

## La Muse antimoderne

### *La Béatrice de Dante dans la culture bourgeoise de la fin du dix-neuvième siècle*

Quand Béatrice accueille le « poète errant sur la lisière des saintes demeures » (Nerval<sup>1</sup>), elle est habillée en blanc, rouge et vert, les couleurs des vérités théologiques.

Sovra candido vel cinta d'uliva

Donna m'apparve, sotto verde manto

Vestita di color di fiamma viva. (*Purg.* XXX, 31-33)

(« Couronnée d'olivier sur un voile blanc/M'apparut une dame, sous un vert manteau,/Vêtue des couleurs de la flamme vive. », trad. Jacqueline Risset)

Pendant les années 1890, le blanc, le rouge et le vert sont désormais depuis environ trente ans les couleurs du drapeau italien. Déjà en 1840, quand en plein *Risorgimento* une équipe anglo-italienne avait retrouvé dans le Bargello de Florence un portrait de Dante prétendument peint par Giotto<sup>2</sup>, on avait remarqué que ce jeune Dante était habillé, comme Béatrice, avec les couleurs de l'Italie<sup>3</sup> : une coïncidence intéressante, qui retraçait une généalogie autant fictive que suggestive pour le *Tricolore* des révolutionnaires. Et de même que, depuis l'unification de l'Italie en 1861, Dante était unanimement considéré comme le poète national par excellence et que les célébrations pour le sixième centenaire de sa naissance en 1865 avaient été une sorte d'épreuve générale d'unification

---

<sup>1</sup> Gérard de Nerval, *Sylvie/Aurélia*. Édition présentée par Raymond Jean, Librairie José Corti, Paris, « Collection romantique » 1986, p. 17. Le passage est au chapitre II de *Sylvie*.

<sup>2</sup> Pour l'histoire de cette redécouverte, voir Paola Barocchi e Giovanna Gaeta Bertelà, *Dal ritratto di Dante alla Mostra del Medio Evo 1840-1865*, Museo Nazionale del Bargello, Florence 1985, et spécifiquement le premier chapitre, « *Alla ricerca del ritratto di Dante nella Cappella del Palazzo Pretorio 1840* », p. 3-8.

<sup>3</sup> Le fresque avait suscité l'enthousiasme de plusieurs lettrés et voyageurs de toute l'Europe, surtout anglais : il est notoire que les anglais regardaient très favorablement le *Risorgimento* italien, conçu comme opposition anti-papiste à l'Église de Rome, et que plusieurs patriotes italiens furent accueillis en Angleterre (outre Giuseppe Mazzini, on peut rappeler Gabriele Rossetti, père du poète et peintre préraphaélite Dante Gabriel et de la poétesse Christina). Parmi ceux qui écrivirent sur le portrait du Bargello, on peut rappeler ici Mary Shelley (voir Hilary Fraser, *The Victorians and Renaissance Italy*, Blackwell, Oxford 1992, p. 140), la poétesse anglo-florentine Theodosia Garrow (qui écrit le sonnet *On the Discovery of Dante's Portrait on the Wall of the Ancient Chapel of the Bargello at Florence, July 23, 1840*), et Eugene Lee-Hamilton (auteur du sonnet *On the Fly-Leaf of Dante's «Vita Nuova»*).

culturelle de la Péninsule<sup>4</sup>, on essaye ,à l’approche du sixième centenaire de la mort de Béatrice en 1890, de voir la bien-aimée du poète comme la candidate idéale pour le rôle de « Marianne » de la nouvelle nation. Le modèle français n’est en effet jamais oublié, présent jusque dans le choix du drapeau tricolore, et en même temps qu’on cherche à faire de Rome , capitale de l’Italie depuis 1870 , un équivalent italien de Paris, *Cosmopolis* tentaculaire qui attire et qui détruit les illusions<sup>5</sup>, on cherche aussi un visage féminin qui puisse emblématiser la nouvelle Italie. On se réfère à l’histoire littéraire : et au lieu de Laure de Sade, trop « francisée », ou l’excessivement sensuelle Fiammetta, c’est l’image de Béatrice, qui en tant qu’icône féminine suffisamment pudique et pensive, semble capter l’attention de ceux qui sont à la recherche d’une Marianne italienne.

Au début du dix-neuvième siècle, le peintre allemand Friedrich Overbeck avait peint un tableau allégorique<sup>6</sup> où l’Italie et l’Allemagne, représentées par une dame aux cheveux châtons et aux traits romains et une dame blonde aux traits germaniques s’enlaçaient comme pour confirmer une alliance esthétique ; sur le fond du tableau, un bourg gothique se tenait sur la même ligne d’horizon qu’une petite église romane. Cette image était devenue immédiatement célèbre, arrivant jusque dans l’iconographie populaire : ainsi, sur les cartes postales tirées de la *Divine Comédie* et publiées à la moitié du siècle par l’éditeur Bottoni de Rome, l’iconographie de Béatrice, bien que le style de l’anonyme lithographe soit évidemment inspiré par Flaxman, était modelée sur l’image de l’Italie selon Overbeck<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Sur les célébrations de 1865, qui eurent lieu à Florence (à l’époque capitale de l’Italie) voir Laura Fournier, « *Le culte de Dante dans l’Italie postunitaire* », dans Henriette Levillain (éd.), *Dante et ses lecteurs (du Moyen Age au Xxe siècle)*. Actes du Colloque de la Jeune Equipe Identités, Représentations, Echanges (France-Italie), Université de Caen (5-6 mai 2000), UFR de Langues et Littératures de l’Université de Poitiers, « la licorne » 2001, p. 65-77. Voir aussi Beatrice Pisa, *Nazione e politica nella società Dante Alighieri*, Bonacci, Roma 1995.

<sup>5</sup> J’utilise ici le titre d’un roman de Paul Bourget publié en 1894, où il reprend le thème balzacien des « illusions perdues ». Une première assimilation de Rome à Paris en tant que « ville à conquérir » (et qui inévitablement détruit les illusions du protagoniste) est le roman *La conquista di Roma* de Matilde Serao, publié en 1885 et qui a comme sujet la carrière politique d’un député italien dans la Rome post-unitaire (à ce sujet voir Alessandra Briganti, *Il parlamento nel romanzo italiano del secondo ottocento*, Felice Le Monnier, Firenze 1972).

<sup>6</sup> Friedrich Overbeck, *Italien und Deutschland* (1811-28), huile sur toile, cm. 94 X 104, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

<sup>7</sup> Voir le catalogue de l’exposition de cartes postales à sujet dantesque organisé en 2004 par l’« Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere » de Vérone (Giuseppe Battaglia [éd.], *Immagini dantesche. Catalogo della mostra « Verona... lo primo tuo rifugio »*, F.lli Corradin Editori, Urbana [PD] 2004), et plus spécifiquement Fabio Camilletti, « *Cartoline e “idea di Dante” fra fine Ottocento e primo Novecento* », *ibid.*, p. 17-32, p. 21.

Cette union de l'Allemagne et de l'Italie opérée par les Nazaréens se fondait essentiellement sur les perspectives de renouvellement artistique théorisées par Winckelmann : en même temps, elle reflétait une approche analogue de leur propre passé et de leur propre tradition de la part de deux nations politiquement divisées et culturellement non homogènes, et à la recherche d'une unité culturelle avant une unité politique. Le recueil de contes de fées de Jakob et Wilhelm Grimm, celui de chants populaires publié sous le titre de *Das Knabens Wunderhorn* par Achim von Arnim et Clemens Brentano, avaient contribué à construire en Allemagne une perspective culturelle unitaire, où le « cœur » de la nation était identifié dans les vallées traversées par le Rhin<sup>8</sup>. En même temps, Goethe avait pourvu à donner à la nation son propre chef-d'œuvre : et de même, dans le *Faust*, on retrouvait une Béatrice, une figure féminine qui pouvait et devait devenir un signe central, une perspective culturelle elle-même pour la culture allemande.

Giuliano Baioni, en retraçant la vie du jeune Goethe, a remarqué la centralité de ce que le critique a nommé l'« épisode de Gretchen » (« das Gretchen Episode »), moment de la biographie du poète auquel fait référence la première partie de *Poésie et vérité*<sup>9</sup>. C'est un épisode peut-être inventé : cependant, on y voit interagir une série de conflictualités dont l'œuvre de jeunesse du poète – du *Werther* à l'*Ur-Faust* – paraît être pénétrée à plusieurs niveaux. Le Goethe adolescent qui, en 1763, dans la maison de certains de ces amis, voit entrer une jeune fille nommée Gretchen, a l'impression d'assister à une sorte d'apparition : cette émotion de ravissement n'est cependant pas due à la beauté extraordinaire de la jeune fille, mais plutôt au fait qu'elle porte le costume des paysannes de l'Allemagne du nord. Cette image féminine est donc, avant tout, un symbole : ainsi habillée, Gretchen est l'incarnation de l'Allemagne la plus archaïque et féodale, opposée implicitement à la « jeunesse dorée » du Francfort francisé, à cette génération d'adolescents qui – comme Goethe – regardent à Leipzig, « le petit Paris ». Quand Gretchen apparaît à Goethe une deuxième fois, mais cette fois habillée de façon moderne, le trouble du poète est renouvelé : et la confrontation entre les deux épiphanies captive son imagination durant les nuits passées à étudier les anciennes chroniques de l'histoire du *Reich*. La « première » Gretchen représente donc le passé le plus immaculé de la nation, l'Allemagne la plus rurale et piétiste : l'imaginaire auquel Goethe s'adressera au moment de son retour à Francfort après son séjour à Leipzig, le milieu, pour le dire autrement, qui sera

---

<sup>8</sup> À ce sujet voir Lucien Febvre, *Le Rhin. Histoire, mythes et réalités*, Librairie Armand Colin, Paris 1935, II éd. Librairie Académique Perrin, Paris 1997.

<sup>9</sup> Giuliano Baioni, *Il giovane Goethe*, Torino, Giulio Einaudi editore, « saggi » 1996: voir spécifiquement le premier chapitre, « *Francoforte : il processo di Gretchen* », p. 27-44.

l'écran de cette première esquisse de critique de la modernité représentée par *Werther*. Puis, durant les années de Weimar, la « première » Gretchen se reflétera dans la Marguerite du *Faust* : la confrontation entre tradition et modernité, qui est celle entre Marguerite et Méphisto (tricheur, inventeur de l'argent), sera lucidement identifiée dans une confrontation Allemagne/France qui est déjà – à l'état embryonnaire – le contraste entre *Kultur* et *civilisation*. Et ce n'est probablement pas par hasard que si, au moment où Faust annonce à Méphisto sa décision de séduire la jeune fille, le diable peut répondre qu'il « spr[i]cht schon fast wie ein Franzos<sup>10</sup> ».

La pureté de la Marguerite du Faust est donc celle de la nation allemande : le lieu de cette pureté est l'Allemagne du nord, celle des maisons modestes mais dignes au parquet parsemé de sciure, et c'est en contemplant la maison propre et ordonnée de Gretchen que Faust est comme pris par une sensation de béatitude.

[Faust.] Und du ? Was hat dich hergeführt ?  
Wie innig fühl ich mich gerührt !  
Was willst du hie ? Was wird das Herz dir schwerer ?  
Armseelger Faust, ich kenne dich nicht mehr !

Umgiebt mich hier ein Zauberdufft ?  
Mich drangs, so grade zu geniessen,  
Und fühle mich in Lieberstraum zerfliessen !  
Sind wir ein Spiel von iedem Druck der Lufft ? (*Ur-Faust*)<sup>11</sup>

Or, dans l'Italie de la fin du dix-neuvième siècle, rapprocher Dante et Goethe, poètes et prophètes de deux nations unies après des siècles, est presque un lieu commun. De même, on prend l'habitude d'assimiler Béatrice à l'« Eternel féminin » qui est célébré à la fin du *Faust II*, de même qu'on rapproche très souvent Marguerite et Béatrice : toutes les deux inspirent la droiture à leurs amants sur terre comme dans les cieux, toutes les deux sont des « jeunes filles du passé heureux » qui incarnent une pureté morale située aux origines de la nation<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> « parle déjà comme un français ». Toutes les traductions du Faust et de l'Ur-Faust sont nôtres.

<sup>11</sup> « [Faust] Et toi ? qu'est-ce qui t'as mené ici ? Comme je me sens intimement ému ! Que cherches-tu ici ? Pourquoi ton cœur est devenu si lourd ? Mon pauvre Faust, je ne te reconnais plus ! Est-ce qu'une vapeur enchantée m'entoure ici ? J'avais désir d'une jouissance rapide, et je me sens consumer ici par des rêves d'amour. Sommes-nous le jeu de chaque coup de vent ? ».

<sup>12</sup> « [...] vediamo affratellate la giovane colpevole, ma redenta dal pentimento, la povera Gretchen, che morta, sale al cielo chiamando: Enrico! Enrico! e che accoglie l'amato in paradiso, e la pura Beatrice che salva il suo diletto e lo conduce di sfera in sfera fino a Dio » (« on voit unies la jeune coupable, mais rédimée par le repentir, la pauvre

Il s'agit d'une image évidemment revêtue de nuances nationalistes, qui deviennent inévitablement réactionnaires : quand, en 1890, on célèbre le centenaire de la mort de Béatrice, on en fait essentiellement une figure *antimoderne*, pour adopter une définition récemment reprise par Antoine Compagnon<sup>13</sup>.

Il s'agit d'un refus de la modernité qui se manifeste à plusieurs niveaux. L'imaginaire néo-médiéval n'est plus désormais qu'une opération de surface : si le néo-médiévalisme, surtout anglais, de la moitié du dix-neuvième siècle (Ruskin, les Préraphaélites) concevait la reprise du Moyen Âge comme une réaction à la civilisation industrielle, parfois mêlée (comme dans le cas de William Morris) à de vagues aspirations socialistes, la restauration des mœurs impliquée dans la figure de Béatrice au moment du centenaire n'a point de connotations progressistes. Elle se qualifie dans un sens éminemment moral et sexuel, qui a pour but de dessiner l'image féminine d'une jeune fille pudique, future mère et épouse fidèle, qui annonce la « petite italienne » du fascisme et la femme du foyer domestique<sup>14</sup>. Il s'agit donc d'un anti-modernisme connoté en un sens clairement misogyne : des écrits sur Béatrice constituent des cadeaux de nocces de la part de lettrés de province<sup>15</sup>, et au même moment on organise à Florence des « feste beatrici » qui culminent dans l'« Esposizione Beatrice », dédiée aux « travaux féminins »<sup>16</sup>.

---

Gretchen, qui une fois morte monte au ciel en criant : Henri ! Henri ! et qui accueille l'aimé au paradis, et la pure Béatrice qui sauve son bien-aimé et le mène de sphère en sphère jusqu'à Dieu », Emma Boghen, « *L'amore di Dante per Beatrice* », in Carlotta Ferrari da Lodi, *A Beatrice Portinari nel VI centenario della sua morte, le donne italiane, il IX giugno MDCCCXC*, Successori Le Monnier, Florence 1890, p. 89-99, p. 99). D'une opinion différente est Arturo Lubin, professeur émérite à l'université de Graz, qui en 1884 polémique avec la *Storia della letteratura italiana* de Bartoli, où Béatrice était assimilé à l'« Eternel féminin » de Goethe, et qui remarque comme « gli è ora di moda il fare applauso a questa arrischiata espressione [...] » (« il est aujourd'hui à la mode d'applaudir à cette expression risquée », voir « *La Beatrice di Dante e i psicologi senza psiche* », in Id., *Dante spiegato con Dante e polemiche dantesche*, Tipografia G. Balestra & C., Trieste 1884, p. 10-20, p. 12).

<sup>13</sup> Antoine Compagnon, *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, Paris, « Bibliothèque des idées » 2005.

<sup>14</sup> Voir George L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Laterza, Roma-Bari 1996 (éd. or. 1982).

<sup>15</sup> C'est le cas, encore au début du 20<sup>ème</sup> siècle, de la *Vita di Beatrice Portinari* de Giovanni Federzoni, imprimée pour la première fois pour les nocces Zanichelli-Mazzoni célébrées en août 1904 et puis republiée en 1905 (Ditta Nicola Zanichelli, Bologna).

<sup>16</sup> L'événement fût organisé par Angelo De Gubernatis (1840-1913), personnage singulier d'intellectuel polyvalent, spécialiste de sanscrit, qui engagea tous ses avoirs dans l'exposition : Benedetto Croce, dans sa *Letteratura della nuova Italia*, aurait ironisé sur ce « rovinarsi, come non pochi altri, per una donna, ma (e questa fu la sua originalità) per una donna che non si sa se sia mai esistita » (« se ruiner, non pas, comme beaucoup d'autres, pour une femme, mais [et ce fut son originalité] pour une femme dont on ignore si elle a jamais existé », Laterza, Bari 1950, vol. V, p. 390). Voir le catalogue de l'exposition, *Esposizione Beatrice. Mostra nazionale de' lavori femminili*, Civelli, Firenze 1890, ainsi que le chapitre XLVI (« *Per Dante e Beatrice* ») des écrits autobiographiques de De Gubernatis (*Fibra. Pagine di ricordi*, Forzani, Rome 1900) et le recueil d'écrits *La donna italiana descritta da scrittrici italiane. Conferenze tenute all'Esposizione Beatrice in Firenze*, Civelli, Florence 1890. L'événement eut aussi des collaborations étrangères : la musicienne française Augusta Holmès composa un *Hymne à*

En même temps que les « feste beatrici », Isidoro Del Lungo (figure controversée, qui sera président de la Société dantesque et engagé à la fin du siècle dans différentes initiatives liées à Dante, avant de faire partie du « Gran consiglio del fascismo »<sup>17</sup>), publie un petit essai, *Beatrice nella vita e nella poesia del secolo XIII*, tout d'abord comme article dans la « Nuova Antologia » de juin 1890, puis comme volume édité par Hoepli en 1891 et enfin comme chapitre du recueil nommé sous le titre éloquent de *La donna fiorentina del buon tempo antico*<sup>18</sup>. Le but de cette œuvre est de démontrer la réalité biographique de Béatrice : Del Lungo prend comme point de départ le testament du marchand florentin Folco Portinari, traditionnellement identifié avec le père de Béatrice d'après la biographie de Dante écrite par Boccace, où on mentionne, parmi les héritiers, une « madonna Bice » mariée avec un Bardi. Or, il est significatif que cette « Béatrice réelle » ne soit pas célébrée seulement comme l'inspiratrice de Dante, mais aussi comme une « femme italienne », pudique et honnête, et provenant d'une époque – celle du *Comune* médiéval – pure et non contaminée elle aussi. Les filles de la « nouvelle Italie », écrit Del Lungo, devraient la prendre comme modèle, de la même façon que la nation italienne devrait récupérer l'esprit communal et sa pureté de mœurs<sup>19</sup>.

Déjà en 1883, en s'adressant à certaines jeunes filles, élèves de l'Institut de la SS. Annunziata di Firenze, Del Lungo avait prononcé un discours, intitulé « *La donna ispiratrice* », où – en répétant le lieu commun désormais de Béatrice comme « Eternel féminin » faustien – on liait la bien-aimée de Dante à une idée de « génie féminin » angélique<sup>20</sup> qui pouvait être appliqué de nouveau dans le monde contemporain. La femme inspiratrice, avait dit Del Lungo, n'est pas seulement celle qui inspire les poètes : en se fondant directement sur l'étymologie du nom de Béatrice, et en opérant une transformation significative du sens de la « béatitude »

---

*la Paix* dédié à l'amitié entre l'Italie et la France (*Hymne à la Paix en l'honneur de la Béatrice de Dante*. Poème et musique d'Augusta Holmès. Traduction poétique italienne d'Angelo De Gubernatis, V. Durdilly, Paris 1890) ; Miss Busk, une dame anglaise, collabora activement, en obtenant de Christina Rossetti certains souvenirs de son frère qui furent exposés.

<sup>17</sup> Isidoro Del Lungo (Montevarchi, 1841-Florence, 1927), poète dans sa jeunesse à la manière de Carducci, se dédia en suite à des études historiques et philologiques : professeur de lycée jusqu'en 1873, il fut aussi académicien de la Crusca et il fût pour longtemps président de la Société dantesque.

<sup>18</sup> Isidoro Del Lungo, *Beatrice nella vita e nella poesia del secolo XIII*, in Id., *La donna fiorentina del buon tempo antico*, II ed. con tredici illustrazioni, R. Bemporad & Figlio Editori, Florence 1926, pp. 111-64.

<sup>19</sup> Dans cet esprit voir le célèbre poème de Giosuè Carducci *Il comune medievale*.

<sup>20</sup> Sur la féminité « angélique » au 19<sup>ème</sup> siècle, et particulièrement pour ce qui regarde la mode en tant que constriction du corps et façon de souligner la « faiblesse » intrinsèque de la créature féminine en tant qu'« ange du foyer », voir Grazietta Butazzi/Alessandra Mottola Molfino, *La donna angelo*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, «Idee di Moda» 1992.

et du « salut » qui avaient été centraux dans la *Vie nouvelle*, Del Lungo annonçait que chaque femme – mère, sœur, épouse, fille – peut être l’inspiratrice du bien (et, par conséquent, peut être une Béatrice) pour les hommes qui l’entourent. Il ne fallait pas, donc, douter de l’existence biographique de Béatrice Portinari et de son rôle d’inspiratrice pour Dante : car chaque homme pouvait facilement assimiler sa propre expérience de « salvation » personnelle grâce à l’amour à celle du poète.

En 1858, année de *Madame Bovary*, Jules Michelet avait publié *L’amour*. Dans cette œuvre, il introduisait l’imaginaire de l’amour courtois dans le contexte de la famille bourgeoise. Durant les mêmes années, dans l’Angleterre victorienne, Coventry Patmore écrivait le poème *The Angel in the House*, où se dessinait un idéal de la « femme angélique » dans la vie quotidienne, et que Swinburne aurait appelé une « idylle du petit salon et de la paroisse ». L’accueil reçu par l’œuvre de Michelet n’avait pas été différent : raillée par Barbey d’Aurevilly, définie comme « répugnante » par Baudelaire, on lui reprochait d’humaniser la poésie, de consentir au bourgeois des rapprochements illégitimes entre sa propre expérience de philistin et ce qui jusqu’à ce moment avait été le patrimoine des âmes élues. Toute proportion gardée, l’opération de Del Lungo est proche de celle de Michelet : l’inspiration donnée par la femme n’est pas uniquement poétique, chaque femme peut être une Béatrice pour son mari en sauvegardant ces caractères de discrétion, modestie, pudeur et humilité qui sont vus comme l’essence du « génie féminin ». Dans la même perspective évoluent les écrivaines recueillies par Carlotta Ferrari da Lodi, dans un volume publié en 1890 comme « hommage » des « femmes italiennes » à Béatrice<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> *Op. cit.* « E in questi tempi di corruzioni volgari, davanti alle vittorie brute e nauseabonde della carne e del vizio calcolatore, alla bassa sottomissione dello spirito alla materia, non fa [...] bene all’anima innalzare un inno al trionfo della beltà casta, dell’amor puro, del divino ideale? Tutte le donne oneste, sensibili, spirituali non devono provarne un lieto orgoglio, un soave, intimo compiacimento? Forse che in Beatrice non si rende omaggio alla loro virtù, talora sconosciuta o fraintesa? » (« Et dans ces temps de corruptions vulgaires, devant les victoires brutales et dégoûtantes de la chair et du vice calculateur, devant la soumission passive de l’esprit à la matière, ne fait-il du bien à l’âme d’élever un hymne au triomphe de la chaste beauté, du pur amour, de l’idéal divin ? Ne devraient-elles pas, toutes les femmes honnêtes, sensibles, spirituelles, en éprouver un orgueil joyeux, une suave, intime complaisance ? Ne rend-on pas donc hommage, en Béatrice, à leur vertu, parfois méconnue et mal comprise ? », Virginia Mulazzi, « *Pel VI centenario di Beatrice Portinari* », in *A Beatrice Portinari, op. cit.*, p. 101-05, p. 102). « Ed ora le donne italiane, celebrando il sesto centenario della morte di Beatrice Portinari, devono pensare che non basta solo onorar la memoria di quella gentilissima, ma che fa d’uopo altresì onorarla col foggjar sé stesse e le proprie figlie secondo questo tipo femminile, tanto virtuoso ed elevato. Insieme alla libertà ed indipendenza acquistate con tanto sangue di generosi, parmi essersi, oimè, introdotta fra noi anche una libertà assoluta di troppo ne’ costumi, un rilassamento morale, che (s’io non erro) tende a rapire l’aureola più idealmente luminosa dal capo delle nostre giovinette. O care fanciulle, siate come Beatrice Portinari le ministre della pietà e provvidenza di Dio, gli angeli della consolazione e della virtù, le amabili guidatrici al cielo! » (« Et maintenant les femmes italiennes, en célébrant le sixième centenaire de la

A la fin du dix-neuvième siècle, donc, on assiste à un embourgeoisement progressif de la figure de Béatrice : la « Marianne italienne » est avant tout un modèle antimoderne de féminité situé dans un passé non contaminé de la nation, duquel les femmes italiennes devraient s'inspirer, de la même façon que l'art national devrait redécouvrir le pur esprit de l'art des origines<sup>22</sup>. En même temps, la *Vie nouvelle* et l'amour courtois deviennent, dûment réinterprétés, des modèles, des paradigmes à appliquer dans le quotidien : chaque bourgeois peut, dans cette perspective, mettre en parallèle l'histoire de ses fiançailles, de ses relations privées avec celle de Dante et Béatrice, et beaucoup de journaux, de mémoires, d'autobiographies de la fin du siècle montrent la diffusion de ce « schéma dantesque » dans la conception et dans la retranscription des liaisons amoureuses, jusqu'à la reprise plus ou moins inconsciente de syntagmes de l'œuvre de Dante. La *Vie nouvelle*, ouvrage dont la lecture sera obligatoire, dans les lycées italiens, jusqu'à la moitié du 20<sup>ème</sup> siècle, devient donc, inévitablement, un modèle narratologique où peuvent être insérées des expériences réelles<sup>23</sup>. Et, à ce sujet, on

---

mort de Béatrice Portinari, doivent penser qu'il ne suffit pas honorer la mémoire de sa grande noblesse, mais qu'il faut aussi l'honorer en forgeant elles-mêmes et leur propres filles selon ce type féminin, si vertueux et élevé. Avec la liberté et l'indépendance acquises avec tant de sang d'hommes généreux, il semble, hélas, que se soit introduite parmi nous aussi de surcroît une liberté absolue dans les mœurs, un relâchement moral qui (si je me ne trompe pas) tend à ravir l'auréole la plus idéalement lumineuse de la tête de nos jeunes filles. O chères fillettes, soyez comme Béatrice Portinari les ministres de la piété et de la providence de Dieu, les anges de la consolation et de la vertu, les aimables guides vers le ciel ! », Clementina Ferrari, « *Donna ispiratrice* », in *A Beatrice Portinari, op. cit.*, p. 135-41, pp. 140-41).

<sup>22</sup> Sur cette « voie italienne » du préraphaélisme, voir Carlo Sisi, « *Il concorso Alinari e l'illustrazione moderna della Divina Commedia* », in AA.VV., *La Commedia Dipinta. I concorsi Alinari e il simbolismo in Toscana*, Alinari, Florence 2002., pp. 13-54, p. 13.

<sup>23</sup> La *Vie nouvelle* serait – de la même façon que le *Werther* de Goethe – un livre écrit par un jeune pour les jeunes, un livre qui parle aux cœurs solitaires. Une témoignage pittoresque de cette façon de lire l'œuvre de Dante, livre de jeunesse du « pauvre Alighieri », vient du fragment qu'Adele Butti, dame de Trieste, publia dans le recueil *A Beatrice Portinari (op. cit.)*, p. 124-27) sous le titre d'« Alba » et avec le pseudonyme romantique de « Una solitaria ». Cet exercice de style est précédé d'une lettre (p. 122-24), où la « solitaire » déclare l'avoir écrit après un deuil et pendant qu'elle était convalescente : dans une promenade, à l'aube, la narratrice trouve, dans l'herbe, un petit exemplaire de la *Vie nouvelle*. « Non posso dire che impressione fece in me quel picciolo volume in quel sito, in quell'ora. Era stato il compagno gentile della mia giovinezza, lo avevo letto e riletto teneramente fin dai sedici anni [...] Caduto di tasca forse a qualche povero studente del ginnasio della piccola città [...] Era una vecchia edizione del Fraticelli, tutta fitta i margini di commenti e di note. Il bravo studentello le aveva vergate di certo sotto il dettato del suo dotto professore [...] Io le avevo lette quelle pagine ne' miei giovani anni, tutto in altro modo, senza maestro e senza commenti, semplicemente, ingenuamente, ma con religiosa attenzione, con vivissima fede. Ed è forse per questo ch'io aveva un po' meglio compreso dell'erudito scolaro, più istruito di me senza dubbio dei precetti dell'arte e delle contese dei commentatori, l'anima e l'amore divino del poeta » (« Je ne peux pas dire quelle impression me fit ce petit livre dans ce lieu, à cette heure. Il avait été le noble compagnon de ma jeunesse, je l'avais lu et relu tendrement depuis l'âge de seize ans [...]. Tombé peut-être de la poche de quelque pauvre élève du lycée de la petite ville [...]. C'était une vieille édition de Fraticelli, toute bourrée aux marges de commentaires et de notes. Le brave petit étudiant



pourra rappeler le très récent roman d'Umberto Eco *La mystérieuse flamme de la reine Loana* : un roman largement autobiographique où l'écrivain reconstruit sur le fil de la mémoire la culture italienne de la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle, et où il décrit l'amour de jeunesse du protagoniste Yambo comme une passion essentiellement nourrie de littérature. Dans la *Mystérieuse flamme*, les textes communément lus dans les lycées italiens – la *Vie nouvelle*, Pétrarque – deviennent le schéma de base où est inscrite la perspective amoureuse du personnage, au milieu d'échos de la *Sylvie* de Nerval et du *Cyrano de Bergerac* de Rostand.

« E poi era davvero la più bella della sua classe. Eri esigente, tu. T'innamoravi, sì, ma solo della più bella. »

« Alors, moi, j'aime qui ?... Mais cela va de soi ! – J'aime, mais c'est forcé, la plus belle qui soit ! »

« Cos'è ? »

« Non so, m'è venuto. Ma dimmi di lei. Come si chiamava ? »

« Lila, Lila Saba. »

Bel nome. Me lo lascio sciogliere in bocca come fosse miele. « Lila. Bello. E poi, come è accaduto ? »

« In prima liceo noi maschi eravamo ancora dei ragazzotti con le pustole e i pantaloni alla zuava. Loro alla stessa età erano già donne, e non ci guardavano neppure, caso mai civettavano con gli universitari che venivano ad aspettarle all'uscita. Tu l'hai solo vista e ci sei rimasto secco. Tipo Dante e Beatrice, e non dico a caso, perché al primo anno ci facevano studiare la *Vita Nuova* e chiare fresche dolci acque, ed erano le uniche cose que tu sapevi a memoria, perché parlavano di te. Insomma, colpo di fulmine. [...] »<sup>24</sup>

(« Et puis elle était vraiment la plus belle de la classe. T'étais exigeant, toi. Tu tombais amoureux, toi, mais que de la plus belle. « Alors, moi, j'aime qui ?... Mais cela va de soi ! – J'aime, mais c'est forcé, la plus belle qui soit ! » « C'est quoi ? » « Je ne sais

---

les avait certes écrites sous la dictée de son savant professeur. [...] Moi je les avais lues dans mes années de jeunesse, de toute autre façon, sans maître et sans commentaires, simplement, naïvement, mais avec une attention religieuse, avec une foi très vivante. Et c'est peut être à cause de cela que j'avais un petit mieux compris que l'élève érudit, sans doute plus cultivé que moi dans les préceptes de l'art et des querelles des commentateurs, l'âme et l'amour divin du poète », p. 125-26).

<sup>24</sup> Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*. Romanzo illustrato, Bompiani, Milano 2004, p. 284-85. Yambo a perdu sa mémoire dite « autobiographique » ou « épisodique », liée donc aux événements qui ont suscité en lui un impact émotif, et il a conservé celle qui est dite « sémantique », de façon qu'il rappelle sans difficultés des notions intellectuelles. Comme celle de Dante, la Béatrice de *La Mystérieuse flamme* est liée à la dimension de la mémoire : Lila Saba, morte en hommage à Nerval, réapparaît à la fin dans une « vision » qui est à sa façon une *Divine Comédie*, et où les saints et les anges sont remplacés par Don Bosco, Mandrake, Flash Gordon. Sur Lila Saba comme figure de la mémoire et, donc, des « brumes du texte », voir Franco Forchetti, *Il segno e la rosa. I segreti della narrativa di Umberto Eco*, Castelvecchi, Rome 2005, p. 272-87.

pas, ça m'est venu à l'esprit. Mais parle-moi d'elle. Elle s'appelait comment ? » « Lila, Lila Saba. » Beau prénom. Je me le laissais dissoudre dans la bouche, comme s'il était du miel. « Lila. Beau. E puis, ça c'est passé comment ? » « En première année de lycée nous les garçons étions encore des gaillards boutonneux avec des knickerbockers. Elles étaient déjà des femmes et ne nous regardaient même pas, le cas échéant elles faisaient les coquettes avec les étudiants de l'Université qui les attendaient à la sortie. À peine tu l'as vue, et t'en a eu le sang tout retourné. Comme Dante et Béatrice, et je ne parle pas au hasard car en première année on nous faisait étudier la *Vie nouvelle* et claires, fraîches, douces eaux, et c'étaient les seules choses que tu savais par cœur, car elles parlaient de toi. En somme, un coup de foudre. »)

Et un *ex libris* d'un livre sur Dante donné en cadeau en 1944 par un anonyme anglais à une amie, montre comment un tel processus était diffusé même hors d'Italie:

Amicae carissimae/Etheliae/tanquam Beatrici meae/qui quondam me beatum fecit/a primo visu anno MCMXXXVI/deinde de novo venienti/in vita mea/anno MCMXL –/per quattuor annos facta/est mihi in gaudium/in exemplum et [?] adivtorivm/hunc libellum/in memoria gratiarumque/catione e toto corde meo/ego amicus indignus/D.D.<sup>25</sup>.

Au delà des écritures privées, un texte largement populaire dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle italien – et aujourd'hui presque oublié – peut donner une idée de la diffusion de cette « grille » mentale, où la *Vie nouvelle* devient le modèle où situer des expériences réellement vécues. Il s'agit des *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici* (« Pensées sur l'art et souvenirs autobiographiques ») du sculpteur toscan Giovanni Duprè (1817-1882), où la première rencontre avec Maria, qui deviendra sa femme, est décrite comme une expérience mystique : assis devant son banc de travail, Duprè voit une jeune fille marcher rapidement et à petits pas ; il la revoit une deuxième fois, dans l'église des Santi Apostoli, où il peut remarquer ses traits et son expression « chaste et suave »<sup>26</sup>.

La jeune fille est repasseuse : midinettes, femmes de ménage, maîtresses d'école : ce sont les incarnations de l'Eternel féminin dans l'Italie du dix-neuvième siècle, comme le remarquait Pietro Citati à propos de la mère de

---

<sup>25</sup> Ecrit au stylo sur le premier rabat de couverture d'un exemplaire de Philip. H. Wicksteed, *Dante. Six Sermons*, C. Kegan Paul & Co., London 1879 (collection de l'auteur).

<sup>26</sup> Giovanni Duprè, *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici*. Prima edizione con le ultime giunte e correzioni, Successori Le Monnier, Firenze 1903, p. 38-39.

Collodi<sup>27</sup>. La « petite Maria » de Duprè s'inscrit parfaitement dans ce stéréotype : chaste, pudique, silencieuse, Duprè l'épouse le 7 décembre, et il ne manque pas de souligner qu'il s'agit de la veille de la fête de l'Immaculée Conception<sup>28</sup>. En même temps, elle est investie d'une mission salvatrice : elle est définie comme « *gentile* », comme Béatrice, on remarque qu'elle habite à San Piero, le quartier de Florence où habitaient les Alighieri et les Portinari ; le « salut » qu'elle donne, cependant, n'a rien à voir avec le monde de l'art ni avec celui de la mystique, mais se rapproche de celui rappelé par Del Lungo aux élèves de la SS. Annunziata.

La « petite Marie », en fait, sauve Duprè : mais la mauvaise pente où il est, sa « forêt obscure », est une pente bien connue de la littérature moraliste du dix-neuvième siècle. On fréquente des lieux comme le bistrot et la salle de billard, où on perd du temps, sa santé physique et morale<sup>29</sup>, on pratique des jeux de hasard et on se divertit trop en mauvaise compagnie<sup>30</sup>. En y regardant de plus près, il s'agit du même discours moral que celui qui est tenu par *Pinocchio*, ouvrage central de la culture italienne de la fin du siècle publié en 1883, un an après la mort de Duprè : la « petite fée » de *Pinocchio* est aussi, à sa façon, une Béatrice, qui sauve le pantin en le faisant devenir un enfant. Certes, la Béatrice de Duprè n'a pas les caractères inquiétants et étranges de la « petite fée » de Collodi, entité symbolique infiniment plus élaborée que la « petite Maria » de San Piero : mais elle y est apparentée, car elle mêle un discours moraliste à des réminiscences littéraires et mythiques<sup>31</sup>. Et on pourra remarquer combien ce double aspect de la bonne fée de *Pinocchio* a été bien compris par Roberto Benigni dans son film récemment tiré du roman de Collodi : en soulignant l'origine dantesque de la fée au cheveux bleu

---

<sup>27</sup> « [...] Collodi » – écrit Citati – « conobbe la passione edipica: fonte di ogni nevrastenia. La madre era stata maestra, sarta e domestica, incarnando così tutte le forme dell'«eterno femminino» italiano. Visse fino al 1886, quando il figlio aveva quasi sessant'anni; e ogni notte egli entrava nella stanza di lei, chiedendole 'un bacio e la benedizione'. Non c'è dubbio che solo in un cuore così provato dalla passione edipica potesse nascere l'immagine della «Fata dai capelli turchini»: uno dei grandi miti femminili del diciannovesimo secolo » (« Collodi connût la passion œdipienne : source de toute neurasthénie. Sa mère avait été maîtresse d'école, tailleuse et femme de ménage, incarnant ainsi toutes les formes de l'«éternel féminin» italien. Elle vécut jusqu'en 1886, quand le fils avait presque soixante ans ; et chaque soir il entra dans sa chambre pour lui demander «un baiser et sa bénédiction». Il n'y a pas de doute que c'est seulement dans un cœur ainsi éprouvé par la passion œdipienne que pouvait naître l'image de la «Fée aux cheveux turquins» : un des grands mythes féminins du dix-neuvième siècle », Pietro Citati, « *Ritratto di Pinocchio* », in Id., *Il Male Assoluto. Nel cuore del romanzo dell'Ottocento*, Mondadori, Milano 2000, p. 377-89, p. 378-79).

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>31</sup> La Fée aux cheveux bleu sombre – enfantine, femme, salvatrice, métamorphique, morte, ressuscitée, qui apparaît en rêve ou dans la rue – peut être considérée comme une incarnation de la Béatrice : en même temps, elle évoque des archétypes et des mythes plus anciens, à partir surtout de l'Isis de *L'Âne d'or* d'Apulée. Voir la lecture de Rossana Dedola, largement influencée par la psychanalyse jungienne, *Pinocchio e Collodi*, Bruno Mondadori, Milan 2002.

sombre et en faisant en sorte que l'actrice Nicoletta Braschi soit vêtues dans un costume préraphaélite, il a mêlé cette iconographie à celle des recueils de contes de fées publiés en Toscane à la fin du siècle<sup>32</sup>, et il a placé la transformation de Pinocchio en enfant dans le contexte du moralisme du système scolaire de la Toscane post-unitaire. Benigni a donc créé grâce au personnage de la fée un significatif mélange entre ses ascendances fiabesques et mythiques et la « misère et noblesse » de l'Italie gouvernée par la gauche de Depretis et Crispi.

Cependant, l'« anti-modernisme » de la Béatrice fin de siècle ne se limite pas à une restauration de coutumes, à un moralisme familial et sexuel. Très souvent, dans l'idéalisation de Béatrice comme « jeune fille de l'heureux temps passé », on peut discerner une autre sorte de désir antimoderne : quelque chose comme un anti-modernisme du style, où la récupération du modèle dantesque est considéré comme une sorte de barrière contre une modernité littéraire perçue comme morbide, malsaine.

Cette sorte de « préraphaélisme » italien, issu des orientations historicistes qui étaient devenues dominantes au sein du débat post-unitaire, a été mis en scène, comme on l'a dit, dans une idéalisation des origines de la nation et spécifiquement de la Toscane du Moyen Âge et de la Renaissance. « Dinanzi son date al vento le bandiere di questo comune glorioso », écrit Del Lungo, imaginant Dante en mission pour la commune de Florence : « e il Giglio vermiglio, e la Croce del Popolo, e in lettere d'oro il dolce come *Libertas*, annunziano Firenze<sup>33</sup> ». Cette nostalgie antimoderne se reflète inévitablement dans la littérature : on évoque les temps où la poésie du *stilnovo* exprimait des passions pures et nobles, comme celles que Del Lungo voit dans l'œuvre de Giovanni Duprè.

[...] le convulsioncelle de' cosiddetti moderni bozzetti, e i fremiti e i sussulti e le arroganti trivialità di certa che vorrebb'essere poesia d'amore, non una sola valgono di quelle pagine di prosa toscana, dove l'altro grande scultore [Duprè, comparé à Michel-Ange], sulla cui tomba recente piange l'Italia, narra una di quelle istorie non destinate agli annali del mondo, nelle quali umile protagonista signoreggia la donna<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Surtout ceux illustrées par Carlo Chiostri : voir *Tra fate e nani. Il mondo incantato di Carlo Chiostri*. Prefazione di Paolo Pallottino, testi di Fernando Tempesti, Adriano Salani Editore, Florence 1988.

<sup>33</sup> « Devant sont en plein vent les drapeaux de cette commune glorieuse, et le Lys vermeil, la Croix du Peuple, et écrit en lettres dorées le doux nom *Libertas*, annoncent Florence » (*Beatrice nella vita e nella poesia del secolo XIII, op. cit.*, p. 133).

<sup>34</sup> « Les petites convulsions des ainsi dites maquettes modernes, les frissonnes et les sursauts et les arrogantes trivialités de ce qui voudrait être poésie d'amour, ne valent pas une seule de ces pages de prose toscane où l'autre grand sculpteur, sur la tombe duquel

Le même Duprè, dans ses *Pensées sur l'art*, avait écrit une diatribe contre le naturalisme :

Ci sono degli uomini che si grufolano nel fango e nella porcheria con una voluttà grande, ed hanno per il brutto e per il male una speciale predilezione, perché, dicono essi, sono la espressione della verità, né più né meno del bello e del bene [...]. E così ragionando quella Scuola, o a dir meglio congrega, ci ha dato e ci dà le più strane e ributtanti cose, oziose o lascive nel soggetto; e nella forma, una copia servile dei modelli più schifosamente brutti, che madre natura produce quando non si sente bene. [...] Ecco, io non sono un fanatico dell'arte antica, anzi detesto l'accademico e il convenzionale; ma confesso che in luogo di quelle laidezze mi piacerebbe vedere magari *Amore e Venere* e le *Grazie e Minerva* e tutto l'Olimpo. Ma, Dio del cielo! non c'è verso di stare un po' in riga? e, abbandonato l'Olimpo e le sue Deità, è egli necessario di rintanarsi e grufolarsi nelle immondezze di Mercato Vecchio e nei lupanari?<sup>35</sup>

Or, ce qu'il faut remarquer, c'est que le modèle de Béatrice est conçu comme une alternative à de telles « déviances » de la littérature et de la pensée :

Dinanzi alle aberrazioni del materialismo e positivismo invadente, la nobile ed ispirata figura della gentildonna fiorentina, c'insegni ad essere schiettamente religiose e modeste: siamo donne nel più vero, alto e soave significato della parola: e, rendendo omaggio al Poeta sommo ed alla sua degna ispiratrice, faremo opera benefica e santa alla patria. Da italiane, somiglianti a Beatrice de' Portinari, non potranno che sorgere e fiorire italiani degni di un grande cittadino e d'un divino poeta come Dante Alighieri.<sup>36</sup>

---

l'Italie aujourd'hui pleure, raconte une de ces histoires qui ne sont pas destinées aux annales du monde, et où, en humble protagoniste, la femme est souveraine » (*La donna ispiratrice, op. cit.*, p. 173).

<sup>35</sup> « Il y a des hommes qui fouillent du groin dans la boue et dans la saleté avec une grande volupté, et qui ont pour la laideur et pour le mal une prédilection spéciale, parce que, disent-ils, ils sont l'expression de la vérité ni plus ni moins du beau et du bien [...]. Et en raisonnant ainsi, cette Ecole, ou pour mieux dire cette bande, nous a donné et nous donne les choses les plus étranges et les plus répugnantes, aux sujets oisifs et lascifs ; et, dans la forme, une copie servile des modèles les plus laids d'une façon dégoûtante, que Mère Nature produit quand elle ne se sent pas bien. [...] Voilà, je ne suis pas un fanatique de l'art ancienne, au contraire je déteste ce qui est académique et conventionnel ; mais je confesse qu'au lieu de ces laideurs j'aimerais voir plutôt Amour et Vénus et les Grâces et Minerve et l'Olympe entier. Mais bon Dieu du ciel ! n'y a-t-il pas moyen d'être un peu dignes ? et, une fois abandonnés l'Olympe et ses déités, est-il nécessaire de se terrer et de fouiller du groin dans les ordures du Vieux Marché et du lupanar ? » (*Op. cit.*, p. 123).

<sup>36</sup> « Que, devant les aberrations du matérialisme et du positivisme envahissants, la figure noble et inspirée de la dame florentine nous enseigne à être purement religieuses et modestes : nous sommes des femmes dans le sens le plus vrai, haut et suave du mot : et,

Dans un essai d'une dame de Trévise, Malvina Frank, publié ensuite dans le recueil consacré à Béatrice de la part des « femmes italiennes », et intitulé « *Connessione degli studi letterari colla morale*<sup>37</sup> » (« Connexion des études littéraires avec la morale »), la décadence des coutumes est unie à la décadence littéraire, qui serait causée par l'influence française :

io domando sgomenta quanti sieno gl'ideali che ispirano tanta parte degli scrittori odierni. E nel leggere i libri loro più famosi, trovo anche troppo nell'assenza di un alto, di un puro Ideale, di quest'ala che, non dirò dalla terra, ma dalle sue sozzure sollevi, la cagione della volgarità del pensiero, e del falsato concetto del bello [...].

Se il bello dispiegasi e accoppia col buono e col vero [...], chi può mai dire senza rossore che trova belli, o di suo gusto, i lubrici versi di certi autori antichi e viventi, di cui non citerò qui i nomi; certi drammi e commedie che insudiciano le scene; certi libri che col nome di realismo, o verismo, ci vengono soprattutto di Francia, e sminuzzate nelle appendici dei giornali, cadono nelle mani di tutti, contaminando fantasia ed affetti in tante anime giovinette?<sup>38</sup>

Et si les alternatives proposées par Frank ont, pour le lecteur d'aujourd'hui, une certaine ironie involontaire<sup>39</sup>, il reste cependant vrai que, pour la bourgeoisie italienne de la fin du dix-neuvième siècle, la figure de Béatrice représente essentiellement une icône à travers laquelle est diffusé un idéal misogyne et

---

en rendant hommage à l'illustre poète et à sa digne inspiratrice, nous ferons une œuvre bénéfique et sainte en faveur de la patrie. Des italiennes ressemblant à Béatrice Portinari ne pourront que surgir et fleurir des hommes dignes d'un grand citoyen et d'un poète divin tel Dante Alighieri » (Clementina Ferrari, *cit.*, p. 141).

<sup>37</sup> *Op. cit.*, pp. 194-212.

<sup>38</sup> « Je me demande effarée quels sont les idéaux qui inspirent la plupart des écrivains d'aujourd'hui. Et en lisant leurs livres les plus célèbres, je trouve même trop d'absence d'un haut, d'un pur Idéal, de cette aile qui soulève, je ne veux pas dire de la terre, mais de ses laideurs, [qui sont] la cause de la vulgarité de la pensée et de la conception falsifiée du beau. [...] Si le beau se déploie et s'accouple avec le bien et le vrai [...], qui peut jamais dire sans rougir qu'il trouve beaux, et à son goût, les vers lubriques de certains auteurs anciens et vivants, dont je ne citerai pas ici les noms ; certains drames et comédies qui souillent les scènes ; certains livres qui avec le nom de réalisme ou verisme nous viennent surtout de la France, et, morcelées dans les appendices des journaux, tombent dans les mains de tout le monde, contaminant l'imagination et les affections de beaucoup de jeunes filles ? » (*Ibid.*, pp. 195-96).

<sup>39</sup> « Eppure, se non m'inganno, un risveglio morale, qualche segno di reazione, si vanno sempre più manifestando. Che cosa proverebbero, se non questo, l'accoglienza approvatrice di qualche libro coraggioso come, ad esempio, *Dio e l'uomo*, del comm. Landolfi; *Lungo la via*, di Antonietta Giacomelli; *Battaglie e Vittorie*, dell'Alfani; e qualche altro? » (« Et cependant, si je ne me trompe pas, un réveil moral, quelques signes de réaction sont en train toujours plus de se manifester. Qu'est-ce qui prouverait, si non cela, l'accueil approbateur de quelques livres courageux comme, par exemple, *Dio e l'uomo*, du commandeur Landolfi ; *Lungo la via*, de Antonietta Giacomelli ; *Battaglie e Vittorie*, d'Alfani ; et quelques autres ? » ; *Ibid.*, p. 212).

réactionnaire, et une conception pseudo idéaliste d'un art adhérent au « beau » et au « vrai ». La « Marianne italienne » devient un modèle pour un angélisme du foyer, pendant que la *Vie nouvelle* et le *stilnovo* se font paradigmes et « grilles » mentales où situer des expériences d'amour conjugal et bourgeois. En même temps, l'instance antimoderne, qui remonte aux origines de la littérature et de l'art nationaux pour créer une perspective culturelle dans l'Italie post-unitaire, devient instance anti-moderniste et anti-naturaliste. Ainsi le préraphaélisme anglais, en redécouvrant la littérature et l'art du Moyen Âge, en avait fait – surtout dans l'œuvre de Dante Gabriel Rossetti – un instrument d'expérimentation linguistique et visuelle pour interpréter les contradictions de l'Angleterre industrielle, tandis que le préraphaélisme de la bourgeoisie italienne mène à un conservatisme littéraire et artistique qui élimine la réalité et ses contradictions au profit d'un idéalisme atemporel.