgimento da una angolatura critica e da una prospettiva dominata dalla delusione, mette non a caso in scena un personaggio meridionale, Domenico Lopresti, che incarna per molti aspetti il nonno garibaldino della scrittrice ». Lopresti est cependant un personnage plus lucide que Mortara qui voue un culte aveugle à tous les événements de l'Unité, sans distinction.

⁴⁴ « Ora invece tutto cambia e la realtà non viene più considerata come qualcosa di oggettivo e di unico, di reale, ma esattamente come “funzione della coscienza”, come rappresentazione stessa della coscienza soggettiva. Essa dunque non ha più una realtà in sé – una realtà, appunto, oggettiva – ma si disintegra in una serie di rifrazioni quali sono prodotte dal soggetto o dai soggetti che l'osservano » (Dotti, 2007, p. 477).

CONCLUSION

Claudio Magris (2001), lorsqu'il s'intéresse au concept de roman et à ses liens avec le monde moderne, part de l'hypothèse que le roman naît comme désillusion et désenchantement qui proposent une résistance paradoxale. Le roman serait, selon une élégante formule qui pourrait parfaitement s'appliquer à notre parcours au sein des œuvres du corpus, une sorte « d'épopée du désenchantement ».

Le cheminement proposé à travers la représentation narrative de la jeune capitale italienne a cherché à retracer l'évolution littéraire de cet objet complexe et nouveau, ville millénaire et néo-capitale, sur un arc chronologique d'environ un demi-siècle, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècles. Que nous disent de Rome capitale les romans de ces premières décennies ? Quelle image transmettent-ils, quels lieux communs inventent-ils ? Quelles sont les modalités de représentation *urbaine* et plus spécifiquement de représentation *romaine* qu'ils élaborent ?

En reprenant les grandes lignes des tendances qui émergent du corpus, on identifie un certain nombre de continuités mais aussi de ruptures, non seulement d'une œuvre à l'autre, mais aussi de l'ensemble des œuvres par rapport à un contexte littéraire plus global. Dans les textes *di ambientazione romana* étudiés, l'essoufflement de l'âge d'or du réalisme laisse en héritage l'amour des descriptions traditionnelles, mais aussi celui de l'étude sociologique, la seconde prenant toujours le pas sur la première. La tradition du récit de voyage, dans lequel Rome a toujours été l'un des points culminants lors du Grand Tour, laisse des traces sous forme de visions panoramiques et de contemplations incontournables, qui se détachent pourtant peu à peu du passé et des monuments antiques pour leur préférer ceux de la Troisième Rome. Que l'on pense par exemple au rejet affirmé, de la part de certains personnages des romans de Matilde Serao ou du Paolo Arconti de De Roberto, des vieilleseries romaines, à contrepied d'une vision dannunzienne qui exalte la Rome impériale et baroque. Se fait jour une vision de la Rome contemporaine qui s'élabore dans le champ littéraire en même temps que dans la société. C'est la Rome dite *umbertina*, qu'on associe volontiers aux représentations d'événements mondains liés à la société qui gravite autour des nouveaux cercles du pouvoir – et dont certains, de Zola à De Roberto jusqu'aux réminiscences du *Gattopardo*, s'attachent à démontrer qu'ils ne sont pas si nouveaux et que le changement n'est qu'apparent. D'une façon générale, la gravure de Piranèse cède la place à la photographie. On renonce en partie à l'idéalisation et l'on cherche la vérité à travers une étude précise et documentée. Une dynamique active de représentation succède à l'effet de contemplation passive : les ruines perdent leur place hégémonique et n'intéressent plus autant les narrateurs que la vie de la *société* romaine contemporaine. Le Quirinal et ses bals (que l'on retrouve chez tous les auteurs du corpus), mais aussi Montecitorio et le monde du Parlement deviennent les nouveaux lieux définissant la vie de la capitale moderne et par

métonymie celle de la nation *post-risorgimentale*. Vittorio Vidotto (1997, p. 13) parle de cette période historique comme favorisant « una ricorrente confusione o meglio indistinguibilità fra Roma e l'Italia ». À côté de l'émergence de la littérature parlementaire, qui redéfinit les thèmes, les lieux et même les dynamiques de l'intrigue du roman à sujet romain, le décadentisme *fin de siècle*, dont D'Annunzio est l'illustre représentant au sein du corpus, renforce pour sa part des visions esthétisantes et élitistes qui souhaitent le réveil de la gloire enfouie de Rome. Toutes ces tendances, si antagonistes qu'elles soient, partagent un élément de critique de plus en plus acerbe des dérives de la modernité et des dérèglements – voire des dérégulations – du système social, politique, ou économique qu'elle implique. Quant au système religieux qui intéresse principalement les auteurs français (mais émerge par allusions ponctuelles chez les auteurs péninsulaires, souvent à travers des personnages ecclésiastiques comme chez De Amicis, Castelnovo ou Pirandello), il pêche soit par opportunisme, soit au contraire par refus catégorique de se renouveler et d'entendre, quitte à en tirer profit, la modernisation de la société. Dans tous les domaines et au gré des différentes personnifications qui lui attribuent un caractère qui glisse de l'indifférence à la malveillance, Rome, à l'instar de toutes les grandes métropoles auxquelles les narrateurs cherchent à l'assimiler, attire et repousse, consacre des réussites factices ou éphémères avant de les briser.

Ville éternelle de l'art et du dilettantisme – surtout pour les Français – depuis la poétesse Corinne et jusqu'à l'esthète de Zola, le bien nommé Narcisse Habert, en passant par l'écrivain Julien Dorsenne de Bourget et le peintre Brulati d'ascendance cette fois-ci italienne, ami des Moncalvo ; ville de la rêverie et de l'introspection, qui, entre les réflexions optimistes sur la vie de la nation proposées par De Amicis et la tentation suicidaire des personnages pirandelliens, se fait de plus en plus profonde, existentialiste et angoissante ; Rome redevient aussi la ville du pouvoir, politique ou religieux, mais d'un pouvoir usurpé et corrompu et dont les mécanismes de fonctionnement, révélés par les narrateurs, sont perniciose au point de ne plus permettre d'entrevoir de solution et de mener à une impasse historique et morale source de pessimisme absolu. L'évolution est frappante entre la brièveté et la légèreté de ton des premières œuvres du corpus et le jugement glaçant des dernières, dont la densité et la complexité participent d'une réflexion torturée et d'un projet totalisant¹ de leur auteur.

Au seuil du XX^e siècle, nous nous trouvons face à des romans au sein desquels la réalité moderne « diviene la stessa struttura narrativa » au point que « la complessità, l'organizzazione, la sconnessione e il caleidoscopio della vita metropolitana sono divenuti montaggio e collage narrativo, stile e respiro della narrazione » (Magris, 2001, pp. 878-879). La réalité urbaine est tellement

¹ Réminiscence de la période de formation de ces auteurs durant laquelle « l'esigenza primaria è la rappresentazione di tutto l'uomo e di tutta la società » (Bigazzi, 1969, p. 359).

constitutive de la trame narrative qu'elle tend à invisibiliser le référent réel et spécifique, au profit de l'entité tentaculaire et universelle que serait *la ville*. C'est ce que consacre quelques décennies plus tard l'incipit de *L'homme sans qualités* (1930) de Robert Musil que Claudio Magris cite à titre d'exemple. Après y avoir décrit la « démarche » de la métropole spécifique dans laquelle se déroule l'action, l'auteur conclue à l'inutilité de cette identification :

Il ne faut donc donner au nom de la ville aucune signification spéciale. Comme toutes les grandes villes, elle était faite d'irrégularité et de changement, de choses et d'affaires glissant l'une devant l'autre, refusant de marcher au pas, s'entrechoquant ; intervalles de silence, voies de passage et ample pulsation rythmique, éternelle dissonance, éternel déséquilibre des rythmes ; en gros, une sorte de liquide en ébullition dans quelque récipient fait de la substance durable des maisons, des lois, des prescriptions et des traditions historiques (Musil, 1982, p. 10).

Contemporain et représentant de ce modernisme européen, Luigi Pirandello, en tant que dernier auteur de notre corpus, ouvre la voie, en Italie, à une représentation au sein de laquelle la ville devient un lieu évanescent, opaque et parfois impossible à reconnaître (Iacoli, 2008 ; Placido, Spera et Storini 2020). Rome sera ce lieux mystérieux et volontairement caché jusqu'au néoréalisme dont *Gli indifferenti* d'Alberto Moravia marque en 1929 l'avènement symbolique dans le champ de la prose romaine. À son propos, Accrocca et Jannotti (1958, p. 41) écrivent que le paysage romain y figure comme « ricavato più dalle azioni dei personaggi, dal loro comportamento, dalla loro noncuranza o indifferenza o cinismo, che dal profilarsi di ambienti e luoghi ». Une ville presque cachée, mais pourtant crue et cruelle, qui annonce celle du néoréalisme d'après-guerre en mettant au premier plan le drame de la vie contemporaine².

La ville est aussi le lieu d'inspiration privilégié du roman moderne. En étant à la fois « texte et contexte », elle devient une véritable « matrice de littérature » (Grau, 2017, p. 613). L'environnement urbain se pose comme outil privilégié d'exploration du roman et de son rapport à un entourage tout à la fois symbolique, politique, social et réel. De sorte qu'interroger les modalités de représentation de la ville « permet essentiellement d'analyser les modalités d'exercice du roman, et son rôle dans l'époque » (*ibid.*).

Cette dernière expression du « rôle dans l'époque » résonne particulièrement avec un corpus légitimement obsédé par l'époque contemporaine qu'il enregistre. En prenant le recul nécessaire pour considérer le corpus dans son ensemble au sein du contexte littéraire et historique dans lequel il

² « La città della memoria si avvia ad essere nuovamente la città del documento – umano, politico e sociale – una città contemporanea alla vita e al dramma del nostro tempo recente e non facilmente dimenticabile » (Accrocca et Jannattoni, 1958, p. 43).

s'inscrit, on constate plusieurs éléments significatifs. Tout d'abord, le roman de Rome capitale participe d'un schéma encore relativement classique du roman réaliste. Ce dernier s'efface en même temps qu'émerge le modernisme littéraire et que s'éloignent les hauts faits du *Risorgimento*. Dans les œuvres de notre corpus est encore pressante la question du roman « national », du roman « historique » voire du roman « national-historique » dont le schéma traditionnel tend cependant à disparaître³. On passe graduellement de l'engagement collectif des romans de De Amicis au repli individualiste des dynasties siciliennes qui définit un nouveau type de roman social où la macrohistoire se révèle à travers la microhistoire des individus et des familles (Morace, 2021, p. XLIII). Avec l'ancien modèle disparaît aussi un filon constitutif de l'environnement romain des premières années de la capitale : celui du roman parlementaire. Si l'on dépasse la question de l'appartenance *stricto sensu* de nos œuvres à ce sous-genre littéraire, on remarque que le motif de la Chambre des députés y est en effet toujours présent de près ou de loin. Indépendamment du fait qu'il ne soit pas parvenu à s'imposer comme codification littéraire (Pernice, 2015, p. 13), il s'agit d'un thème particulièrement prisé durant ces années puisqu'il conjugue l'urbain et le politique et qu'il est suffisamment modulable pour s'insérer dans n'importe quelle œuvre à sujet romain. La transmission de ce motif aux œuvres contemporaines ne s'est pas faite de façon linéaire ni sans que sa forme originelle ne subisse de fortes variations, voire même un coup d'arrêt temporaire puisqu'il était impensable, sous le fascisme, de pouvoir consacrer une œuvre à la représentation de la Chambre (Pernice, 2015, p. 11). Il faudra attendre les années 1960 pour assister à un renouvellement significatif du discours critique sur les institutions démocratiques au sein de la production culturelle et notamment narrative⁴.

Tous ces éléments indiquent comment la déconstruction de l'agencement dramatique traditionnel du roman fait disparaître avec elle une représentation plus spécifique de la ville de Rome telle qu'elle s'est redéfinie et affinée depuis 1870. Dans les premières décennies du XX^e siècle, la modalité de narration se trouve profondément modifiée par rapport à la tradition précédente. Ce ne sont pas seulement les contenus, mais aussi les formes de la représentation qui opèrent une véritable révolution. Partout en Europe, le développement de nouvelles typologies de romans rend impossible le « retour en arrière » dont a été taxé Pirandello pour son roman, en réalité non dénué d'avant-gardisme, *I vecchi e i giovani*. En se constituant comme un recueil d'impressions, « le roman européen

³ Bien que la problématisation de ces catégories survive encore longtemps. À la fin des années 1950, dans un entretien à Italo Calvino, on demande par exemple à l'écrivain : « Credete alla possibilità di un romanzo nazionale storico ? Ossia nel quale in qualche modo siano rappresentati i fatti d'Italia recenti o meno recenti. Credete che sia possibile, in altri termini, ricostruire vicende e destini che non siano puramente individuali ? e fuori del tempo "storico" ? ». Ce à quoi Calvino répond : « Il romanzo storico può essere un ottimo sistema per parlare dei propri tempi e di sé » (Calvino, 2007, « Risposte a 9 domande sul romanzo », p. 1528).

⁴ Pour un approfondissement sur ce point voir Pernice, 2015, pp. 11-13.

basculait de la description à la réflexion ; il ne cherchait plus seulement à produire ou à reproduire la vie ; il entendait opérer sa mise en problème » (Raimond, 1967, p. 485).

Le roman romain *français*, fort d'une tradition plus contemplative, témoigne tout particulièrement de ce basculement définitif du roman du côté de l'aventure spirituelle. Les réflexions de *Cosmopolis* se trouvent prolongées au début du siècle suivant par *Sur la pierre blanche* (1905) d'Anatole France qui fait à la fois de Rome et du roman des sources de méditation, des instruments, non plus de connaissance, mais d'exploration. Le passage à la subjectivité et à l'intériorité – qui assume une connotation bien plus tragique dans la Rome de Pirandello –, l'abandon de la perspective omnisciente au profit d'un relativisme démultiplié, participent du climat de perte de toute certitude auquel la Grande Guerre apportera le coup de grâce.

D'autre part, si l'on déplace le curseur, on constate que notre problématique est le pendant littéraire de celle proposée par Alberto Caracciolo (1999, p. 38) du point de vue historique lorsque, dans sa première préface (1956) à *Roma capitale, dal Risorgimento alla crisi dello Stato liberale*, il se propose de comprendre « in che modo, durante i primi cinquant'anni di vita unitaria, il paese nel suo insieme agisce nel trasformare Roma, e Roma si inserisce in esso e nello Stato liberale ? ». Or, il est manifeste que cette capitale ne s'est révélée un moteur ni du point de vue politique, ni du point de vue littéraire. Elle n'est pas un centre d'agrégation qui donne naissance à un mouvement compact qu'elle représenterait, comme c'est le cas pour Milan et le groupe de la *Scapigliatura* qui adopte la forme brève de la nouvelle. Le rôle qu'elle occupe dès son sacre « non fu certo quello di una capitale accentratrice e potente, cervello del paese, ma di un centro economicamente e socialmente arretrato, che ben si prestava a quei compromessi su cui la classe dirigente erigeva la sua costruzione » (Caracciolo, 1999, p. 39). Le jugement sans appel de l'historien, selon lequel « l'Italia non ebbe mai in Roma la sua forza propulsiva, la sua guida, il suo cuore pulsante » (*ibid.*), gagnerait à être nuancé et s'inscrit dans une polémique historiographique complexe qu'il n'y a pas lieu d'exposer ici. Bornons-nous à souligner que le fond du problème reste reconnu par la majorité des spécialistes : pour s'affirmer comme métropole moderne dans le concert des capitales européennes, hier comme aujourd'hui, Rome n'a jamais vraiment été à la hauteur et pour assumer pleinement sa fonction de capitale, il lui faudra attendre longtemps puisque « alla vigilia della prima guerra mondiale, dal punto di vista politico e simbolico Roma è ancora una capitale debole, incompiuta » (Vidotto, 1997, p. 9).

Cette faiblesse se manifeste également du point de vue littéraire et la difficulté de modernisation concrète de la ville est indissociable d'une difficulté d'émergence et d'affirmation du genre romanesque dès lors qu'on considère avec Claudio Magris (2001, p. 870) que le roman *est* le monde moderne : « non solo non potrebbe esistere senza di esso, come un'onda senza il mare, ma per taluni aspetti s'identifica con esso, ne è la mutevole espressione, come lo sguardo o la piega di una bocca

sono l'espressione di un viso ». En d'autres termes, et pour le dire de façon un peu abrupte, les difficultés de modernisation de l'Italie (et par extension celles de l'essor d'une métropole moderne) se répercutent sur les difficultés de consécration et de réelle stabilisation du genre romanesque (et donc du roman de Rome). Au sein du corpus, aucune œuvre ne s'impose comme au seuil d'une tradition. L'impression donnée est davantage celle, évoquée par Asor Rosa, d'un « unicum », si l'on excepte l'expérience peu concluante du roman parlementaire qui crée un ensemble un peu plus articulé d'œuvres, mais dont nous avons pu voir qu'il reste éphémère et souvent oublié par l'histoire littéraire. Les autres œuvres sont toutes uniques à leur façon et aucune ne peut vraiment « far scuola », de sorte que le genre romanesque ne se stabilise jamais en Italie, « neanche nel momento della sua maggior fortuna » (Asor Rosa, 2002, p. 279). Cela participe du retard historique de la péninsule quant au phénomène de « romanizzazione » (Spinazzola, 2007), c'est-à-dire d'élévation du roman au rôle de moteur de la modernisation de la littérature qui s'amorce après l'unification mais ne se concrétise pleinement que dans le second vingtième siècle. Les recherches les plus récentes mettent pourtant en garde contre l'illusion qui voudrait limiter à la péninsule italienne cette résistance à la « nuova narrativa » seulement parce le temps d'opposition au roman y a été particulièrement long ; de même qu'elles nuancent la théorie des chefs-d'œuvre isolés qui perpétue l'illusion « storicamente poco plausibile, di un romanzo di autori maggiori, improvvisi iniziatori e mai continuatori di un processo [...] » (Mangione, 2021, p. 324). Cela semble paradoxal si l'on considère que les années dans lesquelles s'inscrit notre corpus sont celles du triomphe de la célébration du roman comme genre littéraire par excellence. Il ne s'agit en réalité que d'un décalage entre la production effective et le discours laudatif envers le genre : s'il ne fait plus aucun doute que le roman doit incarner la littérature nationale, peu de narrateurs parviennent réellement à sortir leur épingle du jeu pour atteindre durablement au statut de romancier national. L'hégémonie nécessaire du roman est par conséquent une idée dont on revient peu à peu dans l'entre-deux-guerres, par exemple lorsqu'Ugo Ojetto (1931) conseille aux jeunes écrivains d'explorer d'autres formes, ou dans les années 1950, avec des jugements comme celui proposé par Italo Calvino (2007, « Le sorti del romanzo », p. 1514) qui pense que « certi agili generi della letteratura settecentesca – il saggio, il viaggio, l'utopia, il racconto filosofico o satirico, il dialogo, l'operetta morale » doivent reprendre un rôle hégémonique dans la production littéraire.

Pour l'heure, bien que le roman n'ait pas dans l'Italie *post-risorgimentale* la fortune et l'essor qu'il aura dans d'autres nations européennes (« prevalsero le critiche e le lamentele », Irace, 2012, p. 253) il y connaît des développements tout à fait inédits. L'absence d'homogénéité reste une richesse par la variété des perspectives et pistes d'exploration qu'elle offre. La force de la diversité est bien celle qui inspire la plus grande confiance à Ugo Ojetto (1931, pp. 65-66) lorsqu'il déclare que la variété de la

littérature nationale révèle non seulement « la sincerità degli scrittori » mais prouve surtout « che la nuova fabbrica, a giudicare dal numero delle porte e finestre aperte sulle strade e sul cielo, non solo sarà solida ma sarà vasta [...] ».

À l'époque fasciste durant laquelle écrit Ojetti, la situation du roman romain n'a pas connu de renouvellement significatif. Le motif parlementaire a totalement disparu et l'exaltation de la capitale d'Empire met en quelque sorte de côté la Rome moderne. En effet, si l'avènement du fascisme n'a pas suffi à redorer le blason de la représentation littéraire de cette ville-capitale, pourtant érigée au rang de symbole du régime et de sa continuité avec un certain passé, c'est peut-être justement que ce processus de récupération n'a pas pris en compte – répétant ainsi les mêmes erreurs commises par les premières administrations de la jeune capitale – les exigences concrètes de modernisation d'une ville que les uns comme les autres n'ont jamais fait qu'instrumentaliser⁵. L'ère du fascisme ne fait que reposer, en l'exacerbant selon une rhétorique qui lui est propre, une dialectique tellement ancienne qu'elle semble consubstantielle à la représentation romaine et dont tous nos romans font état avec plus ou moins d'insistance : celle qui voit s'opposer l'idée et la réalité et qu'Alberto Caracciolo (1999, p. 301) résume par l'image « di un perenne divario fra quel che Roma crede di essere e quello che è ».

Dans le champ strictement littéraire, au lendemain de la première guerre mondiale, des romans comme *Rubè* (1921), de Giuseppe Antonio Borghese, témoignent de l'état de crise de la vie italienne contemporaine, rappelant étrangement celle qu'il nous a été donné d'analyser concernant les décennies précédentes et donnant ainsi l'impression que les mêmes dynamiques se reproposent éternellement. Le jeune protagoniste sicilien émigre à Rome pour y exercer son métier d'avocat. Il représente « il prototipo degli smarriti nelle epoche di crisi » (Accrocca et Jannattoni, 1958, p. 35) qu'étaient déjà les anti-héros en germe dans les romans du tournant du siècle, successeurs des grands conquérants. De même, dans le roman *L'uomo nel labirinto* de Corrado Alvaro, publié la même année, apparaît une Rome de la mémoire, « una città *non* contemporanea (cioè artificiale e retorica), ma *rivissuta nel ricordo. Concreta* ma appartenente al passato » (Accrocca et Jannattoni, 1958, p. 38). En somme, l'évolution historique et littéraire qui succède à l'époque où s'inscrit notre corpus semble,

⁵ « Apparentemente l'avvento del nuovo regime significava in proposito una svolta, nel senso di un'eccezionale rivalutazione della Città eterna. Roma, la romanità, i destini romani d'Italia erano il quotidiano motivo della fraseologia mussoliniana. Ma è facile vedere come ancora una volta l'effettiva politica per la capitale procedesse lungo i binari del gretto strumentalismo, tipico dei cinquant'anni trascorsi, senza che mai ci si ponesse dal punto di vista delle essenziali esigenze di progresso della città e del suo popolo » (Caracciolo, 1999, p. 299).

lorsqu'on la survole, suggérer – mais cela devrait évidemment faire l'objet d'une étude approfondie et nuancée – que la situation n'a que très peu évolué depuis la fin du XIX^e siècle⁶.

Bien avant les années 1920, la première phase de croissance et de mutation radicale d'une ville qui doit accéder au statut de métropole moderne est enregistrée par notre corpus dans les décennies immédiatement postérieures à l'unification du pays. Dans cette période ouverte par la brèche de Porta Pia, Rome peine à se constituer en capitale réelle de l'Italie unifiée et tente en vain d'échapper à son sens d'inachèvement : le chantier à ciel ouvert des édifices et des projets urbanistiques qui s'accumulent contribue à l'impression d'une indéfinition, d'une « versatilità di un'immagine di Roma che in questa fase non è ancora sostanziata dal ruolo di città capitale » (Vidotto, 1997, p. 13). Les traces de cet inachèvement et de cette modernisation forcée parcourent les romans par petites allusions – une cheminée d'usine qui dépasse, un immeuble en construction déjà abandonné – qui, le plus souvent, suscitent l'inquiétude. La défiance envers la modernité, si elle n'est pas une prérogative du roman de Rome, est particulièrement renforcée par le contraste que cette modernité établit avec une ville intimement rattachée à un passé imposant. Un fois la gloire déchue, il ne reste plus à l'ancienne capitale d'Empire qu'un sentiment de décadence nostalgique transmise par des images d'Épinal. D'où les deux grandes tendances de la représentation romaine, tiraillée entre idéalisation parfois naïve, nostalgie mélancolique et esthétisme contemplatif d'un côté, critique acerbe, dénonciation violente et engagement politico-social de l'autre.

Jusqu'aux années vingt et à la période fasciste, la vision pittoresque, plus que grandiose, de la ville est encore souvent la plus représentée. Depuis toujours, Rome fascine en mélangeant les époques et les contrastes, les tons élevés et populaires. Cette hybridation qui nourrit un imaginaire collectif de ville palimpseste participe de la difficulté qu'ont les narrateurs à accepter les changements radicaux, synonymes d'homogénéisation, que subit dans ces années la topographie urbaine. Lorsqu'ils le font, ils basculent alors dans la deuxième tendance, celle d'une critique acerbe à l'encontre des projets urbanistiques et de leur réalisation qui dégradent la ville plus qu'ils ne l'embellissent. Vittorio Vidotto fait par exemple du long processus de construction du monument du Vittoriano, commencé en 1885 et achevé plusieurs décennies plus tard, le symbole d'une transition difficile, d'un conflit insoluble entre passé, présent et futur de Rome sous forme d'éternel décalage temporel entre la fonction

⁶ « Il secondo ventennio del secolo trova la città alle prese coi suoi inveterati – e irrisolti – problemi. L'unico mutamento che Roma subisce è quello delle sempre crescenti esigenze di grande metropoli in formazione. Anche allora, la città avvertiva un febbrile stato di crescita. Crisi degli alloggi e crisi edilizia. Come alla fine dell'Ottocento. Il centro sentiva la necessità di uno svecchiamento » (Accrocca et Jannattoni, 1958, p. 36).

symbolique et l'acceptation populaire – l'Altare della Patria fut longtemps perçu comme un corps étranger –, entre l'image et la réalité⁷.

À en croire Vittorio Vidotto, l'étude du corpus s'arrête là où Rome capitale commence réellement. Les romans étudiés sont, dans cette perspective, ceux de la transition, du passage d'un monde ancien à un monde nouveau et dont ils enregistrent les points de frictions, les regrets, les espérances et les déceptions. Sans que cela soit d'ailleurs réductible à une image « pittoresque » stéréotypée que nos œuvres abandonnent presque totalement : alors qu'ils aspirent à une subjectivité croissante, les romans romains semblent paradoxalement de plus en plus *politiques*. Que reste-t-il en effet de la notation pittoresque de Rome, typique du récit du voyageur érudit du Grand Tour, dans des romans comme *L'imperio* ou *I vecchi e i giovani* ? Et même chez Zola, un auteur français qui hérite directement de cet imaginaire fantasmé, le social et le politique ne l'emportent-ils pas largement sur la composition d'une *veduta romana* d'anthologie ? L'époque contemporaine est chargée de trop d'enjeux pour que, même dans les romans où les descriptions et le culte du beau prédominent, le fond du message ne se limite à la seule contemplation esthétisante. À l'image de la très ancienne lignée d'Andrea Sperelli, originaire de la noblesse et destinée à disparaître « sotto il grigio diluvio democratico odierno », tous les romans de Rome dont l'intrigue se déroule entre 1870 et 1910 font nécessairement état, bien que selon des perspectives et avec des objectifs différents, d'une transition plus ou moins traumatique, d'un changement à la fois radical et raté par rapport à l'ordre ancien. La représentation de Rome n'est pas une fin en soi, elle est *problématisée*, et ce du point de vue de la forme comme de celui du fond.

En ce qui concerne la forme, Rome est un élément perturbateur des modalités traditionnelles d'exercice d'un genre. Elle est « une difficulté considérable posée au roman, dans sa pratique et sa pensée » tout en étant « impunément romanesque – parce que justement elle doit se confronter à ce qui n'est pas elle, en permanence » (Grau, 2017, p. 595). Se confronter à la religion, à l'histoire, à la symbolique, tout en aspirant à sa propre indépendance, à son présent, à sa seule vie citadine, sans être le signifiant d'un autre signifié, de sorte qu'à chaque fois « elle apparaît en tension, irrésolue, posant problème, suscitant la crise, dont les œuvres peuvent décider l'assomption, ou cacher le refus » (*ibid.*).

⁷ « La vicenda politico-simbolica dei primi cinquant'anni di Roma capitale consente alcune considerazioni finali e l'enunciazione di un paradosso. Roma infatti era la capitale della nazione prima ancora di diventarlo, e quando riuscirà ad assumere veramente questo ruolo – a partire dal 1915 e poi più nettamente con il fascismo – quell'insieme di valori e di simboli costitutivi era ormai travolto, alterato, travisato e insieme unificato intorno ai miti della gloria e della forza. Intorno al Vittoriano, principale monumento e luogo simbolo della capitale dell'Italia liberale, si possono vedere rispecchiati questi passaggi e altri ancora » (Vidotto, 1997, p. 19). Le critique ne s'est pas démentie au cours des années puisque les mêmes considérations furent réélaborées et reprises comme matériel du catalogue d'une grande exposition intitulée « Roma, nascita di una capitale » qui s'est tenue au Palazzo Braschi en 2021 (Vidotto, 2021).

Du point de vue du fond, la problématisation de la représentation romaine est encore plus évidente : elle est un prétexte pour interroger un processus politique et un moment historique de l'Italie contemporaine. Les auteurs français s'intéressant à Rome sont à ce titre précieux comme indicateurs de ce que les cousins ultra-alpins saisissent de cette effervescence toute nouvelle ou conservent au contraire d'une ancienne modalité de représentation. Ils sont aussi le symptôme d'un dialogue littéraire européen qui porte à l'émergence de nouveaux *topoi* partagés. Le corpus bi-national proposé permet ainsi de constater à quel point, « contaminare pare essere la parola che consente di definire l'intera stagione conosciuta dal mondo delle lettere fra l'Unità e lo scoppio del primo conflitto mondiale » (Irace, 2012, p. 252). Les Français cherchent eux aussi à leur façon à comprendre, à travers l'image de Rome, l'invention de la nation italienne, la valeur rêvée et le dysfonctionnement effectif d'une capitale moderne, le changement profond de paradigme historique dont la ville éternelle cristallise les points de tensions, même si ces interrogations passent souvent chez eux au second plan par rapport à la crise intérieure du personnage et à sa quête identitaire. Il semble d'ailleurs assez logique que Rome soit davantage problématisée, chez les romanciers français, non pas d'un point de vue historique qui les touche moins directement, mais existentiel. L'effort de Zola pour tenter de comprendre une situation qu'il finit tout de même par schématiser est à ce titre remarquable, mais il reste une exception. Ce qui ressort au contraire de la lecture de *Cosmopolis* et qui se prolonge au cours du XX^e siècle à travers des œuvres telles que *Les Caves du Vatican* (1914) ou *La Modification* (1957), c'est l'introspection et la réflexion favorisées par la ville (qui ne sont pas exemptes d'échos pirandelliens). Dans le roman d'André Gide, Rome est un carrefour dans la vie des personnages, dans celui de Michel Butor, elle est l'occasion d'un voyage à la fois réel, intérieur et sentimental⁸. Malgré tout, la tradition zolienne n'est jamais complètement écartée puisque, d'après l'analyse d'Anne-Christine Faitrop Porta (1988), les romans français à sujet romain se partagent toujours entre dénonciation du pouvoir temporel – puisque les Français portent aussi plus d'intérêt à la représentation du pouvoir religieux – et réminiscence romantique d'un peuple passionné et d'une sensualité latente.

Reste que parallèlement aux interrogations historiques – parfois presque civilisationnelles – soulevées par les narrations de Rome, les auteurs italiens et français partagent cette idée que Rome est aussi une ville favorisant la réflexion et l'introspection, l'initiation professionnelle mais surtout le développement personnel. Selon un jeu de miroirs et de mises en abymes, les questions que le personnage pose à la ville lui sont retournées par la ville, de sorte qu'en interrogeant Rome on finit toujours par s'interroger soi-même. Or, ce parcours initiatique, loin d'être couronné d'une quelconque

⁸ Sur les romans français à sujet romain antérieurs ou postérieurs à notre corpus voir Anne-Christine Faitrop Porta (1988).

apothéose, débouche au contraire sur des révélations souvent pessimistes, voire nihilistes, qui accompagnent l'échec effectif du personnage par rapport aux objectifs qu'il s'était fixés. Pour tous les protagonistes de nos romans, le maire Geronimo, Francesco Sangiorgio et Andrea Sperelli, Julien Dorsenne et Pierre Froment, Federico Ranaldi et Consalvo Uzeda, comme pour Giorgio Moncalvo et Lando Laurentano, Rome est une ville maudite. Au fil des œuvres, elle passe du jovial sens de communauté et du comique naïf des récits de De Amicis et Faldella à une perte de repères toujours plus évidente. Même la spiritualité dont elle est investie se trouve la plupart du temps associée à la maladie ou à la mort : la maladie de l'Andrea Sperelli du *Piacere* et celle de Giorgio dans *I Moncalvo* ; la folie partielle ou les pensées suicidaires de Federico et Consalvo dans *L'imperio* ; la mort tragique de Dario et Benedetta dans *Rome*, celle d'Alba Steno dans *Cosmopolis*, celle de Mauro Mortara, de Corrado Selmi ou celle, symbolique, de Mattia Pascal chez Pirandello. Toutes ces tragédies sont conditionnées par le lieu dans lequel elles se déroulent. Le bien nommé *Trionfo della morte* dannunzien s'ouvre lui aussi sur une scène romaine de suicide à laquelle assistent les deux protagonistes. Cette vision, qui ne témoigne pas seulement d'une esthétique décadentiste, mais glisse imperceptiblement vers un pessimisme historique et existentiel, s'inscrit dans une tradition plus ample de la ville maudite, caractéristique de la littérature de la ville moderne telle qu'elle se construit en Europe à la fin du XIX^e siècle, mais couplée, dans le cas de Rome, à une tradition encore plus ancienne. L'*Urbs*, jusqu'à Pirandello, est victime d'une longue tradition de *damnatio urbis* remontant à Boccaccio et à l'Aretino « che constatavano la degradazione della *caput in cauda mundi* » (Borsellino, 2002, p. 64). L'idée de décadence de Rome n'est certes pas nouvelle, mais les romans modernes l'actualisent à la lumière du contexte contemporain qui s'y prête particulièrement.

La Troisième Rome est tout aussi suspecte que l'étaient la Rome des Césars et celle des Papes. Ce que l'exemple du rejet du Vittoriano démontre, c'est le refus, ou du moins la difficile acceptation, et ce malgré son nouveau statut de capitale, de la modernisation de Rome. Dans cette période de transition, l'écriture du contemporain, voire de l'actualité, de la ville éternelle apparaît comme un refus du paradigme classique qui résiste et comme une volonté de prendre en compte la modernité sous son aspect politique, urbanistique ou technique (Grau, 2017, p. 478). Or, cette modernité poussée à l'excès n'est que très rarement saisie comme un signe positif, même chez un positiviste convaincu comme Enrico Castelnuovo : dans *I Moncalvo*, la voiture tombe en panne, les nouveaux bâtiments entachent le paysage, le téléphone révèle le scandale de la Banca Romana.

Chez le dernier auteur de notre corpus, la dialectique entre inclusion et rejet de la modernité sous le signe de la *damnatio urbis* est plus que jamais présente. Dans une intervention du 27 février 2025 intitulée « La rappresentazione di Roma nella narrativa pirandelliana » qui s'inscrivait dans le cadre des *Seminari pirandelliani* organisés par la Biblioteca nazionale centrale di Roma en collaboration

avec l'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro contemporaneo, Massimiliano Tortora a voulu insister sur le fait que les modernistes italiens, forcés de constater que « la civiltà italiana non fu, come quella di Roma, accentrata in una grande città che offrì al mondo mediterraneo un centro politico dal quale si irradiarono leggi e costumi uniformi » (Prezzolini, 1958, p. 359), ne se reconnaissent pas de centre. La valorisation d'une géographie polycentrique va de pair avec l'idée de relativisme absolu et de perte de repères caractéristique de l'époque post-positiviste. Dans un monde où la vérité univoque n'est plus crédible, l'espace se fait alors lui aussi l'expression d'une vision éclatée au sein de laquelle le centre n'existe plus. D'où la revalorisation des provinces comme des lieux autosuffisants qui ne nourrissent plus un complexe d'infériorité et le traitement *provincial* d'une Rome désacralisée. Rome, affirme Tortora, dans les nouvelles pirandelliennes, ressemble à un quartier. Dans cette perspective, la ville n'est jamais saisie par Pirandello dans ses aspects les plus brillants. Au contraire, les grandes constantes de la représentation urbaine pirandellienne placent Rome sous le signe de la modernité, mais d'une modernité toujours suspecte. La représentation du monde du cinéma, que Pirandello cherche à interroger dans ses *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1925) dont la première rédaction (*Si gira...*, en 1915) est immédiatement successive à celle de *I vecchi e i giovani*, est un exemple saillant de l'intérêt de l'auteur pour cette modernité technique et ce qu'elle implique⁹. En s'appuyant sur l'analyse précise de deux nouvelles comme paradigmes d'une vision qui parcourt toute l'œuvre pirandellienne, Massimiliano Tortora démontre comment le progrès politique et technique génère un sentiment de perte et d'abandon de l'authenticité. La ville et le progrès corrompent par leur hypocrisie, ils éloignent de la vie et de la nature. Pour le critique, la trajectoire la plus marquée de la narration urbaine pirandellienne vise à démontrer que Rome n'est plus un centre et qu'elle est une ville en perdition qui s'est perdue elle-même en passant d'un passé fastueux à un présent dégradant. Une ville qui *perd* également les personnages dans tous les sens du terme, du plus trivial et concret au plus abstrait et métaphysique. Une ville associée au commérage, au scandale, à la décadence et, enfin, à la maladie, individuelle ou sociale, et à la mort. Ces thèmes sont invoqués selon une vision bien différente de la morbidité dannunzienne – en partie parce que, parallèlement à cette vision délétère, D'Annunzio conserve, lui, des aspects plus positifs de la représentation romaine –, mais d'autant plus catégorique.

Ainsi, l'éventail des œuvres du corpus permet de constater la rapidité du passage de la centralité exacerbée de Rome, dans des œuvres pour lesquelles la ville était l'aboutissement rêvé, à un effet polycentrique qui ne reconnaît déjà plus à Rome son rôle de capitale, mais s'attache à en livrer en dernière instance l'image d'une « città del male ». Ce que nous avons résumé par les titres « le roman

⁹ Erich Auerbach (1967, p. 279) remarque d'ailleurs que le grand écran, en permettant la représentation quasi simultanée de toute une série de phénomènes relatifs à un seul sujet, fournit un moyen d'expression conforme à la multiplicité de la vie ; conception qui renvoie bien à celle que Pirandello se fait de l'individu moderne.

de Rome capitale » et « l'impasse romaine ». La conclusion mise en avant par Massimiliano Tortora, qui pour nous sert de dénouement à l'étude d'une vision de Rome dans cet arc chronologique partiel des cinquante premières années de la capitale, est que Rome représente la ville où le pessimisme pirandellien trouve son expression la plus absolue.

S'il est vrai que le genre romanesque s'affirme d'abord en Italie comme transmission de l'histoire et réactivation de ses significations (Del Tedesco, 2012, pp. 82-83), il perdure jusqu'à la veille du premier conflit mondial comme instrument privilégié pour comprendre et construire la nation. Une fois le temps du patriotisme épuisé, l'« esame di coscienza collettivo », mené « nei toni dell'autoaccusa e della requisitoria » (*ibid.*, p. 84) par les intellectuels du tournant du siècle fait émerger la ville capitale sous le prisme du *Risorgimento mancato* et renouvelle le mythe de la *damnatio urbis* pour en proposer une lecture moderne. Les hommes de lettres sont alors investis d'une mission bien différente que ceux de la génération précédente qui avaient construit tout un imaginaire collectif et patriotique. Le dernier roman du corpus, considéré comme le plus contemporain de Pirandello, est paradigmatique de ce renversement total du rapport à l'Histoire qui porte à composer « una ontologia negativa del vedersi vivere e dell'esistere, declinata per deragliamento da coscienze frantumate e fantasmi allucinati, sul crinale fra finzione e pazzia » (Morace, 2021, pp. CXXXIII-CXXXIV).

Pour conclure notre exploration des différentes échelles, depuis les implications individuelles de la représentation romaine jusqu'à ses enjeux nationaux, abordons en dernier lieu les perspectives européenne et internationale qui ouvrent de nouvelles pistes de recherche. Notre étude est doublement partielle du fait de la sélection nécessaire – qui est toujours une forme d'exclusion – qu'elle propose de quelques romans de Rome capitale ; ceux-ci s'insèrent dans une production beaucoup plus vaste qui à son tour pourrait n'être qu'une infime partie du discours qu'il serait possible d'élaborer sur la capitale romaine au niveau macroscopique. Nul doute qu'il serait utile d'approfondir la recherche en augmentant le corpus étudié sur la période donnée (c'est-à-dire en proposant l'étude d'un plus grand nombre d'œuvres franco-italiennes), mais il serait tout aussi fertile de l'élargir (à d'autres époques, mais aussi à d'autres pays). La visée comparatiste pourrait, par exemple, dans notre cas, porter à une exploration de la représentation des capitales européennes et aux réseaux que ces représentations stimulent. Comme le suggère Blaise Wilfert-Portal (2009, p. 44), il serait intéressant de mener un projet global visant à « mettre en séries l'immense production autochtone de discours sur la capitale nationale par les auteurs de chacune des capitales européennes, mais aussi l'ensemble des discours produits sur les capitales des autres, pour tenter d'évaluer l'importance symbolique relative des unes et des autres [...] ». Le critique détaille les perspectives ouvertes malgré tout par la seule étude monographique sur « "l'effet capitale" en matière de littérature » (*ibid.*). Trois considérations qu'il

formule quant aux motivations des narrateurs de Rome capitale nous semblent entrer en résonnance avec notre propre recherche et ses ouvertures potentielles. La première concerne l'affirmation, à partir du XIX^e siècle, de la métropole-capitale comme sorte de « fabrique naturelle » de toute production littéraire qui aspire à un minimum de visibilité. Non seulement elle concentre « les instances de production, de reproduction et de légitimation du discours lettré », mais elle est aussi l'objet de cette production. Ainsi, elle est à la fois « la matrice technique, sociale et symbolique » de la littérature moderne « mais aussi son objet, l'un des décors les plus évidents et les plus naturels de ses mises en scène ». En effet, « ce foisonnement de thèmes qu'offre la métropole, et *a fortiori* la capitale, puisqu'elle ajoute encore au spectacle des pouvoirs locaux le pathos du pouvoir national, fournit une part du capital symbolique que mobilisent les auteurs dans leur production » (Wilfert-Portal, 2009, p. 44).

En Italie, cette tradition est certainement moins implantée que dans d'autres nations européennes. L'unification tardive de la péninsule va de pair avec une littérature locale ou nationale qui s'affranchit difficilement d'une forte identité régionale. Franchir le pas du *roman de Rome* est ainsi d'autant plus significatif et ambitieux que l'histoire politique et littéraire du pays ne s'y prête pas naturellement. En outre, c'est une expérience totale à laquelle nos auteurs se confrontent. Comme prémisse à l'écriture, il faut d'abord pour chacun d'eux, dont aucun n'est romain d'origine, se « faire » à Rome, subir les mêmes épreuves initiatiques que l'on retrouve ensuite dans leurs romans. De ces hommes de lettres et de leurs personnages, Rome éprouve le talent et la capacité de résistance. Elle est à la fois inévitable et dangereuse, y compris parce que s'y côtoient l'individu et la foule, le particulier et l'universel. Or, cette coprésence des différentes échelles (qui s'ajoute à la coprésence des différentes temporalités) constitue aussi, et c'est le deuxième point soulevé par Wilfert-Portal (*ibid.*, p. 45), une opportunité à ne pas manquer pour les écrivains : « l'interférence constante qui [se] réalise [dans les capitales culturelles] entre le local, le national et l'international » permet à un auteur d'« optimiser ses chances d'accéder aux différentes dimensions, articulées entre elles, de la consécration symbolique » de sorte que « relever le défi du roman d'une capitale, c'était se placer dans la compétition avec les plus grands qui y avaient déjà sacrifié ».

Enfin ces écrivains, en tant que membres des élites métropolitaines, ont directement intérêt à proposer Rome comme objet littéraire et à en faire une capitale culturelle digne de ses voisines européennes. Posséder leur propre « capitale romancée » leur permet de prétendre à l'exportation de leur œuvre « dans les pays où l'on attendait naturellement d'un roman qu'il donne à voir les richesses et les contradictions de la vie métropolitaine » (*ibid.*, p. 45). Le choix du roman de Rome n'est pas anodin et aucun des auteurs du corpus n'est dupe de la mission dont il se sent investi, mission qui dépasse largement la simple représentation d'une ville pour assumer des implications diverses dans

les champs littéraire, historique, symbolique ou même géopolitique. Écrire sur la capitale entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, c'est vouloir se placer dans le concert des nations européennes et l'étude systématique de chacun des instruments de l'orchestre et de leur façon de s'accorder et de se répondre nous semble une piste de recherche enthousiasmante.

L'impression générale laissée par notre corpus n'en est pas moins celle d'une littérature romanesque qui peine à exploiter les fondements fragiles du nouveau statut de la capitale romaine pour établir, au même titre qu'il existe à la même époque une forte tradition du roman de Paris ou du roman londonien, le roman de Rome. Les considérations de Blaise Wilfert-Portal ne s'appliquent que marginalement à Rome dont l'histoire montre qu'elle ne s'est imposée que de manière relative comme capitale culturelle d'une nation moderne. Sans avoir intégralement échoué, le processus de « capitalisation » de la ville éternelle, dont la mise en récit est un élément fondamental, n'a jamais répondu aux ambitions de la hisser au rang des grandes capitales européennes. La rencontre manquée entre la modernité littéraire et la ville de Rome témoigne entre autres du fait que celle-ci n'a jamais pleinement assumé sa fonction de capitale. À la veille de la Première Guerre Mondiale, elle est encore la ville décrite par Goethe et Stendhal, « una piccola città mediterranea, quasi più piena di monumenti che di case, sede delle amministrazioni di due Stati ma priva di una società rappresentativa dell'interazione » (Moravia, 1975, p. 7). Plus qu'une capitale moderne – c'est-à-dire un modèle pour la nation, un centre où convergent et s'harmonisent les diversités culturelles du pays, une inspiration inépuisable de la production artistique (*ibid.*, p. 10) – Rome est une ville unique en son genre qui, au lieu d'encourager les manifestations culturelles, y compris celles qui s'attachent à sa représentation, « è diventata un elemento frenante e mortificante per la cultura italiana » (*ibid.*). Les conclusions pessimistes des romans de notre corpus sont du même ordre que la diatribe lancée par Alberto Moravia (1975, p. 18) contre celle qu'il considère encore comme une non-capitale : « Così Roma, nonostante ogni ragionevole speranza, pare condannata a non essere che la capitale di un Paese confuso e modesto il cui destino è deciso altrove ». Les soixante années qui séparent nos derniers romans de la rédaction de cet article laissent à penser que l'absence d'ambition romaine n'a pas subi d'évolutions. Eugenio Montale (1975, p. 118) le reconnaît lui aussi, « È una città provvisoria, vive sul provvisorio : però questo provvisorio è costituzionale, eterno e probabilmente non finirà mai ».

Rome est une ville d'éternels paradoxes, concrète et monumentale et pourtant presque imaginaire à force de ne pas correspondre à ce qu'on en attend. Comme si elle n'était en définitive qu'un conte merveilleux, une grande illusion du type de celles qu'on raconte aux enfants ; comme si les narrateurs cherchaient à représenter, à travers Rome, l'irreprésentable, pour rendre réelle une ville irréelle et se

convaincre qu'elle existe. Car malgré leur ressentiment, les romanciers continuent de la représenter. Alberto Moravia n'est-il pas lui-même l'un des plus grands narrateurs de Rome du XX^e siècle, qui prouve bien que de cet éternel provisoire romain, *sur, pour* ou *contre* lui, les fleuves d'encre continuent à couler, et les romans à s'écrire ?

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie primaire

a) Œuvres du corpus

- CASTELNUOVO E. (2019), *I Moncalvo*, édition établie par Gabriella Romani, Interlinea, Novara (première édition 1908).
- D'ANNUNZIO G. (2000), *Il Piacere*, in id., *Prose di romanzi*, vol. 1, édition établie par Annamaria Andreoli et Niva Lorenzini et dirigée par Ezio Raimondi, Mondadori, Milano, pp. 1-358 (première édition 1889).
- DE AMICIS E. (1911), *Speranze e glorie, Le Tre Capitali, Torino, Firenze, Roma*, Treves, Milano, <https://liberliber.it/autori/autori-d/edmondo-de-amicis/speranze-e-glorie-le-tre-capitali-torino-firenze-roma/>.
- DE ROBERTO F. (2019), *L'imperio*, édition établie par Gabriele Pedullà, Garzanti, Milano (première édition à titre posthume 1929).
- FALDELLA G. (2002), *Un viaggio a Roma senza vedere il Papa*, édition établie par Caterina De Caprio, Libreria Dante e Descartes, Napoli (réédition du texte de 1875).
- ID. (2013), *Un viaggio a Roma senza vedere il Papa*, édition établie par Danilo Laccetti, Greco e Greco, Milano (réédition du texte de 1880).
- PIRANDELLO L. (2017), *I vecchi e i giovani*, édition établie par Massimo Onofri avec préface de Nino Borsellino, Garzanti, Milano, 2017 (première édition 1913).
- SERAO M. (2014), *La conquista di Roma*, Elliot, Roma (première édition 1885).
- ZOLA E. (1997), *Rome*, édition établie par Jacques Noiray, Gallimard, Paris, (première édition 1896).

b) Œuvres contiguës au corpus

- BOURGET P. (1947), *Cosmopolis*, Arthème Fayard, Paris, (première édition 1892).
- D'ANNUNZIO G. (1942), *L'innocente*, in Id., *Prose di romanzi*, vol. 1, *I romanzi della rosa*, Mondadori, Verona, pp. 369-650 (première édition 1892).
- ID. (1942), *Trionfo della morte*, in Id., *Prose di romanzi*, vol. 1, *I romanzi della rosa*, Mondadori, Verona, pp. 651-1049 (première édition 1894).

- ID. (1942), *Le vergini delle rocce*, in Id., *Prose di romanzi*, vol. 2, Mondadori, Verona, pp. 395-567 (première édition 1895).
- DE AMICIS E. (1870), *Impressioni di Roma*, Faverio e Comp., Firenze.
- ID. (1873), *Ricordi del 1870-1871*, Barbèra, Firenze.
- ID. (1898), Note introductive (« avvertenza ») à *Le Tre Capitali*, Torino, Firenze, Roma, Giannotta, Catania, <https://www.museotorino.it/resources/pdf/books/167/files/assets/common/downloads/publication.pdf>.
- DE ROBERTO F. (2019), *L'illusione*, édition établie par Nunzio Zago, BUR Rizzoli, Milano, (première édition 1891).
- FALDELLA G. (1957), *Roma borghese*, édition établie par Gaetano Mariani, Cappelli, Rocca San Casciano (première édition 1882).
- FRANCE A. (1991), *Sur la pierre blanche* in Id., *Œuvres*, vol. III, édition présentée et annotée par Marie-Claire Bancquart, Gallimard, Paris (Première édition 1905).
- MANTOVANI D. (1911), note à la nouvelle édition de *Le Tre Capitali* in De Amicis (1911), pp. 129-130.
- NIEVO I. (1999), *Le Confessioni d'un Italiano*, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, Parma.
- PIRANDELLO L. (1988), *Il fu Mattia Pascal*, Mondadori, Milano (première édition 1904).
- SERAIO M. (1885), « Per la “Conquista di Roma” », article publié dans *Fanfulla della Domenica* le 12 juillet 1885.
- EAD. (1908), *Lettere d'una viaggiatrice*, Perrella, Napoli, <https://archive.org/details/letteredunaviagg00serauoft/page/46/mode/2up>.
- EAD. (1938), « “Alla conquista di Roma” – Lettere del 1882-1884 », in *Nuova Antologia*, vol. CD, fasc. 1602, pp. 380-395.
- EAD. (1992), *Vita e avventure di Riccardo Joanna*, édition établie par Raffaele Giglio, Vecchio Faggio, Chieti Scalo (première édition 1887).
- STAËL (MADAME DE) (1985), *Corinne ou l'Italie*, édition établie par Simone Balayé, Gallimard, Paris (première édition 1807).

c) Autres sources primaires

BRUNETIERE F. (1895), « Le Cosmopolitisme et la littérature nationale », in *Revue des deux mondes*, octobre 1895, pp. 621-637, <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/octobre-1895-3/>.

BUTOR M. (1957), *La Modification*, Éditions de Minuit, Paris.

CAPUANA L. (1972), *Scritti critici*, édition établie par Ermanno Scuderi, Niccolò Giannotta, Catania.

ID. (1972), « Verga », in Id., *Scritti critici*, pp. 29-37 (première édition 1882).

ID. (1972), « Emilio Zola », in Id., *Scritti critici*, pp. 225-250 (première édition 1882).

ID. (1972), « Sul romanzo italiano », in Id., *Scritti critici*, pp. 127-149 (première édition 1885 sous le titre « Per l'arte »).

ID. (1972), « Gabriele d'Annunzio », in Id., *Scritti critici*, pp. 65-123 (première édition 1898).

ID. (1972), « Idealismo e cosmopolitismo », in Id., *Scritti critici*, pp. 303-324 (première édition 1898).

ID. (1972), « La crisi del romanzo », in Id., *Scritti critici*, pp. 327-341 (première édition 1898).

CARDUCCI G. (1887), *Giambi ed epodi (1867-1872)*, Zanichelli, Bologna.

D'ANNUNZIO G. (2003), *Scritti giornalistici 1882-1888*, vol. 1, Mondadori, Milano, édition établie par Annamaria Andreoli et textes réunis par Federico Roncoroni.

ID. (2003), *Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. 2, Mondadori, Milano, édition établie par Annamaria Andreoli et textes réunis par Giorgio Zanetti.

ID. (2003), « Il romanzo futuro (frammento d'uno studio su l'Arte Nuova) », in Id., *Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. 2, pp. 17-21 (première publication dans *La domenica del Don Marzio* du 31 janvier 1892).

ID. (2003), « L'arte letteraria nel 1892 (La prosa) », in Id., *Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. 2, pp. 110 -115 (première publication dans *Il Mattino* du 28-29 décembre 1892).

ID. (2003), « Nota sul "rinascimento latino" », in Id., *Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. 2, pp. 312 - 317 (première publication dans *Il Convito* de février 1895).

ID. (2003), « Il rinascimento latino », in Id., *Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. 2, pp. 347-357 (première publication dans *L'illustrazione italiana* du 3 février 1895).

- ID. (2003), « Della coscienza nazionale », in Id., *Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. 2, pp. 498-505 (première publication sur *Il Giorno* du 21 mai 1900).
- D'AZEGLIO M. (1891), *I miei ricordi*, Barbèra, Firenze (première édition 1867), https://digilander.libero.it/libri_online_1/libri/massimo_taparelli_d_azeglio-i_miei_ricordi.pdf.
- DE MARCHI E. (1963), « Avvertenza premessa dell'autore », note de l'auteur à *Il cappello del prete* in Id., *Romanzi*, édition établie par Titta Rosa, Mursia & C, Milano.
- DE SANCTIS (1965), *Studio sopra Emilio Zola*, in Id., *Saggi critici*, vol. 3, édition établie par Luigi Russo, Laterza, Bari, pp. 266-312 (recueil d'articles publiés dans les numéros 175, 198, 220, 236, 253, 267, 300, 308, 338, 340 et 351, année XVI du journal *Roma* de Naples en 1878).
- DE VOGÜE E-M. (1895), « La Renaissance latine, Gabriel D'Annunzio : Poèmes et romans », in *Revue des deux mondes*, janvier 1895, pp. 187-206, <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/gabriel-dannunzio-poemes-et-romans/>.
- DE WYZEWA T. (1895), « Revues étrangères, une enquête littéraire italienne », in *Revue des deux mondes*, septembre 1895, pp. 451-462, <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/septembre-1895-6/>.
- FARINA S. (1872), « Alcune idee sul romanzo » article publié dans *Rivista minima*, II° anno, n°10, pp. 159-161 ; 175-179 ; 191-193 ; 207-210 (publié en feuilleton les 26 mai, 9 juin, 23 juin et 7 juillet 1872), <https://www.bdl.servizirl.it/bdl/bookreader/index.html?path=fe&cdOggetto=5123#page/152/mod e/2up>.
- FOGAZZARO A. (1945), « Dell'avvenire del romanzo in Italia », discours prononcé en 1872 à l'Accademia olimpica di Vicenza, in *Tutte le opere di Antonio Fogazzaro*, sous la direction de Piero Nardi, vol. XV, *Scene e prose varie*, Mondadori, Milano, pp. 343-360.
- ID. (1945), « In morte di Emilio Zola » in *Tutte le opere di Antonio Fogazzaro*, sous la direction de Piero Nardi, vol. XV, *Scene e prose varie*, Mondadori, Milano, pp. 257-258.
- GNOLI D. (1897), « Nazionalità e arte », in *Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti*, vol. 67, s. 4, Roma, pp. 594-613, <https://archive.org/details/nuovaantologia151romauoft/page/594/mode/2up>.
- GROPPALO L. (1903), *Autori italiani d'oggi*, Roux e Viarengo, Torino-Roma.
- KENNARD G. S. (1905), *Romanzi e romanzieri italiani*, Barbèra, Firenze.
- LIOY P. (1862), *I romanzi contemporanei*, in *Il Politecnico*, vol. XIII, fasc. LXXII (giugno 1862), pp. 253-278, <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornale/TO00191182/1862/V.13/00000267>.

- MONTALE E. (1975), contribution au volume *Contro Roma*, Bompiani, Milano, pp. 117-122.
- MORASSO M. (1897), « Ai nati dopo il 70. La terza reazione letteraria », article publié dans *Il Marzocco* du 7 février 1897, <https://archive.org/details/il-marzocco-1897/page/n25/mode/2up>.
- MORAVIA A. (1975), « Introduzione : delusione di Roma » in *Contro Roma*, Bompiani, Milano, pp. 7-18.
- MUSIL R. (1982), *L'homme sans qualités*, t. 1, traduction de Philippe Jaccottet, Seuil, Paris (première édition originale 1930).
- NENCIONI E. (1885), « I nuovi romanzi. II. La conquista di Roma » in *Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti*, vol. 82, s. 2, 1885, Roma, pp. 44-57, https://archive.org/details/sim_nuova-antologia-revista-di-lettere-scienze-ed-arti_1885-07-01_82/page/44/mode/2up.
- OJETTI U. (1931), « A Giovanni Papini, sugl'italiani e il romanzo » (1929), in Id., *Venti lettere*, Treves, Milano, pp. 53-72.
- ID. (1946), *Alla Scoperta dei Letterati*, édition établie par Pietro Pancrazi, Le Monnier, Firenze (première édition 1895).
- ID. (1951), « Zola », in Id., *Cose Viste*, tomo primo, 1921-1927, Sansoni, Firenze, pp. 194-200.
- PAVESE C. (2020), *Poesie*, Einaudi, Torino.
- PETRARCA F. (2015), *Canzoniere*, édition établie par Marco Santagata, Mondadori, Milano.
- PIRANDELLO L. (1973), *Tutti i romanzi*, édition établie par Giovanni Macchia et avec la collaboration de Mario Costanzo, Mondadori, Milano.
- ID. (1980), *Carteggi inediti (con Ogetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernatis, De Filippo)*, textes réunis par Sarah Zappulla Muscarà, Bulzoni, Roma.
- ID. (2006), *Saggi e interventi*, édition établie par Ferdinando Taviani, Mondadori, Milano (première édition des articles 1890-1898).
- ID. (2006), « Per la solita quistione della lingua », in Id., *Saggi e interventi*, pp. 82-89 (première édition 1890).
- PREZZOLINI G. (1927), « La Cultura italiana », in *Cultura contemporanea, biblioteca di letteratura, storia e filosofia*, vol. XXVII, Corbaccio, Milano (première édition 1923).
- ROUX A. (1883), *La littérature contemporaine en Italie, troisième période, 1873-1883*, Plon et Cie, Paris.

- ROUX A. (1896), *La littérature contemporaine en Italie, dernière période, 1883-1896*, Plon et Cie, Paris.
- SALVADORI G. (1933), « *La conquista di Roma* di Matilde Serao », article publié dans *Fanfulla della Domenica*, a. VII, n° 27, 5 juillet 1885, in *Liriche e saggi*, vol. 2 « *Semina Flammae* », édition établie par Carlo Calcaterra, Società editrice « vita e pensiero », Milano, pp. 120-126.
- SELLA Q. (1887), *Discorsi parlamentari raccolti e pubblicati per deliberazione della Camera dei deputati*, vol. I, Tipografia della Camera dei deputati, Roma.
- SLATAPER S. (1920), « Quando Roma era Bisanzio », article publié dans « *La Voce* » le 20 avril 1911, in Giani Stuparich (1920, dir.), *Slapater Scipio, Scritti letterari e critici*, La voce, Roma.
- TARCHETTI I. U. (1967), « Idee minime sul romanzo », in *Tutte le opere*, sous la direction de Enrico Ghidetti, vol. II, Cappelli, Bologna, pp. 522-535 (première publication dans *Rivista minima* le 31 octobre 1865).
- TENCA C. (1969), « Delle condizioni dell'odierna letteratura in Italia », in Id., *Saggi critici*, textes réunis par Gianluigi Berardi, Firenze, Sansoni, 1969, pp. 270-288 (première édition de l'article 1846).
- VALLETTE G. (1909), *Reflets de Rome, Rome vue par les écrivains de Montaigne à Goethe, de Chateaubriand à Anatole France*, Plon-Nourrit et cie, Paris.
- VERRI A. (1967), *Le notti romane*, édition établie par Renzo Negri, Laterza, Bari.
- ZADIG. (1900), « Silhouettes contemporaines, M. G. D'Annunzio », article publié dans *Revue Bleue*, 7 avril 1900, pp. 423-425,
<https://archive.org/details/s4revuebleuepoliti13pari/page/422/mode/2up>.
- ZOLA E. (1892), « Paul Bourget », article publié dans *Le Gaulois* du 7 décembre 1892, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k528192v.item>.

Bibliographie secondaire

a) Bibliographie critique sur les œuvres et auteurs du corpus

ANDREOLI A. (1990), « La lirica dannunziana riscritta nel *Piacere* », in *D'Annunzio a Roma*, atti del convegno (18-19 maggio 1989), Istituto nazionale di studi romani, Roma, pp. 89-97.

EAD. (2000), *Notes à D'Annunzio* (2000), pp. 1105-1239.

EAD. (2020), *Diventare Pirandello*, Mondadori, Milano, 2020.

BANTI A. (1965), *Matilde Serao*, UTET, Torino.

BARTOLINI F. (2021), « Nel nome del “popolo” romano, Nathan e la città che cambia », in Pesci, Pirani et Raimondi (2021, dir.), pp. 69-74.

BORSELLINO N. (1983), *Ritratto di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari.

ID. (2002), « Da acquasantiera a portacenere. Roma tra passato e presente », in Resta (2002, dir.), pp. 57-64

ID. (2017), *Introduction à Pirandello* (2017), pp. VII-XXXII.

BRACCO R. (1977), « La risata di donna Matilde », in Gianni Infusino, *Matilde Serao, vita, opere, testimonianze*, i quaderni di quarto potere, Casoria, pp. 69-73.

BRUNI F. (1985), Note d'introduction à Matilde Serao, *Il romanzo della fanciulla, la virtù di Checchina*, Liguori, Napoli, pp. I-XXXVI.

BUBBA A. (2020), « Pubbliche virtù e vizi privati ne *La conquista di Roma* di Matilde Serao », in Campana et Giunta (2020, dir.).

CAVALLI PASINI A. (1996), *De Roberto*, Palumbo, Palermo.

CAMPAILLA S. (2008), « Zola e il romanzo della nuova Roma », in Id. (2008, dir.), pp. 64-73.

COSTA S. (2012), *D'Annunzio*, Salerno editrice, Roma.

EAD. (2018), « D'Annunzio romanziere », in Alfano et de Cristofaro (2018, dir.), vol. II, pp. 397-411.

CROCE B., « E. Castelnuovo – F. De Roberto », in Id. (1957), vol. VI, pp. 130-143.

- ID., « Luigi Pirandello », in Id. (1957), vol. VI, pp. 354-373.
- ID., « Matilde Serao », in Id., (1964), vol. III, pp. 35-76.
- ID., « Gabriele D'Annunzio », in Id., (1964), vol. IV, pp. 7-74.
- DAL MONTE R. (2005), « Luoghi della scrittura pirandelliana : “tra tanto verde e tanto azzurro” », in Del Tedesco et Garofano (2005, dir.), pp. 125-142.
- D'ANTUONO N. (2020), « “Tempi” ed eroi tra il fango della storia nei “Vecchi e i giovani” di Luigi Pirandello », in *La letteratura italiana oltre i confini*, Sinestesie, rivista di studi sulle letterature e le arti europee, anno XVIII, Avellino, pp. 177- 191.
- DE CAPRIO C. (2002), « I percorsi di Geronimo », Préface à Faldella (2002), pp. 5-13.
- DE LISO D. (2012), *Percorsi Derobertiani, politica, donne, spazio*, Loffredo, Napoli.
- DE NUNZIO SCHILARDI W. (1997), Introduction à Matilde Serao, *La conquista di Roma*, Bulzoni, Roma, pp. IX-XLI.
- EAD. (2004), *L'invenzione del reale, studi su Matilde Serao*, Palomar, Bari.
- EAD. (2011), « “La conquista di Roma” di Matilde Serao » in *Italianistica: rivista di letteratura italiana*, vol. 40, n°2, *L'unità d'Italia nella narrativa e nella storiografia letteraria*, pp. 105-115.
- DEL TEDESCO E. (2018), *De Roberto*, édition spéciale pour le *Corriere della Sera* : « Le grandi iniziative del Corriere della Sera », n°26 du 27 juin 2018, Milano.
- DISEGNI S. (2008), « Emile Zola all'Indice », in *Esperienze letterarie*, XXXIII, 4, Fabrizio Serra, Pisa-Roma, pp. 47-78.
- DOTTI U. (2012), *Gli scrittori e la storia : La narrativa dell'Italia unita e le trasformazioni del romanzo (da Verga a oggi)*, Nino Aragno, Torino, <https://books.openedition.org/ninoaragnoeditore/133?format=toc>.
- FAITROP-PORTA A-C. (1990), « Il realismo di Rome al vaglio della critica romana (1896-1960) », in Menichelli (1990, dir.), pp. 141-171.
- FERNANDEZ D. (1998), « Zola », in Id. (1998, dir.), *Le Voyage d'Italie, dictionnaire amoureux*, Plon, Paris, pp. 657-662.
- GALLICO G. (1931), « *I Moncalvo* di Enrico Castelnuovo » in *La Rassegna mensile di Israel*, s. 2, vol. 6, n°5/6, septembre-octobre 1931, Unione delle Comunità Ebraiche italiane, pp. 199-210, <https://www.jstor.org/stable/41275669>.

- GAROSIL. (2020), « Paesaggi romani nel prisma della narrativa di D'Annunzio, Pirandello e Gadda », in Placido, Spera et Storini (2020, dir.), pp. 83-93.
- GHIDETTI E. (2002), « I luoghi di Mattia Pascal », in Resta (2002, dir.), pp. 65-78.
- GIBELLINI P. (1990), « La stagione romana e il gusto figurativo di D'Annunzio », in *D'Annunzio a Roma*, atti del convegno (18-19 maggio 1989), Istituto nazionale di studi romani, Roma, pp. 71-88.
- ID. (1996), « Mattia Pirandello fu Pascal », in *Critica letteraria*, n°91-92, pp. 163-187, <https://liberliber.it/autori/autori-p/luigi-pirandello/il-fu-mattia-pascal/>.
- ID. (2015), Introduction à Gabriele D'Annunzio, *Il Piacere*, BUR, Milano, pp. I-V.
- GIGANTE C. (2014), « I “vecchi” e i “giovani” di Zola, un'ipotesi per Pirandello », in Seta (de) Ilaria (2014, dir.), *Armonia e conflitti, dinamiche familiari nella narrativa italiana moderna e contemporanea*, Peter Lang, Bruxelles, pp. 35-48, https://www.academia.edu/9593201/I_vecchi_e_i_giovani_di_Zola_Unipotesi_per_Pirandello_Pirandello_e_Zola_.
- GIGLI L. (1962), *De Amicis*, UTET, Torino.
- GIGLIO R. (1992), Introduction à Serao (1992), pp. 5-19.
- INFUSINO G. (1981, dir.), *Matilde Serao, tra giornalismo e letteratura*, Guida, Napoli.
- LACCETTI D. (2013), Préface à Faldella (2013), pp. 9-30.
- LAVAGETTO M. (1987), Introduction à Federico De Roberto, *L'illusione*, Garzanti, Milano, pp. VII-XIX.
- LAVILLE B. (2013), « Zola et la laïcité », in *Romantisme*, 4, n°162, pp. 73-83, <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2013-4-page-73.htm>.
- LEVI A. (1949), « Enrico Castelnuovo l'autore dei *Moncalvo* », in *La Rassegna mensile di Israel*, s. 3, vol. 15, n°8/9, août-septembre 1949, Unione delle Comunità Ebraiche italiane, pp. 388-419, <https://www.jstor.org/stable/41277315>.
- ID. (1949) « Enrico Castelnuovo l'autore dei *Moncalvo* (continuaz) », in *La Rassegna mensile di Israel*, s. 3, vol. 15, n°10, ottobre 1949, Unione delle Comunità Ebraiche italiane, pp. 468-477, <https://www.jstor.org/stable/41276914>.
- LONGO N. (2018), *Pirandello tra Leopardi e Roma*, Studium edizioni, Roma.

- LUCIANI G. (1990), « Zola visiteur de Rome ou du bon usage du Baedeker », in Menichelli (1990, dir.), pp. 173-189.
- MACCHIA G. (1989), « *Il Piacere* di D'Annunzio, cent'anni dopo », in Id., *Proust e dintorni*, Mondadori, Milano, pp. 173-183.
- ID. (1973), « Introduzione a Pirandello narratore », Introduction à Luigi Pirandello, *Tutti i romanzi*, vol. I, Mondadori, Milano, pp. XIII-LII.
- MADRIGNANI C. A. (1972), *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto : saggio su ideologia e tecniche narrative*, De Donato, Bari.
- MAFFEI G. (2018), « I mondi-illusione », in Alfano et de Cristofaro (2018, dir.), vol. II, pp. 363-378.
- MANACORDA G. (1981), « L'opera di Matilde Serao entro l'ipotesi gramsciana di una letteratura nazional-popolare », in Infusino (1981, dir.), pp. 15-27.
- MARCHI G. (1977), *La Roma di Pirandello una, nessuna e centomila*, Istituto di studi romani, Roma.
- MARIANI G. (1957), « Aria di Roma per Giovanni Faldella », Préface à Faldella (1957), pp. 5-14.
- MARTIN-GISTUCCI M. G. (1973), *L'œuvre romanesque de Matilde Serao*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble.
- MAZZACURATI G. (1993), Préface à Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Einaudi, Torino, pp. VII-XXXV.
- MENICHELLI G. C. (1990, dir.), *Il terzo Zola, Emile Zola dopo i « Rougon-Macquart »*, atti del convegno internazionale (Napoli-Salerno 27-30 maggio 1987), Istituto universitario orientale, Napoli.
- MORACE A. M. (2021), Introduction à Luigi Pirandello, *Romanzi*, vol. 3, *I Vecchi e i Giovani*, Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello, pp. XI-CXXXIX.
- NOIRAY J. (1997), Préface à Zola (1997), pp. 7-43.
- ID. (1997), Notice à Zola (1997), pp. 900-929.
- OLIVA G. (1990), « La cultura dell'estetismo romano e gli scritti dannunziani di Angelo Conti », in *D'Annunzio a Roma*, atti del convegno (18-19 maggio 1989), Istituto nazionale di studi romani, Roma, pp. 113-134.
- ONOFRI M. (2017), Préface à Pirandello (2017), pp. LVI-LXXX.

- PANCRAZI P. (1937), « Bello e brutto scrivere di Matilde Serao », in Id., *Scrittori italiani dal Carducci al D'Annunzio*, Laterza, Bari, pp. 111-123.
- PARATORE E. (1990), « Le visioni di Roma nel *Piacere* », in *D'Annunzio a Roma*, atti del convegno (18-19 maggio 1989), Istituto nazionale di studi romani, Roma, pp. 163-177.
- PÉCOUT G. (2012), « Edmondo De Amicis, socialista reale », in Luzzatto et Pedullà (2012, dir.), pp. 358-363.
- PEDULLÀ G. (2019), « Uzeda ! La politica spiegata da Federico De Roberto », Introduction et notice bibliographique de De Roberto (2019), *L'imperio*, pp. 5-195.
- PERSIANI G. (2000), « Note per una rilettura de *I Vecchi e i giovani* di Luigi Pirandello », in *Atti del V congresso degli italianisti scandinavi* (Bergen, 25-27 giugno 1998), Romansk institutt dell'università di Bergen, pp. 55-67.
- PETROCCHI G. (1960), « D'Annunzio e la tecnica del *Piacere* », in *Lettere Italiane*, vol. 12, n°2, pp. 168-179, <https://www.jstor.org/stable/26248085?seq=10>.
- PISCOPO U. (1995), Introduction a Edmondo De Amicis, *Roma capitale*, Guida, Napoli, pp. 5-22.
- PROSIO P. M. (1988), Préface à Giovanni Faldella, *Un viaggio a Roma senza vedere il Papa*, Centro Studi Piemontesi, Torino, pp. 7-11.
- PUPINO A. R. (2006, dir.), *Matilde Serao, Le opere e i giorni*, atti del convegno di studi (Napoli 1-4 dicembre 2004), Liguori, Napoli.
- ID. (2006), « “Chi piange acconsente”. Ragguagli di Matilde Serao con alcune congetture sopra il suo successo », in Id., *Matilde Serao, Le opere e i giorni*, atti del convegno di studi (Napoli 1-4 dicembre 2004), pp. 279-316.
- RAIMONDI E. (2000), « Alla ricerca del romanzo “moderno” », Introduction à D'Annunzio (2000), pp. XIII-XLII.
- RESTA G. (2002, dir.), *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, atti del convegno (Roma 19-21 dicembre 2001), Salerno editrice, Roma.
- RODA V. (2006), « Simulazioni, dissimulazioni e sdoppiamenti negli scritti di Matilde Serao », in Pupino (2006, dir.), pp. 317-330.
- ROMANI G. (2019), Introduction à Castelnuovo (2019), pp. 5-17.
- SCAPPATICCI T. (1995), *Introduzione a Serao*, Laterza, Roma.

- SCHIANO G. (2018), « *L'imperio* » (scheda), in Alfano et de Cristofaro (2018, dir.), vol. II, pp. 582-584.
- SCRIVANO R. (2006), « Matilde Serao alla “conquista di Roma” », in Pupino (2006, dir.), pp. 347-356.
- SPAGNOLETTI G. (2006), *Sicilia e Roma ne « I vecchi e i giovani » di Luigi Pirandello*, Centro Pitre, Palermo.
- SPERA F. (1976), *Il principio dell'antiletteratura : Dossi-Faldella-Imbriani*, Liguori, Napoli.
- SPINAZZOLA V. (1961), *Federico De Roberto e il verismo*, Feltrinelli, Milano.
- SILVERI A. (1959), *Famiglia, Patria, Umanità, Dio in Edmondo De Amicis*, Arte della stampa, L'Aquila.
- TAMBURINI L. (1997), *Capitali in controluce*, Préface à Edmondo De Amicis, *Le tre capitali*, Torino, Firenze, Roma, Viglongo, Torino, pp. 7-47.
- TEDESCO N. (1989), *La norma del negativo, De Roberto e il realismo analitico*, Sellerio, Palermo.
- TOPPANO M. (2012), *Federico De Roberto. La folie de la vie et l'ordre de l'écriture*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, <https://books.openedition.org/pup/23294>.
- TORTONESE P. (1990), « Pourquoi Rome n'a pas plu aux Italiens », in Menichelli (1990, dir.), pp. 205-213.
- VERDE M. (2006), « Pretesto sopra un breve epistolario inedito di Matilde Serao a Luigi Lodi », in Pupino (2006, dir.), pp. 399-407.
- VILLANI G. (2019), Introduction à Giovanni Faldella, *Roma borghese*, Studio Garamond, Roma, pp. 7-12.
- WILFERT-PORTAL B. (2009) « Littérature, capitale culturelle et nation à la fin du XIX^e siècle. Paul Bourget et Gabriele D'Annunzio entre Paris et Rome, 1880-1885 », in Christophe Charle (2009, dir.), *Le temps des capitales culturelles*, Champ vallon, Seyssel, pp. 277-318.
- ZAGO N. (2019), Introduction à De Roberto (2019), *L'illusione*, pp. I-XXV.

b) Autre bibliographie critique

ACCROCCA E. F. et JANNATTONI L. (1958), *Roma allo specchio nella narrativa italiana da De Amicis al primo Moravia*, Istituto di studi romani, Roma.

ALAC P. (2008), « Théorie de la modernité en tant que théorie de la métropole. La “théologie” de Walter Benjamin », *Germanica*, 43/2008, pp. 85-94, <https://journals.openedition.org/germanica/559>.

ALFANO G. (2018), « Il romanzo della *fin de siècle* », in Id. et de Cristofaro (2018, dir.), vol. II, pp. 257-271.

ID. (2018), « L’anno 1889 », in Alfano et de Cristofaro (2018, dir.), vol. II, pp. 307-321.

ALFANO G. et DE CRISTOFARO F. (2018, dir.), *Il romanzo in Italia*, vol. I, *Forme, poetiche, questioni*, Carocci, Roma.

IID. (2018, dir.), *Il romanzo in Italia*, vol. II, *L’Ottocento*, Carocci, Roma.

ALFONZETTI B. et BELLUCCI N. (2010, dir.), *Corinne e l’Italia di Mme de Staël*, Bulzoni, Roma.

ALFONZETTI B. et FORMICA M. (2013, dir.), *L’idea di nazione nel Settecento*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma.

AMELIA (D’) M. (2021), « Roma capitale : un nuovo spazio per l’impegno femminile », in Pesci, Pirani et Raimondi (2021, dir.), pp. 49-56.

ANSELMi GM. et RUOZZI G. (2003, dir.), *Luoghi della letteratura italiana*, Mondadori, Milano, 2003.

ASOR ROSA A. (1988), *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Einaudi, Torino.

ID. (1989, dir.), *Letteratura italiana, Storia e geografia*, vol. III, *L’età contemporanea*, Einaudi, Torino.

ID. (2002), « La storia del “romanzo italiano”? Naturalmente, una storia “anomala” », in Moretti (2002, dir.), pp. 255-306.

ID. (2009), *Storia europea della letteratura italiana*, vol. III. *La letteratura della Nazione*, Einaudi, Torino.

ASOR ROSA A. et CICHETTI A. (1989), « Roma », in Asor Rosa (1989, dir.), pp. 547-652.

- AUERBACH E. (1967), *Introduzione alla filologia romanza*, Einaudi, Torino.
- ID. (1968), *Mimésis la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, Paris.
- AUGE M. (1992), *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris.
- BAKHTINE M. (1979), *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino.
- BALAYE S. (1985), Préface à *Staël (Madame de)* (1985), pp. 7-24.
- BALDUINO A. (2013), « Sul narratore delle Confessioni », in Del Tedesco et Serra (2013, dir.), pp. 15-30.
- BANTI A. M., (2008), *Il Risorgimento italiano*, Laterza, Roma-Bari.
- BANTI A. M., CHIAVISTELLI A., MANNORI L. et MERIGGI M. (2011, dir.), *Atlante culturale del Risorgimento, lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità*, Laterza, Roma-Bari.
- BARTHES R. (1984), « L'effet de réel » in *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, pp. 167-174.
- BARTOCCINI F. (1985), *Roma nell'Ottocento, il tramonto della « città santa » nascita di una capitale*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Cappelli, Bologna.
- BELLUCCI N. (2010), « La fine di Corinne », in Alfonzetti et Bellucci (2010, dir.), pp. 183-195.
- BERTONI C. (2018), *Romanzo di uno scandalo. La Banca Romana tra finzione e realtà*, Il Mulino, Bologna.
- EAD. (2018), « Il romanzo parlamentare », in Alfano et de Cristofaro (2018, dir.), vol. II, pp. 433-447.
- BERTRAND G. (2008), *Le Grand Tour revisité*, Publications de l'École française de Rome.
- BIGAZZI R. (1969), *I colori del vero, vent'anni di narrativa : 1860-1880*, Nistri-Lischi, Pisa.
- ID. (2005), « Il tempo nello spazio », in Del Tedesco et Garofano (2005, dir.), pp. 17-28.
- BINNI W. (1936), *La poetica del decandetismo*, Sansoni, Firenze.
- BIONDI M. (2013), « Letteratura e patria. Una storia d'Italia », in Bruscagli, Nozzoli et Tellini (2013, dir.), pp. 329-361.

- BOCQUET D. (2004), « Moderniser la ville éternelle : Lutttes politiques, rivalités institutionnelles et contrôle du territoire : Rome 1870-1900 », in *Histoire urbaine*, 9, pp. 97-109, <https://doi.org/10.3917/rhu.009.0097>.
- BORDRY M.(2019), *Venises mineures, quatre écrivains italiens entre mythe et modernité (1866-1915)*, Classiques Garnier, Paris.
- BORG R. (2019), « Modernismo europeo : come nasce e che cosa vuol dire il concetto », in Massimiliano Tortora et Annalisa Volpone (2019, dir.), *Il romanzo modernista europeo*, Carocci, Roma.
- BOULÉ A. (2007), *Ville et littérature pédagogique: le cas de Cuore*, in *Insegnare la città*, atti del convegno internazionale di studi (Paris-Poitiers, 12, 13, 14 gennaio 2006), Istituto Italiano di Cultura, Parigi, pp. 57-74.
- BRAUDEL F. (1989), *Le modèle italien*, Arthaud, Paris.
- BRIGANTI A. (1972), *Il parlamento nel romanzo italiano del secondo ottocento*, Le Monnier, Firenze.
- BRUSCAGLI R., NOZZOLI A. et TELLINI G. (2013, dir.), *Letteratura italiana e Unità nazionale*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 27, 28, 29 ottobre 2011), Società editrice fiorentina, Firenze.
- BUCHIGNANI P. (2013), « Il mito del “Risorgimento tradito” nella cultura post-unitaria e novecentesca », in *Quale Risorgimento? Interpretazioni a confronto tra fascismo, Resistenza e nascita della Repubblica*, atti del Convegno Nazionale di Studi (Lucca, 21 aprile 2012), Edizioni ETS, Pisa, pp. 41-61, <https://www.unistrada.it/docenti/37/MaterialeDidattico/2014/174/Risorgimento%20saggio.pdf>.
- BUDILLON P. (1970), « L’immagine di Roma nella narrativa italiana della prima generazione dell’unità », in *Archivio della società romana di storia patria*, vol. XCIII, s.3, XXIV, Istituto grafico tiberino, Roma, pp. 203-246, <https://www.srsp.it/Annate/ASRSP-93.pdf>.
- BURROW J. W. (2002), *La crisi della ragione : il pensiero europeo 1848 - 1914*, Il Mulino, Bologna, 2002.
- CABANTOUS A. (2004), « Introduction. La ville et ses mythes », in Id. (dir.), *Mythologies urbaines. Les villes entre histoire et imaginaire*, actes du colloque (Dunkerque, 29-30 novembre 2002), Presses universitaires de Rennes, Rennes, p. 9-14, <https://books.openedition.org/pur/19691#entries>.
- CADIOLI A. (2022), *Letterati editori. Introduzione alla prima edizione (1995)*, in Virna Brigatti et Isotta Piazza (2002, dir.), *Dentro e fuori il testo. Dall’editoria alla filologia*, Ledizioni, Milano, pp. 81-95, <http://books.openedition.org/ledizioni/14803>.

- CAFFIERO M. (2010), « Il salotto di Corinne a Roma », in Alfonzetti et Bellucci (2010, dir.), pp. 69-81.
- CALVINO I. (2007), *Saggi (1945-1985)*, édition établie par Mario Barenghi, Mondadori, Milano.
- ID. (2007), « Mancata fortuna del romanzo in Italia », in Id., *Saggi (1945-1985)*, pp. 1507-1511 (première édition 1953).
- ID. (2007), « Le sorti del romanzo », in Id., *Saggi (1945-1985)*, pp. 1512-1514 (première édition 1956-57).
- ID. (2007), « Risposte a 9 domande sul romanzo », in Id., *Saggi (1945-1985)*, pp. 1521-1529 (première édition 1959).
- ID. (2007), « Inchiesta 1966 », in Id., *Saggi (1945-1985)*, pp. 1537-1538.
- ID. (2007), « La città romanzo-romanzo in Balzac », in Id., *Saggi (1945-1985)*, pp. 775-781 (première édition 1973).
- ID. (2007), « Perché leggere i classici », in Id., *Saggi (1945-1985)*, pp. 1816-1824 (première édition 1981).
- CAMILLETTI F. (2018), « Il romanzo inglese nell'Ottocento italiano », in Alfano et de Cristofaro (2018, dir.), vol. II, pp. 245-254.
- CAMPAILLA S. (2008, dir.), *Gli scrittori stranieri raccontano Roma, l'immagine della città e della cultura italiana nel XIX secolo*, Newton Compton, Roma.
- CAMPANA A. et GIUNTA F. (2020, dir.), *Natura Società Letteratura*, atti del XXII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), Adi editore, Roma, <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>.
- CANGIANO M. (2018), *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura (1903-1922)*, Quodlibet, Macerata.
- CAPECCHI G. (2020), « Unità d'Italia e letteratura: la “secessione” degli scrittori siciliani », article publié sur <https://altritaliani.net/article-unita-d-italia-e-letteratura-la/>.
- CARACCIOLO A. (1999) *Roma capitale, dal Risorgimento alla crisi dello Stato liberale*, Editori riuniti, Roma.
- CARILE P. (1998), « Roma “francese” », in Norci Cagiano et Pompejano Natoli (1998, dir.), pp. 9-13.

- CARROY J. (2016), « Psychologie des sentiments et mémoire affective. De Ribot à Proust », in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. 141, n°4, pp. 509-520, <https://doi.org/10.3917/rphi.164.0509>.
- CARUSI P. (2011), *La capitale della nazione, Roma e la sua provincia nella crisi del sistema liberale*, Viella, Roma.
- CASADEI A. et SANTAGATA M. (2007, dir.), *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Laterza, Bari.
- CASINI S. (1999), Introduction à Nievo (1999), pp. IX-CXIX.
- ID. (2004), « Nievo e Mazzini. Le rivoluzioni del 1849 tra biografia e finzione », in Id., Ghidetti et Turchi (2004, dir.), pp. 117-135.
- CASINI S., GHIDETTI E. et TURCHI R. (2004, dir.), *Ippolito Nievo tra letteratura e storia*, Bulzoni, Roma.
- CASTELLANA R. (2018), « Narrare la Storia, narrare la società alla fine dell'Ottocento », in Alfano et de Cristofaro (2018, dir.), vol. II, pp. 449-461.
- CAVICCHIOLI S. (2010), « Spazio, descrizione, effetto di realtà », in Sorrentino (2010, dir.), pp. 19-37.
- CECCHI E. et SAPEGNO N. (1988, dir.), *Storia della Letteratura Italiana, Dall'Ottocento al Novecento*, Garzanti, Milano.
- CESERANI R., DOMENICHELLI M., FASANO P. (2007, dir.), *Dizionario dei temi letterari*, vol. III, UTET, Torino, 2007.
- CHABOD F. (1990), *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*, Laterza, Bari.
- ID. (2021), *L'idea di Nazione*, a cura di Armando Saitta e Ernesto Sestan, Laterza, Bari-Roma.
- CIMINI M. (2020), « Il romanzo politico del secondo Ottocento. Introduzione », in Campana et Giunta (2020, dir.).
- COLETTI V. (2001), « La standardizzazione del linguaggio : il caso italiano », in Moretti (2001, dir.), pp. 307-346.
- COLIN M., FOURNIER-FINOCCHIARO L., TATTI S. (2018, dir.), Introduction à *Entre France et Italie : échanges et réseaux intellectuels au XIX^e siècle*, Transalpina, n°21, Presses universitaires de Caen, Caen, pp. 9-16, <https://journals.openedition.org/transalpina/287>.
- COLOMBI R. (2022), *La verità della finzione. Il romanzo e la storia da Manzoni a Nievo*, Carocci, Roma.

- CONSIGLIO A. (1932), *Edoardo Scarfoglio ed altri studi romantici*, Gino Carabba, Lanciano.
- ID. (1934), *Le più belle pagine di Matilde Serao*, Milano, Treves.
- CONTORBIA F. (2007, dir.), *Giornalismo italiano 1860-1901*, Mondadori, Milano.
- CRIVELLI T. (2010), « Fra Oriente e Occidente : improvvisazione poetica e carattere nazionale italiano nella Corinne di Mme de Staël », in Alfonzetti et Bellucci (2010, dir.), pp. 83-106.
- CROCE B. (1956), *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. I, Laterza, Bari (première édition 1914).
- ID., « Giuseppe Rovani – Ippolito Nievo », in Id., (1956), vol. I, pp. 103-131.
- ID. (1957), *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. VI, Laterza, Bari (première édition 1940).
- ID., « Romanzi-documenti », in Id. (1957), vol. VI, pp. 161-175.
- ID. (1957), *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. V, Laterza, Bari (première édition 1938).
- ID. (1964), *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. III, Laterza, Bari (première édition 1915).
- ID. (1964), *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. IV, Laterza, Bari (première édition 1915).
- ID., « Di un carattere della più recente letteratura italiana », in Id., (1964), vol. IV, pp. 194-212.
- ID. (1973), *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Laterza, Bari, (première édition 1928), file:///C:/Users/arabat/Downloads/croce_storia_d_italia_dal_1871_al_1915.pdf.
- CROTTI I. (2005), « Dal portacenere di Pirandello alla pattumiera di Calvino. Immagini spaziali del concavo nella narrativa italiana del novecento », in Del Tedesco et Garofano (2005, dir.), pp. 143-180.
- CUCCIA G. (1991), *Urbanistica edilizia. Infrastrutture di Roma capitale 1870-1990*, Laterza, Bari-Roma,
- DAU NOVELLI C. (2011), *La città nazionale, Roma capitale di una nuova élite (1870-1915)*, Carocci, Roma.

- DEL TEDESCO E. (2005), « Roma 1871. La narrativa per la capitale: romanzi, cronache e passeggiate », in Ead. et Garofano (2005, dir.), pp. 29-48.
- EAD. (2012), *Il romanzo della nazione, Da Pirandello a Nievo : cinquant'anni di disincanto*, Marsilio, Venezia.
- DEL TEDESCO E. et GAROFANO D. (2005, dir.), *Spazio e luogo, testi e contesti della narrativa italiana tra Otto e Novecento*, atti della giornata di studio (Padova, 10-11 maggio 2005), in *Studi novecenteschi*, vol. XXXII, 70, 2/2005, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma, <https://access.torrossa.com/it/catalog/readonline/2193819>.
- DEL TEDESCO E. et SERRA F. (2013, dir.), *Ippolito Nievo cinquant'anni dopo*, atti del convegno (Padova 19-21 ottobre 2011), Fabrizio Serra, Pisa-Roma.
- DE PIAGGI G. (1998), « Due città a confronto : Parigi e Roma nella *Modification* di Butor », in Norci Cagiano et Pompejano Natoli (1998, dir.), pp. 191-199.
- DE MICHELIS C. (2005), Préface à Del Tedesco et Garofano (2005, dir.), pp. 13-14.
- ID. (2013), « Nievo e il 48 », in Del Tedesco et Serra (2013, dir.), pp. 113-127.
- DE SETA C. (2005, dir.), *Imago urbis romae. L'immagine di Roma in età moderna*, catalogue de l'exposition homonyme proposée par les Musei Capitolini en 2005, Mondadori Electa, Milano.
- DE TROJA E. (2013), « Il parlamento della nuova Italia », in Bruscagli, Nozzoli et Tellini (2013, dir.), pp. 295-311.
- DI BENEDETTO A. (2013), « Lingua, letteratura, unità politica », in Bruscagli, Nozzoli et Tellini (2013, dir.), pp. 21-45.
- DIONISOTTI C. (1999), *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino.
- DI PIETRO A. (1974), *Per una storia della letteratura italiana postunitaria. Dall'unità alle soglie dell'età umbertina*, Vita e pensiero, Milano.
- DJAMENT-TRAN G. (2009), « Le débat sur Rome capitale », in *Revue historique*, 2009/1, n°649, pp. 99-118, <https://www.cairn.info/revue-historique-2009-1-page-99.htm#no2>.
- DOTTI U. (2007), *Storia della letteratura italiana*, Carocci, Roma.
- FARINELLI F. (2003), « La città, la mappa, lo spazio », in Id., *Geografia, un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino, pp. 124-201.

- FAITROP-PORTA A-C. (1988), *I vicoli ed il popolo nella narrativa francese di soggetto romano (1800-1960)*, Rugantino, Roma.
- EAD. (1992), *La letteratura francese nella stampa romana (1880-1900)*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli.
- FERRONI G. (2010), « La letteratura : quel che resta », in Alfonzetti et Bellucci (2010, dir.), pp. 107-116.
- ID. (2012), *Storia della letteratura italiana*, vol. 3, *Dall'Ottocento al Novecento*, Mondadori, Milano.
- FINOTTI F. (2016), *Italia, l'invenzione della patria*, Bompiani, Milano.
- FOURNIER-FINOCCHIARO L. (2013), « Carducci et le Risorgimento nazionale delle Lettere », in *Laboratoire italien*, n°13, *Risorgimento delle lettere : l'invention d'un paradigme ?*, pp. 149-167, <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/692>.
- FORMICA M. (2019), *Roma, Romae : Una capitale in Età moderna*, Laterza, Bari.
- FRANDINI P. (2007 dir.), *Montecitorio la banca dei cervelli*, Anemone purpurea, Albano.
- FRONTALONI E. et PEDULLÀ G. (2012), « I luoghi della cultura in Roma capitale », in Luzzatto et Pedullà (2012, dir.), pp. 309-328.
- GARMS J. (1990), « Autour de l'idée de Rome. Écrivains et touristes du XIX^e siècle », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, t. 102, n°1, pp. 97-109.
- GIARDINA A. et VAUCHEZ A. (2008), *Il Mito di Roma da Carlo Magno a Mussolini*, Laterza, Roma-Bari, 2008.
- GORGONE G. (2021), « La nuova mondanità di Roma capitale tra Corte e palazzi : il ruolo dei balli », in Pesci, Pirani et Raimondi (2021, dir.), pp. 358-362.
- GRAMSCI A. (1966), « La cultura nazionale italiana », *Quaderni del carcere VI*, in Id., *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino, pp. 81-84.
- GRAU D. (2017), *Le roman romain, généalogie d'un genre français*, Les belles lettres, Paris.
- GUGLIELMINETTI M. et ZACCARIA G. (1989), « Torino », in Asor Rosa (1989, dir.), pp. 77-130.
- HERSANT Y. (2010), « Voyager est un des plus tristes plaisirs de la vie », in Alfonzetti et Bellucci (2010, dir.), pp. 3-10.

- IACOLI G. (2008), *La percezione narrativa dello spazio, teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma.
- ID. (2018), « Spazio, romanzo e modernità », in Alfano et de Cristofaro (2018), vol. I, pp. 257- 280.
- IRACE E. (2012), Présentation de la section « L'età della nazione (1861-1915) », in Luzzatto et Pedullà (2012, dir.), pp. 250-253.
- ISNENGHI M. (2013), « Nievo e il viaggio in Italia », in Del Tedesco et Serra (2013, dir.), pp. 105-112.
- IZZI G. (2008), « “La gloire et le bonheur de l'Italie”: M.me de Staël tra impressioni di viaggio e romanzo », in Campailla (2008, dir.), pp. 168-179.
- JOHNSON S. (2001), « Complessità urbana e intreccio romanzesco », in Moretti (2001, dir.), pp. 727-745.
- JOUVE V. (2010), « Spazio e letteratura : la funzione dei luoghi nella costruzione del senso », in Sorrentino (2010, dir.), pp. 53-68.
- KUNDERA M. (1986), *L'art du roman*, Gallimard, Paris.
- TOMASI DI LAMPEDUSA G. (1977), *Lezioni su Stendhal*, Sellerio, Palermo.
- ID. (2008), *Il Gattopardo*, Loescher, Torino.
- LEJEUNE P. (1975), *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris.
- LEONCINI BARTOLI A. (1998), « Roma fine secolo : il viaggio interiore », in Norci Cagiano et Pompejano Natoli (1998, dir.), pp. 123-134.
- LIVI F. (2013), « L'ultimo Risorgimento. Poeti e scrittori al fronte della grande guerra » in Bruscagli, Nozzoli et Tellini (2013, dir.), pp. 387-414.
- LO CASTRO G. (2016), « Tradizione linea effetto. I letterati siciliani e la letteratura », in Aldo Maria Morace et Alessio Giannanti (2016, dir.), *La letteratura della letteratura*, atti del XV convegno Internazionale della MOD, 12-15 giugno 2013, t. 1, edizioni ETS, Pisa, pp. 69-84.
- LONGO N. (2020), *Roma negli scrittori italiani : da Dante a Palazzeschi*, Studium, Roma.
- LUPERINI R. et TORTORA M. (2012, dir.), *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli.
- LUZZATTO S. et PEDULLÀ G. (2010, dir.), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 1, *Dalle origini al Rinascimento*, Einaudi, Torino.

- IID. (2010), Introduction à Iid. (2010, dir.), pp. XV-XXV.
- IID. (2012, dir.), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 3, *Dal romanticismo a oggi*, Einaudi, Torino.
- MADRIGNANI C. A. (1974), *Ideologia e narrativa dopo l'unificazione, ricerche e discussioni*, Savelli, Roma.
- ID. (1980), *Rosso e nero a Montecitorio. Il romanzo parlamentare della nuova Italia (1861 - 1901)*, Vallecchi, Firenze.
- MAGRI-MOURGUES V. (2000), « Corinne et le voyage », in Seillan (2000), pp. 11-26.
- MAGRIS C. (2001), « È pensabile il romanzo senza il mondo moderno ? » in Moretti (2001, dir.), pp. 869-880.
- MANGIONE D. (2012), *Prima di Manzoni, autore e lettore nel romanzo del Settecento*, Salerno editrice, Roma.
- EAD. (2019), « Elena Ferrante e il romanzo del Settecento. Una riflessione sull'identità del romanzo italiano », in *Diacritica*, a. V, fasc. 3 (27), 25 giugno 2019, pp. 54-67, <https://diacritica.it/letture-critiche/elena-ferrante-e-il-romanzo-del-settecento-una-riflessione-sullidentita-del-romanzo-italiano-una-trama-ininterrotta.html#post-4208-footnote-12>.
- EAD. (2021), « Secolari fraintendimenti. L'equivoco della continuità dei generi e il romanzo italiano in Europa », in *Le costanti e le varianti : letteratura e lunga durata*, atti del convegno annuale dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura (Siena, 5-7 dicembre 2019), Del Vecchio Editore, Bracciano, 2021, pp. 323-339.
- MANGONI L. (1985), *Una crisi fine secolo, la cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Einaudi, Torino.
- MARTINEZ E. et PIZZO M. (2010, dir.), *L'idea di Roma, una città nella storia, 140° anniversario di Roma Capitale*, catalogue de l'exposition proposée par le Vittoriano – Museo centrale del Risorgimento en 2010, Gangemi, Roma.
- MENGALDO P. V. (1999), *Colori linguistici nelle Confessioni di Nievo*, Accademia della Crusca, Firenze.
- MONALDI G. (1895), « Su *Le vergini delle rocce* di Gabriele D'Annunzio », article publié dans *La critica* le 8 novembre 1895.
- MORETTI F. (1997), *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Einaudi, Torino.
- ID. (2001, dir.), *Il romanzo*, vol. I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino.

- ID. (2002, dir.), *Il romanzo*, vol. III, *Storia e geografia*, Einaudi, Torino.
- ID. (2010), « Spazio e stile, geografie dell'intreccio e storie del Terzo », in Sorrentino (2010 dir.), pp. 69-84.
- MUSCETTA C. (1975, dir.), *La Letteratura Italiana Storia e Testi*, vol. VIII, t. I-II, *Il secondo ottocento, Lo Stato unitario e l'età del positivismo*, Laterza, Roma-Bari.
- NORCI CAGIANO L. et POMPEJANO NATOLI V. (1998, dir.), *Roma nella letteratura francese del Novecento*, atti del XXIII convegno della società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese (Roma, 6,7,8 novembre 1997), Aracne, Roma.
- PAGEAUX D-H. (2010), « Dalla geochimica alla geosimbolica », in Sorrentino (2010, dir.), pp. 85-97.
- PELLINI P. (2018), « Il romanzo attraverso i francesi », in Alfano et de Cristofaro (2018, dir.), vol. II, pp. 323-335.
- PERNICE V. (2015), « Il romanzo parlamentare nell'Italia tra otto e novecento », in *Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche*, 38, n°3, gennaio/aprile 2015, <https://www.bibliomanie.it/?p=1837&pdf=1837>.
- PESCI F., PIRANI F. et RAIMONDI G. (2021, dir.), *Roma, nascita di una capitale*, catalogue de l'exposition présentée au Museo di Roma de palazzo Braschi du 4 mai au 26 septembre 2021, De Luca, Roma.
- PETRELLA M. (2020), « Geografia del romanzo politico del secondo Ottocento », in Campana et Giunta (2020, dir.).
- PIKE B. (1981), *The image of the City in Modern Literature*, Princeton University Press, Princeton.
- PLACIDO C., SPERA L. et STORINI M. C. (2020, dir.), *Idee, forme e racconto della città nella narrativa italiana*, Franco Cesati, Firenze.
- POPOVIC P. (1988), « De la ville à sa littérature », in *Études françaises*, vol. 24, n°3, Presses Universitaires de Montréal, Montréal, pp. 109-121, <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1988-v24-n3-etudfr1061/035765ar/>.
- PRAZ M. (1942), *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Einaudi, Torino.
- PREZZOLINI G. (1958), *L'Italia finisce, ecco quel che resta*, Valecchi, Firenze.
- RAIMOND M. (1967), *La crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, José Corti, Paris.
- RESTUCCI A. (1989), « L'immagine della città », in Asor Rosa (1989, dir.), pp. 169-220.

- RICŒUR P. (1985), « L'interprétation philosophique » de l'entrée « mythe », in *Encyclopaedia Universalis*, corp. 12, Paris, pp. 879-895, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mythe-l-interpretation-philosophique/>.
- RIGHINI M. (2003), « Città degli incubi », in Anselmi et Ruozzi (2003, dir.), pp. 142-152.
- RISSET J. (1998), « Le temps des modifications : résurgences du mythe », in Norci Cagiano et Pompejano Natoli (1998, dir.), pp. 181-189.
- RODA V. (2003), « Stazione », in Anselmi et Ruozzi (2003, dir.), pp. 352-361.
- ID. (1984), *Il soggetto centrifugo, Studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Patron, Bologna.
- RUBINO G. (1998), « Eclissi di un mito », in Norci Cagiano et Pompejano Natoli (1998, dir.), pp. 107-122.
- ID. (2010), « Spazi naturali, spazi culturali », in Sorrentino (2010, dir.), pp. 39-51.
- RUSSO L. (1923), *I Narratori*, Fondazione Leonardo, Roma.
- ID. (1952), « La vita parlamentare nella narrativa italiana », in *Belfagor, rassegna di varia umanità*, a. VII, fasc. 6, novembre 1952, pp. 705-707.
- ID. (1958), *I Narratori (1850-1957)*, Giuseppe Principato, Milano-Messina.
- SAVINI M. (1974), *Il mito di Roma nella letteratura della nuova Italia*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma.
- SCHIANO G. (2018), « Il romanzo autobiografico », in Alfano et de Cristofaro (2018, dir.), vol. II, pp. 489-500.
- SCHILIRÒ M. (2012), « La Sicilia fuori della Sicilia (1850-2000) », in Luzzatto et Pedullà (2012, dir.), pp. 335-347.
- SCOPPOLA P. (1971, dir.), *I discorsi di Cavour per Roma capitale*, Istituto di studi romani, Roma.
- SEILLAN J-M. (2000, dir.), *Lectures de « Corinne ou l'Italie » de Germaine de Staël*, journée d'études du 26 janvier 2000, Centre de recherches littéraires pluridisciplinaires Université de Nice Sophia Antipolis, Nice.
- SERGIACOMO L. (2015), « Femminilità e femminismo nelle scrittrici italiane del Novecento », *Narrativa*, n°37, 2015, pp. 119-151, <http://journals.openedition.org/narrativa/1005>.

- SERIANNI L. (2012), « Cavour e la conquista dell'italiano », in Luzzatto et Pedullà (2012, dir.), pp. 256-260.
- SORRENTINO F. (2010 dir.), *Il senso dello spazio, lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando, Roma.
- SPAZIANI M. (1962), *Con Gegè Primoli nella Roma bizantina, Lettere inedite di Nencioni, Serao, Scarfoglio, Giacosa, Verga, D'Annunzio, Pascarella, Bracco, Deledda, Pirandello, ecc.*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma.
- SPINAZZOLA V. (1990), *Il romanzo antistorico*, Editori riuniti, Roma.
- TATTI M. (2011), *Il Risorgimento dei letterati*, Edizioni di storia e letteratura, Roma.
- TELLINI G. (1998), *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Mondadori, Milano.
- TERZUOLI G. C. (1956), « La vita parlamentare italiana nella letteratura narrativa », in *Belfagor*, rassegna di varia umanità, a. XI, fasc. 6, novembre 1956, pp. 654-668.
- THIESSE A-M. (2001), *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XIX^e siècle*, Seuil, Paris.
- TOBIA B. (2021), « Monumenti nella città, la memoria di marmo e la nuova toponomastica », in Pesci, Pirani et Raimondi (2021, dir.), pp. 43-48.
- TORTORA M. (2015), « Il Novecento modernista (risposta pubblica a una domanda privata di un insegnante) », <https://laletteraturaenoi.it/2015/12/05/il-novecento-modernista-risposta-pubblica-a-una-domanda-privata-di-un-insegnante/>.
- ID. (2018, dir.), *Il modernismo italiano*, Carocci, Roma.
- TRIPET A. (1999), « Corinne, Rome et l'Italie », in J-P. Perchellet (1999, dir.), *Madame de Staël, Corinne ou l'Italie*, Klincksieck, Paris, pp. 19-33.
- UGOLINI R. (2010), « L'idea di Roma », in Martinez et Pizzo (2010, dir.), pp. 31-40.
- VARGAS LLOSA M. (2001), « È pensabile il mondo moderno senza il romanzo ? » in Moretti (2001, dir.), pp. 3-15.
- VIDOTTO V. (1997), « Roma : una capitale per la nazione », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, t. 109, n°1, pp. 7-20.
- ID. (2021), « Roma dal 1870 al 1915 », in Pesci, Pirani et Raimondi (2021, dir.), pp. 15-30.

- VILLANI P. (2008), « Antieroi furori : i miti del Parlamento », Introduction à Carlo Del Balzo, *Le ostriche*, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. V-LXIII.
- WESTPHAL B. (2010), « La geocritica, un approccio globale agli spazi letterari », in Sorrentino (2010, dir.), pp. 115-125.
- ZANGRANDI A. (2002), *Lingua e racconto nel romanzo storico italiano (1827-1838)*, Esedra, Padova.
- ZANNINI A. (2013), « Nievo e il 1797 », in Del Tedesco et Serra (2013, dir.), pp. 289-302.

INDEX DES NOMS

- Accrocca E. F; 66; 69; 128; 169; 219; 333;
337; 338
Alac P; 122
Alfano G; 37; 38; 67; 167; 171; 175; 176; 259
Alfonzetti B; 46; 50; 51
Amelia (d') M; 139
Andreoli A; 40; 171; 175; 176; 179; 180; 194;
297; 298; 301; 320
Anselmi G. M; 9; 114
Asor Rosa A; 16; 20; 21; 26; 33; 36; 38; 43;
46; 61; 69; 170; 177; 179; 194; 197; 241;
327; 336
Auerbach B; 100; 101; 102; 103
Auerbach E; 242
Augé M; 10
Bakhtine M; 10
Balayé S; 50; 51; 53
Balzac (de) H; 11; 67; 117; 119; 121; 162;
179; 232; 253
Balduino A; 63
Banti A; 130; 131; 137; 148; 155; 329
Banti A. M; 14; 20
Barthes R; 31; 125
Bartoccini F; 12; 13; 117
Bartolini F; 210
Bellucci N; 46; 50; 51; 56
Benjamin W; 122
Bertoni C; 25; 93; 118; 126; 198; 200; 201;
202; 203; 204; 210; 228; 234; 239; 240;
246; 248; 250; 302; 303; 314; 318; 325
Bertrand G; 30
Bigazzi R; 203; 308; 313; 332
Binni W; 26
Biondi M; 13; 20
Bocquet D; 104
Bordry M; 16; 27; 31; 34; 36; 114; 117; 126;
226; 227; 236
Borg R; 295; 296
Borsellino N; 40; 250; 251; 292; 293; 294;
305; 307; 322; 341
Boulé A; 69; 79
Bourget P; 29; 32; 35; 37; 46; 141; 161; 174;
196; 197; 198; 199; 201; 202; 205; 223;
224; 226; 227; 228; 229; 231; 232; 233;
238; 332
Bracco R; 130
Braudel F; 20
Briganti A; 114; 116; 118; 119; 121; 128; 148;
154; 155; 162; 163; 164; 177; 195; 196;
236; 243; 247; 262; 263; 301; 309
Bruni F; 136
Bubba A; 133; 135; 140; 143; 144; 147; 159;
160; 161; 163; 165; 270
Buchignani P; 309
Budillon P; 119; 120; 121; 122; 123; 156;
165; 166; 220
Butor M; 160; 340
Cabantous A; 117
Cadioli A; 68; 69
Calvino I; 11; 16; 25; 34; 41; 67; 72; 111;
324; 334; 336
Camilletti F; 34
Campailla S; 30; 50; 208; 218; 219; 224
Campana S; 114
Cangiano M; 321
Capecchi G; 234; 237; 248; 249; 329
Capuana L; 33; 101; 132; 133; 175; 203; 206;
233
Caracciolo A; 9; 13; 14; 28; 137; 302; 335;
337
Carducci G; 18; 20; 23; 27; 33; 57; 133; 136;
137; 168; 194; 203
Carile P; 329
Carroy J; 238
Carusi P; 169
Casadei A; 194; 230; 306; 329
Casini S; 57; 58; 59; 65
Castellana R; 102
Castelnuovo E; 29; 36; 40; 178; 234; 236;
239; 245; 246; 248; 252; 276; 277; 278;
279; 280; 281; 282; 283; 285; 287; 289;
290; 291; 323; 325; 327; 328; 329; 332;
341
Cavalli Pasini A; 274
Cavour (conte di) C. B; 14; 15
Cecchi E; 113; 152
Chabod F; 14; 17; 18; 22; 24; 29; 33; 135
Chiavistelli A; 20
Cicchetti A; 177; 197
Cimini M; 114; 115
Coletti V; 99
Colin M; 20; 57; 58
Colombi R; 12; 60
Consiglio A; 130; 131; 132; 138; 141
Contorbia F; 67
Costa S; 175; 176; 177; 182; 317

Crispi F; 202; 203; 304; 324
 Cristofaro (de) F; 259
 Crivelli T; 57
 Croce B; 25; 37; 38; 60; 129; 138; 141; 167;
 169; 191; 192; 205; 254; 278; 288; 303
 Crotti I; 297; 299; 321
 Cuccia G; 104
 D'Annunzio G; 16; 27; 35; 36; 39; 40; 49; 89;
 101; 104; 127; 128; 133; 161; 162; 166;
 167; 168; 169; 170; 171; 172; 173; 174;
 175; 176; 177; 178; 179; 180; 181; 182;
 183; 185; 186; 190; 191; 192; 194; 195;
 196; 197; 198; 205; 227; 228; 229; 230;
 231; 232; 233; 234; 237; 238; 241; 257;
 258; 260; 265; 273; 292; 295; 296; 299;
 321; 322; 324; 329; 332; 342
 D'Antuono N; 244; 251; 306; 307; 311; 312;
 314; 318; 319
 D'Azeglio M; 44; 45; 46; 57; 60; 96; 102
 Dal Monte R; 319
 Dau Novelli C; 52; 128; 134; 141; 176; 177;
 178; 180; 265; 267; 287
 De Amicis E; 15; 29; 36; 39; 44; 45; 69; 70;
 71; 72; 73; 74; 75; 76; 77; 78; 79; 80; 81;
 82; 83; 84; 85; 86; 87; 90; 91; 93; 95; 96;
 97; 106; 107; 108; 109; 110; 111; 118; 126;
 130; 135; 140; 153; 161; 228; 229; 231;
 237; 240; 245; 260; 262; 267; 295; 332;
 341
 De Caprio C; 84; 96; 98; 99; 100; 109
 De Liso D; 251; 256; 266; 268; 269; 272; 273
 De Michelis C; 58; 59; 112
 De Nunzio Schilardi W; 118; 125; 130; 131;
 132; 134; 138; 141; 142; 143; 146; 155;
 157; 162; 165
 De Roberto F; 29; 35; 36; 37; 39; 40; 44; 68;
 95; 99; 115; 128; 133; 175; 176; 218; 230;
 232; 234; 236; 237; 238; 240; 241; 242;
 243; 244; 245; 246; 247; 248; 249; 251;
 253; 254; 255; 256; 259; 260; 262; 263;
 264; 265; 267; 272; 273; 274; 275; 276;
 277; 278; 282; 292; 295; 298; 302; 306;
 309; 319; 323; 324; 325; 327; 328; 331
 De Sanctis F; 20; 203
 De Troja E; 121
 De Vogüe E-M; 25
 De Wyzewa T; 25; 172
 Del Tedesco E; 9; 25; 27; 28; 31; 32; 37; 42;
 56; 61; 117; 118; 119; 122; 126; 165; 236;
 238; 243; 258; 259; 261; 263; 264; 276;
 294; 301; 304; 306; 308; 323; 324; 325;
 328; 343
 Di Benedetto A; 16; 21
 Di Pietro A; 99; 101
 Dickens C; 12; 67; 100; 101; 102; 103
 Dionisotti C; 16
 Disegni S; 224
 Dotti U; 95; 173; 174; 179; 194; 236; 237;
 249; 329
 Dumas A; 67; 205
 Faitrop-PortaA-C; 35; 202; 204; 205; 221
 Faldella G; 15; 29; 36; 44; 45; 84; 85; 86; 87;
 88; 89; 90; 91; 92; 93; 94; 95; 96; 97; 98;
 99; 100; 101; 102; 103; 104; 105; 106; 107;
 109; 110; 111; 120; 130; 140; 146; 161;
 183; 228; 229; 231; 260; 278; 341
 Farinelli F; 10; 87; 146
 Fernandez D; 204
 Ferroni G; 38; 56
 Finotti F; 137; 160
 Flaubert G; 12
 Fogazzaro A; 23; 25; 33; 115; 121; 129; 137;
 203; 207; 229
 Formica M; 50
 Fournier-Finocchiaro L; 18; 20; 22; 27; 33;
 57; 58; 203
 France A; 199; 200; 208; 223; 224; 335
 Frontaloni E; 67; 68
 Gallico G; 252; 278; 291
 Garibaldi G; 52; 61; 93; 103; 288; 310
 Garms J; 30; 47
 Garofano D; 9
 Garosi L; 295; 297; 298; 299; 300; 321
 Ghidetti E; 58; 59; 318
 Giardina A; 14; 15; 17; 18; 24
 Gibellini P; 167; 174; 175; 178; 192; 194;
 195; 297
 Gigante C; 202; 207; 213; 214; 215; 249; 305;
 324
 Gigli L; 74; 90
 Giglio R; 130
 Giolitti G; 304
 Giunta F; 114
 Gnoli D; 27; 101
 Gorgone G; 153
 Gramsci A; 22; 23; 25; 26; 27; 70
 Grau D; 15; 28; 31; 34; 35; 39; 47; 48; 50; 52;
 53; 58; 109; 111; 199; 200; 209; 214; 218;
 221; 223; 228; 231; 234; 333; 339; 341
 Groppalo L; 155
 Guglielminetti M; 70; 108; 109
 Hersant Y; 47; 48; 54; 56
 Hugo V; 67; 117
 Humbert (Roi); 134; 203

Iacoli G; 9; 61; 65; 322; 324; 326; 333
 Infusino G; 130; 134
 Irace E; 336; 340
 Isnenghi M; 62
 Izzi G; 50
 Jannattoni L; 66; 69; 128; 169; 219; 333; 337;
 338
 Johnson S; 11; 12
 Jouve V; 9
 Joyce J; 44; 179; 231; 239
 Kennard G; 60; 65; 70; 71; 171
 Kundera M; 19
 Laccetti D; 84; 89; 93; 98; 106; 111
 Lavagetto M; 266
 Laville B; 224
 Lejeune P; 42
 Levi A; 95; 111; 245; 251; 277
 Lioy P; 27
 Lo Castro G; 249
 Longo N; 47; 85; 91; 92; 95; 292; 293; 295;
 298; 299; 309; 311; 313; 316; 318; 319;
 320; 327
 Luciani G; 204; 207
 Luperini R; 321
 Luzzatto S; 9; 14; 36
 Macchia G; 173; 183; 186; 195; 295; 301;
 303; 318; 321
 Madrignani C. A; 19; 21; 114; 116; 123; 124;
 125; 126; 129; 166; 170; 196; 245; 246;
 247; 254; 262; 264; 275
 Maffei G; 241; 259
 Magri-Mourgues V; 51
 Magris C; 18; 19; 20; 331; 332; 335
 Manacorda G; 134
 Mangione D; 15; 21; 42; 44; 161; 271; 336
 Mangoni L; 26; 32
 Mannori L; 20
 Mantovani D; 74
 Manzoni A; 21; 103; 244
 Marchi G; 292; 293; 294
 Mariani G; 92; 95; 98
 Martinez E; 14
 Martin-Gistucci M. G; 131; 134; 142; 152;
 153; 165
 Maupassant (de) G; 121
 Mazzacurati G; 301
 Mazzini G; 14; 18; 33; 52
 Mengaldo P; 58
 Menichelli G. C; 204
 Meriggi M; 20
 Monaldi G; 169
 Montale E; 321; 345
 MoraceA. M; 301; 303; 304; 314; 319; 320;
 334; 343
 Morasso M; 39; 101
 Moravia A; 235; 302; 322; 333; 345; 346
 Moretti F; 9; 11; 12; 16; 19; 22; 38
 Muscetta C; 16; 69; 108
 Musil R; 174; 179; 231; 239; 333
 Nathan E; 210
 Nencioni E; 123; 131; 142; 143; 144; 149;
 164
 Nievo I; 27; 29; 35; 44; 45; 46; 47; 56; 57;
 59; 60; 61; 62; 64; 65; 80; 86; 113; 231;
 238; 267; 307
 Noiray J; 201; 202; 203; 204; 206; 208; 211;
 212; 213; 219; 220; 221; 224; 233
 Ojetti U; 22; 23; 33; 68; 69; 70; 99; 101; 132;
 133; 169; 171; 172; 174; 175; 193; 202;
 203; 204; 250; 336; 337
 Oliva G; 168
 Onofri M; 40; 244; 248; 302; 303; 307; 308;
 309; 327
 Pageaux D-H; 9
 Pancrazi P; 150
 Paratore E; 168; 174; 179; 182; 183; 191;
 192; 193; 195
 Pavese C; 113
 Pedullà G; 9; 14; 36; 40; 67; 68; 243; 244;
 245; 248; 253; 254; 260; 261; 262; 264;
 274; 275; 306; 325
 Pellini P; 33
 Pernice V; 114; 115; 120; 122; 123; 124; 125;
 169; 170; 246; 247; 334
 Persiani G; 242; 244; 251; 307; 310; 314
 Pesci F; 153
 Petrarca F; 75
 Petrella M; 115; 116; 170; 182; 325
 Petrocchi G; 175; 182; 320; 321
 Pike B; 8; 140; 153
 Pirandello L; 16; 29; 35; 36; 37; 39; 40; 42;
 44; 45; 61; 93; 95; 99; 117; 152; 200; 214;
 230; 232; 233; 234; 236; 237; 238; 240;
 241; 242; 243; 244; 246; 247; 248; 249;
 250; 251; 253; 255; 269; 276; 277; 281;
 283; 292; 293; 294; 295; 296; 298; 299;
 300; 301; 302; 303; 304; 305; 306; 307;
 309; 310; 312; 313; 314; 315; 318; 319;
 320; 321; 322; 323; 324; 325; 327; 328;
 329; 332; 333; 334; 335; 341; 342
 Pirani F; 153
 Piscopo U; 69; 72; 108; 109
 Pizzo M; 14
 Placido C; 9; 333

Popovic P; 12; 22; 119; 140; 142; 153
 Praz M; 26; 158; 170; 174; 192
 Prezzolini G; 16; 342
 Prosio P. M; 98
 Proust M; 44; 179; 231; 232; 239
 Pupino A. R; 159
 Raimond M; 25; 230; 232; 238; 335
 Raimondi E; 175
 Raimondi G; 153
 Restucci A; 15; 16; 70; 75; 78; 82; 98; 110;
 183; 186; 187
 Ricœur P; 144
 Righini M; 10
 Roda V; 146; 162; 163; 232; 238
 Romani G; 40; 93; 100; 239; 245; 246; 252;
 285; 291
 Roux A; 129; 171
 Rubino G; 11; 324
 Ruozzi G; 9; 114
 Russo L; 114; 131; 203; 242; 295; 319; 321
 Salvadori G; 135; 144
 Sand G; 67
 Santagata M; 194; 230; 306; 329
 Sapegno N; 152
 Savini M; 157; 158
 Scappaticci T; 131; 132; 137
 Schiano G; 43; 263; 264
 Schilirò M; 249
 Scoppola P; 14
 Scrivano R; 136; 141; 160
 Seillan J-M; 52
 Sella Q; 30
 Serao M; 24; 29; 35; 36; 39; 40; 70; 115; 118;
 120; 121; 122; 123; 126; 128; 129; 130;
 131; 132; 133; 134; 135; 136; 137; 138;
 139; 140; 141; 142; 143; 144; 146; 147;
 148; 149; 150; 151; 152; 153; 155; 158;
 159; 160; 161; 163; 164; 165; 166; 167;
 168; 169; 175; 176; 177; 185; 187; 193;
 198; 222; 227; 228; 229; 232; 233; 234;
 240; 245; 257; 260; 261; 262; 264; 265;
 271; 275; 278; 295; 329; 331
 Sergiacomo L; 139
 Serianni L; 14
 Silveri A; 78
 Slataper S; 128; 136; 172
 Sorrentino F; 9
 Spagnoletti G; 303; 305; 324
 Spaziani M; 134; 155
 Spera F; 9; 97; 333
 Spinazzola V; 237; 243; 244; 245; 246; 250;
 253; 254; 262; 274; 315; 323; 324; 327;
 336
 Staël (Madame de); 29; 30; 32; 33; 35; 45;
 46; 47; 49; 50; 51; 52; 53; 54; 55; 57; 58;
 59; 86; 99; 149; 205; 224; 231; 260
 Sue E; 67; 117; 119
 Tamburini L; 71; 72; 82
 Tarchetti I. U; 27
 Tatti M; 13; 20; 50; 57; 58
 Tedesco N; 72; 242; 255; 256; 261; 275; 306
 Tellini G; 38
 Tenca C; 26; 27; 33
 Terzuoli G. C; 124; 132; 139
 Tobia B; 104
 Tomasi di Lampedusa G; 10; 169; 218; 243;
 247; 253; 254; 325
 Toppano M; 244; 253; 255; 262
 Tortonese P; 201; 204; 205; 219
 Tortora M; 292; 320; 321; 322; 342; 343
 Tripet A; 51; 59
 Turchi R; 58; 59
 Ugolini R; 14
 Vallette G; 30; 209; 210
 Vargas Llosa M; 19
 Vauchez A; 14; 15; 17; 18; 24
 Verde M; 159
 Verga G; 67; 70; 95; 101; 132; 133; 169; 173;
 175; 249; 250; 258
 Verga M; 20
 Verri A; 15
 Vidotto V; 14; 15; 30; 31; 76; 80; 81; 90; 104;
 198; 332; 335; 338; 339
 Villani P; 115
 Wilfert-Portal B; 168; 196; 199; 200; 343;
 344; 345
 Zaccaria G; 70; 108; 109
 Zadig; 171
 Zago N; 40; 259
 Zangrandi A; 12
 Zannini A; 58; 65
 Zola E; 29; 30; 32; 33; 35; 37; 39; 40; 45; 46;
 49; 93; 121; 123; 141; 197; 198; 199; 200;
 201; 202; 203; 204; 205; 206; 207; 208;
 209; 210; 211; 212; 213; 214; 215; 216;
 217; 218; 219; 220; 221; 224; 227; 228;
 229; 230; 231; 232; 233; 234; 249; 253;
 260; 275; 277; 278; 304; 305; 309; 324;
 331; 332; 339; 340

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	8
Note sur les éditions	40
 PREMIÈRE PARTIE	41
1. Aux origines (européennes) du roman de Rome.....	42
1.1 Panorama préliminaire des influences et traditions littéraires	42
Mémoires et souvenirs <i>risorgimentali</i> : le poids de l'Histoire et de l'autobiographie	42
La littérature de voyage.....	45
1.2 <i>Corinne ou l'Italie</i>	49
La première évocation littéraire moderne de la ville	49
Rome et le roman, des questions indifférenciées ?	53
1.3 <i>Le Confessioni</i> di Ippolito Nievo	56
Mémoires ou premier roman national ?	56
Rome dans <i>Le Confessioni</i>	62
2. Les chroniques de Rome capitale.....	67
2.1 Le roman-chronique et l'écrivain journaliste.....	67
2.2 De Amicis et <i>Le Tre Capitali</i>	69
De la ville aux capitales : genèse et écriture d'un texte composite.....	69
Rome, la troisième capitale	74
<i>La breccia di Porta Pia</i>	74
<i>La Rome religieuse</i>	76
<i>La Rome antique</i>	77
<i>Le drame et l'événement : chronique d'une action romaine</i>	79
<i>Actualiser le texte : variations d'une Rome qui évolue</i>	82
2.3 Faldella et <i>Un viaggio a Roma</i>	84
Image ironique d'une nouvelle capitale	84
Un voyage à Rome sans voir le pape et sans voir Rome ?.....	87
<i>La Rome historique et monumentale</i>	90
<i>La Rome politique</i>	92
<i>La Rome sociale et piémontaise</i>	95
<i>La Rome littéraire</i>	99
<i>Les adieux à Rome</i>	104
Éléments de conclusion de la première partie.....	107

DEUXIÈME PARTIE.....	113
1. Le roman « di ambiente parlamentare ».....	114
1.1 L'émergence d'un (sous) genre italien.....	114
1.2 Les lois du genre et ses modèles	119
1.3 Un roman politique manqué ?	124
2. <i>La Conquista di Roma</i> de Matilde Serao	128
2.1 Il mestiere di scrivere	128
Une femme journaliste et romancière	128
<i>Les critères d'un choix</i>	128
<i>L'écriture journalistique</i>	130
« <i>Quando Roma era Bisanzio</i> » : la Rome de Matilde Serao	133
La « Terza Roma » : du mythe à la réalité, de la réalité à la fiction	140
2.2 La Rome de Francesco Sangiorgio	145
Tous les trains mènent à Rome	145
Vita e morte di Roma	149
La vie publique et parlementaire.....	155
L'entrée dans l'intime	158
<i>Rome, ville-femme</i>	158
<i>Intériorité et intérieurs</i>	161
2.3 Le conquérant conquis : éléments de conclusion sur <i>La conquista di Roma</i>	163
3. <i>Il Piacere</i> de Gabriele D'Annunzio	167
3.1 Panorama dannunzien : de <i>Il Piacere</i> à <i>Le vergini delle rocce</i> , l'écrivain de Rome	167
3.2 Le poète de la Renaissance latine	170
3.3 Le roman de 1889	174
Vers la littérature du moi	174
<i>Genèse et esthétique d'un roman qui fait date</i>	174
<i>Plaisir privé et ville fermée</i>	176
La nature de Rome	180
Rome Renaissance, baroque et papale	185
Rome femme et bijoux précieux	190
3.4 L'écrivain national romain : éléments de conclusion sur l'œuvre dannunzienne.....	193
4. <i>Rome</i> d'Émile Zola	198
4.1 Des Français à Rome.....	198
4.2 De la Rome vaticane à la Rome capitale : totalité, atemporalité et historicité d'une ville éternelle.....	208
4.3 Les profondeurs inexplorées de la Rome sociale : une modernité impossible	218
4.4 Le roman de l'écriture : hypothèse conclusive sur Rome	223
Éléments de conclusion de la deuxième partie	226

TROISIÈME PARTIE	235
1. L'ère de la déconstruction.....	236
1.1 Littérature du moi et dislocation du sujet.....	238
1.2 Antiparlementarisme et antihistoricisme : déclin d'un genre et deuil d'une Nation	242
1.3 Minorité juive et insularité : trois romans de la sécession et de la marginalité	248
2. L'imperio romain de Federico De Roberto.....	253
2.1 Le cycle des Uzeda	253
Un pas de côté vers le monde de <i>L'illusione</i>	255
<i>L'imperio</i> , un roman parlementaire inachevé ?	260
2.2 La Rome du pouvoir et de l'illusion	265
L'ambition de Consalvo.....	265
La passion de Federico.....	268
Les huis clos et les balades nocturnes	270
2.3 L'impossible dénouement : éléments de conclusion sur <i>L'imperio</i>	274
3. <i>I Moncalvo</i> d'Enrico Castelnuovo	277
3.1 Giorgio et Giacomo Moncalvo : la maladie romaine.....	278
3.2 Mariannina et la famille Oroboni : la Rome de la richesse et du prestige	283
3.3 Les symboles fallacieux de la modernité	287
3.4 Le point de vue extérieur du peintre Brulati : éléments de conclusion sur <i>I Moncalvo</i>	289
4. La Rome una, nessuna e centomila de Luigi Pirandello	292
4.1 <i>Il fu Mattia Pascal</i> : la métaphysique de Rome	294
« Acquasantiera e portacenere »	294
Au fil de l'eau	297
4.2 <i>I vecchi e i giovani</i>	301
« Aver capito il giuoco ! » ou le dénouement de la narration romaine.....	301
<i>I vecchi</i> , la capitale rejetée ou rêvée	307
<i>I giovani</i> , la boue, l'enfer et la mort de la ville parjure.....	312
4.3 Rome, la ville des « angustie del vivere » : éléments de conclusion sur Luigi Pirandello	318
5. Éléments de conclusion de la troisième partie	323
 CONCLUSION.....	 330
 BIBLIOGRAPHIE.....	 347
Bibliographie primaire	348
a) Œuvres du corpus.....	348
b) Œuvres contiguës au corpus	348
c) Autres sources primaires.....	350
Bibliographie secondaire.....	354
	380

a) Bibliographie critique sur les œuvres et auteurs du corpus	354
b) Autre bibliographie critique.....	360
INDEX DES NOMS	374

Le roman de Rome. La représentation de la nouvelle capitale dans les romans italiens et français de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles.

Cette thèse retrace l'évolution de la représentation romanesque de Rome devenue capitale de l'Italie unifiée. Comment, à la suite de ce changement de statut politique et symbolique, s'est renouvelée l'image millénaire de la ville au point d'encourager l'invention, dans la fiction, de la « Terza Roma » ? Le genre du roman, intimement lié à la modernité et à l'espace urbain, permettait d'analyser au mieux comment les écrivains s'efforcent de faire entrer, avec la littérature, la jeune nation et sa nouvelle capitale dans la modernité européenne. L'étude d'un corpus majoritairement italien, enrichi de quelques romans français, ouvre une double perspective, interne et externe, et interroge la perception de la ville de Rome dans l'imaginaire européen entre la prise de Rome (1870) et la Première Guerre Mondiale. Si de nombreuses recherches traitent de l'imaginaire romain, aucune ne prend en compte un corpus binational s'attachant aux premières décennies d'une capitale où se cristallisent les espoirs, les tentatives et les déceptions associés à la « mise en fiction » d'une ville dont se renouvelle le mythe. Grâce à un échantillon de romans représentatifs, la thèse s'organise chronologiquement autour de trois grandes parties. La première traite de l'héritage narratif, des romans précurseurs et des ébauches de récits de Rome dans sa première décennie ; la deuxième se concentre sur les vingt dernières années du XIX^e durant lesquelles se consolide la nouvelle tradition de la narration romaine ; enfin la troisième analyse la déception et le pessimisme latents des romans du tournant du siècle et du début du XX^e siècle, signes de l'essoufflement d'une mise en récit de la capitale. Ce parcours montre comment la fiction moderne de Rome, reflétant sa réalité, a fait passer les romanciers d'un enthousiasme initial à un pessimisme résigné.

Mots-clés : Rome, Roman, Capitale, Modernité, Représentation

The Novel of Rome. The Representation of the New Capital in Italian and French Novels from the Late 19th to the Early 20th Century.

This thesis traces the evolution of the fictional representation of Rome after it became the capital of unified Italy. How did the city's millennia-old image renew itself following this shift in political and symbolic status, to the point of inspiring, in fiction, the invention of the Terza Roma ("Third Rome")? The novel genre – closely tied to modernity and the urban space – offered the best lens through which to analyze how writers sought to usher the young nation and its new capital into European modernity through literature. The study, based on a predominantly Italian corpus enriched with several French novels, opens a dual perspective – internal and external – and explores the perception of the city of Rome in the European imagination between the Capture of Rome (1870) and the First World War. While many studies address the Roman imaginary, none consider a binational corpus focused on the early decades of a capital where hopes, efforts, and disappointments associated with the "fictionalization" of a city – whose myth is being renewed – are crystallized. Through a sample of representative novels, the thesis is structured chronologically around three main parts. The first addresses the narrative legacy, the precursor novels, and the early portrayals of Rome in its first decade as capital; the second focuses on the last twenty years of the 19th century, during which a new tradition of Roman narrative takes root; finally, the third analyzes the latent disappointment and pessimism in novels from the turn of the century and the early 20th century—signs of the waning of the narrative construction of the capital. This trajectory reveals how the modern fiction of Rome, reflecting the city's reality, led novelists from initial enthusiasm to resigned pessimism.

Keywords : Rome, Novel, Capital, Modernity, Representation.

Il romanzo di Roma. La rappresentazione della nuova capitale nei romanzi italiani e francesi della fine dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento.

Questa tesi ripercorre l'evoluzione della rappresentazione romanzesca di Roma divenuta capitale dell'Italia unificata. In che modo, a seguito di questo cambiamento di statuto politico e simbolico, si è rinnovata l'immagine millenaria della città, fino a incoraggiare l'invenzione, nella finzione, della «Terza Roma»? Il genere del romanzo, intimamente legato alla modernità e allo spazio urbano, permetteva di analizzare al meglio come gli scrittori si sforzassero di far entrare, attraverso la letteratura, la giovane nazione e la sua nuova capitale nella modernità europea. Lo studio di un corpus in maggioranza italiano, arricchito da alcuni romanzi francesi, apre una doppia prospettiva, interna ed esterna, e interroga la percezione della città di Roma nell'immaginario europeo tra la presa di Roma (1870) e la Prima guerra mondiale. Se molte ricerche si occupano dell'immaginario romano, nessuna prende in considerazione un corpus binazionale dedicato ai primi decenni di una capitale in cui si cristallizzano speranze, tentativi e delusioni legati alla « messa in finzione » di una città il cui mito si rinnova. Grazie a un campione di romanzi rappresentativi, la tesi si organizza cronologicamente attorno a tre grandi parti. La prima tratta dell'eredità narrativa, dei romanzi precursori e degli abbozzi di racconti su Roma nella sua prima decade da capitale; la seconda si concentra sugli ultimi vent'anni dell'Ottocento, durante i quali si consolida la nuova tradizione della narrazione romana; infine, la terza analizza la delusione e il pessimismo latenti nei romanzi della fine del secolo e dell'inizio del Novecento, segni dell'esaurirsi della narrazione della capitale. Questo percorso mostra come la finzione moderna di Roma, rispecchiando la sua realtà, abbia condotto i romanzieri da un entusiasmo iniziale a un pessimismo rassegnato.

Parole chiave : Roma, Romanzo, Capitale, Modernità, Rappresentazione.