

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

ROMANTICISMO E PUBBLICISTICA

A cura di Davide di Maio



ANNO IX – 2025

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

ROMANTICISMO E PUBBLICISTICA

A cura di Davide Di Maio



ANNO IX – 2025



**UNIVERSITÀ
DI VERONA**

Publicato con il contributo
del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
e della Fondazione “Annarosa Poli – George Sand e il mondo”

Proprietà letteraria riservata

ISSN: 2465-2393

INDICE

Davide DI MAIO	
<i>Uno sguardo poliedrico sul rapporto tra stampa e Romanticismo europeo ed extra-europeo</i>	5
José-Luis DIAZ	
<i>Le Romantisme de 1830 vu de la presse</i>	17
Michel BRIX	
<i>Presse, Romantisme et fantaisie</i>	53
Sabrina CAIOLA	
<i>Il Romanticismo del Conciliatore</i>	67
Myriam DI MAIO	
<i>A Journalistic Venture: the Case of The Liberal</i>	91
Adalgisa MINGATI	
<i>L'almanacco Mnemosina (1824-1825): un periodico "europeo" tra letteratura e filosofia</i>	107
Lucie BARETTE	
<i>Alida de Savignac ou un Romantisme pour femmes : analyse de la critique littéraire et de la critique d'art dans le Journal des Femmes et le Journal des Demoiselles</i>	129
Elisa DESTRO	
<i>L'attività pubblicistica di Heinrich von Kleist: il caso Phöbus. Ein Journal für die Kunst (1808)</i>	143
Valeria GRANCINI	
<i>Ut pictura poësis: la relazione tra testo e immagine nelle riviste spagnole del XIX secolo</i>	165
Alessia TESTORI	
<i>«A New Race or Sect among Our Countrymen»: The Liberal and the Un/Making of an Anglo-Italian Identity</i>	187
Charlotte VAN HOOIJDONK	
<i>La Belgique romantique en chantier : journaux, langues et institutions avant 1830</i>	209

Manel BELHADJ ALI

La presse arabe au XIX^e siècle et au début

du XX^e et la diffusion du Romantisme européen :

réception et réinterprétation. 239

UNO SGUARDO POLIEDRICO SUL RAPPORTO TRA STAMPA E ROMANTICISMO EUROPEO ED EXTRA-EUROPEO

Davide DI MAIO (*Università degli Studi di Verona*)

davide.dimaio@univr.it

Questo numero della rivista *Romanticismi* si propone di esplorare da angolazioni diverse il fenomeno della pubblicistica nel contesto del Romanticismo europeo. Definire tale ambito un 'fenomeno' significa andare oltre la semplice funzione strumentale del mezzo di stampa e portare invece in primo piano le implicazioni letterarie, sociali e politiche legate sia alla decisione di creare nuovi organi di stampa, sia a quella di utilizzare questi strumenti per pubblicare le proprie opere. Si tratta, a nostro avviso, di una questione centrale, che costituisce l'ossatura di quella specifica area di ricerca nota come *periodical studies*,¹ consolidatasi soprattutto in area anglofona² nei primi anni Duemila, all'interno del cosiddetto *material turn*,³ e in dialogo con la sociologia della letteratura, i *cultural studies*, i *visual studies* e la cosiddetta «mediarcheologia».⁴ A uno sguardo d'insieme sull'ormai notevole produzione scientifica sull'argomento, non sfugge la questione centrale relativa al modo di considerare la pubblicazione periodica. L'approccio più immediato, infatti, tende a pensarla come un semplice contenitore da cui estrarre testi da analizzare isolatamente: un metodo che comporta scelte condizionate dagli obiettivi dell'interprete e che spesso priva alcuni di quei testi del loro contesto materiale e paratestuale. Tale

- 1 Cfr. Sean Latham; Robert Scholes, «The Rise of Periodical Studies», *PMLA*, 121, 2, 2006, pp. 517-531; cfr. anche Lori Cole, «Magazine Modernism: Notes from the NEH Seminar», *The Journal of Modern Periodical Studies*, 2, 1, 2011, pp. 116-119; Patrick Collier, «What Is Modern Periodical Studies?», *The Journal of Modern Periodical Studies*, 6, 2, 2015, pp. 92-111.
- 2 Considerando anzitutto alcune delle maggiori riviste scientifiche sul tema: *American Periodicals*; *Journal of European Periodical Studies*; *Journal of Magazine Media* (inizialmente *Journal of Magazine & New Media Research*); *Journal of Modern Periodical Studies*; *Media History* (in precedenza *Studies in Newspaper and Periodical History*, *Journal of Newspaper and Periodical History*, *Victorian Periodicals Review*).
- 3 Cfr. Bruno Latour, «Can We Get Our Materialism Back, Please?», *Isis*, 98, 2007, pp. 138-142.
- 4 Cfr. Anna Caterina Dalmaso, Barbara Grespi (a cura di), *Mediarcheologia. I testi fondamentali*, Milano, Raffaello Cortina, 2023.

pratica, influenzata in larga parte dal *New Criticism*, è talvolta incorsa nel rischio di non considerare il periodico come oggetto unitario, con il risultato di una lettura decontestualizzante spesso animata, più o meno implicitamente, dall'intento di riconfigurare di volta in volta un particolare canone letterario. A tutto ciò occorre inoltre aggiungere che gli enormi passi avanti compiuti nell'ambito della informatizzazione e digitalizzazione, se da un lato hanno ampiamente favorito l'accesso alle banche dati e ai siti di digitalizzazione dei periodici facilitandone lo studio e l'analisi, dall'altro obbligano a ripensarne l'approccio, nel momento in cui il periodico viene considerato tanto come 'mezzo', quanto come 'luogo'.⁵

Come ben sintetizzato da Jutta Ernst e Oliver Scheiding è possibile individuare tre modalità di approccio all'interno dell'ampio ambito dei *periodical studies*, ovvero: studiarlo 1) dal punto di vista della teoria dei campi di Bourdieu; 2) dal punto di vista della «sociologia relazionale che interpreta i periodici come assemblaggi e reti di attori», e, infine, 3) utilizzando «prospettive funzionaliste che spiegano i periodici come un sistema interdipendente di codici – temporali, materiali, compositivi, economici e sociali». ⁶ In effetti, negli ultimi anni si è assistito a una crescente attenzione per particolari aspetti sociologici (giornale o rivista come reale oggetto di consumo, industria culturale),⁷ socio-politici e transculturali legati al mondo dei periodici.⁸ Naturalmente queste prospettive non esauriscono l'ampiezza degli ambiti di ricerca coinvolti. Non devono infatti passare in secondo piano le questioni eminentemente estetico-letterarie e for-

5 Cfr. Clifford Wulfman, «The Rise and Fall of Periodical Studies?», *The Journal of Modern Periodical Studies*, 8, 2, 2017, pp. 226–241.

6 Cfr. Jutta Ernst, Oliver Scheiding, «Introduction. Periodical Studies as a Transepistemic Field», *Studies in Periodical Cultures*, 1, 22, pp. 1–24: 9–10.

7 Cfr. Jörg Requate, *Kennzeichen der deutschen Mediengesellschaft des 19. Jahrhunderts*, in Id., *Das 19. Jahrhundert als Mediengesellschaft. Les médias au XIXe siècle*, München, Oldenbourg, 2009, pp. 36–42.

8 Faye Hammill, Michelle Smith, *Magazines, Travel and Middlebrow Culture: Canadian Periodicals in English and French, 1925–1960*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015; Jutta Ernst, *From Chicago to Paris: The Frenchification of The Little Review*, in Igor Maver, Wolfgang Zach, Astrid Flögel (eds.), *Transcending Boundaries: Migrations, Dislocations, and Literary Transformations*, Tübingen, Stauffenburg, 2020, pp. 93–103; Hans-Jürgen Lüsebrink, *Transcultural Careers in the Periodical Press: Fleury Mesplet and Paul-Marc Sauvalle as Transatlantic Mediators*, in Jutta Ernst, Oliver Scheiding, Dagmar von Hoff (eds.), *Periodical Studies Today. Multidisciplinary Analyses, Series: Studies in Periodical Cultures*, vol. 1, Leiden-Boston, Brill, 2022, pp. 447–459; Iulia-Karin Patrut, *Transnationale Avantgarde-Zeitschriften als Verhandlungsforen europäischer Kunst, Gesellschaft und Politik: Contimporanul und Integral*, in *Ibid.*, pp. 280–303.

mali, a cominciare, da un lato, dall'ambito della traduzione⁹ e dunque del *transfer* culturale; dall'altro da quello dei generi. Il romanzo d'appendice e a puntate, le rubriche, gli almanacchi, i *faits divers*, gli editoriali, le recensioni bibliografiche, tanto per citarne alcuni, sono infatti generi solitamente considerati 'minori' che proprio nei periodici sono spesso nati o si sono sviluppati. Si tratta, cioè, di testi la cui analisi può contribuire a decostruire alcune consuete e spesso generalizzanti categorizzazioni storico-critiche, con effetti di innovazione. Non ultimo, occorre menzionare a questo riguardo il genere del saggio, al quale spetta più di ogni altro un posto di rilievo. In effetti bisogna riconoscere al periodico un ruolo di primo piano nell'affermazione di questo genere, a partire, ovviamente, dalla tradizione illuministica francese, nel contesto della quale il connubio tra critica e pubblicistica è stato particolarmente felice e produttivo. Tra i principali fattori che hanno contribuito all'affermazione del genere saggio Berardinelli ha annoverato per l'appunto la «nascita del giornalismo e dell'«opinione pubblica»» in quel particolare connubio di «curiosità enciclopedica» e di «nomadismo più o meno forzato dei *philosophes* in conflitto con i centri di potere tradizionali rappresentati dall'aristocrazia cortigiana e dal clero». Un insieme di fortunati fattori che hanno favorito «il genere saggistico sopra tutti gli altri per la sua efficacia, mobilità, duttilità».¹⁰ Com'è noto, si tratta di un contesto connotato da un'espansione vertiginosa della stampa legata all'esigenza di diffondere le istanze rivoluzionarie, con un marcato intento educativo. Non a caso c'è chi ha parlato, nello specifico caso francese, di «ère médiatique»¹¹ o di «early information society»,¹² nella quale venivano poste le basi per quella che in ambito germanofono viene definita come «Mediengesellschaft»:¹³ una «fase di transi-

9 Cfr. María Constanza Guzmán, «Introduction», *Translation and Interpreting Studies*, 14, 2, 2019, (special issue), pp. 169-73; Şehnaz Tahir Gürçağlar, «Periodical Codes and Translation: An Analysis of Varlık in 1933-1946», *Ibid.*, pp. 174-197; Florian Freitag, «Translation and Periodical Studies: The Pionier's Rewriting of Frank Norris's *The Octopus*», *Periodical Studies Today*, cit., pp. 255-279.

10 Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 22.

11 Cfr. Marie-Ève Thérenty, Alain Vaillant, 1836, *l'an I de l'ère médiatique. Étude littéraire et historique du journal «La Presse» d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2001.

12 Cfr. Robert Darnton, «An Early Information Society: News and the Media in Eighteenth-Century Paris», *American Historical Review*, 105, 1, 2000, pp. 1-35.

13 Cfr. Wolf-Rüdiger Wagner, *Die Entstehung der Mediengesellschaft: 100 Medien-geschichten aus dem 19. Jahrhundert*, Bielefeld, transcript, 2021. Cfr. anche Mi-

zione»¹⁴ nella quale occorre collocare i germi della prima industria culturale, della «consumazione mediatica, al cui interno la stampa comincia ad essere assoggettata alle leggi del mercato, fino a porre paradossalmente in contraddizione l'ideale del liberalismo politico con le logiche del liberalismo economico».¹⁵ È in questo contesto che emerge la nuova figura del lettore-consumatore (lo stesso vale, naturalmente, per il settore librario), rispetto al quale ogni organo di stampa dovette cominciare a misurare il proprio valore in proporzione alla capacità di intercettare aspettative, motivazioni e rappresentazioni, nella loro complessità sociale.

Ritornando al tema centrale di questo numero monografico – il movimento romantico in rapporto al ruolo e alla funzione della stampa periodica – diventa indispensabile estendere l'analisi oltre i confini francesi, includendo in primo luogo l'Inghilterra e la Germania, ma anche guardando oltre l'Europa. Considerando, infatti, nel loro insieme i contributi qui presentati, emerge con chiarezza come le differenze, talvolta profonde, tra le varie aree culturali coinvolte, insieme ai loro reciproci scambi e interferenze, abbiano svolto un ruolo di prim'ordine nella definizione del panorama complessivo del Romanticismo – che, anche per tale motivo, risulta refrattario a ogni tentativo di definizione e di periodizzazione che aspiri a una validità definitiva.

Nel suo ampio saggio introduttivo José-Luis Diaz esamina in profondità il modo in cui la stampa francese, tra il 1830 e il 1860, ha contribuito a modellare l'evoluzione del Romanticismo francese dopo la Rivoluzione di Luglio del 1830. Lungi dallo scomparire, come prospettato da diversi organi di stampa del periodo, il Romanticismo francese si trasformò, dando vita a una seconda generazione più giovane e radicale, quella dei *Jeunes-France* e dei *bousingots*, con l'introduzione di nuove posture estetiche e comportamentali: gusto per il Medioevo, eccentricità, fascinazione per il macabro, rottura delle convenzioni. Diaz mostra come la stampa ebbe modo di seguire attentamente tale metamorfosi, contribuendo alla nascita di nuove etichette, o al ripensamento di concetti già esistenti, nel tenta-

chael North (Hg.), *Kommunikationsrevolutionen. Die neuen Medien des 16. und 19. Jahrhunderts*, Köln, Böhlau, 1995. In ambito francofono cfr. Pascal Durrand, «La «culture médiatique» au XIXe siècle. Essai de définition-périodisation», *Quaderni*, 39, 1999, pp. 29-40;

14 Jörg Requate, *Einleitung*, in Id. (Hg.), *Das 19. Jahrhundert als Mediengesellschaft. Les médias au XIXe siècle*, München, Oldenbourg, 2009, pp. 7-19: 10.

15 Christian Delporte, *La société médiatique du XIXe siècle vue du XXe siècle*, in *Ibid.*, pp. 43-53: p. 47.

tivo di descrivere un movimento ormai plurale, difficile da classificare. Il saggio mette in rilievo, da un lato, l'emergere di una sorta di neo-romanticismo legato a figure come Gautier e Borel, che esasperarono gli elementi grotteschi, ironici e formali già presenti; dall'altro evidenzia come a partire dal 1830 il Romanticismo non fosse più soltanto un fenomeno letterario, nel momento in cui assunse anche una valenza sociale, influenzando mode, linguaggi, comportamenti amorosi e stili di vita *bohémiens*, spesso oggetto di ironia e di polemica giornalistica.

Particolarmente rilevante, in questo contesto, è il ruolo svolto dalla stampa francese – unitamente al genere del racconto eccentrico e all'odeporica – nel ritorno dell'attenzione rivolta alla sfera dell'io. Come mostra Michel Brix nel suo saggio, il Romanticismo francese del XIX secolo sancì infatti il recupero della centralità del *Moi* dell'autore, dopo un prolungato periodo di temperanza classica, individuando nella *fantaisie* il principale veicolo di quella rinnovata espressione della soggettività. L'autore dimostra infatti come la stampa non sia stata soltanto un mezzo di diffusione, ma un vero e proprio laboratorio che, grazie alla sua natura quotidiana e immediata, favorì lo sviluppo di nuove forme letterarie, permettendo agli scrittori di coinvolgere i lettori nella propria vita intima e personale. Questa estetica dell'io fu così persistente che, a metà del secolo, persino il termine *réalisme* venne adottato da molti scrittori con un significato molto simile a quello di *fantaisie*, intendendo la pratica di raccontare quanto vissuto in prima persona (inclusi sogni ed esperienze private). È dunque possibile sostenere che la stampa abbia fornito il contesto ideale per l'affermazione di un'estetica romantica radicalmente incentrata sull'individuo, riassunta nel concetto di *fantaisie*, influenzando profondamente l'evoluzione della letteratura moderna.

Guardando alle attuali questioni teoriche legate al genere, viene da chiedersi come si sia collocato il contributo femminile in tale contesto. A questa domanda risponde il saggio di Lucie Barette, proponendo un'attenta analisi del ruolo critico svolto da Alida de Savignac nella stampa femminile della Monarchia di Luglio, con particolare attenzione al *Journal des Femmes* e al *Journal des Demoiselles*. La studiosa evidenzia come l'attività della Savignac abbia contribuito a creare una specifica ricezione del Romanticismo per le lettrici francesi, conciliando rigore estetico, pedagogia e religiosità. Nel *Journal des Demoiselles* la Savignac pubblicò regolarmente resoconti dei *Salons* dal 1833 al 1847, insegnando al suo pubblico a osservare e valutare l'arte, valorizzando la 'verità' delle opere e promuovendo molte artiste donne come modelli. Nel *Journal des Fem-*

mes, invece, è possibile constatare la presenza di una critica letteraria più libera, pur prestando particolare attenzione alla dimensione morale (si vedano, ad esempio, le recensioni di Balzac). La stampa femminile si distinse non soltanto come canale di divulgazione, ma anche come luogo di ripensamento della critica romantica, creando una sorta di ‘romanticismo per donne’ che ha avuto il grande merito di aver reso molta letteratura ancora più fruibile.

La succitata Rivoluzione di Luglio ebbe una sua forte eco anche in Germania. Nel 1831 Heinrich Heine decretava la «fine del periodo artistico goethiano»¹⁶ (Goethe sarebbe scomparso un anno dopo) pensando a un nuovo orientamento culturale, con un implicito appello all’azione rivolto alla gioventù del *Vormärz*. Ma, se tra le circostanze dello sviluppo del Romanticismo tedesco vanno certamente annoverati gli echi delle nuove istanze rivoluzionarie, dall’altro non va dimenticato, soprattutto nel primo periodo, il confronto con l’eredità illuministica prima e della *Klassik* poi. L’enciclopedismo delle riviste del primo Romanticismo tedesco ne è una prova evidente.¹⁷ Tuttavia la particolarità del modello tedesco risiede in un altro elemento. Alla fine del Settecento la stampa tedesca continuava a svolgere il ruolo di principale veicolo di diffusione della scrittura, e la vasta proliferazione di pubblicazioni – periodiche e non, nei generi più svariati, da quelle generaliste a quelle specialistiche, dalle divulgative a quelle di nicchia – costituì uno dei tratti più caratteristici del panorama culturale tedesco. Tale sistema configurava uno spazio comunicativo ampio e complesso, in grado di operare con una certa autonomia anche rispetto alle istituzioni. Si trattava insomma di una frammentazione anzitutto politica, che a ben vedere ebbe però anche ricadute benefiche sul piano culturale sviluppando un modello policentrico.¹⁸ Osservando questo contesto ancora più da vicino, occorre infine mettere in evidenza la particolare tensione tra autonomia ed eteronomia dell’arte, tra *politisch* e *unpolitisch*, tra *engagement* e solipsismo caratteristica di molti periodici del tempo. Si accennava più sopra alle speranze tradite di Heine. In effetti Georg Büchner, ad esempio, nel 1836 mise presto in evidenza i limiti della lotta delle idee, giudicando illusoria la convinzione che

16 Heinrich Heine, *Die romantische Schule*, in Manfred Windfuhr (Hg.), *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 8/1, Hamburg, Hofmann und Campe, 1979, pp. 121-249: 125.

17 Cfr. Francesco Rossi, *L’età romantica. Letteratura tedesca tra Rivoluzione e Restaurazione*, Roma, Carocci, 2023, p. 48.

18 Cfr. *Ibid.*, p. 86.

una «rivoluzione letteraria»¹⁹ potesse trasformare la società. In una lettera ai genitori lo scrittore osservava che solo un fraintendimento delle condizioni sociali poteva far credere che la letteratura fosse in grado di rinnovare radicalmente le idee religiose e sociali. Ma vi fu anche chi, come Heinrich von Kleist, non rinunciò a coltivare tali speranze. È qui che si inserisce la singolare impresa editoriale della rivista, esaminata da Elisa Destro, *Phöbus. Ein Journal für die Kunst*, fondata nel 1808 da Kleist e dal teorico Adam Müller nel vivace ambiente culturale di Dresda, dove lo scrittore si era trasferito dopo la prigionia francese. Nell'arco della sua breve esistenza, la rivista diede spazio a contributi poetici, teorici, critici, come pure alle arti figurative, presentando incisioni di alta qualità accanto a testi letterari e saggi teorici, nel tentativo di rappresentare un ideale di arte universale e dinamica. Le succitate *Die Horen* e *Athenaeum*, alle quali occorre aggiungere anche *Die Propyläen*, continuavano infatti senza dubbio a fungere da costanti punti di riferimento. Va tuttavia detto che Kleist e Müller cercarono al contempo di emanciparsi da tali modelli ideando un progetto culturale di ampia portata, mirante a conciliare classicismo e romanticismo. L'estetica della rivista si fondava su una teoria dei contrasti e sull'integrazione delle arti: alle incisioni classiciste facevano da contraltare testi poetici spesso irruenti e anticonvenzionali. Su *Phöbus* trovarono inoltre spazio testi teorici sul teatro, sulla bellezza, sulla danza o sulla filosofia della natura, oltre a numerosi contributi poetici, letterari, e a materiali anonimi o traduzioni. Nonostante (o forse per) l'alto livello delle ambizioni, la rivista ebbe tuttavia vita brevissima. Le cause del fallimento furono molteplici, tra le quali Destro annovera le difficoltà economiche dovute all'autofinanziamento, la mancata adesione di autori di primo piano come Goethe, Schiller o Wieland, una forte concorrenza di altri periodici contemporanei, come pure i complicati rapporti personali tra i due editori.

A riprova del notevole influsso esercitato, in particolare, dalla Francia e dalla Germania quali punti di irradiazione di impulsi decisivi per la costituzione di un'estetica e di un pensiero romantici dentro e fuori dall'Europa, si può considerare il caso dell'almanacco russo *Mnemozina* (1824-1825), curato da Vil'gel'm Kjučel'beker e Vladimir Odoevskij. Nel suo contributo, Adalgisa Mingati presenta una delle imprese editoriali più innovative della Russia degli anni Venti dell'Ottocento. Nato nel clima culturale

19 Cfr. Georg Büchner, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*, hrsg. von Henri Poschmann, Bd. 2, Frankfurt am Main, Insel, 1992, p. 423.

degli «almanacchi letterari», il progetto mirava a rinnovare la stampa periodica russa, difendendo l'autonomia della letteratura nazionale dai modelli stranieri, soprattutto francesi, e introducendo nel dibattito pubblico le principali istanze dell'Idealismo tedesco. Il formato dell'almanacco, ispirato sia ai modelli tedeschi sia alla tradizione russa avviata da Nikolaj Karamzin, permise di combinare poesia, prosa, critica, filosofia e satira. A ciò bisogna aggiungere che *Mnemozina* mirò a unire l'impegno civile dei cosiddetti «giovani arcaisti» con le tendenze del nascente romanticismo filosofico dei «*ljubomudry*». La pubblicazione ebbe un forte impatto per la novità dei contenuti filosofici e per il ruolo svolto nel rinnovamento della critica letteraria. Odoevskij utilizzò l'almanacco come laboratorio per sperimentare nuove forme narrative e temi morali ed educativi (come negli apologhi *I vecchi, ovvero l'isola di Panchea* e nel racconto *Èlladij*). Dal contributo risulta chiaro che *Mnemozina*, nella sua particolare forma ibrida tra almanacco e rivista, contribuì a traghettare il sistema editoriale russo verso forme più moderne di produzione culturale, promuovendo un dialogo fecondo fra tradizione russa e modelli europei, come pure tra letteratura e filosofia.

Passando al contesto inglese, il lettore potrà approfondire la vicenda editoriale di un'impresa che, oltre a intrattenere un significativo legame con l'Italia, condivide un destino in parte analogo a quello del progetto di Kleist. Nei loro contributi, Myriam Di Maio e Alessia Testori ricostruiscono infatti la storia della rivista *The Liberal: Verse and Prose from the South*, autentico centro culturale e politico del circolo pisano formato da Byron, Leigh Hunt e dai coniugi Shelley. *The Liberal* nacque come progetto editoriale consapevolmente militante: non soltanto una rivista letteraria, ma anche uno strumento di intervento pubblico attraverso un lavoro di *transfer* dei valori liberali e progressisti maturati nel contesto italiano e mediterraneo, proponendo una nuova idea di cultura fondata su mobilità, ibridazione e cosmopolitismo. Non è dunque improprio affermare che l'identità anglo-italiana si sia concretamente configurata proprio attraverso le pagine della rivista, poiché è lì che si delinearono un linguaggio specifico, precise posizioni ideologiche e una consapevole opposizione al conservatorismo britannico. Tuttavia, la stampa inglese svolse un ruolo altrettanto determinante nel processo inverso: le recensioni ostili di diversi periodici conservatori fraintesero infatti deliberatamente il progetto di *The Liberal*, riducendolo a un attacco alla religione, alla morale e all'ordine sociale, e trasformando il termine *liberal* da segno di apertura culturale in accusa di radicalismo e illibertà. Concentrandosi solo sui testi più

provocatori e ignorando il più ampio programma culturale della rivista, la stampa contribuì dunque a screditare *The Liberal* presso il pubblico britannico. Si tratta di questioni ampiamente analizzate da Myriam Di Maio nel suo contributo, laddove non soltanto vengono ripercorse le difficoltà economiche e finanziarie della rivista, ma anche particolari vicende di carattere più prettamente umano e pure così determinanti, come le tensioni tra Byron e Hunt, la morte di Percy Bysshe Shelley e, più in generale, la fragile coesione interna del progetto. Sul particolare significato ideologico e identitario della rivista si concentra invece il contributo di Alessia Testori, che ricostruisce quel particolare momento in cui *The Liberal* venne identificato come uno spazio nel quale prese forma una nuova identità ibrida, cosmopolita e progressista. In questo senso la stampa agì come forza attiva di distorsione e annullamento, attraverso la trasformazione del termine *liberal* in un marchio negativo, impedendo la giusta comprensione del più ampio programma culturale della rivista.

Un notevole esempio del ruolo di prim'ordine che la stampa periodica svolse nella diffusione delle idee romantiche, con un occhio attento al più ampio contesto europeo, è quello offerto dal periodico milanese *Il Conciliatore* (1818-1819). Nel suo contributo, Sabrina Caiola ricostruisce le tappe della rivista, considerata la prima e più importante sede del Romanticismo italiano, nella sua opera di ricezione e sviluppo delle principali idee introdotte dai manifesti romantici del 1816 di Breme, Borsieri e Berchet. Attraverso la presentazione di ventisei articoli pubblicati sulla rivista (elencati sistematicamente, fornendo, oltre ai dati bibliografici, anche una breve esposizione dei temi affrontati attraverso una scelta di citazioni), l'autrice mostra come i collaboratori del *Conciliatore* – tra cui Romagnosi, Berchet, Visconti, Borsieri, Pellico, Pecchio e Nicolini – abbiano definito i fondamenti teorici del Romanticismo italiano, tra i quali spiccano: il rifiuto dell'imitazione servile dei modelli classici, l'attenzione al concetto di nazione, alla storia moderna e ai sentimenti contemporanei, come pure la necessità di una poesia originale, utile e aderente alla realtà del proprio tempo. Gli interventi in questione presentano una notevole varietà di generi, quali saggi teorici, dialoghi, lettere, recensioni, testi satirici. Infine, l'autrice propone un saggio di edizione dell'intervento di Giuseppe Nicolini *Sulla Poesia tragica, e occasionalmente sul Romanticismo. Lettera di un buon critico e cattivo poeta ad un buon poeta e cattivo critico*, un articolo uscito sul n. 79 del 3 giugno 1819, che dà conto degli accesi dibattiti teorici sul Romanticismo tra i «conciliatori», offrendo un'utile sintesi delle maggiori dottrine romantiche elaborate dal gruppo.

Anche in un Paese culturalmente ibrido come il Belgio, la stampa svolse anzitutto il ruolo di diffondere le principali idee del Romanticismo europeo, adattandole naturalmente al contesto locale, come evidenzia Charlotte van Hooijdonk nel suo contributo. La particolarità di quel contesto risiede nel fatto che, prima del 1830, la diffusione del Romanticismo in Belgio non passò tanto attraverso opere letterarie pienamente romantiche, quanto tramite la stampa, che pertanto si configurava come un luogo fondamentale di mediazione, dibattito e sperimentazione. I giornali, molto vivaci già dagli anni Venti dell'Ottocento, introdussero in Belgio le nuove correnti provenienti da Francia, Germania e Inghilterra, offrendo uno spazio nel quale prese corpo una prima riflessione critica sul movimento romantico, più articolata e precoce di quanto la produzione poetica, ancora in gran parte classica, potesse far supporre. Testate come *Le Spectateur belge*, *Mercure belge*, *L'Aristarque*, *De Argus*, *Minerve des Pays-Bas* e altri periodici fiamminghi e francofoni recensirono, discussero, tradussero e reinterpretarono autori e teorie romantiche, proponendo un confronto continuo tra classicismo e innovazione. Tale dibattito non si limitò tuttavia alla critica letteraria. Su molte di queste testate si integrarono riflessioni sulla lingua, sulla nazione e sulla storia, guardando alla particolare situazione belga, divisa tra lingua (e cultura) francese e neerlandese. Non si trattò soltanto di importare nuovi modelli, ma anche di filtrarli e rielaborarli secondo esigenze locali, trasformando la traduzione in uno strumento centrale di mediazione culturale. Quelle di Byron, Scott, Goethe o Schiller assunsero così la forma di eventi letterari e modelli da imitare, mentre i giornali fiamminghi, più legati a un progetto identitario, spinsero verso un Romanticismo fondato su lingua, storia nazionale e filologia, diversamente da quelli francofoni, portati a recepire più direttamente i dibattiti parigini, coniugando romanticismo e liberalismo. Il contributo di van Hooijdonk dimostra come, nella maggior parte dei casi, i periodici abbiano anticipato la nascita di un vero campo letterario, creando gli strumenti critici, definendo le prime categorie romantiche, formando il pubblico e orientando il gusto prima ancora che si sviluppasse una produzione romantica autoctona.

A proposito dell'importanza degli elementi paratestuali di cui si è detto sopra, particolarmente interessante è il caso delle riviste spagnole dell'Ottocento, nel caso del rapporto tra testo e immagine. Nel suo contributo, Valeria Grancini analizza tale relazione in quelle riviste definite «pittoresche», mostrando come tale rapporto derivi da un retroterra filosofico preromantico sviluppatosi in Inghilterra tra Sette e Ottocento, dove

autori come Addison, Gilpin, Price e Payne Knight definirono il pittore-sco come categoria estetica fondata sul singolare, sul vario e sul peculiare. Queste idee, filtrate poi attraverso l'estetica romantica e il gusto per il paesaggio, influenzarono la nuova stampa illustrata spagnola in testate quali *El Artista*, *Semanario Pintoresco Español*, *Álbum Pintoresco Universal*, *El Siglo Pintoresco*, nelle quali immagine e testo instaurarono una «relación de analogía», un rapporto paritario in cui le incisioni non accompagnavano semplicemente il testo, ma ne sviluppavano pienamente i contenuti. Tale rivoluzione grafico-letteraria si intreccia con l'emergere, nei decenni centrali del secolo, di una coscienza romantica della conservazione del patrimonio artistico: le immagini, realizzate a partire da schizzi e bozzetti *en plein air*, divennero infatti strumenti di denuncia contro la «piqueta demoledora», simbolo della distruzione dei monumenti causata dalla modernità, come pure dalle guerre civili e dalle espropriazioni. Artisti e viaggiatori, spesso in condizioni difficili e scambiati persino per spie, contribuirono attraverso i loro *sketches* a salvare la memoria di edifici minacciati, secondo una visione che univa filosofia idealista, *Volksgeist* herderiano e storicismo. In questo contesto il contributo di Grancini evidenzia l'importanza dei «personajillos», figure umane minute inserite nelle incisioni non necessariamente legate al Costumbrismo, ma per esaltare la monumentalità delle architetture (David Roberts, Genaro Pérez Villaamil). Il rapporto fra testo e immagine trovò inoltre piena espressione anche nei grandi volumi illustrati come *España artística y monumental*, con una evidente supremazia semantica del disegno sulla parola. Con l'avvento della fotografia la funzione immaginativa e interpretativa dello *sketch* venne messa in discussione, ma autori come Bécquer difesero ancora il valore dell'occhio dell'artista rispetto al procedimento meccanico del dagherrotipo, rivendicando il «misterioso espíritu» dell'opera manuale.

Questo numero monografico di *Romanticismi* è, infine, arricchito da un contributo che guarda oltre i confini occidentali, sebbene la matrice romantica europea resti, anche in questo caso, costantemente sullo sfondo. Si tratta, cioè, della stampa araba del XIX e dell'inizio del XX secolo, decisiva per la diffusione, la mediazione e la rielaborazione del Romanticismo europeo nei suoi territori. Manel Belhadj Ali mostra nel suo contributo come in un contesto in cui il libro era ancora poco accessibile, siano stati i giornali e le riviste — in Egitto, nel Libano e nella Siria ottomana, e poi nella diaspora — a trasmettere al pubblico arabo alcuni tra i principali concetti letterari e filosofici provenienti dall'Europa. Seguendo il modello delle grandi riviste romantiche europee (ad esempio, *Die Horen*, il

Musen Almanach e soprattutto l'*Athenaeum*), anche le nuove testate arabe (*al-Waqā' i' al-miṣriyya*, *Ḥadiqat al-Aḥbār*, *al-Ġinān*, *al-Muqtaṭaf*, *al-Hilāl*, *al-Ahrām*) contribuirono a formare un moderno paesaggio mediatico introducendo un nuovo lessico critico, forme narrative europee e temi legati alla sensibilità romantica (immaginazione, sentimento, crisi dell'io, aspirazione all'infinito) attraverso la pubblicazione di traduzioni di, tra gli altri, Hugo, Lamartine, Musset, Dumas, Goethe. A ciò bisogna aggiungere il contributo dei *feuilletons* storici, dei romanzi a puntate e delle diverse riflessioni teoriche spesso intersecate con questioni che esulavano da aspetti eminentemente estetico-letterari, come l'identità culturale, la riforma linguistica, la modernizzazione sociale e politica, o il ruolo della donna. Riguardo a quest'ultimo punto è degno di nota il fatto che furono proprio le riviste femminili (*al-Fatāt*, *Anīs al-ḡalīs*, *Majallat al-sayyidāt wa-al-banāt*, *al-'Arūs*, *Fatāt al-Šarq*) ad amplificare tale funzione, pubblicando traduzioni, poesie, racconti e interventi sull'educazione e sui diritti delle donne, e creando un dialogo dinamico con le riviste generaliste. Con il forte incremento del numero di periodici nel primo Novecento, la stampa divenne dunque il principale luogo di elaborazione del Romanticismo: riviste come *Apūllū* e soprattutto *al-Risāla* non solo diffusero sistematicamente le opere romantiche europee, ma dichiararono esplicitamente l'obiettivo di collegare Oriente e Occidente, passato e presente, favorendo una rielaborazione originale delle poetiche europee.

LE ROMANTISME DE 1830 VU DE LA PRESSE

José-Luis DIAZ (*Université Paris Cité*)

joseluisdiaz64@gmail.com

RÉSUMÉ : Comment la presse traite-t-elle le romantisme après 1830 ? Notre étude s'efforce de répondre à cette question, en montrant comment le romantisme de la Restauration y est vite rayé des cadres, sa reviviscence possible ne pouvant venir que de la jeunesse. Est alors évaluée la réception dans la presse des diverses formes du romantisme de l'après 1830 : comme un « jeune romantisme », un « néo-romantisme », un « ultra-romantisme », un « romantisme frénétique », de « seconde génération », avec ses nuances nouvelles du côté du « fantaisisme », de la « Bohème », et de « l'art pour l'art ». Mais aussi comme un phénomène social contagieux, influant longtemps sur les comportements de la jeunesse.

ABSTRACT : How did the press treat Romanticism after 1830? Our study attempts to answer this question by showing how the Romanticism of the Restoration was quickly erased from the scene, its possible revival only coming from the youth. It then assesses the reception in the press of the various forms of Romanticism after 1830: as a « young Romanticism », a « neo-Romanticism », an « ultra-Romanticism », a « frenetic Romanticism », of « second generation », with its new nuances on the side of « fantasy », « Bohemia », and « art for art's sake ». But also as a contagious social phenomenon, long influencing the behaviour of young people.

MOTS CLÉS: Romantisme, presse, 1830, néo-romantisme, générations, fantaisisme, Jeunes-France, art pour l'art, *minores*.

KEY WORDS : Romanticism, Press, 1830, Neo-Romanticism, «Fantaisisme», Jeunes-France, Art for Art's Sake, *minores*.

LE ROMANTISME DE 1830 VU DE LA PRESSE

José-Luis DIAZ (*Université Paris Cité*)

joseluisdiaz64@gmail.com

« Vous rappelez-vous le temps où le romantisme était quelque chose », demande ironiquement l'auteur d'un « Budget littéraire de 1836 ».¹ « Le romantisme est débordé, oublié, mis au rebut, comme beaucoup d'autres vieilles choses », affirmait déjà en 1834 un rédacteur du *National*.² Dès 1832, le *Figaro* constatait : « Une génération n'a pas passé et déjà le romantique chancelle ».³ Quant au *Temps*, dès 1834, il signait un arrêt de mort : « Le romantisme est mort, *fossile* superposé au *fossile* classique, débris antiques tous les deux d'un monde qui date d'avant le déluge de juillet ».⁴ Ce qui concorde avec le jugement plus tardif de Sainte-Beuve, n'allant pas jusqu'à mobiliser la métaphore mortuaire, mais estimant, lui, que « l'école dite romantique a été dissoute par le fait même de la révolution de juillet »,⁵ et mettant donc l'accent sur la même césure historique.

Certains, en revanche, tel Old Nick dans *Le National* en 1842, se contentent de dire que c'est le mot de romantisme qui est « déjà bien vieux », alors que la chose reste « bien jeune ».⁶ De même, l'année suivante, Hippolyte Lucas constate que, comme « le ridicule en France s'attache vite aux mots », et qu'« en moins de dix ans ils s'usent », « nous osons à peine

- 1 N***, « Budget littéraire de 1836 », *La France littéraire*, 1836, t. I de la deuxième série, p. 404.
- 2 Desloges, « Politique intérieure. La France cherche les conditions d'un ordre moral », *Le National de 1834*, 23 mars 1834, p. 1.
- 3 « Poésie républicaine », *Figaro*, 21 août 1832, p. 1-2.
- 4 X. R., « Feuilleton. Littérature. *Hélène*, roman par Maria Edgeworth », *Le Temps*, 10 août 1834. Pour la suite de cette histoire de la mort du romantisme annoncée périodiquement par la presse, voir notre étude *Le romantisme est mort ?*, dans Marie Blaise (dir.), *Réévaluations du Romantisme — Mutations des idées de littérature*, Montpellier, Presses Universitaires de La Méditerranée (« Le Centaure »), 2014, p. 287-307.
- 5 Sainte-Beuve, « M. Charles Magnin. *Causeries et méditations historiques et littéraires* », *Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1843, p. 254 (puis dans C.-A. Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, Paris, Lévy, 1870, t. III, p. 402).
- 6 « L'année 1825 vit commencer, dans le monde littéraire, les symptômes avant-coueurs d'une révolution. Le romantisme (nom déjà bien vieux pour une chose bien jeune) poussait déjà quelques vagissements belliqueux » (Old Nick, « Feuilleton du *National* du 1^{er} avril. Une erreur de nom », *Le National*, 1^{er} avril 1842).

nous servir de ce mot, romantique, qui a fait tant de bruit ».⁷ Et cependant, ajoute-t-il, « il y a dans ce mot une idée juste, une idée progressive, il n'a pas fait son temps ; peu de personnes l'ont compris dans sa véritable acception ». De quoi comprendre qu'en 1830 les rédacteurs de *La Tribune romantique* aient préféré malgré tout, en matière de « mots » à afficher, « celui de Romantique à tout autre, parce que si peu compris, si détourné qu'il soit de son acception première, il n'en est pas moins l'expression la plus rapide qu'on ait encore trouvée pour qualifier la jeune littérature ».⁸

Comme on le voit à ces quelques citations, le romantisme après 1830 reste en vue, en vie malgré tout, mais sur la sellette : tantôt jeune encore, tantôt enterré. Après la révolution de Juillet, la presse, avide de nouveautés, tend assez vite à considérer qu'il est chose d'un autre temps, usée déjà, peu propre donc à susciter l'intérêt médiatique. Et pourtant, loin qu'on en ait fini avec le romantisme, il persiste, quitte à se transformer en ces premières années d'après 1830, surtout du côté de ce qu'on appelait alors la « jeune école », la « jeune littérature », et plus particulièrement du côté de cette forme nouvelle du romantisme que vont apporter les « Jeunes-France ». La presse ne va pas manquer d'observer cette mutation. Un « néo-romantisme », comme on ne dira que plus tard, un « romantisme de 1830 », comme on finira par dire aussi, qu'on juge être le fait d'une « seconde génération romantique », se cherche et cherche à se définir alors, sous le regard de la presse, qui collabore à sa manière à ce travail, tout en y allant souvent de ses portraits-charge.

Selon quelle chronologie, en quels termes et selon quelles formules changeantes la presse a-t-elle traité ce « romantisme de 1830 » ? Comment elle-même, en cet âge de révolution médiatique où son influence s'accroît, a-t-elle contribué à le définir, à le contester souvent, mais aussi, à sa manière, à lui prêter existence ? Telles sont les questions que nous nous proposons d'aborder dans cette étude.

Romantisme / libéralisme / jeunesse

L'inflexion du romantisme en cette année charnière de 1830 n'a pas attendu la révolution de Juillet pour s'esquisser. Dès sa « Lettre-préface aux *Poésies* de feu Charles Dovalle », parue en février 1830, puis dans sa préface d'*Her-*

7 Hippolyte Lucas, *Histoire philosophique et littéraire du théâtre français*, Paris, Charles Gosselin, 1843, p. 361.

8 Prospectus de *La Tribune romantique*, 1^{er} janvier 1830.

nani, parue le mois suivant, qui la cite, c'est Victor Hugo lui-même qui la provoque en redéfinissant le romantisme, « tant de fois mal défini », comme n'étant, « à tout prendre, si l'on ne l'envisage que sous son côté militant, que le *libéralisme* en littérature ». Affirmation en forme de manifeste que Hugo complète par deux slogans, « la liberté dans l'art », « la liberté dans la société », ⁹ tout en donnant le premier principe comme « un corollaire immédiat de notre grand mouvement social de 1789 », ¹⁰ et en prenant pour cible « les *ultras* de tout genre, classiques ou monarchiques ». ¹¹

S'exprimant dans *Le National* le 24 mars 1830, Armand Carrel dénonce certes la retentissante formule hugolienne comme prêtant politiquement à confusion, tout en se montrant dubitatif face à cette soudaine conversion annoncée du romantisme ci-devant *ultra*. ¹² Cela non sans devoir admettre que depuis « quatre ou cinq ans le romantisme a perdu le caractère un peu ennemi de la révolution qu'il devait à cette origine », grâce à l'influence du *Globe*. ¹³

Mais c'est surtout après juillet 1830 et comme conséquence de la révolution de Juillet que cette inflexion nouvelle du romantisme va se renforcer. Et cela dans l'esprit que Hugo définissait dans les deux textes mentionnés : celui d'un appel à « cette jeunesse puissante [...], cette élite de jeunes hommes, intelligente, logique, conséquente, vraiment libérale en littérature comme en politique ». ¹⁴

Certes, les plus radicaux des jeunes « *carbonari* littéraires », ¹⁵ comme les appelle *La Gazette de France*, n'y veulent rien entendre. Ils se montrent à leur manière plus dubitatifs encore que Carrel. Ainsi de *La*

9 Victor Hugo, *Lettre-préface aux Poésies de feu Charles Dovalle*, in Id., *Œuvres complètes*, éd. J. Massin, Paris, Le Club français du livre, 1970 [désormais CFL], t. III, p. 1082.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 Carrel évoque avec scepticisme « cette heureuse et indissoluble fraternité du libéralisme et du romantisme, dont nous ne nous doutions pas, et qui nous est révélée par l'auteur d'*Hernani* ». Car à ses yeux, considéré dans ses origines, « le romantisme se trouverait être cousin-germain de l'émigration, et non pas fils de la révolution, comme il se dit être » (A[rmand] C[arrel], « *Hernani*. (Premier article) », *Le National*, 24 mars 1830, p. 3-4).

13 *Ibid.*

14 Victor Hugo, *Préface*, in Id., *Hernani*, CFL, t. II, p. 924.

15 Comme les appelle la *Gazette de France* : « Les *carbonari* littéraires ont inscrit sur leur bannière : "La nature et la vérité, voilà notre but !" » (« Feuilleton littéraire. La critique de la critique », *Gazette de France*, 26 juin 1832).

Gazette littéraire qui, tout juste après les journées de Juillet, s'empresse d'entonner le *De profundis* du romantisme, « car chaque cartouche, brûlée par le peuple n'emportait pas seulement un lambeau de la vieille monarchie ; elle envoyait le romantisme *ad patres* ». ¹⁶ Cela avant de conclure : « le romantisme est tombé, le 29 juillet, aux Tuileries entre un Suisse et un valet de cour ». ¹⁷

Mais c'est néanmoins grâce à son appel à la jeunesse artiste (« Jeunes gens, ayons bon courage »), ¹⁸ et à son alliance avec un groupe de jeunes adeptes, parmi lesquels Gautier, Nerval, Pétrus Borel) que Hugo va contribuer pour une part à ouvrir une nouvelle phase du romantisme. *Le National* du 8 mars 1830 ne s'y trompe pas, qui ironise sur le groupe des *jeunes hommes* amis du poète « qui tous reconnaissent M. Hugo pour leur maître, pour le pape de leur église, et qui s'inspirent de lui », et s'emploient à endoctriner par leurs « chaudes prédications » la « jeunesse *fashionable* qui ne passe pas trente ans et qui porte petite barbe sous le menton, gilet ouvert jusqu'au ventre, cravate renouvelée des incroyables du directoire, et chapeau à la duc de Guise ». ¹⁹ Mais tout en citant ce passage avec délectation, la monarchiste *Quotidienne* se distingue du journal républicain en n'évoquant que sous forme de prétérition les cris de « à bas les perruques... les ganaches, et autres aménités romantiques dont les *jeunes hommes* se montrent fort prodigues ». ²⁰ De quoi conclure : « C'est quelque chose de si ridicule que la jeune France qu'un journal assez suspect de penchant pour les jeunes hommes, ne peut s'en taire ».

La tout aussi royaliste *Gazette de France* s'y trompe moins encore, qui, notant en 1832 que « le libéralisme ne fai[t] guère plus de cas de l'expérience que le romantisme », remarque que « c'est surtout dans la jeunesse que les deux camps recrutent leurs prosélytes ». ²¹ Même insistance sur la jeunesse, à la fois romantique et libérale, lorsqu'en 1833 la *Revue des Deux Mondes*, pour le moment progressiste, ironise sur les hommes du pouvoir qui ont tendance à penser que « le romantisme, en accoutumant la jeunesse à ne pas reconnaître de règles, la conduit naturellement aux idées ré-

16 « Un mot sur les romantiques », *Gazette littéraire*, 2 septembre 1830, p. 622.

17 *Ibid.*, p. 623.

18 Victor Hugo, *Lettre-préface aux Poésies de feu Charles Dovalle*, CFL, t. III, p. 1085.

19 A. C., « Des premières représentations d'*Hernani* », *Le National*, 8 mars 1830, p. 3-4 : 4.

20 « Chronique », *La Quotidienne*, 10 mars 1830, p. 4. *Le National* avait, lui, évoqué « les cris à la porte ! taisez-vous ! à bas les perruques ! les rococo, les imbéciles ».

21 « Feuilleton littéraire. La critique de la critique », *Gazette de France*, 26 juin 1832.

volutionnaires». ²² Ainsi se trame une union à trois branches *romantisme / libéralisme / jeunesse* que marque le premier sens, politique d'abord et non littéraire, qu'a pris la notion de « Jeune France » depuis environ 1828. La « Jeune France », initialement, celle à laquelle Victor Hugo consacre une ode au lendemain des Trois journées, ²³ ne désignait pas en effet dans un premier temps le seul petit groupe de jeunes romantiques groupés autour de lui, ²⁴ et ayant mené la bataille d'*Hernani*, mais toute la jeune nation française libérale, se sentant opprimée par la « gérontocratie » au pouvoir, telle que l'avait dénoncée en 1828 le Suisse James Facy. ²⁵

Le romantisme Jeune-France

Mais la notion change en profondeur dès 1831, portée par une campagne satirique du *Figaro* contre les Jeunes-France, lancée le 30 août 1831 par un article attribué à Léon Gozlan ²⁶ suivi de plusieurs autres : « Les Dames Jeunes Frances » (2 septembre), « Le Festin des jeunes Frances » (10 septembre 1831), « Ameublement des jeunes Frances » (12 septembre), « Le jeune France en voyage » (4 octobre 1831). Sans référence au seul « petit cénacle » de l'orbite hugolienne, les Jeunes-France y sont représentés comme de jeunes écrivains et artistes romantiques aussi excessifs qu'excentriques, qui se distinguent par leur costume, leur barbe et leur goût du punch.

En publiant en 1833 ses *Jeunes France, romans goguenards*, Théophile Gautier, lui-même pourtant venu du « petit cénacle », comme on ne dira que plus tard, ²⁷ et passé par la « Bohème du Doyenné », se joint de ma-

22 « Chronique de la quinzaine », *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1833.

23 « À la jeune France ». L'ode est publiée dans *Le Globe* le 19 août 1830, avant d'être republiée sous forme de plaquette.

24 Mais dès avril 1830 un article de *La Gazette de France* évoque le succès d'une pièce de Dumas, due à sa lecture préalable « dans les coteries de la jeune France » et à l'appui des « camarades en romantisme » (Z., « Théâtre royal de l'Odéon. Stockholm, Fontainebleau et Rome, trilogie en sept actes sur la vie de Christine, par M. Dumas », 1^{er} avril 1830, p. 1-3 :1).

25 J.-J. Fazy, *De la gérontocratie, ou Abus de la sagesse des vieillards dans le gouvernement de la France*, Paris, Delaforest, Ponthieu et Delaunay, 1828.

26 « Les Jeunes Frances » [sic], *Figaro*, 30 août 1831, p. 1-2.

27 En 1857, Charles Monselet semble être parmi les premiers à le mentionner : « Alors qu'il n'avait encore publié que quelques élégies [...], M. Théophile Gautier faisait partie d'un petit cénacle composé d'une douzaine de jeunes gens, qui tous ont marqué dans diverses carrières artistiques. C'étaient Petrus Borel, Jean Duseigneur,

nière imprévisible au chœur des satiriques. Dans les diverses nouvelles qui composent le livre, il tourne en ridicule plusieurs figures outrancières de la jeunesse romantique : Onuphrius, « jeune France et romantique forcené », ²⁸ le jeune Daniel Jovard, qui de classique devient « le plus forcené jeune France, le plus endiablé romantique qui ait jamais travaillé sous le lustre d'*Hernani* », ²⁹ « Élias Wildmanstadius ou l'homme moyen âge », dont le narrateur profile ainsi l'identité :

Parmi les innombrables variétés de Jeunes-France, une des plus remarquables, sans contredit, est celle dont nous allons nous occuper. Il y a le Jeune-France byronien, le Jeune-France artiste, le Jeune-France passionné, le Jeune-France viveur, chiqueur, fumeur, avec ou sans barbe, que certains naturalistes placent entre les pachydermes, d'autres dans les palmipèdes, ce qui nous paraît également fondé. Mais de toutes ces espèces de Jeunes-France, le Jeune-France moyen âge est la plus nombreuse, et les individus qui la composent ne sont pas médiocrement curieux à examiner.³⁰

Mais cette expression désigne souvent, plus largement, l'ensemble flou de tous ces groupes littéraires et artistiques juvéniles qui se donnent alors pour l'avant-garde du romantisme. Ainsi lorsque le 1^{er} septembre 1833 un collaborateur de *L'Indépendant* juge que « bon nombre de poètes [...] nous promettent les plaisirs plus vrais et plus agréables que ceux que nous donnent ces Jeunes France à la littérature forcenée et cadavéreuse ». ³¹ Ainsi lorsque, trois ans plus tard, le *Journal des dames et des modes* se moque d'un jeune homme prénommé Alfred qui, « au temps du romantisme » (remarquons de nouveau l'effet de sénescence accélérée) « fut l'un des plus

Gérard de Nerval, Célestin Nanteuil, Auguste Maquet, — ou Augustus Mac'Keat, comme il s'intitulait, — et des peintres dont les noms ne me reviennent pas » (Charles Monselet, *La Lorgnette littéraire. Dictionnaire littéraire des grands et des petits auteurs de mon temps*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, p. 103). En 1872, Théophile Gautier publie dans *Le Bien public* un article sur « Le Petit cénacle » (« Variétés. Histoire du romantisme. II. Le Petit cénacle », 10 mars 1872), repris, comme les autres de la même série, dans son *Histoire du romantisme* posthume (1874).

28 Théophile Gautier, *Les Jeunes France, romans goguenards*, Paris, Charpentier, 1878, p. 31.

29 *Ibid.*, p. 83-84.

30 *Ibid.*, p. 201.

31 « Bibliographie. Émotions, par M. Lesguillon », *L'Indépendant*, ci-devant *La Semaine*, 1^{er} septembre 1833, p. 3.

intrépides jeunes-France », et qui, « adepte enragé de l'orgie, [...] n'était pas l'un des moins zélés partisans du suicide ».³² Mais ce n'est qu'en 1837 que « romantisme » et « jeune France » sont plus formellement associés lorsque la *Revue du Nord* s'en prend au « romantisme jeune France »,³³ expression que reprend de manière plus amène la *Revue européenne* en 1860, en regrettant « l'heureux temps du romantisme jeune-France ».³⁴ Et ce n'est qu'en 1863, dans un article de ses *Nouveaux Lundis* consacré à Théophile Gautier, que Sainte-Beuve évoque « l'impasse du Doyenné », comme ayant été « le quartier général des *Jeunes France* »,³⁵ et considère ceux-ci comme ayant formé un « 93 romantique » avec leur « catéchisme ultra-romantique »,³⁶ tout en notant les différences qui séparent cette « Bohême du Doyenné »³⁷ de la bohème des années 1840, celle de Murger.

De même, il faudra attendre l'an 1862 pour que Charles Asselineau parle du « romantisme Bousingot », pour désigner la frange la plus extrémiste sur le plan politique des Jeunes-France, en y joignant Petrus Borel, Philothée O'Neddy³⁸ et Charles Lassailly, tout en estimant que « le Bousingotisme ne fut qu'une diversion du Romantisme »³⁹ et que Borel « marque une phase, ou plutôt une déviation du romantisme, produite par l'invasion de la politique dans la littérature, après la révolution de Juillet » :

32 Bénédict Gallet, « Encore un ! », *Journal des dames et des modes*, 20 juin 1836, p. 267-270 : 267.

33 M. V., « Dictionnaire de morale et de littérature, par Molière », *Revue du Nord, archives de l'ancienne Flandre*, 1837, p. 293.

34 . « Bulletin bibliographique. Vie de très-haute, très-puissante et très-illustre dame madame Loyse de Savoye, Genève, J.-G. Fiek », *Revue européenne*, 1^{er} mai 1860.

35 Sainte-Beuve, « Théophile Gautier, Poésies. – Voyages. – Salons. – Critique dramatique. – Romans : *Le Capitaine Fracasse* » (II, 23 novembre 1863), in Id., *Nouveaux Lundis*, Paris, Lévy, t. VI, 1866, p. 278.

36 *Ibid.*, p. 280.

37 *Ibid.*, p. 452.

38 « L'auteur de *Feu et Flamme* appartient au romantisme bousingot. Pétrus Borel, le chef de l'école, le nomme parmi les membres de sa camaraderie, Alphonse Brot Auguste Mac-Keat, Napoléon Thomas, Vigneron, Joseph Bouchardy (graveur au cœur de salpêtre), Théophile Gautier, Gérard, etc., etc. » (Charles Asselineau, « Mélanges tirés d'une petite bibliothèque (suite) », *Revue anecdotique de 1862*, 1^{re} et 2^e quinzaine d'octobre, t. V, p. 174).

39 Asselineau précise : « L'amour des jeunes têtes d'alors allait tout à la poésie et à l'art. La révolution de juillet les força de penser à la politique ; elles refirent la politique à leur image et voulurent parler romantique à propos du roi et des chambres. Après juillet d'ailleurs la jeunesse littéraire retrouvait au pouvoir son éternel ennemi, le bourgeois » (*Ibid.*, p. 176).

Cette phase a eu son symbole, son type, le *Bousingo* (ou Bousingot), que l'on retrouve fréquemment dans les lithographies du temps, avec son gilet à la Robespierre, sa grosse canne, sa longue barbe et ses longs cheveux, coiffé tantôt de la casquette rouge à chaînette, tantôt du chapeau ciré. Le Bousingot transporta dans la vie politique le style et les allures de l'école romantique. Ce fut une variété du genre Jeune-France, mais aussi rude, aussi cynique que les autres étaient *dandies* et affinées.⁴⁰

Mais c'est dès 1832 que, cherchant à renouveler ses cibles prises parmi la jeunesse romantique, après avoir épuisé tout son carquois contre les Jeunes-France, le *Figaro* s'en était pris dans une nouvelle série d'articles satiriques aux Bousingots, à leurs tenues et à leur langage.⁴¹

Un jeune romantisme

Lorsque la presse d'après 1830 tente de définir, au jugé et à l'emporte-pièce souvent, ce romantisme « jeune France » et sa version « bousingo[t] » la plus extrême, elle a tendance à le désigner, plus habituellement et plus largement, comme un « jeune romantisme ». Si cette expression au sens propre est rare,⁴² celle de « jeunes romantiques » est en revanche très courante, et souvent employée en mauvaise part. Dès le 6 janvier 1830, *Le Corsaire* fait de ces jeunes romantiques de nouveaux « précieux ridicules ». ⁴³ M. Jay se plaint que « les *jeunes romantiques* ne connaissent pas d'épigramme mieux acérée que le reproche de vieillesse » qu'ils adressent aux classiques.⁴⁴ Le *Musée comique* de Philipon se réjouit par avance de voir, « après la première représentation des fameux *Burgraves*, [...] encore

40 Charles Asselineau, « Mélanges tirés d'une petite bibliothèque (suite) », *Revue anecdotique de 1862*, 2^e quinzaine d'août, t. V, p. 81-82.

41 9 février 1832 : « Le Bousingot » ; 13 février : « Biographie du Bousingot » ; 18 février : « Le Bousingot père de famille » ; 19 mars : « Le Bousingot fashionable », etc.

42 On la rencontre en 1836 dans un article traduit de l'allemand que publie *La Gironde, revue de Bordeaux*, mais dans un sens assez aléatoire puisque l'auteur y déclare, après plusieurs visites faites à des écrivains : « Nous ne pouvons plus guère aller que chez les choryphées [*sic*] du jeune romantisme, chez le gras auteur d'*Eugénie Grandet* » (« Les écrivains de Paris et leurs quartiers, traduit de l'allemand », 1^{er} juillet 1836, p. 340-347 : 343-344).

43 « Les précieux ridicules », *Le Corsaire*, 3 janvier 1830, p. 3.

44 *La Conversion d'un romantique, manuscrit de Jacques Delorme publié par M. [Antoine] Jay*, Paris, Moutardier, 1830, p. 152.

des jeunes romantiques laisser prendre à tout leur système capillaire le développement le plus phénoménal ». ⁴⁵ Un rédacteur du *Journal pour tous* se moque en 1856 du « nombre immense de jeunes *romantiques* de notre siècle *romantique* », les italiques au mot répété se voulant signal d'ironie, ⁴⁶ tout comme lorsqu'un autre journaliste tourne en dérision « nos jeunes romantico-romantiques » qui croient « les oracles de la nouvelle école *in verba magistri* ». ⁴⁷ Tardivement bien informée, *L'Avant-scène* affirme en 1842 que « tout le monde sait ou ne sait pas que M. le comte Victor Hugo réunit chez lui une foule de jeunes romantiques en herbe, qui ne sont que les satellites de la planète, lorsqu'ils pourraient devenir astres eux-mêmes », ⁴⁸ tandis qu'une revue lilloise déplore que beaucoup de « *jeunes élèves* à dix-sept ans hugolâtres jusqu'au fanatisme, à vingt ans plus romantiques que l'école romantique elle-même » attendent d'avoir trente ans pour se délivrer d'une telle superstition. ⁴⁹ Ce qui revenait à poursuivre l'inspiration du *Figaro*, qui le 19 octobre 1831, à titre d'intermède à ses deux rafales, contre les Jeunes-France puis contre les Bousingots, avait visé « Les romantiques à la suite » :

Ils prennent un homme de talent pour le grand prêtre : culte ridicule ! et le culte tue le dieu. Sauvons le dieu.

Pourtant les *jeunes Frances* ont fraternisé avec eux du jour où les mêmes goûts réunirent leurs bannières, les peintres romantiques et les littérateurs-lamas font assaut de bouquins. Ces messieurs se tiennent par la barbe. ⁵⁰

Chez les romantico-romantiques

Pour tenter de caractériser ce jeune romantisme d'après 1830, la presse multiplie les formules qui se veulent accrocheuses, son problème étant, nous l'avons vu, qu'à défaut de le rajeunir par n'importe quel moyen, le

45 *Musée ou Magasin comique de Philipon*, contenant près de 800 dessins. Volume 2, par MM. Cham, Daumier, Dollet, Eustache... [et al.] ; textes par MM. Bourget, P. Borel, Cham, L. Huart... [et al.], 1842-1843, non paginé.

46 Sleeckx, « Le président Breugels » (traduit du flamand par Léon Wocquier), *Journal pour tous*, 19 janvier 1856, p. 667-670 : 667.

47 A., « Feuilleton. *La Gironde*. 9^e livraison », *La Guienne*, 12 février 1834, p. 3.

48 X, « L'homme au sonnet », *L'Avant-scène, journal des ridicules*, 14 mai 1842, p. 2.

49 L'abbé Frédéric Maes, « Coup d'œil sur les principes de l'art. Troisième lettre », *L'Artiste, revue hebdomadaire du Nord de la France*, 27 octobre 1855, p. 170.

50 « Les Romantiques à la suite », *Figaro*, 19 octobre 1831, p. 3-4 : 3.

romantisme risque de passer pour une vieille lune en matière de *glamour* médiatique. De même que les jolis « romantico-romantiques » déjà rencontrés, ou que cette variété que forment les « *romantico-incompris* » qu'évoque un romancier en 1846,⁵¹ on multiplie les mots composés de ce type, pour donner une existence néologique aux nouvelles nuances du « romantisme moderne », comme on l'appelle aussi parfois.⁵² Les inflexions politiques du « jeune romantisme » d'après 1830 font qu'on se risque à former l'adjectif composé « romantico-libéral ».⁵³ Ce à quoi Cyprien Desmarais oppose une « impulsion nouvelle, qu'on pourrait appeler romantico-religieuse ».⁵⁴ On s'amuse à compromettre le romantisme dans d'humoristiques compositions adjectivales à rallonges. Ainsi de « cette symphonie « tambouro-trombolo-ophicléïdo-romantico-fantastique [qui] est l'inspiration la plus échevelée, la plus vagabonde » de Berlioz selon l'*Écho de la littérature et des beaux arts*.⁵⁵ Ainsi de « cette œuvre italico-christo-romantico-tragico-narcotique » jouée à l'Opéra de Paris que sont *Les Martyrs* de Scribe et Donizetti selon *Le Tam-tam*.⁵⁶

Mais plus caractéristiques de l'après 1830 sont deux adjectifs composés moins expansifs : « fantastico-romantique »,⁵⁷ d'une part, « frénético-romantique » de l'autre. Leur avantage, c'est qu'ils associent au romantisme nouveau deux des tendances majeures de la jeune littérature de ces années-là : celle qui s'adonne à la mode fantastique venue d'Hoffmann, triomphante entre 1830 et 1832 ; et celle qui se complaît dans l'étalage d'orgies, de duels, de meurtres, de cadavres, et que Nodier désigne dans son discours de réception à l'Académie française en 1833 comme constituant

51 A. Devoille, *Un intérieur, ou Influence de la vertu au sein de la famille*, Paris, Sagnier et Bray, 1846, t. II, p. 350.

52 « Variétés. Le Salon de 1840 », *Journal général de l'instruction publique et des cultes*, 15 avril 1840.

53 « On fera bien longtemps appel à la voix redoutable du peuple, avant qu'elle vienne [...] nous faire une révolution romantico-libérale » (A[rmand] C[arrel], « *Hernani*, premier article », *Le National*, 24 mars 1830, p. 3-4 : 4.

54 Cyprien Desmarais, *De la littérature française au dix-neuvième siècle, considérée dans ses rapports avec les progrès de la civilisation et de l'esprit national*, Paris, Tenon, 1833, p. 220.

55 Émile de Langis, « Revue critique. Chronique des théâtres », *Écho de la littérature et des beaux-arts en France et à l'étranger*, 1^{er} janvier 1847, p. 397.

56 Jérôme Soldièze, « Dissection musicale », *Le Tam-tam*, 12 avril 1840.

57 « Le genre que vous appelez fantastico-romantique me plaît beaucoup : il semble convenir à mes dispositions », répond l'âne Martin à M. Kalouga (« Kalouga et son âne. Dialogue », *Journal de Calais*, 27 janvier 1830, p. 403).

une « école frénétique »,⁵⁸ à l'origine d'une nouvelle mode littéraire qui dure un peu plus longtemps.⁵⁹ Il arrive que les trois notions — *romantisme*, *fantastique*, *frénétique* — soient liées.⁶⁰ Mais plus ordinairement les appariages se font deux à deux.

Romantisme, fantastique, frénétique

Aux lendemains de 1830, articles, entrefilets et commentaires témoignent du *buzz* journalistique et aussi de la productivité critique du « fantastique », notion-phare, qui pendant un certain temps menace même de se hausser à la hauteur de celle de « romantisme », puisqu'elle se voit promue à la dignité de « genre » (on parle de « genre fantastique », comme on a parlé dans les années 1820 de « genre romantique »).⁶¹ Dès 1829, on commence à dire « le fantastique », comme on a dit « le romantique », comme on dira plus tard « la fantaisie », avec la même idée de derrière, qu'il s'agit là d'un « genre » (au sens large que le mot pouvait alors avoir), mais aussi d'une « école » (soit d'un phénomène littéraire lié à un

58 « On ne m'accusera point, je l'espère, d'avoir prêté la faible autorité de mon exemple à cette innovation plus dangereuse encore qui va jusqu'à menacer les principes de la morale universelle, et dont j'ai le premier anathématisé le funeste délire, en signalant, il y a douze ans, à la critique de mon temps, l'invasion et les progrès d'une école frénétique » (« Institut de France. Académie française. Discours de M. Charles Nodier prononcé le 26 décembre à l'Académie française », *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 29 décembre 1833, p. 2505).

59 En 1840, en son article « Henry Berthoud », la *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts* de Charles Philippon et Louis Huart (3^e série) apprécie les livres de cet auteur, « aussi instructifs que spirituels et amusants : genre de mérite fort rare, surtout à l'époque actuelle, qui se ressent encore beaucoup de l'influence de la littérature frénétique si fort à la mode pendant un certain temps » (non paginé).

60 Ainsi dans *La Gazette de France*, qui rêve d'établir autour de la maison d'une lectrice de *Lélia* « un cordon sanitaire pour en interdire l'accès à tout ce qui aurait l'apparence de romantique, de fantastique et de frénétique » (« Variétés. *Lélia*, par George Sand », 18 octobre 1833, p. 3-4). Plus tard dans le siècle, Charles Monselet chante que « Le punch est romantique / Essentiellement. / Toute âme frénétique, / Tout cerveau fantastique, / En font leur élément » (« Le Punch », *Le Monde illustré*, 27 mars 1880, p. 205).

61 « Nous avons le *genre fantastique*, comme nous avons le *genre romantique* [...] Ce mot nouveau *fantastique* produisit chez nous une révolution égale pour le moins à la révolution opérée par cet autre mot, *romantique* » (Jules Janin, article « Fantastique », *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, 2^e édition, Paris, Firmin Didot, t. IX, 1859, p. 279).

groupe), plus encore d'un *ethos* singulier, et d'un phénomène littéraire majeur à intense pouvoir d'irradiation sociale. Comme en témoignent les énoncés qui conjuguent romantisme et fantastique, le fantastique apparaît comme une déclinaison moderne du romantisme, censée le rajeunir. « Fantastique » et « romantique » sont « cousins issus de germains » décrète le *Journal des artistes* en 1833.⁶² Mieux, « romantisme » et « fantastique », « c'est tout un », selon le *Journal des Débats*.⁶³ Vu de la presse toujours en quête de nouveautés, le « genre fantastico-romantique », auquel s'adonnent des « romantiques à perte de vue »,⁶⁴ est considérée comme une déviation, mais aussi comme une reviviscence du romantisme, en ces années d'après 1830.

C'est aussi le cas à cette même époque des expressions où « romantisme » et « frénétique » sont liés. Ainsi dans les colonnes de *La France* en 1838,⁶⁵ comme dans une lettre où George Sand, évoquant *Indiana*, annonce que son roman n'est « ni romantique, ni mosaïque, ni frénétique ».⁶⁶ Commentant un bal d'artistes organisé chez Alexandre Dumas en 1833, le *Journal des femmes*,⁶⁷ repris par le *Journal des dames et des modes*,⁶⁸ y voit une manifestation de la « secte frénético-romantique ». Ainsi, tantôt

62 « Pour bien des gens, le fantastique et le romantique sont cousins issus de germains » (Anonyme, « Roger et Angélique, Tableau peint par M. Rioult », *Journal des artistes*, 8 décembre 1833, p. 370).

63 « Feuilleton du *Journal des Débats* du 8 septembre 1857. Théâtre lyrique. Première représentation d'*Euryanthe*, opéra fantastique de Weber », *Journal des Débats*, 8 septembre 1857.

64 « Kalouga et son âne. Dialogue », cit.

65 « Vous avez inventé le romantisme, toujours niais quand il n'est pas frénétique ou lubrique » (« Europe. Sur les progrès et les mouvements du siècle », *La France, journal des intérêts monarchiques et religieux de l'Europe*, 1^{er} mars 1838, p. 1).

66 George Sand, lettre du 27 février 1832 à Émile Regnault, *Correspondance*, éd. Georges Lubin, Paris, Garnier, t. II, 1966, p. 46.

67 « Le bal travesti de M. Alex. Dumas va, dit-on, donner lieu à une autre fête offerte à toute la secte frénético-romantique de Paris. Là se trouvera la plus fidèle représentation possible de la cour des Miracles et de la compagnie des truands. M. Alex. Dumas, monté sur un tonneau, représentera le roi des Truands ; M. Victor Hugo s'est réservé le rôle de Claude Frolo ; M. Jules Janin celui de Gringoire [...] M. de Balzac a choisi celui de Phœbus, M. Eugène Sue celui de Quasimodo ; et un ami intime de M. Victor Hugo, qui a une tendance singulièrement prononcée pour le frénético-romantisme, a promis de se déguiser en Han d'Islande » (« Mosaïque », *Journal des femmes*, 13 avril 1833, p. 203).

68 « Le bal travesti de M. Alexandre Dumas va, dit-on, donner lieu à une autre fête offerte à toute la secte frénético-romantique de Paris » (« Bal travesti », *Journal des dames et des modes*, 20 avril 1833, p.173-174 : 173).

« secte », tantôt « genre », ⁶⁹ le *frénétique* forme aussi une « école », ⁷⁰ « professant un romantisme exagéré, ouvertement révolutionnaire », comme l'écrira au siècle suivant Ernest Seillère, en forçant le trait.⁷¹

Le romantisme dans les mœurs

Rénové par ses accointances avec ces deux modes nouvelles que sont le « fantastique » et le « frénétique », le romantisme des lendemains de 1830 connaît aussi, vu de la presse, une autre évolution majeure : celle d'apparaître moins comme un phénomène littéraire que comme un phénomène social. Désormais, grâce à ses multiples relais et réceptions médiatiques, l'influence du romantisme ne concerne plus la seule littérature, mais aussi, bien plus généralement, les mœurs, comme le montrera systématiquement Louis Maigron au début du siècle suivant.⁷² C'est là une révolution que note déjà la *Quotidienne* en 1841, en se scandalisant que *La Presse* de Girardin fasse une héroïne de la criminelle Mme Lafarge, et soit allée « chercher au bain (car elle est du bain cette Lafarge) des impressions de littérature frénétique » : « C'est le romantisme passé de la littérature dans les habitudes sociales », ⁷³ concluait ce feuilleton. Et c'est, entre autres, l'auteur d'une *Physiologie des amoureux* qui se charge la même année de le confirmer, en rappelant que sous l'effet du romantisme « l'amour devint fantastique, ténébrifique et frénétique. Tous les amoureux se roulaient comme des possédés, se tordaient, se mordaient ou se mordillaient (*ad libitum*) selon l'effervescence intime de leur passion plus ou moins torrentueuse et échevelée ». ⁷⁴ Dans le couplet final d'un vaudeville qui a pour titre *La Grisette romantique*, un Isidore chante de même :

Au bon vieux temps, nos bons aïeux,
Vivaient cent ans, sans romantique ;

69 « Peut-être est-on las du genre frénétique ? », se demande le 27 avril 1834 la *Gazette de France* (« France. Paris, 26 avril », p. 1-3 : 3).

70 *Le Charivari* évoque « l'école frénétique de 1830 » (« Littérature », 30 avril 1840, p. 2).

71 Ernest Seillère, « Pourquoi la définition du romantisme est restée confuse ? », *Séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques*. Quarante-vingt-dixième année, 1^{er} juillet 1930, p. 97.

72 Cf. Louis Maigron, *Le Romantisme et les mœurs. Essai d'étude historique et sociale d'après des documents inédits*, Paris, Honoré Champion, 1910.

73 « France. Paris, 21 août », *La Quotidienne*, 22 août 1841, p. 1.

74 Étienne de Neufville, *Physiologie des amoureux*, Paris, Jules Laisné, 1841, p. 96.

Jadis on était amoureux,
 Aujourd'hui l'on est frénétique...
 On soupirait, on roucoulait :
 À présent on pâme, on suffoque.
 Très souvent même on se disloque [...].⁷⁵

C'est aussi le romantisme, dit-on, qui a tué Escousse et Lebras.⁷⁶ Quant au *Figaro*, dans un article intitulé « Le Maigre »⁷⁷ il accuse le romantisme nouveau de condamner au régime alimentaire, non seulement les « antonistes »⁷⁸ (soit cette race de romantiques échevelés et suicidaires qu'on a baptisée du nom du héros d'*Antony*, pièce à retentissement d'Alexandre Dumas jouée en 1831), non seulement les « romantiques purs et excentriques », mais y compris les épiciers voulant séduire,⁷⁹ « à mesure que le romantisme a pénétré dans toutes les classes de la société ». ⁸⁰ Et c'est aussi cela qui se produit dans le romantisme d'après 1830 : une diffusion, une translation de la littérature vers la société, une influence imprévisible et une démocratisation.

L'ultra-romantisme

Les lendemains de 1830 apparaissent aussi à la presse comme une période de *frénétisation* du romantisme, de montée en puissance d'un « ultra-romantisme ». Les Jeunes-France sont accusés d'être « ultra-romantiques », « plus romantiques que les romantiques eux-mêmes », on l'a vu. *La Revue*

75 Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche et Émile Vanderburch, *La Grisette romantique*, vaudeville en un acte, Paris, Henriot, 1840, p. 15.

76 « M. Andrieux vient de dire, dans sa chaire de littérature, qu'Escousse et Lebras étaient morts victimes du romantisme. Andrieux a fait entendre à la jeunesse des paroles sages, des conseils salutaires » (« Nouvelles de Paris », *Courrier des théâtres*, 27 février 1832, p. 4).

77 « Le Maigre », *Figaro*, 28 septembre 1834, p. 2-3.

78 La notion figurait déjà dans un article du *Figaro* du 23 mai 1832, p. 2, intitulé : « Les Antonistes », qui prélude par ces mots : « C'est moi qui chantai jadis le jeune-france et le bousingot, je dirai aujourd'hui à quel signe on reconnaît l'antoniste. » Et cet auteur ainsi auto-présenté de définir l'antoniste comme un bâtard exalté qui revendique sa bâtardise, et cherche à séduire les femmes mariées.

79 « Malheur à qui de nos jours n'est pas diaphane et presque vapoureux, il doit renoncer à tout succès auprès des dames » (« Le Maigre », cit.).

80 *Ibid.*

théâtrale, journal « non romantique », évoque avec ironie des « ultra-romantiques qui l'étaient encore plus que M. Hugo », romantique lui-même exagéré, à la moderne, alors qu'« on sait que Chateaubriand, madame de Staël et Lamartine ne sont pas romantiques à la manière d'aujourd'hui ».⁸¹ Pestant contre le « véritable chaos littéraire produit par la fougue des jeunes hommes », *La Semaine*, recensant en avril 1830 *La Confession* de Jules Janin, fait semblant d'admettre que « quelques-uns sont ultra-romantiques de bonne foi, comme en 1793 certains croyaient au patriotisme de Marat et de Robespierre ». Puis elle se moque de leurs « préfaces longuettes » et dénonce leur goût pour la mystification :

Ils ont mistifié [*sic*] leur public sur papier vélin avec des couvertures roses, bleues, noires, etc., etc. Ils l'ont mistifié sur le théâtre, dans les journaux, en vers et en prose, et tout en laissant apercevoir sous leur masque leur satisfaction ironique, ils n'en persistent pas moins dans cette position, qui leur permet de lever un tribut abondant et palpable sur le romantisme de leurs dupes.⁸²

« Victor Hugo est pair de France, autocrate de toute une école de jeunes écrivains ultra-romantiques, et, autour de lui, le culte de l'art est devenu peu à peu une simple hugolâtrie », peste *Le Semeur* en 1847, qui mentionne à titre de membres de cette école « MM. Gautier, Esquiros, Houssaye, à la fois poètes et journalistes, bien que la distance soit grande, et « la fusion impossible, entre la muse des beaux vers et celle du feuilleton ».⁸³ Quant à *L'Alliance littéraire*, paraissant à Vienne en 1840, elle republie en l'intitulant « L'Ultra-romantique » un fragment de l'*Épître aux Muses sur les Romantiques* de Viennet,⁸⁴ parue en 1824 : signe de la persistance de l'anti-romantisme version Restauration, mais renouvelé par le recours à la formule à la mode, projetée en titre.⁸⁵ La *Gazette des théâtres* se gausse de la tirade « archi-romantique»⁸⁶ d'une actrice, le *Courrier des théâtres*

81 F. L., « Velléité de bon sens », *La Revue théâtrale, journal littéraire, non romantique*, 7 juillet 1833, p. 2-3.

82 « *La Confession*, par l'auteur de *L'Âne mort* », *La Semaine*, 13 mai 1830, p. 1.

83 R., « Littérature. Galerie des poètes vivants, par Auguste Desplaces », *Le Semeur*, 1847, t. XVI, p. 268.

84 Jean-Pons-Guillaume Viennet, *Épître aux Muses sur les romantiques*, Paris, Ladvocat, 1824.

85 « Vienne, vendredi le 3 janvier 1840 », *L'Alliance littéraire*, Seconde année.

86 « Théâtre des Variétés », *Gazette des théâtres, journal des comédiens*, 15 novembre 1832, p. 3-5 : 4.

de « l'archi-romantique Odry », ⁸⁷ acteur fétiche. Quant au *Messenger des Chambres*, lui aussi en veine de superlatifs, il trouve qu'une pièce de M. Rochefort jouée au Théâtre du Palais-Royal le 24 janvier 1833, « étale comme à plaisir tout ce que la société a de plus dégoûtant, c'est le romantisme du romantisme ». ⁸⁸

Cet âge du romantisme frénétique fut aussi celui du romantisme « échevelé », celui de *L'Artiste*, selon le *Journal des artistes*, ⁸⁹ du romantisme « à tous crins », comme le dit Sainte-Beuve des jeunes gens du Doyenné. ⁹⁰ Visant en particulier les Jeunes-France, la presse aime à les tourner en ridicule et à les réduire à quelques traits physiques caricaturaux : barbe, cheveux, démarche, costume.

Le Jeune-France en ses caricatures

Comme Léon Gozlan le reconnaît lui-même, « les *Jeunes Frances* [sic] forment un ridicule de mises, d'opinions littéraires, de costumes, de mœurs même ». ⁹¹ On aime à constater que la révolution de 1830, « grâce aux Jeunes-France, a fait pousser longues barbes et longs cheveux ». ⁹² On détaille le physique du jeune France : « habit noir, collet flasque, cravate flasque, figure flasque ; le tout, pâle, sale et opale » ⁹³ et celui des « romantiques à la suite », autre variété de jeunes romantiques que le *Figaro* décline,

87 « Nouvelles de Paris », *Courrier des théâtres*, 1^{er} juillet 1830, p. 3-4 : 4.

88 « Nouvelles diverses », *Le Messenger des chambres*, 24 janvier 1833, p. 4.

89 « Ce recueil fut fondé en 1830 par M. Ricourt, lequel y but une partie de sa fortune en l'honneur du romantisme échevelé » (« Les Journaux d'art à Paris », *Journal des artistes*, 20^e année, Tome III, 3 mai 1846, p. 161-163 : 162).

90 « Ce fut autre chose quand vinrent ce que j'appelle les recrues de 1831-1833, et quand la Bohème de l'impasse du Doyenné apparut à l'horizon. Ulric Guttinguer, un jour qu'il était allé chez Hugo, Place Royale, fut très choqué de la distraction qu'il crut trouver à son égard chez le grand poète, et de l'attention marquée qu'on témoignait au contraire à ces nouveaux poètes barbus, à ces artistes à tous crins » (Sainte-Beuve, « Appendice. Sur les *Jeune France* », in Id., *Nouveaux Lundis*, t. VI, cit., p. 452-453).

91 Dans une note de l'article intitulé « Le Festin des *Jeunes Frances* » (*Figaro*, 10 septembre 1831, p. 1-2), dans laquelle l'auteur revendique la création du terme douze jours auparavant (« l'épithète neuve et déjà populaire de *jeune France*, par nous créée »).

92 Article « Barbe » dans J.-B.-J. de Chantal, *Manuel des dates en forme de dictionnaire, ou Répertoire encyclopédique des dates historiques et biographiques les plus importantes*, Paris, Librairie classique de Périsse frères, 1839, p. 30.

93 « Les *Jeunes Frances* » [sic], *Figaro*, 30 août 1831, p. 1-2 : 1.

et qui est « la contrefaçon des Jeunes Frances » : « Ils portent gilet rouge, habit flasque à la Saint-Just, ne mettent jamais de gants, et saluent déjà la victime ». ⁹⁴ Leur boisson favorite est le punch, dont ils ne boivent, répondent-ils à leurs accusateurs, que bien peu : « Du punch, nous en buvons un bol pour douze jeunes Frances. Une cuillerée suffit. Ce sont les classiques qui en boivent largement. Corneille et Molière buvaient de l'eau ». ⁹⁵ Tandis que « le romantique fume du tabac turc, mauvais tabac mais oriental », eux « fument le cigare de la Havane », ⁹⁶ mais aussi de l'opium. ⁹⁷

En rappelant que « les Jeunes France avaient la prétention de ressusciter le Moyen-Âge », on ironise sur leur manière « de se promener dans Paris, revêtus de magnifiques *cottes* de velours et chaussés de souliers à la *poulaine* », ⁹⁸ comme sur leur recours à un « langage *charabia*, qui voulait à toute force se faire passer pour le langage du XIV^e ou du XV^e siècle » : « *Les Tête-Dieu ! Par ma bonne lame de Tolède ! Oyez-moi, ma douce mie !* ». ⁹⁹ Le Jeune France a une grande propension au macabre : « Il y eut des orgies dans lesquelles on vit flamboyer un punch dans le crâne d'une maîtresse morte d'amour. Il y eut des cabinets de Jeune-France dont le cordon de sonnette fut remplacé par le tibia d'un ami », rappelle le même observateur. On s'en prend aussi à leur manière de conspuer Racine et à leur mot d'ordre : « À la guillotine, les genoux ! » ¹⁰⁰ (les classiques, réputés vieux et chauves, appelés aussi les « *grisâtres* », par opposition aux « *flamboyants* »), ¹⁰¹ etc.

94 « Les Romantiques à la suite », *Figaro*, 19 octobre 1831, p. 3-4 : 4.

95 « Lettre d'un Jeune France », *Figaro*, 1^{er} septembre 1831, p. 3-4 : 3.

96 « Les Romantiques à la suite », *Figaro*, 19 octobre 1831, p. 4.

97 « Après l'eau-de-vie, et le tabac de caporal, les fumées de l'opium avaient produit jusqu'alors l'ivresse la plus corrosive. Cette denrée servait à débarrasser de leur raison de grands artistes qui n'en avaient pas. Les jeunes-France, les bousingots, les raffinés fumaient de l'opium » (« Le Hatchy », *Figaro*, 18 novembre 1837, p. 3).

98 Pawlus, « Feuilleton. Études de mœurs. Les Excentriques », *Le Courrier du Gard*, 9 août 1844. Le même critique observe la transformation des romantiques en Jeunes-France : « puis la mode passa, les romantiques se firent Jeune-France. Un de nos anciens amis, — le bibliophile Jacob, — enfanta, sans s'en douter, — par la publication de ses romans *moyen âge*, la génération des *Jeune-France* ».

99 *Ibid.*

100 La formule est rappelée d'abord dans le *Victor Hugo raconté* en 1863 (CFL, t. II, p. 1341), puis dans l'article inachevé de Théophile Gautier, « La légende du gilet rouge », repris dans son *Histoire du romantisme* (Paris, Charpentier, 1874, p. 97).

101 « Pour nous, le monde, dira Gautier, se divisait en *flamboyants* et en *grisâtres* » (*Ibid.*, p. 93).

Inflexions littéraires du romantisme de 1830. Premiers signes d'intérêt

Mais, comme le fait remarquer Pawlus tout en se moquant lui-même abondamment des excentricités des romantiques, « il ne peut être question ici, on le devine sans doute, de l'école romantique littéraire. L'auteur de cet article n'a pas essayé un morceau de critique mais bien une étude de mœurs ».¹⁰² Et, en effet, les évocations les plus courantes que la presse offre du romantisme Jeune-France sont bien de ce type, rarement des études littéraires. Elles s'attachent à mettre en scène les Jeunes-France comme des phénomènes d'actualité, un spectacle parisien qu'on peut voir gratis,¹⁰³ non comme une nouvelle école. Même en parcourant les articles consacrés aux premières œuvres de Gautier, de Borel, de Lassailly, d'O'Neddy, de Théophile de Ferrières,¹⁰⁴ astres de ces « petits cénacles », on trouve peu à glaner quant aux qualités littéraires des jeunes romantiques, qu'ils soient Jeunes-France, bousingots ou dandys (« Badouillards », comme les appelle le *Figaro*).¹⁰⁵ Peu de réflexions aussi, dans ces articles écrits sur le tas, à même la parution de ces œuvres qui manifestent de nouvelles inflexions littéraires convergentes, quant au destin nouveau du romantisme qu'elles annonceraient.

Si l'on s'en tient aux évocations déjà rencontrées, qui tendent surtout à considérer les Jeunes-France comme des types sociaux risibles, la cueillette est maigre en matière littéraire et esthétique. Ils sont censés être, quant au langage aussi, des adeptes du Moyen Âge. On s'en prend à leur préciosité,¹⁰⁶ à leur terrorisme en fait de langue et à leur propension au néologisme. Selon le premier article que leur consacre le *Figaro*, « le jeune France abhorre personnellement le verbe. Il écrit sans verbe. La révolution de juillet a tué le verbe ».¹⁰⁷ Manière superlative de s'en prendre à leur

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Voir comment les présente le *Figaro* : « Deux sous pour voir un géant patagon, un nain du Spitzberg ; quatre sous pour examiner l'Albinos, le serpent Boa ; dix pour considérer les Kabiles et leur interprète ; rien pour voir les *jeunes Frances*. On peut les trouver le matin à Tortoni, le jour dans la rue, le soir aux premières représentations romantiques. On peut en approcher sans crainte ; le *jeune France* ne mord pas. Examinez, messieurs, mesdames ! » (« Les Jeunes Frances » [sic], *Figaro*, 30 août 1831, p. 1).

¹⁰⁴ Ce serait un sujet à soi seul que de les évoquer. Voir, en ce qui concerne Lassailly, notre édition à paraître des *Roueries de Trialph* [1833] (Paris, Garnier, 2026).

¹⁰⁵ Voir « Les Badouillards », *Figaro*, 7 septembre 1833, p. 2..

¹⁰⁶ Voir « Les Précieux ridicules », *Le Corsaire*, 3 janvier 1830, p. 3.

¹⁰⁷ « Les Jeunes Frances » [sic], *Figaro*, 30 août 1831, p. 1.

syntaxe, elle-même échevelée. Conclusion : « Les romantiques ont mis la langue française à la lanterne ».¹⁰⁸ Et le *Figaro* d'ironiser sur le « sublime dialecte du *jeune France* », dont il prend le modèle dans l'épigraphe sous forme de serpent de *La Peau de chagrin*, « axiome en lignes courbes, épigraphe en spirale mystique » :¹⁰⁹ « On s'y parle sans mots, sans paroles, avec des bâtons ».¹¹⁰ De quoi donner envie d'aller vivre chez les sphinx. De même, en sa recension des *Jeunes France, romans goguenards* de Gautier, le *Figaro* se contente d'y relever un « style prétentieux, parodie du style marqueté et alambiqué à la mode ».¹¹¹

Autres conclusions, complémentaires entre elles : « Les mots nouveaux, le laisser-aller romantique, et la passion de nos jeunes auteurs pour les bizarreries de style, ont produit un néologisme désolant pour l'avenir des Lettres ».¹¹² « Livrée à tout le dévergondage du romantisme, la langue française n'est plus maintenant celle de Pascal, de Racine, de Fénelon et de Boileau ; rétrogradant platement vers le siècle des Jodelle et des Dubartas, nos Jeunes-France, pour me servir de la ridicule qualité qu'ils se donnent, dans l'impuissance où ils sont de faire du neuf, n'ont rien trouvé de mieux que de remettre à la mode les vieilles friperies de la langue ».¹¹³ Seule exception, le critique qui dans la *Revue de Paris* rend compte des *Jeunes France* de Gautier. Lui au moins a compris la dimension satirique du livre, qu'il recommande « à quiconque a par-dessus les yeux des contes à la mode et du style à la mode », car « M. T. Gautier a compris le ridicule de "ces feux d'artifices de style, des pluies lumineuses en substantifs, des chandelles romaines en adverbes, des feux chinois en pronoms personnels" ».¹¹⁴

Pourtant, au total, des commentaires assez attendus sur la décadence de la langue, mais peu de choses sur la littérature et sur l'histoire littéraire du romantisme se faisant.

108 « De quelques mots neufs », *Figaro*, 2 novembre 1831, p. 3.

109 Ce qui donne à entendre que l'extension de la notion de Jeune-France dans cette série d'articles est grande, puisqu'elle permet d'accueillir le Balzac de *La Peau de chagrin*.

110 *Ibid.*

111 « *Les Jeunes France, romans goguenards*, par M. Th. Gauthier [sic] », *Figaro*, 7 septembre 1833, p. 2-3 : 3.

112 « Nouvelles », *Le Coureur des spectacles*, 21 juin 1845, p. 1.

113 Louis de Cayrol, *Essai historique sur la vie et les ouvrages de Gresset*, Amiens, Caron-Vitet, Paris, Dumoulin, 1844, t. I, p. 105.

114 « *Les Jeunes France, romans goguenards*, par M. T. Gautier », *Revue de Paris*, août 1833, t. LIII, p. 212.

Premiers éveils du sens historique face au nouveau romantisme

Bien rares dans un premier temps sont ainsi les critiques qui, confrontés aux manifestations diverses du nouveau romantisme, s'essaient à en écrire l'histoire. Ce n'est que peu à peu que leur sens historique s'éveille. En 1833, mais sans prononcer le mot de « romantisme » avec lequel il semble en délicatesse, Sainte-Beuve, évoquant Musset, s'essaie à distinguer les trois générations de poètes qui se sont succédé « depuis la mise au jour d'André Chénier [1819] et l'apparition des premières *Méditations poétiques* [1820], ces deux portes d'ivoire de l'enceinte nouvelle ». Et de distinguer dans l'école poétique française « trois générations et comme trois rangées de poètes : celle des années 1819-1824 (Lamartine, Soumet, Guiraud) ; celle des années 1824-1829 (celle de *Cinq-Mars*, de la *Préface* de *Cromwell* et du « culte de l'art ») ; celle enfin qui a suivi la révolution de Juillet, « troisième génération de poètes » parmi lesquels Musset compte pour beaucoup, mais aussi Auguste Barbier.¹¹⁵ Mais point véritablement d'histoire du romantisme se faisant, en cette synthèse qui se limite à la seule poésie, et encore moins de mention des Jeunes-France, que Sainte-Beuve n'accueillera dans son paysage que bien plus tard.

Plus intéressant dans cette perspective, l'année suivante, un article de *La France littéraire*, traitant de la polémique en cours entre Nisard et Janin sur la « littérature facile », en vient à mettre ensemble, comme significatifs des tendances de la nouvelle littérature, les *Contes immoraux* de Pétrus Borel (1833), les *Jeunes France* de Th. Gautier (1833) et *Namouna* d'A. de Musset (1832). Soit trois « œuvres bien conséquentes, faisant toutes une suite indispensable à cette prodigieuse débauche de l'esprit de Byron, *Don Juan* », « trois livres enfantés par le système de notre littérature actuelle ».¹¹⁶ Même si le romantisme n'est pas nommément en jeu dans ce propos, on ne peut qu'en apprécier la juste évaluation de la confluence de ces trois néo-romantismes de l'après 1830 : le romantisme Jeune France (Gautier), le romantisme bousingo[t] (Borel), le romantisme byronien et dandy (celui de *Mardoche* et de *Namouna*). Tout comme sera juste, bien plus tard, la remarque de Charles Asselineau trouvant que le ton de provocation dandy de l'« Avis aux mères de familles » que Félix Arvers a placé

115 « Poètes et romanciers modernes de la France. VI. M. Alfred de Musset » *Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1833, t. I de la 2^e série, p. 171-175.

116 Ernest Falconnet, « Polémique littéraire. De la littérature à Paris et dans les provinces en 1833 », *La France littéraire*, 1834, t. XII, p. 157-180 : 166.

en tête de *La Mort de François I^{er}*, en 1832, rappelle l'*ethos* contemporain de *Namouna* et d'*Albertus*.¹¹⁷

Si l'on guette ensuite dans la presse d'autres manifestations du sens historique concernant l'histoire du romantisme de l'après 1830, il nous faut attendre 1841, et un article d'Alphonse Esquiros (lui-même Jeune-France, de tendance républicaine),¹¹⁸ publié de nouveau dans *La France littéraire* pour trouver pâture.¹¹⁹ Esquiros y affirme voir se lever « une seconde génération littéraire pleine de promesses à laquelle appartient l'avenir : MM. Théophile Gautier, Arsène Houssaye, Arnould Frémy, Ourliac, Édouard Thierry, Taxile Delord, Gérard de Nerval, Vacquerie ». Certes, là non plus, point de mention du romantisme, comme si cela allait de soi, ou bien comme si la bannière était trop usée pour qu'on la brandisse. Point non plus d'autre qualification de cette « seconde génération » que la mention selon laquelle « plusieurs parmi eux sont des hommes de style », ce qui concorde avec la mise en vedette de Gautier, dont c'est, depuis longtemps déjà, l'image publique dominante. Mais le mélange proposé de noms venus de divers bords plus ou moins romantiques : le Petit Cénacle : Gautier, Nerval, Houssaye ; la presse, Frémy, Ourliac, Thierry ; l'orbite hugolienne : Vacquerie — fait que cette annonce d'une génération nouvelle d'« hommes de style » vaut, du fait de l'identité de celui qui l'énonce, comme un acte performatif de la part d'un sympathisant.

Un néo-romantisme

C'est en revanche en adversaire que Charles Labitte considère cette « seconde génération », que lui aussi désigne en ces mêmes termes, dans une série d'articles de la *Revue des Deux Mondes* publiés en 1844-1845. Mais il la désigne aussi, fait nouveau et remarquable, comme un « néo-romantisme ». Le premier de ces articles, le plus important et aussi celui qui

117 « On reconnaît le ton et les prétentions (la date d'ailleurs est la même [1832]) des premières strophes d'*Albertus* et du premier chant de *Namouna* » (Charles Asselineau, *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique*, Paris, R. Pincebourde, 1866, p. 38).

118 Asselineau insiste sur une autre manifestation du « filon saint-simonien dans le romantisme de 1830 : Ernest Pouyat, co-auteur de *Caliban* en 1833, directeur du « magazine » *Les Étoiles* en 1834 (*Ibid.*, p. 43).

119 Alphonse Esquiros, « Littérature. Les Littérateurs contemporains », *La France littéraire*, 19 avril 1841, t. I de la n. s., p. 5-11.

lance la notion, est celui que ce jeune critique, élève de Sainte-Beuve, consacre aux *Grotesques* de Gautier, en novembre 1844.¹²⁰ À travers Gautier, célébrant ces victimes de Boileau qu'ont été les poètes baroques de la « période Louis XIII », il a en vue « certains romantiques à tous crins (comme dit M. Gautier) qui, au sein des générations survenantes, ont gardé toutes les fantasques allures du temps d'*Hernani* et de la *Ballade à la Lune* ». Le groupe qu'ils forment autour de Gautier, seul nommé, celui des « adeptes les plus avancés de M. Victor Hugo », est composé selon Labitte de « radicaux littéraires », à la fois « néo-révolutionnaires » et « utopistes en littérature ». Mais il est surtout qualifié par trois fois de « néo-romantique », Gautier apparaissant comme étant le principal vecteur de « la petite recrudescence néo-romantique de ces derniers mois », comme celui qui a voué à « Théophile et à Saint-Amand la reconnaissance des néo-romantiques », le néo-romantisme en quête d'ancêtres s'employant à « replacer sur le piédestal l'école poétique du temps de Louis XIII ». Quant à la définition littéraire de ce « néo-romantisme », elle consiste à le montrer tardivement serf encore de la *Préface* de *Cromwell*, et de son esthétique du grotesque, du goût de Hugo pour l'antithèse et pour la « réalité matérielle », que le disciple, devenu maître à son tour, exagère plus encore, en y ajoutant une dose de fantaisie. De là une mise en cause de son « désir de l'innovation à tout prix » et de son « goût exclusif pour la forme ».

Voici en tout cas lancé un nouveau concept, que Labitte va lui-même remobiliser à deux reprises l'année suivante, évoquant à l'occasion de l'une d'entre elles le « dévergondage du néo-romantisme »,¹²¹ puis se moquant à une autre occasion des « bardes néo-romantiques »¹²² et s'en prenant à l'« impuissante génération du néo-romantisme qui, ne voyant pas que là Muse court s'abreuver aux sources fraîches, s'obstine dans des innovations vieilles d'une école maintenant transformée et dissoute »,¹²³ aussi nommée « seconde génération du romantisme ».¹²⁴ Ce qui revient à introduire doublement la notion de génération, mais sans malheureusement argumen-

120 Charles Labitte, « Simples essais d'histoire littéraire. Le Grotesque en littérature », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1844, t. VIII, p. 495-516.

121 Charles Labitte, « Historiens littéraires de la France ». XI. M. Saint-Marc Girardin. Sa réception à l'Académie française, son *Cours de littérature dramatique* », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} février 1845, t. IX, p. 477-514 : 480.

122 Charles Labitte, « Revue littéraire. Poésies nouvelles », *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1845, t. X, p. 1197-1210 : 1198.

123 *Ibid.*, p. 1205.

124 *Ibid.*, p. 1198.

ter, ni mentionner de dates-clés, ni citer de noms d'auteurs emblématiques pour la soutenir, autres qu'Auguste Vacquerie, gendre de Victor Hugo, objet parmi d'autres de cette recension critique. Mais comme Labitte décède prématurément en septembre de cette même année, cette notion de « néo-romantisme » se trouve arrêtée net dans sa lancée, tout en trouvant quelque écho dans la presse politique de droite,¹²⁵ et en se voyant reprise plus tard par le critique monarchiste Armand de Pontmartin,¹²⁶ mais avec en perspective une autre chronologie.

Romantisme et « fantaisisme »

Dans son article de la *Revue des Deux Mondes* sur « Les Fantaisistes » publié en 1852,¹²⁷ Alfred Crampon fait de nouveau de Gautier la principale étoile de ce second romantisme, matérialiste et formaliste selon lui, et le présente comme le chef de la nouvelle école fantaisiste, avatar tardif du romantisme. De nouveau, c'est ainsi autour de ce « *romantique à tous crins*, comme il s'est appelé », représentant le plus en vue des « vieux enfants du romantisme de 1830 », qu'est pensée la génération romantique de l'après 1830, ancrée plus encore ici (le titre même de l'article y contribuant pour beaucoup), dans cette transformation « bohème » du romantisme qu'est la « fantaisie ». C'est ce qu'aiment alors à répéter les historiens improvisés de la littérature dont la presse abonde. Ainsi de Proudhon, se gendarmant en 1852 : « Nous en sommes à l'école fantaisiste, dernier mot du romantisme, et nous voyons ce qu'elle produit ».¹²⁸ Ainsi de *L'Europe-artiste* ré-

125 Le 25 juillet 1845, *La Gazette de France* évoque le « prône des néo-romantiques », selon lequel « Lovelace et Faublas, deviennent de saints personnages ».

126 En 1856, Pontmartin se plaint que Saint-Marc Girardin soit attaqué par « l'école des néo-romantiques, des romantiques tard venus, des réalistes, des fantaisistes, de tous ces survivants de la bataille qui saccagent et brûlent faute d'avoir su vaincre » (Armand de Pontmartin, *M. Saint-Marc Girardin*, in Id., *Dernières causeries littéraires*, 2^e éd., Paris, Michel Lévy, 1862, p. 104-117 : 105). Mais cette fois, comme en d'autres occasions, le « néo-romantisme » est plus tardif. Et il se fonde dans les deux mouvements littéraires des années 1850, *post-romantiques* en réalité, que sont le réalisme et la fantaisie.

127 Alfred Crampon, « Critique littéraire. Les Fantaisistes », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1852, t. XVI, p. 582-596.

128 Pierre-Joseph Proudhon, *La Révolution sociale démontrée par le coup d'état du 2 décembre*, Paris, Garnier frères, 1852, p. 111.

pétant en 1863 que « la fantaisie [est] l'héritière directe du romantisme », ¹²⁹ tout comme *L'Athenaeum français*, visant la *Revue de Paris* alors dirigée par Théophile Gautier et Maxime Du Camp, s'en prenait violemment en 1853 à cette dégénérescence de l'école romantique qu'est l'« école fantaisiste » :

Il existe une école [...] d'artistes incompris, de poètes échevelés, de médiocrités répudiées, de nullités prétentieuses, — la Bohème dorée et la Bohème crottée ; [...] Cette école s'appela autrefois l'école romantique ; aujourd'hui ses propres adeptes ne savent de quel nom relever une chose tombée sous le ridicule et dont le mépris de tous les gens de goût a fait justice : c'est l'école des fantaisistes, des jeunes, des barbus, des réalistes, des lumineux, — que sais-je encore ? École à la fois impuissante et vantarde, stérile et violente, pour laquelle M. Maxime du Camp, le triste apôtre du suicide, est un grand philosophe, M. Pichat un grand romancier, M. Castille un grand historien, et le chantre des *Émaux*, M. Théophile Gautier, un grand poète ! ¹³⁰

Même évaluation négative de la part d'Alfred Crampon, traitant des « fantaisistes » en 1852. Inspiré par l'idéologie réactionnaire de la *Revue des Deux Mondes*, selon lui « la fantaisie est [...] l'enfant dégénéré de ce qu'on a nommé le romantisme ». ¹³¹ Ce qui s'assortit d'une évaluation tout aussi dépréciative de Gautier, ce « matérialiste de l'art », avec sa « phraséologie miroitante » et son « amour aveugle et véhément de la forme ».

Si certains se contentent de présenter le romantisme comme « légèrement appelé maintenant la fantaisie », ¹³² d'autres vont jusqu'à faire une école de la fantaisie, promue à la majesté du suffixe *-isme*, le *fantaisisme*. Ainsi fait un journaliste de *La Mode* en 1851, qui, évoquant la tradition spirituelle française en vient à affirmer, non sans suspicion : « Cette école, de notre temps, s'est appelée la fantaisie. Le fantaisisme est le romantisme à l'état de marivaudage ». ¹³³

Cela avant que Guignol, s'adressant à Rigolo, ne relance le mot en 1857, en mobilisant la même perspective selon laquelle, en ces temps de réa-

129 Adolphe Giacomelli, « Revue rétrospective des concerts », *L'Europe-artiste*, 6 février 1853.

130 L. Vivien de Saint-Martin, « La Littérature des revues et des journaux. Revue mensuelle », *L'Athenaeum français*, avril 1853, p. 434.

131 Alfred Crampon, « Critique littéraire. Les Fantaisistes », cit., p. 587.

132 Hector de Jailly, « Feuilleton du *Corsaire*. Théâtre-Français. *Diane*, par M. Émile Augier », 9 mars 1852.

133 Gustave Desnoiresterres, « Dizaine dramatique », *La Mode*, 5 janvier 1851, p. 459.

lisme, le fantaisisme n'est rien d'autre que la nouvelle forme que prend le romantisme :

Comment, mille tonnerres ! tu ne t'es pas encore aperçu que la querelle du réalisme et du fantaisisme n'est qu'une plate parodie de la grande lutte du romantisme et du classicisme qui divisa le monde intellectuel il y a trente ans ? Ô Rigolo ! tu ne verras jamais plus loin que ton nez !¹³⁴

Le romantisme de 1830

Dans ces années du milieu du siècle auxquelles nous voici parvenus en cette historiographie des dénominations et interprétations du romantisme de l'après 1830 que nous essayons d'établir, nous voici parvenu à une distance suffisante de cette année charnière pour que ce romantisme, catégorisé d'abord comme « jeune » et « Jeune France », puis comme un « néo-romantisme », propre à une « seconde génération »,¹³⁵ puis comme « fantaisisme », commence à être désigné aussi comme le « romantisme de 1830 ». Cela a lieu de façon assidue, dès après 1850,¹³⁶ mais c'est souvent

¹³⁴ « Premier Guignol », *Guignol*, n. 3, 18 janvier 1857, p. 2.

¹³⁵ En 1838, un autre témoin plus jeune, Eugène d'Izalguier, s'inclut, quant à lui, dans une troisième génération romantique, qui, après celle de Chateaubriand et de Mme de Staël, puis celle de Lamartine et Hugo, est « née avec la Restauration » et « se prépare ou arrive déjà en ce moment au maniement de l'art » : « Pour nous, de cette génération, qui n'avons vu le romantisme qu'à travers les grilles de notre collège, ce n'a été qu'une indisciplinade de classe, une petite débauche d'écoliers ; mais nous n'avons pas laissé que d'en être très préoccupés à notre façon ». Et de narrer une réunion de romantiques à laquelle il fut convié après 1830 : « Ils étaient treize, nombre romantique, me dirent-ils, attablés autour d'un punch flamboyant ayant chacun pour coupe un crâne, et pour cuiller un poignard ; la conversation fut à l'avenant, crâne, poignard, rapt, adultère, viol, inceste, tête et sang ! malédiction ! enfer ! damnation ! etc. ; du reste d'excellents jeunes gens, en réalité doux comme des moutons » (« Les théories d'art. Romantisme », *Revue étrangère de la littérature, des sciences et des arts*, janvier 1838, t. XXV, p. 160).

¹³⁶ Seule occurrence avant cette date, un propos dans une revue belge, dès 1843, qui annonce que « la réaction qui a succédé au romantisme de 1830, est sur le point de porter ses fruits. Elle n'est pas le résultat d'une mode passagère, mais bien une véritable révolution littéraire » (« La Forme et l'Esprit. À propos de la nouvelle réaction littéraire », *Trésor national, recueil historique, littéraire, scientifique, artistique, commercial et industriel*, Bruxelles, Wouters, Raspoet et Cie, 1843, t. II, p. 248). Mais la réaction annoncée n'est pas celle qui est en ces années-là en cours en France, au nom de

pour se moquer, ou pour affirmer que ce romantisme-là est devenu déjà chose du passé.

Coté critiques, *Le Charivari* ironise en 1853 sur le « bric-à-brac plus ou moins pittoresque du romantisme de 1830 », ¹³⁷ tandis qu'Auguste Villemot estime dans le *Figaro* qu'« aujourd'hui, en 1855, une critique des jeunes France, des *Antonys*, des romantiques de 1830 », comme persiste à la faire un dramaturge de l'année, n'est plus à l'ordre du jour. ¹³⁸ Le sentiment le plus répandu est que « le romantisme de 1830 n'est plus de notre époque », comme le décrète un feuilletoniste du *Pays* en 1862 ; ¹³⁹ que « les folies romantiques de 1830, qui sont tout autre chose que le romantisme, sont bien loin de nous ». ¹⁴⁰ Et que « ce n'est pas en singeant les rapins chevelus et romantiques de 1830, ce n'est pas en s'ebouriffant la chevelure et en portant des barbes excentriques qu'on devient un artiste ». ¹⁴¹

Sitôt nommé, le « romantisme de 1830 » se voit ainsi réduit à quelques clichés hostiles. On ironise sur « les catacombes où dorment les décors, les costumes, les ruines du romantisme de 1830 ». ¹⁴² Ce fut « l'époque des longs cheveux, des jeunes-France et des *Badouillards* [sic] », ¹⁴³ « le temps où Victor Hugo, Alexandre Dumas, Eugène Sue, Frédéric Soulié, ces fos-

l'École du bon sens et du retour aux classiques, mais celle qui prône que « l'art doit être humanitaire, l'artiste doit être citoyen ».

¹³⁷ *Le Charivari*, 28 février 1853, p. 2.

¹³⁸ Auguste Villemot, « Chronique parisienne. Revue de la semaine », *Figaro*, 19 août 1855, p. 1-2 : 2. D'où son intuition que la pièce en question est un « rossignol » venu de cette époque. Villemot n'en manifeste pas moins quelque (ambivalente) sympathie envers le romantisme de 1830 : « Toutes les batailles ont leurs enfants perdus ; mais aujourd'hui que la bataille est bien définitivement gagnée que les chefs de cette école subversive sont devenus des conservateurs classés dans les académies, les ministères et les bibliothèques, il est pour le moins intempestif de jeter des pierres à ces gamins du romantisme qui marchaient dans la nuée lumineuse de Hugo, de Sand, de Balzac et de Musset ».

¹³⁹ Le vicomte d'Albens, « Lettres parisiennes. xxxii », *Le Pays*, 14 septembre 1862, p. 1-2.

¹⁴⁰ Jules Simon, secrétaire perpétuel, « Notice historique sur M. Louis Reybaud », *Séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques*, 1^{er} janvier 1888, t. XXIX, p. 57.

¹⁴¹ C'est là ce qu'est censé écrire Daumier avec son crayon de dessinateur (Achille Arnaud, « Photographes et photographiés », *Le Monde illustré*, 29 mars 1862, p. 206).

¹⁴² Jean Rousseau, *Les Coups d'épée dans l'eau*, Paris, Michel Lévy frères, 1863, p. 46.

¹⁴³ Achille Jubinal, « Le Salon de 1861. Lettres rétrospectives. Deuxième lettre », *L'Abeille impériale, messager des familles*, 1^{er} août 1861, p. 13.

siles, faisaient pleurer à volonté ». ¹⁴⁴ « Le doyen, le maître, le demi-dieu de notre beau romantisme de 1830 » fut, selon Pontmartin, Hugo. ¹⁴⁵ William Reymond estime de même que la *Préface* de *Cromwell* (1827) « fut au romantisme de 1830, ce que la *Défense et Illustration de la Langue française* de Joachim Du Bellay avait été à la Pléiade poétique du XVI^e siècle ». ¹⁴⁶ Mais c'est plus souvent Gautier qui en est donné pour le meilleur emblème, avec cette difficulté qu'il est assez vite devenu le champion d'un romantisme déjà très différent du romantisme Jeune-France et frénétique des années 1830-1836, le romantisme de « l'art pour l'art », ¹⁴⁷ dont le manifeste est la *Préface* de *Mademoiselle de Maupin* (1835). Ce dont Sainte-Beuve témoigne en affirmant dès 1841 que Gautier occupe « aujourd'hui un des premiers rangs dans l'école des images et de l'art pour l'art, dans l'école prolongée et renouvelée de M. Hugo ». ¹⁴⁸

Mais point de tentative de prendre une vue synthétique un tant soit peu cohérente de ce « romantisme de 1830 », assez complexe en ses aspects multiples, en raison de la polarisation du champ littéraire du temps selon divers totems distincts (Hugo, Gautier, mais aussi Musset, Dumas, Sand, mais aussi les divers Jeunes-France et Bousingots littéraires, mais aussi Nodier, Janin, Balzac (soit l'école « artiste » et déjà « fantaisiste » de la *Revue de Paris* des années 1831-1832), mais aussi son expression toute nouvelle dans la presse. Point de tentative non plus de distinguer en un panorama un tant soit peu construit ses diverses tendances : frénétique, fantastique, excentrique, fantaisiste, ironique, dandy, désenchantée, art pour l'art, etc. Point non plus de véritable suite proposée, sauf erreur, à cette mise ensemble heureuse rencontrée en 1834 dans *La France littéraire*, de trois textes emblématiques concomitants : *Namouna*, les *Contes immoraux* et les *Jeunes France*, venus de trois rivages distincts du romantisme 1830 : le romantisme dandy de Musset, le romantisme bousingot de Pétrus Borel, le romantisme Jeune-France (mais déjà en sa version *critique*, telle que proposée par Gautier dès 1833). Rien non plus d'équiva-

144 Le vicomte d'Albens, « Lettres parisiennes. xxxii », cit.

145 Armand de Pontmartin, *Joseph Autran*, in Id., *Nouveaux Samedis*. Quinzième série, Paris, Calmann Lévy, 1877, p. 3.

146 William Reymond, *Corneille, Shakspeare et Goethe. Étude sur l'influence anglo-germanique en France au XIX^e siècle*, Berlin, Luederitz, Paris, Klincksieck, Londres, William et Norgate, 1864, p. 214.

147 « Théophile Gautier, le vaillant porte-drapeau de l'art pour l'art », dit de lui le feuillet du *Messenger du Midi*, le 28 mai 1851.

148 Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Pensées et fragments*, in Id., *Critiques et portraits littéraires*, 2^e éd., Paris, Raymond Bocquet, 1841, t. V, p. 528.

lent à la mise ensemble par Balzac, dès 1830, dans *Le Voleur*, de quatre œuvres parues en 1829-1830 — *L'Âne mort* de Janin, *l'Histoire du roi de Bohême* de Nodier, sa propre *Physiologie du mariage* et *Le Rouge et le Noir* —, représentant à eux tous « l'école du désenchantement » :¹⁴⁹ soit donc une autre des inflexions caractéristiques d'un pan important du romantisme de 1830, dont il n'est pas facile de trouver d'aussi justes analyses dans la presse du temps, mis à part dans l'article de *La France littéraire* déjà mentionné. À la place, des rengaines, on les a entendues, au mieux, « sur l'axiome des romantiques de 1830 en littérature, — celui de l'art pour l'art ». ¹⁵⁰

La légende dorée

Ce qu'on va trouver en revanche, d'abord dans la presse, sous forme d'articles, puis dans les livres qui parfois les rassemblent, ce sont les témoignages mélancoliques de certains des acteurs du romantisme de 1830 : Nerval,¹⁵¹ Gautier,¹⁵² Arsène Houssaye,¹⁵³ Philothée O'Neddy,¹⁵⁴ contribuant à l'édification d'une légende dorée, qui va se prolonger tout au long de la fin du XIX^e siècle et au début du siècle suivant, avec évocation de lieux my-

149 La notion est lancée dans l'un de ses *Lettres sur Paris*, la onzième, publiée le 9 janvier 1830 dans *Le Voleur* (Honoré de Balzac, *Œuvres diverses*, éd. Guise et R. Chollet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 937). « Il y a dans ces quatre conceptions littéraires, conclut Balzac, le génie d'une époque, la senteur cadavéreuse d'une société qui s'éteint » (*Ibid.*).

150 « Les Journalistes de Paris », *Almanach du Figaro*, 1^{er} janvier 1856, p. 8.

151 Gérard de Nerval, *La Bohème galante*, Paris, Michel Lévy, 1855.

152 Théophile Gautier, « Marilhat », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juillet 1848.

153 Arsène Houssaye, Notice sur « Gérard de Nerval » dans son *Histoire du 41^e fau-teuil*, Paris, Louis Hachette, 1856, p. 327-336. Puis *Les Confessions. Souvenirs d'un demi-siècle (1830-1880)*, Paris, E. Dentu, 6 vol., 1885-1891.

154 Philothée O'Neddy réagit en effet aux publications de Charles Asselineau dans la *Revue anecdotique* (et dans *Le Boulevard*) par une lettre à lui adressée, le 23 septembre 1862 qui aura les honneurs de la publication : *Lettre inédite de Philothée O'Neddy, auteur de « Feu et Flamme », sur le groupe littéraire romantique dit des Bousingos (Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Petrus Borel, Bouchardy, Alphonse Brot, etc.)*, Paris, P. Rouquette, 1875. Il y proteste en particulier contre l'accusation à lui faite par Asselineau d'avoir imité Borel, et avoue sa « présomption de croire que dans ce 93 de notre révolution littéraire, sa carmagnole était bien à lui ». Puis il dénie qu'il y ait eu un « bouzingotisme » des « *Jeunes-France* », autrement que dans la tête de leurs ennemis les bourgeois (*Ibid.*, p. 11-12).

thiques (la rue du Doyenné, « la Childebert »),¹⁵⁵ de figures pittoresques et de livres devenus entre-temps mythologiques.

Ce qu'on va trouver aussi, mais non dans la presse, c'est sous la plume de (rares) sympathisants du romantisme de 1830 des témoignages de solidarité fraternels. Ainsi de la part de Mario Proth, en 1865, selon qui « le Romantisme de 1830 eut cela de très excellent qu'il revendiqua [...] un principe fécond entre tous : liberté dans l'art. Ce romantisme-là fut quelque chose comme un 89 littéraire. On n'y veut voir aujourd'hui qu'une question de forme, tandis que tout au contraire, il fut l'insurrection de l'idée contre une forme despotique ». Et de proposer d'appeler « romantiques toutes ces âmes exubérantes [...] qui menèrent les générations d'hier et demeurent l'éclatant exemple de celle d'aujourd'hui ». Et de rendre hommage à ces impénitents « vagabonds », en ce siècle des Robert-Macaire : « Ce qu'il reste de poésie dans nos poèmes, de passion dans nos âmes, d'élégance dans nos mœurs, de soleil dans nos arts et d'art dans nos bicoques, ne nous l'ont-ils point donné ? ».¹⁵⁶

C'est là un hommage auquel participent les deux poètes qui ouvrent et ferment les *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque* de Charles Asselineau en 1866, Théodore de Banville en célébrant « L'Aube romantique » (« Mil huit cent trente aurore / Qui m'éblouis encore »), Baudelaire en se lamentant de son « Soleil couché » (« Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire... »). Et les deux poètes sont d'autant plus à leur place dans ce rôle de soutiens autorisés qu'ils ont contribué eux-mêmes à la valorisation du Romantisme de 1830 : Baudelaire en traitant de Petrus Borel dans la *Revue fantaisiste* en 1861, mais aussi de Hugo, de Gautier, de Barbier ; Banville, entre autres

¹⁵⁵ Dans une note de son *Paris démolí. Mosaïque de ruines*, Édouard Fournier évoque en 1855 toute la littérature déjà consacrée à l'impasse du Doyenné et à la Childebert, hauts lieux du petit romantisme des cénacles : « La Childebert, comme on l'appelait, ne fut jusqu'à sa démolition qu'une ruche, une Babel, d'apprentis grands-hommes, rapins, poètes ou journalistes, etc. M. Th. Gautier y a souvent fait allusion dans ses articles sur les Jeunes France, ainsi qu'à cet autre pandæmonium romantique dont il a croqué l'histoire dans *L'Artiste*, et qui vient aussi de disparaître avec la rue Doyenné, près de la galerie du Louvre. — M. Ch. Asselineau a dessiné la piquante physionomie de la *Childebert* dans un article du même journal *L'Artiste* et son dessin étendu est devenu un tableau complet en passant dans le *Paris-anecdote* de Privat d'Anglemont (p. 169-193) » (Édouard Fournier, *Paris démolí. Mosaïque de ruines*, Paris, Auguste Aubry, 1855, p. LV). *L'Artiste*, revue dirigée dans les années 1844-1846 par Arsène Houssaye, co-dirigée dans les années 1854-1856 par Théophile Gautier, a beaucoup compté dans la propagation de la légende dorée du romantisme de 1830.

¹⁵⁶ Mario Proth, *Les Vagabonds*, Paris, Michel Lévy frères, 1865, p. 143.

en célébrant le cénacle de la rue du Doyenné, en préambule à l'édition des *Œuvres poétiques* d'Arsène Houssaye, comme ayant été « la mère patrie de toutes les bohèmes », ¹⁵⁷ — formule qui provient de la notice consacrée à Nerval dans l'*Histoire du 41^e fauteuil* d'Houssaye ¹⁵⁸ — et en y rappelant l'ensemble des publications l'ayant déjà célébré à cette date. ¹⁵⁹ Parmi elles, la notice sur Nerval dans l'*Histoire du 41^e fauteuil* d'Arsène Houssaye, qui, faisant l'appel des dix de la bohème du Doyenné, compte avec amertume le peu de restants : « Nous étions dix, nous nous cherchons. Où es-tu, Gérard ? où es-tu, Marilhat ? où es-tu, Ourliac ? où es-tu, Rogier ? Esquiros, où es-tu ? — Théophile et Beauvoir seuls me répondent ». ¹⁶⁰

Cela, avant de répéter cette même question, en 1864, à propos d'autres espèces de bohèmes sœurs : « Et les chefs des autres bohèmes ! Alfred de Musset et Henry Murger ! » ¹⁶¹ (le premier mort en 1857, le second en 1861).

Houssaye procède ainsi rétrospectivement à une fraternisation de toutes les bohèmes, tout en mettant l'accent sur leur primitive inspiration romantique. Que la presse ne manque pas de souligner, souvent de manière hostile, jugeant que la bohème a été une « queue du romantisme ». Ainsi d'Henry Fouquier déplorant que Jules Vallès, « abandonnant les voies régulières, se [soit lancé] dans la bohème, queue du romantisme, déjà abaissé, de Gautier et de Roqueplan. Privat d'Anglemont, Pétrus Borel

157 Théodore de Banville, *Histoire d'Arsène Houssaye*, en tête du livre d'Arsène Houssaye, *Œuvres poétiques. L'Amour, l'Art, la Nature*, Paris, L. Hachette, 1857, p. 21. Selon Banville, « Arsène Houssaye, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Roger de Beauvoir, Camille Rogier, Alphonse Esquiros [...] ont fondé la bohème littéraire, mais la bohème dorée » (*Ibid.*, p. 20).

158 Arsène Houssaye, *Histoire du 41^e fauteuil de l'Académie française*, Paris, Hachette, 1856, p. 329.

159 Gautier dans un article de la *Revue des Deux Mondes* (« Marilhat », 1^{er} juillet 1848), plus tard dans son *Histoire du romantisme* (1874) qui reprend entre autres cet article ; Nerval dans sa *Bohème galante* (1855) dédiée à Arsène Houssaye, commanditaire de l'œuvre ; Arsène Houssaye dans son *Histoire du 41^e fauteuil* (1855-1856). Si l'on considère les dates des divers écrits consacrés aux bohèmes romantiques, on comprend que la mort de Nerval et l'édition posthume de son livre en 1855 ont beaucoup compté dans la reviviscence du romantisme de 1830. La décennie 1855-1865 a été à cet égard déterminante.

160 Arsène Houssaye, *Histoire du 41^e fauteuil*, cit., p. 331. Le peintre Prosper Marilhat est mort en 1847, Édouard Ourliac en 1848, Gérard de Nerval en 1855. Le peintre Camille Rogier ne mourra qu'en 1896, mais vit en Turquie en 1855 ; Alphonse Esquiros ne mourra qu'en 1876, mais est un exilé politique à cette date.

161 Arsène Houssaye, *Histoire du 41^e fauteuil*, 7^e édition, Paris, Hachette, 1864, p. 350.

le lycanthrope furent ses maîtres [...] ¹⁶² ». Ainsi de Barbey d'Aurevilly s'indignant que, malgré ses dénégations, Hugo ait « porté la queue du XVIII^e siècle » et que « les petits qu'[il a] mis au monde, ces bâtards tombés du romantisme dans la bohème, malgré l'originalité qu'ils se supposent, la portent encore mieux que [lui] » ¹⁶³.

Le Romantisme de 1830 selon les bibliophiles

C'est aussi comme des sympathisants, plus mesurés, que se définissent alors tout ceux qui, à la même époque, se mettent à débusquer « les oubliés et les dédaignés » du Romantisme de 1830. ¹⁶⁴ D'une part des écrivains journalistes : Charles Monselet, ¹⁶⁵ Jules Claretie, ¹⁶⁶ Fortuné Calmels ; ¹⁶⁷ d'autre part tous les hommes de lettres qui, comme Charles Asselineau ¹⁶⁸ se font les bibliographes amicaux de ses « *minores* », ¹⁶⁹ qui ne seront baptisés « petits romantiques » qu'en 1900, par un autre bibliothécaire et biblio-

162 Henry Fouquier, « Chronique », *Le XIX^e siècle*, 12 février 1879, p. 2-3 : 2.

163 Jules Barbey d'Aurevilly, *Charles de Brosses*, in Id., *Portraits politiques et littéraires*, Paris, Alphonse Lemerre, 1898, p. 93.

164 Sur le modèle du livre consacré par Charles Monselet aux oubliés du XVIII^e siècle : *Les Oubliés et les Dédaignés. Figures littéraires de la fin du XVIII^e siècle*, Tome I, Linguet, Mercier, Cubières, Olympe de Gouges, le cousin Jacques, le chevalier de la Morlière, le chevalier de Mouhy, Alençon, Poulet-Malassis, 1857.

165 Dans ses *Portraits après décès* (Paris, Faure, 1866), Charles Monselet s'attache à des personnages hauts en couleur du petit romantisme : Nerval, Lassailly, Ourliac, Soulié.

166 Jules Claretie (1840-1913), *Élisa Mercœur*, *Hippolyte de La Morvonnais*, *George Farcy*, *Charles Dovalle*, *Alphonse Rabbe*, Paris, Mme Bachelin-Deflorenne (« Collection du bibliophile français »), 1864, 114 p., in-8 ; Id., *Petrus Borel le lycanthrope. Sa vie, ses écrits, sa correspondance. Poésies et documents inédits*, Paris, René Pincebourde (« Bibliothèque originale »), 1865.

167 Fortuné Calmels publie en 1861, dans la *Revue fantaisiste* un article qui évoque Louis Bertrand, sous un titre tout à fait dans l'esprit de Monselet : « Les Oubliés du XIX^e siècle ».

168 Ses articles de la *Revue anecdotique* de 1862 que nous avons cités sont repris et complétés dans ses *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique : bibliographie anecdotique et pittoresque des éditions originales des œuvres de Victor Hugo, Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Petrus Borel, Alfred de Vigny, Prosper Mérimée, etc., etc.* ; illustrés d'un frontispice à l'eau-forte de Célestin Nanteuil, et de vers de MM Théodore de Banville et Charles Baudelaire, Paris, R. Pincebourde, 1866.

169 Voir pour ce terme l'article d'Asselineau, « Les *Minores* du romantisme. Théodore Guiard », *La Petite Revue anecdotique*, 15 avril et 1^{er} mai 1867.

graphe, Eugène Asse.¹⁷⁰ Mais sur cette sorte de double « revanche des petits » contentons-nous ici de renvoyer à notre étude consacrée à Charles Asselineau¹⁷¹ et plus encore à la thèse malheureusement inédite de Mélanie Leroy-Terquem.¹⁷² La tendance en ce dernier tiers du siècle sera à consacrer les « petits romantiques », souvent à la recherche de figures pittoresques oubliées et de merveilles bibliographiques devenues rares, plus qu'à essayer de donner une vision complète des mouvantes galaxies ayant composé cet ensemble tardivement baptisé « le romantisme de 1830 ».¹⁷³

Deux réactionnaires

Ce que confirment, avec une animosité peu dissimulée, les critiques hostiles, Adolphe de Lescure en 1874, Charles Gidel en 1887. Commentant le livre posthume de Gautier sur *l'Histoire du romantisme*,¹⁷⁴ Lescure évoque avec un préjugé ouvertement défavorable le « romantisme de 1830 », celui des « flamboyants, des rutilants, des gens à tous crins ». Il dénonce « les prétentions épiques et l'héroïsme transcendantal de certains chefs de ce cénacle qui ne poussa pas moins loin l'art de la camaraderie que le mépris de la césure ». Il détaille les « travers » des « nouveaux romantiques », posant à l'homme blasé, à l'homme néfaste, « poussant même leur rôle jusqu'au suicide ». Et il conclut en ces termes sur ce second romantisme : « En somme, un grand mouvement instinctif plus que raisonné, bruyant plus que fécond, [...] beaucoup d'œuvres informes qui ne méritent que l'oubli, une galerie d'individualités qui appartiennent encore plus à la chronique qu'à l'histoire ». Quant à Gautier, son « histoire du romantisme n'est, comme le romantisme lui-même, qu'un recueil de fragments et une galerie de portraits ».¹⁷⁵

170 Eugène Asse, *Les Petits romantiques : Antoine Fontaney, Jean Polonius, l'indépendance de la Grèce, et les poètes de la Restauration, Jules de Rességuier, Édouard d'Anglemont*, Paris, H. Leclerc, 1900.

171 José-Luis Diaz, « Charles Asselineau face aux mineurs du romantisme », *Histoire et civilisation du livre. Revue internationale*, Genève, Droz, 2019, t. XV, p. 127-144.

172 Mélanie Leroy-Terquem, *La Fabrique des « petits romantiques »*. *Étude d'une catégorie mineure de l'histoire littéraire*, Thèse, Paris 4, 2007, sous la direction de Françoise Mélonio.

173 Voir le numéro de *Romantisme* intitulé *Mille huit cent trente* (n. 28-29, 1980).

174 Théophile Gautier, *Histoire du romantisme, suivie de Notices romantiques et d'une Étude sur la poésie française, 1830-1868*, Paris, Charpentier, 1874.

175 M. [Adolphe] de Lescure, « Feuilleton de *La Presse* du 6 septembre 1874. Théophile Gautier et le romantisme », p. 1-2.

Dans un article publié en 1887 dans la *Revue du monde latin* sur « Les Lettres sous la monarchie de Juillet », Charles Gidel évoque à son tour le cénacle de la rue du Doyenné. Le futur auteur des *Petits romantiques*, Eugène Asse, en fait une recension favorable dans *Le Moniteur*, le 26 août 1887 : « M. Charles Gidel nous trace un piquant tableau de cette seconde génération du romantisme, d'après des récits contemporains. Mais, aux antipodes de Baudelaire, Gidel estime qu'« une heureuse réaction mit bientôt fin, vers 1840, à ces excès où le romantisme courait risque de se perdre. Cette réaction fut l'œuvre de ce qu'on appelle l'École du bon sens »...¹⁷⁶

Restons-en plutôt, pour cette fois, sur la page de titre des *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique* d'Asselineau qui, en 1866, est allé réveiller le légendaire Célestin Nanteuil — dont les Goncourt vont faire bientôt « l'homme de 1830 »¹⁷⁷ — pour lui en demander l'illustration. Car, entre autres qualités, ce frontispice a le mérite d'afficher, en leur diversité, sans classement, sous forme de pancartes enrubannées, les noms de quelques-unes des étoiles du romantisme de 1830. De quoi donner le désir, en compagnie d'Asselineau et de quelques autres, de comparer leurs orbites — une autre fois.

¹⁷⁶ Eugène Asse, « Les Lettres sous la monarchie de Juillet », *Le Moniteur universel*, 26 août 1887. Eugène Asse commente favorablement un article de Charles Gidel, « Les Lettres sous la monarchie de Juillet », publié la même année dans la *Revue du monde latin*.

¹⁷⁷ Dans leur roman *Les Hommes de lettres* (Paris, Dentu, 1860), les deux frères convoquent quelques gloires du romantisme de 1830 (Musset, le Gautier de *Mademoiselle de Maupin*, le dessinateur Célestin Nanteuil), mais sur fond de sénescence et de déclin. Si le « soleil romantique » perdure ici, c'est à travers Grancey (Nanteuil), « l'homme de 1830 » (p. 143), mais aussi à travers Charvin (Arsène Houssaye), ci-devant Jeune-France fluet, devenu homme à barbe et patron de *L'Artiste*, « voilant de la ceinture lâche de César l'ambition qui le mord au ventre » (p. 119). À charge pour Boisroger-Théodore de Banville de l'exécuter, dans le roman comme dans le *Journal*...



Imp. A. Salmon Paris.

Célestin Nanteuil, *Frontispice* à l'eau forte, dans Charles Asselineau, *Mélanges tirés d'une petite Bibliothèque Romantique*, Paris, Pincebourde, 1866

© Gallica-Bibliothèque nationale de France

PRESSE, ROMANTISME ET FANTAISIE

Michel BRIX

(Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique)

michel.brix58@gmail.com

RÉSUMÉ : Après deux siècles de « sourdine classique », un des traits majeurs du romantisme est constitué par la mise à l'honneur du *Moi* de l'auteur, que les écrivains du XIX^e siècle placent au centre de leurs œuvres. Ce qu'on appelle la « fantaisie » est un des vecteurs de la mise en scène du *Je* auctorial. La « fantaisie » correspond au mode de vie et à l'esthétique d'écrivains qui suivent les impulsions de leur tempérament et font part, dans leurs œuvres, de ce que celui-ci leur a inspiré. Ce registre de l'expression littéraire s'exprime de façon privilégiée dans le récit dit « excentrique », dans le récit de voyage, ainsi que dans des articles de presse. La présente étude examine ce dernier phénomène, où se trouvent associés un mode de diffusion de la littérature (la presse) et une esthétique (la fantaisie).

ABSTRACT : After two centuries of "classical restraint", one of the main features of Romanticism is the emphasis on the author's self, which 19th-century writers place at the centre of their works. What is called "fantasy" is one of the means of staging the authorial I. "Fantasy" corresponds to the lifestyle and aesthetics of writers who follow the impulses of their temperament and share, in their works, what it has inspired in them. This register of literary expression is particularly expressed in the so-called 'eccentric' narrative, in travel writing, as well as in newspaper articles. The present study examines the latter phenomenon, where a mode of literature dissemination (the press) and an aesthetic (fantasy) are combined.

MOTS CLÉS : Romantisme, fantaisie, réalisme, récit excentrique, presse périodique, autobiographie, humour, essayisme

KEY WORDS : Romanticism, Fantasy, Realism, Eccentric Story, Periodical Press, Autobiography, Humour, Essayism

PRESSE, ROMANTISME ET FANTAISIE

Michel BRIX

(Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique)

michel.brix58@gmail.com

Aristote avait recommandé aux poètes de s'occuper du « général » et de laisser aux historiens et aux chroniqueurs le soin d'entretenir le public du « particulier », c'est-à-dire de ce qui était arrivé à un individu précis, voire à l'auteur lui-même. Sous les auspices du réalisme, la modernité esthétique renverse le jeu, à partir du début du XIX^e siècle : il n'y a plus alors de littérature que « particulière ».

« [L]orsqu'on écrit, quel que soit le sujet, on ne fait que parler de soi-même ». Cette affirmation se rencontre sous la plume de Villiers de l'Isle-Adam.¹ On connaît aussi la formule fameuse de Victor Hugo : « [T]out homme qui écrit écrit un livre ; ce livre, c'est lui ».² Ces propos de Villiers et de l'auteur des *Misérables* conviennent à merveille pour qui entreprendrait de dessiner le panorama de la littérature française des XIX^e et XX^e siècles.

Jean-Jacques Rousseau a joué un rôle considérable dans cette réorientation, avec ses *Confessions* qui, au prétexte de réalisme, installèrent le *Moi* au centre des attentions des écrivains. Le *Moi* n'est plus « haïssable », et à partir de Rousseau il devient non seulement légitime, mais nécessaire, que l'auteur entretienne ses lecteurs de ses états d'âme et de ses souvenirs, qu'il évoque ses passions, qu'il sonde et mette à nu sa sensibilité.

Le premier disciple de Rousseau fut Nicolas Rétif de La Bretonne, qui laissa une œuvre quantitativement immense, dans laquelle apparaissent notamment des « confessions », parues sous le titre *Monsieur Nicolas*, et inspirées par un désir de transparence morale plus grand encore que celui qu'avait pu manifester le réformateur genevois. Dans une voie analogue s'engagea ensuite Senancour, avec un journal tenu sous forme épistolaire,

1 Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *Ébauches et fragments*, in Id., *Œuvres complètes*, éd. Pierre-Georges Castex et Alain Raitt, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. II, 1986, p. 1007.

2 *Incipit du Préambule* de l'édition des *Œuvres complètes*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes. Politique*, présentation de Jean-Claude Fizaine, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 1081 (phrase datée du 26 février 1880).

Oberman : ce texte donne à connaître un être « rousseauiste », c'est-à-dire souffrant, insatisfait, inquiet et solitaire, déçu par les hommes, fuyant leur commerce et demeurant autant que possible à l'écart de la société. Dans le cas de Senancour, cependant, la confession est fictionnalisée, et attribué à un *alter ego* de l'auteur. On observe effectivement, chez les premiers continuateurs français de Rousseau, et mis à part le cas de Rétif de La Bretonne, une évidente pusillanimité. La sincérité dont a fait preuve l'auteur des *Confessions* rend hésitants ceux qui se réclament pourtant de lui. Ainsi, dans un premier temps, le modèle de beaucoup de ces continuateurs est plutôt le roman de Goethe publié en 1774, *Les Souffrances du jeune Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*), qui dévoile les confidences et les secrets d'un cœur, mais de façon indirecte : il ne s'agit pas explicitement de « confessions » émanant de l'auteur, mais le public devine cependant que le personnage principal du roman est une espèce de double de l'auteur, et que celui-ci a usé d'une fiction pour parler de lui-même. Cette sorte de moyen terme sur le chemin de l'autobiographie est le roman personnel (nommé aussi plus tard par Sainte-Beuve « roman intime »), qu'illustrent notamment – au cours des premières années du XIX^e siècle – Chateaubriand (*René*), Nodier (*Le Peintre de Salzbourg*), Benjamin Constant (*Adolphe*) et Mme de Staël (*Corinne ou l'Italie*).

On trouve aussi des confessions indirectes dans les récits de voyage, qui deviennent au XIX^e siècle un genre « autobiographique ». Comme le fait remarquer Jean-Claude Berchet, parler de « soi en voyage » dispense de répondre à la question : pourquoi parler de soi ? Le récit de voyage offre aux auteurs une justification toute prête et un prétexte commode pour parler d'eux-mêmes. Il s'agit moins de décrire un pays étranger que de se confesser, comme en témoignent ces propos de Chateaubriand, qui figurent dans la *Préface* de la première édition de *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* : « Je prie donc le lecteur de regarder cet Itinéraire, moins comme un Voyage que comme des Mémoires d'une année de ma vie ».³ *L'Itinéraire* donne l'élan à une vogue très importante de récits de voyage et de littérature « touristique », chez la plupart des écrivains qui comptent, pendant la première moitié du XIX^e siècle, – lesquels écrivains purent de la sorte, et à loisir, s'exprimer en « je ».

Quelques années après *l'Itinéraire*, Chateaubriand saute résolument le pas vers ce que nous appelons aujourd'hui l'autobiographie, comme

3 François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Gallimard (« Folio »), 2005, p. 55.

l'atteste le projet des « Mémoires de ma vie », devenus après 1826 les *Mémoires d'Outre-Tombe*. Les lectures de ce texte accomplies en 1844-1845, devant les hôtes du salon de Mme Récamier, marquent la naissance de l'autobiographie française (le mot, créé en 1815 en Angleterre, serait apparu en France en 1832 pour l'adjectif, puis en 1842 pour le substantif). En tout cas, dix ans après les lectures du chef-d'œuvre de Chateaubriand, la pratique de l'autobiographie est déjà devenue en France une « mode », selon les dires de Nerval.⁴ À la fin des années 1840, en effet, alors que le journal *La Presse* publie en feuilleton les *Mémoires d'Outre-Tombe*, Lamartine fait paraître des *Confidences* (décembre 1848 – juillet 1849) et des *Nouvelles Confidences* (juillet-septembre 1850). Ensuite, au début des années 1850, c'est au tour d'Alexandre Dumas père et de George Sand de donner à lire respectivement *Mes mémoires* (à partir de l'année 1851) et *Histoire de ma vie* (à partir de l'année 1854).

L'intérêt pour le *Moi* se manifeste tout autant, à l'époque, chez les poètes que chez les prosateurs. La *persona*, ou personnage conventionnel du narrateur de l'élégie classique, fait place dans l'élégie romantique à la personne véritable de l'auteur. Abjurant ce que la critique a nommé l'« autobiographisme transcendantal », chez les pétrarquistes par exemple, tant Hugo que Lamartine ou Vigny mettent en scène dans leurs vers le monologue d'un « je » singulier, dont les traits se confondent avec ceux de la personne qui signe les recueils. Sainte-Beuve multiplie, dès le début de sa carrière critique, les plaidoyers pour une poésie à *hauteur d'homme*, toujours plus proche de la vie quotidienne et de l'expression authentique des sentiments personnels de l'auteur. Les écrivains qu'on vient de citer, et auxquels il faut ajouter Alfred de Musset ainsi que les membres du Petit Cénacle (Nerval, Gautier, Borel, Philothée O'Neddy, etc.), témoignent de l'apparition en France d'un *lyrisme* qui n'avait jamais existé comme tel, auparavant. Dans la culture antique, la poésie « lyrique » désignait la poésie chantée et accompagnée du son de la lyre. Au XIX^e siècle, on se met à utiliser le mot « lyrique » pour renvoyer à une œuvre d'art qui jette la lumière sur la vie intime de l'auteur, sur ses passions et sur ses espoirs, et où se donnent à connaître son génie particulier et son originalité.

Enfin, au XIX^e siècle, ce culte du *Moi* est également attesté chez les gens de lettres par la rédaction de toutes sortes d'écrits intimes, notamment les journaux que tiennent de très nombreux écrivains : on pense à Stendhal,

4 Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. III, 1993, p. 1290.

bien sûr, mais aussi à Benjamin Constant, à Hugo (*Choses vues*), à Vigny, à Henri-Frédéric Amiel, voire à Baudelaire (*Mon cœur mis à nu*), ...

À ces entreprises littéraires qui nourrissent pour objectif de dessiner le portrait de l'auteur et de le mettre en scène, se rattache aussi, au XIX^e siècle, la fantaisie. Les pères fondateurs de la fantaisie à la française sont les *humorists*, ou les *essayists*, anglais, qui se réclamaient de la caution de Montaigne, dédaigné en France par les classiques, mais très apprécié de l'autre côté du *Channel*. L'*humorist*, ou l'*essayist*, anglais (William Hazlitt, Charles Lamb, ou Thomas B. Macaulay, par exemple) décrit le monde extérieur moins pour faire connaître celui-ci que pour dessiner – *via* ses commentaires – son propre *Moi*, ou son tempérament. Ces *humorists* ne sont pas sans lien avec ceux qui ont composé au XVIII^e siècle, outre-Manche également, des récits « excentriques », caractérisés par l'art de la digression : William Thackeray et surtout Laurence Sterne. Baudelaire, qui fonde la deuxième partie de ses *Paradis artificiels* sur un alliage de traductions et de commentaires des *Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas de Quincey, décrit cet auteur dans les termes suivants : « De Quincey est essentiellement digressif ; l'expression *humourist* peut lui être appliquée plus convenablement qu'à tout autre ».⁵ Beaucoup d'auteurs ont trouvé intéressant ce procédé « digressif », et l'ont utilisé pour auto-commenter leurs ouvrages,⁶ pour évoquer les difficultés qu'ils rencontraient au fur et à mesure de la rédaction de ceux-ci, enfin pour se mettre en scène en train d'écrire. Ainsi Byron, par exemple, contemporain de Thomas de Quincey, intervient sans cesse dans le texte de son *Beppo*, s'accusant de n'avoir pas composé selon les règles, multipliant les *excursus* sur lui-même et... se reprochant ses trop nombreuses digressions ! Musset imite Byron dans *Namouna* : il interrompt son récit et prend la parole pour se reprocher de n'avoir pas fait de plan, s'interroger sur le nom de son héroïne ou encore « pouss[er] la candeur » jusqu'à entretenir le public d'« un chagrin domestique », – celui d'avoir marché sur sa plume en cherchant son dictionnaire.⁷

5 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par André Guyaux et Andrea Schellino, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. I, 2024, p. 1088.

6 À signaler que cette pratique de l'auto-commentaire n'est pas née chez les écrivains anglais du XVIII^e siècle. On la rencontre déjà dans le roman picaresque (ou « proto-réaliste ») français du XVII^e siècle, ainsi qu'en témoigne par exemple l'avertissement *Au lecteur* du Livre second du *Roman bourgeois* d'Antoine Furetière (voir Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique. Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, José Corti, 1987, p. 69).

7 Voir Alfred de Musset, *Namouna*, chant I, strophes 74 et 75, ainsi que Jean-Louis Backès, *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, PUF, 2003, pp. 229 et 260.

Pareilles intrusions du *Moi* auctorial dans le récit constituent le trait majeur du récit excentrique, qui est également pratiqué dans des textes français en prose, comme en témoignent des œuvres de Nodier (*l'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*), de Gautier (le recueil des *Jeunes-France*) ou encore de Nerval (*Les Amours de Vienne*, où la chronologie du récit et la chronologie des événements sont enchevêtrées, et *Les Faux Saулniers*). Nerval et Gautier donnent aussi l'exemple de comptes rendus de théâtres « excentriques », lorsqu'ils entament leur carrière de journaliste dramatique, au milieu des années 1830 : ils font part aux lecteurs des problèmes qu'ils rencontrent pour accomplir leur tâche, notent s'ils étaient bien ou mal assis, évoquent la gêne provoquée par tel ou tel voisin bruyant, déplorent que leur feuilleton soit trop court et qu'ils ne voient pas comment l'allonger, etc. Et à l'époque où Nerval et Gautier entrent dans l'arène de la critique théâtrale, Alexandre Dumas fournit des feuilletons dramatiques aux journaux *L'Impartial* et *La Presse* (où il est chargé plus particulièrement de rendre compte des représentations du Théâtre-Français et du théâtre de la Porte-Saint-Martin) : on relève, dans les articles de Dumas, la même tendance que chez ses deux collègues plus jeunes à truffer le compte rendu des pièces de réflexions, de confidences et d'anecdotes personnelles.⁸

Au cours des années 1830, les termes « fantaisie » et « fantaisiste » tendent à concurrencer le mot « excentrique », en lui ajoutant des connotations que l'on peut qualifier de 'stendhaliennes' : il s'agit de fournir, quand on est écrivain, le fac-similé de ses sensations, afin de faire apparaître son *Moi*, à travers les émotions, les impressions et les passions que les choses ont éveillées chez l'auteur.⁹ Les « fantaisistes » sont au fond, comme Stendhal, des « égotistes », et l'auteur du *Rouge* ne manque donc pas de titres à être reconnu pour le saint patron, ou le père fondateur, de l'esthétique fantaisiste en France, au XIX^e siècle. L'« égotisme » renvoie à un parti pris d'énonciation où le scripteur revendique sa subjectivité et se

8 Voir Sandrine Carvalhosa, *L'Invention du journalisme autocentré, in Un mousquetaire du journalisme. Alexandre Dumas*, sous la dir. de Sarah Mombert et Corinne Saminadayar-Perrin, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2019, p. 181.

9 De ce point de vue, tous les fantaisistes auraient pu contresigner la phrase suivante, extraite du manuscrit des *Confessions* de Rousseau : « j'écris moins l'histoire [des] événements en eux-mêmes que celle de l'état de mon âme, à mesure qu'ils sont arrivés » (Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. I, 1959, p. 1150 ; texte figurant sur un feuillet préliminaire du manuscrit de Neuchâtel des *Confessions*).

pose comme lieu et source des sensations, donc d'un témoignage singulier et d'une écriture singulière.

Au XIX^e siècle, la « fantaisie » n'était pas, en art, une réalité nouvelle. Depuis longtemps ce mot évoquait l'imagination, ou les produits de l'imagination, de l'artiste. C'est dans ce sens qu'Aloysius Bertrand parle des « fantaisies » de Callot, et c'est dans ce sens également que Balzac utilise le terme dans la préface de *La Peau de chagrin*.¹⁰ De même, l'odelette nervalienne intitulée précisément « Fantaisie » évoque un rêve que l'auteur ne peut être que le seul à faire, puisqu'il est lié à des souvenirs d'enfance. Ainsi, le « fantaisiste » est très rapidement perçu comme un écrivain publiant des textes ayant pour principal objectif d'entretenir le public de ce qui se passe dans la tête et dans la vie de leur auteur. Un adversaire de ces pratiques nouvelles, Désiré Nisard, a évoqué celles-ci en 1833, dans son manifeste célèbre *Contre la littérature facile*. Les propos suivants méritent d'être rappelés ; ils permettent de se faire une idée assez précise de ce que recouvrait, aux yeux des contemporains, l'étiquette de « fantaisie » :

[J]e n'ai aucune répugnance à définir la littérature facile toute besogne littéraire qui ne demande ni études, ni application, ni choix, ni veilles, ni critique, ni art, ni rien enfin de ce qui est difficile ; qui court au hasard, qui s'en tient aux premières choses venues, qui tire à la page et au volume, qui se contente de tout, qui note jusqu'aux moindres bruits du cerveau, jusqu'à ces demi-pensées, sans suite, sans lien, qui s'entrecroisent, se poussent, se chassent dans la boîte osseuse ; résultats tout physiques d'une surexcitation cérébrale, que les uns se donnent avec du vin, les autres avec la fumée du tabac, quelques-uns avec le bruit de leur plume courant sur le papier ; éclairs, zigzags, comètes sans queue, fusées qui ratent, auxquelles des complaisants, dont j'ai été quelquefois, ont donné le nom conciliant de *fantaisies*.¹¹

Nisard devine peut-être que le *stream of consciousness* d'Édouard Dujardin, plus tard encore les révélations de Nathalie Sarraute sur les processus de la psychologie intérieure – soit des notations de plus en plus ténues et insignifiantes en apparence –, constituent l'horizon de ce parti pris « fantaisiste ». Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, l'écri-

10 « Il [l'auteur] est obligé d'avoir en lui je ne sais quel miroir concentrique où, suivant sa fantaisie, l'univers vient se réfléchir » (Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, roman philosophique, Paris, Gosselin et Canel, t. I, 1831, p. 21.)

11 Désiré Nisard, *Contre la littérature facile* (1833), in Id., *Études de critique littéraire*, Paris, Michel Lévy Frères, 1858, pp. 3-4.

vain auquel pense Nisard est souvent un auteur – un peu blagueur à l’occasion – qui rédige les articles « Variétés » dans la presse.¹² Ce journaliste s’empare de toutes sortes de sujets qui lui permettent, *in fine*, d’entretenir le public de lui-même. Ce lien entre presse, fantaisie et blague est illustré, par exemple, dans un article anonyme du *Corsaire-Satan*, petit journal, publié le 1^{er} décembre 1846 et où est noté qu’on « entend à toute minute ces syllabes harmonieuses [fantasia, fantaisie, fantaisiste] résonner dans l’enceinte des divans littéraires ». ¹³ Pour étayer son propos, le rédacteur du *Corsaire-Satan* narre par le menu une sorte de scène exemplaire de la fantaisie française. Il s’agit d’une anecdote qui aurait mis aux prises, en 1840, Nerval et Édouard Ourliac : en panne d’inspiration, le premier nommé serait entré à la dérobée chez le second, aurait contemplé – en se cachant – son ami qui était « dans la chaleur de l’inspiration », puis serait reparti en chaussant les bottes toutes neuves d’Ourliac, lui laissant les siennes en dédommagement. Et le lendemain, Ourliac aurait reçu de son ami un billet ainsi libellé : « Mon cher Édouard, / Hier au soir, en allant te contempler dans la chaleur de l’inspiration, j’ai vu avec plaisir que tes bottes pouvaient avantageusement remplacer les miennes, je les ai donc mises. Chez les bourgeois, ceci passerait pour un vol ; chez nous, poètes, ce fait est de la haute fantaisie ».

La « fantaisie » correspond au mode de vie et à l’esthétique de ceux qui suivent les impulsions de leur tempérament. Les mots « fantaisiste » et « humo(u)riste » possédaient d’ailleurs au XIX^e siècle des sens très voisins : comme l’a écrit Claude Pichois, « “Fantaisie” a presque le sens d’“humour”. Un humoriste – à l’époque, le mot a encore en grande partie son sens ancien – est celui qui se laisse aller au gré de son humeur ». ¹⁴ Alfred Crampon, auteur en 1852 d’un article hostile à Gautier en particulier et aux fantaisistes en général, fait le même rapprochement humour/fantaisie et donne une définition de l’humour en littérature qui peut également s’appliquer aux productions des fantaisistes :

Tel qu’il est employé par ceux qui, grâce à lui, se sont fait une réputation, [l’humour] consiste surtout à mettre non moins de spontanéité dans

12 C’est d’ailleurs la définition qui est donnée au mot « fantaisiste » dans l’édition de 1843-1845 du *Dictionnaire national* de Bescherelle.

13 Le « divan littéraire » ici évoqué est sans doute le divan Le Peletier, lieu de réunion des journalistes (voir ci-dessous).

14 Gérard de Nerval, *Notice des Nuits d’octobre*, in Id. *Œuvres complètes*, cit., t. III, vol. cité, p. 1112).

l'énonciation des idées que dans la conception ; il marche ou plutôt se précipite de faits en faits, d'observations en observations ; il dédaigne l'argument et nous laisse le soin de chercher en vertu de quelle analogie l'écrivain a été amené à faire suivre *ex abrupto* d'un axiome burlesque une discussion sérieuse, d'un trait d'ironie un chapitre sentimental.¹⁵

Le fantaisiste se dévoile de façon privilégiée lorsqu'il rend compte de ses voyages, dans des récits brefs ou développés. De ce point de vue, on peut considérer comme un texte matriciel l'article que Nerval consacre à la littérature des voyages, dans *Le Messenger des chambres* du 18 septembre 1838. Cet article énumère toute une série de modèles qui illustrent « une façon particulière et fantasque de voir et de sentir, dont l'expression paraît avoir un grand attrait pour le public ».¹⁶ À l'instar, notamment, de Gautier et de l'écrivain suisse Rodolphe Töpffer, Nerval voyageur fait montre d'une « façon particulière et fantasque de sentir », emblématique de la fantaisie. Lorsqu'il quitte Paris, il n'a préparé à l'évidence aucun plan de route ; il manifeste sa prédilection pour les itinéraires zigzaguant, à l'écart des guides et des circuits les plus fréquentés ; il aime voyager à contretemps, lorsque la plupart des gens travaillent ou ont choisi d'autres destinations ; enfin, il dédaigne les détails connus et les paysages célèbres, ne cherchant à glaner que des impressions éparses. Il est clair qu'en voyage, Nerval cherche moins à informer le public sur les territoires qu'il parcourt, qu'à faire apparaître l'originalité de sa personne et à entretenir ses lecteurs de son propre *Moi*. Quelques années plus tard, on voit même l'auteur entamer un article relatant des souvenirs de voyage en confiant... qu'il ne sait pas où il va, ni même dans quelle ville le chemin de fer vient de le débarquer :¹⁷ c'est bien suggérer que s'il prend malgré tout la peine d'écrire, ce ne peut être que pour parler de sa personne.

À l'intention d'un de leurs destinataires, George Sand auto-commente ses *Lettres d'un voyageur* (1837) en ces termes : « Ne lis jamais mes lettres avec l'intention d'y apprendre la moindre chose certaine sur les objets extérieurs ; je vois tout au travers des impressions personnelles. Un voyage n'est pour moi qu'un cours de psychologie et de physiologie dont je suis

15 Alfred Crampon, « Les Fantaisistes », in *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1852, p. 584.

16 Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, cit., t. I, 1989, p. 455.

17 *Ibid.*, p. 843 (article paru dans *L'Artiste* du 29 septembre 1844 ; l'auteur se trouvait en fait à Amsterdam).

le *sujet* ». ¹⁸ Dans un autre passage du même ouvrage, l'auteure associe son comportement en voyage et l'« école buissonnière ». ¹⁹ Voilà encore une « fantaisiste ».

Et quand il ne voyage pas, le fantaisiste flâne à Paris, en notant ce qu'il a vu et les leçons qu'il en a tirées : ²⁰ encore autant d'occasions pour les écrivains de parler d'eux-mêmes et de se faire connaître à travers leurs « sensations » (Nerval, à nouveau, a intitulé une série préoriginale de ses souvenirs de voyage en Allemagne : « Sensations d'un voyageur enthousiaste »). Les fantaisistes sont des rapporteurs, des collectionneurs de sensations. Nerval décrit son *Voyage en Orient* comme un « relevé, jour par jour, heure par heure, d'impressions locales, qui n'ont de mérite qu'une minutieuse réalité ». ²¹ Plus tard, selon une note consignée dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire se donne pour programme de « [g]lorifier le vagabondage et ce qu'on peut appeler le Bohémianisme, culte de la sensation multipliée ». ²² La poésie fantaisiste, poursuit l'auteur des *Fleurs du Mal* dans des notes adressées à Narcisse Ancelle, c'est celle qui est « basée sur la fantaisie de l'artiste, du poète, c'est-à-dire sur *sa manière de sentir* ». ²³ Or, les impressions produites par les objets sont, par nature, singulières et différentes selon les individus qui perçoivent. L'important, dans cet esprit, ce sont donc moins les choses que la manière de voir les choses, le point de vue, les caractères de la vision du monde, ou encore en d'autres termes le « verre de couleur » (l'expression est d'un journaliste du temps, Alcide Dussolier) par lequel l'auteur voit la réalité, – étant entendu que ce verre de couleur n'est jamais tout à fait identique chez deux écrivains différents.

18 George Sand, *Lettres d'un voyageur*, éd. Henri Bonnet, Paris, GF-Flammarion, 2004, p. 271.

19 *Ibid.*, p. 167.

20 Ce sont les écrits de Rousseau, de Rétif de La Bretonne et de Louis-Sébastien Mercier (l'auteur du *Tableau de Paris*) qui ont fait entrer la thématique de la flânerie dans la littérature française. Ainsi, le terme « flâneur », à l'étymologie incertaine et dont on ne note que quelques attestations isolées aux XVI^e et XVII^e siècles, devient un mot courant de la langue française au début du XIX^e siècle. C'est aussi à cette époque qu'apparaît – belle attestation de la vitalité du modèle réaliste – la littérature dite « panoramique » des Physiologies, lesquelles, inventoriant les types sociaux, principalement urbains (l'étudiant, la grisette, ...), ne manquent pas d'accueillir celui du flâneur, polymorphe et flottant.

21 Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, cit., t. II, 1984, p. 588.

22 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., t. I, 2024, p. 503-504.

23 Charles Baudelaire, *Correspondance*, éd. Claude Pichois et Jean Ziegler, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. II, p. 610 (lettre du 18 février 1866).

La presse, en pleine expansion au XIX^e siècle, constitue par excellence le véhicule de la diffusion et de la manifestation de ce parti pris esthétique consistant à placer le *Moi* auctorial au centre du champ littéraire et à arborer la bannière de la fantaisie. À l'époque, d'aucuns n'hésitent pas à aller jusqu'à fonder un journal pour se donner la possibilité de parler d'eux-mêmes régulièrement, voire tous les jours, au public. Ainsi, Alexandre Dumas – un des pionniers de ce « journalisme autocentré », selon l'heureuse formule de Sandrine Carvalhosa ²⁴ créée en novembre 1853 *Le Mousquetaire*, sous-titré de façon éloquente *Journal de M. Alexandre Dumas*, périodique quotidien où il fait paraître ses *Mémoires* (dont *La Presse* venait d'interrompre la publication par prudence politique, – Dumas y évoquant la personne de Hugo, alors exilé). De surcroît, la plupart des numéros du *Mousquetaire* s'ouvrent sur une « Causerie avec mes lecteurs », rédigée bien sûr par Dumas en personne, où celui-ci évoque sa vie de tous les jours, les problèmes liés à la publication du journal, les lettres qu'il envoie et reçoit (et font allusion aux entreprises philanthropiques et charitables menées par le grand homme), etc. Dès le 23 décembre 1853, quelques semaines après la fondation du journal, le propre secrétaire de Dumas, Noël Parfait, confie à son frère qu'il regarde *Le Mousquetaire* comme « le plus incroyable monument de l'égotisme et de la personnalité ». ²⁵ Après la disparition du *Mousquetaire*, en 1856, Dumas créera encore d'autres journaux, non moins « autocentrés » : *Le Monte Cristo* (1857-1862), le second *Mousquetaire* (1866-1867) et le *D'Artagnan* (1868). De surcroît, au cours des années 1860, il trouvera aussi à rédiger des chroniques/causeries régulières, qu'il ne fera pas moins tourner autour de lui-même, dans des périodiques comme *Le Petit Journal* ou *Le Grand Journal*.

Mais revenons plus précisément à l'esthétique de la fantaisie. Le 1^{er} décembre 1846, on l'a signalé ci-dessus, un rédacteur anonyme du *Corsaire-Satan*, petit journal, faisait observer qu'on « entend à toute minute ces syllabes harmonieuses [fantasia, fantaisie, fantaisiste] résonner dans l'enceinte des divans littéraires ». Le rédacteur du *Corsaire-Satan* pensait à l'évidence au fameux divan Le Peletier, café situé dans la rue du même nom, à Paris, et où se retrouvaient les journalistes. Sous le Second Empire, le divan Le Peletier cède le flambeau, comme lieu de rendez-vous des chroniqueurs et contributeurs de la petite presse, à la brasserie des Martyrs, rue des Martyrs. À propos de ce qu'il nomme l'« Académie des Mar-

²⁴ Voir Sandrine Carvalhosa, *art. cit.*

²⁵ Cité par Claude Schopp, *Alexandre Dumas. Le Génie de la vie*, Paris, Fayard, 1997, p. 471.

tyrs », Arsène Houssaye écrit dans *La Presse* du 19 janvier 1862 : « Alfred de Musset, Henry Murger, Gérard de Nerval et Privat d'Anglemont y ont peut-être tenu sur les fonts baptismaux les fils du Réalisme et de la Fantaisie, – qui sera la muse de demain [*i. e.* le Réalisme], – qui était peut-être la muse d'hier [*i. e.* la Fantaisie] ».²⁶ Fantaisistes et petits journaux sont liés aussi au monde de la bohème.

On observe également avec intérêt que vers le milieu du siècle, le terme « fantaisie » en vient à désigner une rubrique dans les journaux et constitue une étiquette générique pour de petits récits en prose caractérisés par ce que l'on peut appeler l'*excentricité narrative* (ils mettent en scène le *Moi* de l'auteur) et donnant à connaître le fruit d'une flânerie songeuse, le reflet des déambulations intellectuelles du journaliste, les courbes et méandres imprévisibles de la pensée de celui-ci. Plus d'un petit journal ouvrit ses colonnes à ce type d'articles, qui – sur le plan formel – étaient composés souvent de paragraphes très courts, tendant selon les cas à faire passer ces textes soit pour des poèmes en vers libres, soit pour des « poèmes en prose ». Au demeurant, Baudelaire eût été mille fois fondé à nommer les textes appelés à entrer dans *Le Spleen de Paris* des « fantaisies en prose », – formule que l'on trouvait du reste sous la plume d'Aloysius Bertrand, dont il prétendait s'inspirer ! Au demeurant, « fantaisie » était devenu aussi un terme générique pouvant non seulement renvoyer à des périodiques (ainsi *La Revue fantaisiste*, fondée par Catulle Mendès, réunissant des chroniqueurs comme Banville, Champfleury, Gautier, Baudelaire ou Asselineau, et qui parut à un rythme bimensuel du 1^{er} février au 15 novembre 1861), mais aussi désigner des poèmes en vers (la section *Fantaisies*, dans les éditions des *Poésies complètes* de Gautier, à partir de 1845 ; « Fantaisies oubliées », de Vigny ; « Ballades et fantaisies », de Murger), des textes en prose plus longs qu'un article de journal (le recueil *Nouvelles et Fantaisies*, que Nerval s'engagea dans les dernières semaines de sa vie à fournir à l'éditeur Michel Lévy),²⁷ voire encore des collections (ainsi la « Bibliothèque de fantaisie », chez les éditeurs associés Giraud et Dagneau).

Enfin, comme le suggèrent les quelques lignes d'Arsène Houssaye citées un peu plus haut, beaucoup d'écrivains s'emparent, au milieu du XIX^e siècle, du mot « réalisme » comme d'une bannière, et lui confèrent une signification très voisine de celle qu'ils avaient accordée deux décennies plus tôt au terme de « fantaisie ». L'écrivain « réaliste », que Nerval met

26 « L'Histoire en pantoufles. Beaucoup de bruit pour rien », signé « Pierre de l'Estoile » (pseudonyme d'Arsène Houssaye).

27 Voir Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, cit., t. III, 1993, p. 901-902.

en scène par exemple dans *Les Nuits d'octobre* (récit paru sous forme d'articles dans la revue *L'Illustration*), est celui qui raconte ce qui lui est arrivé et convie ses lecteurs à entrer dans sa vie personnelle voire dans son existence intime (le narrateur des *Nuits d'octobre*, que rien ne distingue en apparence du signataire, va jusqu'à raconter les rêves qu'il fait).

Ainsi, on constate que tous les termes que nous avons rencontrés dans le cadre de ce bref examen (excentrique, humouriste/humoriste, essayiste, fantaisiste, réaliste) renvoient à l'inspiration quotidienne des écrivains de l'époque romantique et correspondent à des pratiques littéraires qui – s'inscrivant dans l'horizon ouvert par *Les Confessions* de Rousseau – placent le *Moi* au centre de l'œuvre. Ces « tentations » fantaisistes ont tiré profit, pour se développer, des caractères propres des journaux et de l'écriture journalistique. Elles ont suscité la création de formes nouvelles de rédaction, dans les quotidiens et dans les revues, et ont même contribué à la création de périodiques, dont le contenu était prioritairement destiné à faire connaître au public les traits de cette esthétique nouvelle.

IL ROMANTICISMO DEL CONCILIATORE

Sabrina CAIOLA (*Università degli Studi di Verona*)

sabrina.caiola@univr.it

RIASSUNTO: L'intervento intende chiarire il protagonismo del *Conciliatore: foglio scientifico-letterario* nel processo di definizione del nuovo movimento romantico diffusosi in Italia nei primi anni dell'Ottocento. Si fornisce, quindi, un elenco ragionato di articoli usciti nel periodico, in cui sono presentati i fondamenti e le principali caratteristiche del Romanticismo italiano, e in particolare milanese. Inoltre, si propone un saggio di edizione di un intervento emblematico, che dà conto degli accesi dibattiti teorici sul Romanticismo, scaturiti grazie alla riflessione che i conciliatori sviluppano nel giornale.

ABSTRACT: The contribution aims to clarify the prominence of *Il Conciliatore: foglio scientifico-letterario* in the process of defining the new Romantic movement that spread in Italy in the early nineteenth century. It provides an annotated list of articles published in the periodical, in which the foundations and main characteristics of Italian, and particularly Milanese, Romanticism are presented. In addition, it offers an in-depth analysis of an emblematic article, giving an account of the heated theoretical debates on Romanticism, which arose thanks to the reflection developed by the contributors in the journal.

PAROLE CHIAVE: Romanticismo, *Conciliatore*, Giuseppe Nicolini.

KEY WORDS: Romanticism, *Conciliatore*, Giuseppe Nicolini.

IL ROMANTICISMO DEL CONCILIATORE

Sabrina CAIOLA (Università degli Studi di Verona)

sabrina.caiola@univr.it

Il Conciliatore: foglio scientifico-letterario (Milano, Dalla Tipografia dell'editore Vincenzo Ferrario, nn. 1-118, 3 settembre 1818-17 ottobre 1819)¹ è oggi ormai pressoché unanimemente considerato la «prima e più importante rivista romantica»² italiana. Già Manzoni consigliava a Fauriel di leggere il «“Conciliateur”, qui est indispensable pour avoir une idée complète de la question romantique en Italie».³

- 1 Il presente contributo fornisce alcuni risultati di un più ampio progetto di ricerca, che ho portato a compimento nella mia tesi di dottorato «*Il Conciliatore: foglio scientifico-letterario*». Una nuova edizione commentata, svolta all'Università degli Studi di Verona in co-tutela con Nantes Université e discussa all'Università degli Studi di Verona l'11 giugno 2025, che ha ottenuto la valutazione «eccellente» dalla commissione composta dalle professoressse e dai professori Edwige Comoy Fusaro, Fabio Danelon, Francesca Fedi, Aurélie Gendrat-Claudel, Lucia Rodler, Walter Zidaric. In particolare, ho realizzato una nuova edizione integrale del periodico, sorvegliata dal punto di vista filologico e, soprattutto, commentata. Il testo dell'edizione riproduce, quanto più fedelmente possibile, quello dell'esemplare conservato nella Biblioteca del Museo del Risorgimento di Milano (Fondo Bertarelli 717), di cui è stata fatta una ristampa anastatica nel 1980 (Sala Bolognese, Arnaldo Forni editore), uscita per il Monte di Credito su Pegno della Banca del Monte di Milano. Se non altrimenti indicato, le citazioni, l'articolo di Nicolini e le relative pagine di rinvio sono ripresi da questo esemplare.
- 2 Duccio Tongiorgi, «*Novelle*» nel primo Ottocento: nuovi lettori per il racconto breve, in Elisabetta Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019, pp. 151-168: 153.
- 3 Alessandro Manzoni-Claude Fauriel, *Carteggio*, premessa di Ezio Raimondi, a cura di Irene Botta, in *Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni*, voll. 1-36, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2000, vol. 27, pp. 263-283: 263. L'argomento ha interessato poi numerosi critici: cfr., a titolo d'esempio, Giuseppe Piergili, «Il “foglio azzurro” ed i primi romantici», *Nuova antologia di scienze, lettere ed arti*, IV, 1886, pp. 625-640, e V, 1886, pp. 8-33; Carlo Calcaterra (a cura di), *I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del “Conciliatore” sul Romanticismo*, Torino, UTET, 1951; Glauco Licata, «La ‘spinta’ romantica del Risorgimento attraverso un periodico milanese: “Il Conciliatore”», *Vita e Pensiero*, XLVIII, 3, 1965, pp. 179-193; Grazia Melli Fioravanti, «Immagine e ruolo del letterato romantico nel “Conciliatore”», *La rassegna della letteratura italiana*, LXXXII, 1-2, 1978, pp. 18-44; Vincenzo Paladino, «‘Meraviglioso’ romantico: proposte del “Conciliatore”», *Critica letteraria*, XII, 1, 1984, pp. 29-52; Gennaro Barbarisi-Alberto Cadioli (a cura di), *Idee*

Sviluppatosi inizialmente in Inghilterra verso la fine del Settecento, il Romanticismo arriva in Germania, dove si costituisce una scuola prima a Jena e poi a Berlino intorno alla rivista *Athenäum* (1798-1800). La nuova temperie si diffonde, quindi, in Francia e approda, infine, in Italia. Ma non in tutta Italia, inizialmente solo nell'Italia settentrionale, nel Regno Lombardo-Veneto, e soprattutto nella città di Milano.⁴ È proprio qui, nella

e figure del "Conciliatore", Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 25-27 settembre 2003), Milano, Cisalpino, 2004; Luca Beltrami, *Romanticismo politico: "Il Conciliatore", Pellico e il quinquennio 1816-1821*, in Enrico Ghidetti-Roberta Turchi (a cura di), *Studi sul Romanticismo italiano. Scritti in ricordo di Sergio Romagnoli*, Firenze, Le Lettere, 2018, pp. 101-124.

- 4 Sulla definizione del concetto di Romanticismo e sulla storia del Romanticismo, europeo e italiano, *vexata quaestio*, si vedano, a titolo d'esempio, i saggi di Walter Binni, «La battaglia romantica in Italia», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, XV, 3-4, 1946, pp. 205-214; Mario Fubini, *Romanticismo italiano: saggi di storia della critica e della letteratura*, Bari, Laterza, 1965; Giuseppe Petronio, *Il romanticismo*, Palermo, Palumbo, 1966; Mario Marazzan, *Le origini lombarde del romanticismo italiano*, Milano, La Goliardica, 1967; Aldo Borlenghi, *La polemica sul romanticismo*, Padova, editrice R.A.D.A.R., 1968; Vittore Branca-Tibor Kardos (a cura di), *Il Romanticismo*, Atti del VI Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (Budapest e Venezia, 10-17 ottobre 1967), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968; Mario Puppo, *Studi sul romanticismo*, Firenze, Olschki, 1969; Fernando Figurelli, *La prima teorizzazione della poetica romantica in Italia (1816-1820)*, Napoli, De Simone editore, 1973; Mario Puppo, *Il romanticismo. Saggio monografico con antologia di testi e della critica*, Roma, Editrice Studium, 1973; Guido Barlozzini (a cura di), *Le origini del romanticismo*, Roma, Editori Riuniti, 1974; Giorgio Petrocchi, *Lezioni di critica romantica*, Milano, il Saggiatore, 1975; Egidio Bellorini (a cura di), *Discussioni e polemiche sul Romanticismo: 1816-1826*, voll. 2, Bari, Laterza, 1975; Meyer Howard Abrams, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, traduzione a cura di Rosanna Zelocchi, Bologna, il Mulino, 1976 (ed. or.: *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford University Press, 1953); Indro Montanelli, *L'età del Romanticismo*, in *Storia d'Italia*, vol. 27, Milano, BUR, 1976; Ugo Cardinale (a cura di), *Problemi del Romanticismo*, voll. 2, Milano, Shakespeare and Company, 1983; Alfredo De Paz, *La rivoluzione romantica. Poetiche, estetiche, ideologie*, Napoli, Liguori, 1984; Mario Puppo, *Poetica e critica del romanticismo italiano*, Roma, Edizioni Studium, 1985; Id., *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1985; Marcello Pagnini (a cura di), *Il Romanticismo*, Bologna, il Mulino, 1986; Alfredo De Paz, *Il romanticismo europeo. Un'introduzione tematica*, Napoli, Liguori, 1987; Sergio Givone, *La questione romantica*, Roma-Bari, Laterza, 1992; Alberto Cadioli, *Romanticismo italiano*, Milano, Editrice Bibliografica, 1995; Ezio Raimondi, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Mondadori, 1997; Annarosa Poli-Emanuele Kanceff (a cura di), *Riflessi europei sull'Italia romantica*, voll. 2, Moncalieri, C.I.R.V.I., 2000; Isaiah Berlin, *Le radici del romanticismo*, a

«Milano postrivoluzionaria, ancora percorsa da orgogliosi fremiti di capitale, e, posta com'era a un crocevia dell'Europa, sensibilissima agli influssi culturali provenienti d'oltralpe, specialmente dalla Francia, dall'Inghilterra, da Ginevra»,⁵ che nel 1816 vengono pubblicati i cosiddetti manifesti romantici, quelli, cioè, di Ludovico di Breme, *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani. Discorso di Lodovico Arborio Gattinara di Breme figlio* (Milano, presso Giovanni Pietro Giegler), di Pietro Borsieri, *Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori* (Milano, presso Gio. Pietro Giegler), di Giovanni Berchet, *Sul Cacciatore feroce e sulla Eleonora di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo* (Milano, dai tipi di Gio. Bernardoni). Le opere, scritte da tre letterati che saranno fra i compilatori di punta del «foglio azzurro», anticipano un progetto più arduo e ambizioso di definizione del nuovo movimento culturale e letterario giunto in Italia, realizzatosi nel bisettimanale milanese.

Anche i dati quantitativi confermano il protagonismo del giornale nel processo di ricezione e comprensione del Romanticismo europeo e, allo stesso tempo, nella volontà di fornire una sistematizzazione teorica del Romanticismo milanese, per divulgarlo alla «Nazione Italiana». ⁶ Infatti, nel periodico il termine «romantico/a/i/che» è usato centosessantatré vol-

cura di Henry Hardy, traduzione di Giovanni Ferrara degli Uberti, Milano, Adelphi, 2001 (ed. or. *The Roots of Romanticism*, Washington, DC, The National Gallery of Art, 1965); *Il romanticismo*, scelta e introduzione di Pino Fasano, apparati di Silvia Tatti, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003; Isaiah Berlin, *L'età romantica. Alle origini del pensiero politico moderno*, a cura di Henry Hardy, traduzione di Giuseppe Bernardi, Milano, Bompiani, 2009 (ed. or.: *Political Ideas in the Romantic Age*, London, Chatto & Windus, 2006); Giuseppe Antonio Camerino, *Profilo critico del romanticismo italiano*, Novara, Interlinea edizioni, 2009; Nicolò Mineo (a cura di), «I 'manifesti' romantici e la polemica sul Romanticismo», *Moderna*, XX, 1-2, 2018; Enrico Ghidetti-Roberta Turchi (a cura di), *Studi sul Romanticismo italiano. Scritti in ricordo di Sergio Romagnoli*, Firenze, Le Lettere, 2018; Silvia Tatti-Stefano Verdino (a cura di), *Romanticismi. La letteratura del primo Ottocento tra Italia ed Europa*, Roma, Carocci, 2025.

5 Alessandro Galante Garrone, *I giornali della Restaurazione 1815-1847*, in Alessandro Galante Garrone-Franco Della Peruta (a cura di), *La stampa italiana del Risorgimento*, in Valerio Castronovo-Nicola Tranfaglia (a cura di), *Storia della stampa italiana*, I-V, Roma-Bari, Laterza, 1979, II, pp. 1-246: 37-38.

6 Il sintagma compare una sola volta nella rivista, usato da Berchet in *Esquisse d'un Essai sur la Philosophie des sciences, ec., ec.* – *Abbozzo di un saggio sulla filosofia delle scienze, contenente un nuovo progetto di divisione delle cognizioni umane* – di Marc'Antonio Jullien, cavaliere ec. ec. (n. 92, 18 luglio 1819, pp. 371-372).

te, «romanticismo» diciotto volte, «romantismo» nove volte, «romantiche-ria/e» e «romanticamente» due volte, «romantisti», «Ultra-romantico» e «antiromantica» una volta: per un totale di centonovantasette occorrenze in trecentoquarantatré interventi, editi in centodiciotto numeri.⁷

I fondamenti e le principali caratteristiche del Romanticismo italiano, e in particolare milanese, sono presentati in specie in ventisei articoli. L'elenco fornito di seguito presenta nome e cognome del compilatore responsabile dello scritto, sigla o firma posta *in calce* al testo, titolo dell'intervento, numero, giorno, mese, anno e pagine di uscita, breve esposizione del discorso affrontato attraverso significative citazioni.

- Gian Domenico Romagnosi [G. D. R.], *Della Poesia considerata rispetto alle diverse età delle nazioni* (n. 3, 10 settembre 1818, pp. 11-12), ritiene necessario andare oltre la distinzione di «classico» e di «romantico», proponendo un nuovo concetto: «Sono *ilichiasitico*, se vuoi che te lo dica in greco, cioè adattato alle età [...]. La parola che vi ferisce l'orecchio è tratta dal greco, e corrisponde al latino *aevum*, *aevitas*, e per sincope *aetas*, la quale indica un certo periodo di tempo, e in un più largo senso il corso del tempo. Col denominarmi pertanto *ilichiasitico* io intendo tanto di riconoscere in fatto una letteratura relativa alle diverse età, nelle quali si sono ritrovati e si troveranno i popoli colti, quanto di professare principj, i quali sieno indipendenti da fattizie istituzioni per non rispettare altre leggi, che quelle del gusto, della ragione e della morale».⁸
- Giovanni Berchet [GRISOSTOMO.], *Del Criterio ne' discorsi* (n. 4, 13 settembre 1818, pp. 13-15), spiega, invece, perché «reputa opportuno di gio-

7 Ho escluso dal novero i termini «romantique», usato due volte, «*romantic*» e «*romantick*», che compaiono una volta, perché impiegati con un senso diverso rispetto a quello preso in esame. Per una panoramica sulla storia del termine 'romantico' e per il significato attribuitogli dai conciliatori cfr., almeno, Carla Apollonio, *Romantico: storia e fortuna di una parola*, Firenze, G. C. Sansoni Editore, 1958 (cap. I. *Predecessori settecenteschi*, pp. 23-71; cap. II. *Parole preromantiche: "patetico", "pittore-sco", "romanzesco"*, pp. 73-122; cap. III. *Diffusione del termine "romantico" (1815-1823)*, pp. 123-200; cap. IV. *La fortuna del termine dopo la "Lettera" del Manzoni (1823-1846)*, pp. 201-230); Miklós Fogarasi, *Per una terminologia romantica (Evoluzione semantica di alcuni termini italiani nel primo Ottocento)*, in Vittore Branca-Tibor Kardos (a cura di), *op. cit.*, pp. 241-251; Manlio Cortelazzo, *Storia di "romantico"*, in Ugo Cardinale (a cura di), *op. cit.*, vol. 2, pp. 541-546.

8 In effetti, il termine «*ilichiasitico*» non comparirà in nessun altro articolo, né, va detto, ebbe ulteriore fortuna.

varsi dell'occasione presente per far nota la sua insistenza nel parere manifestato da lui già da qualche tempo (in altro scritto) relativamente alla divisione della poesia in *romantica* e *classica*. Quella divisione gli parve e gli par tuttavia utilissima sì alla teoria che alla pratica» e chiarisce, riflettendo sulla sua definizione, che il «vecchio aggettivo inglese – *romantic* – [...] ha significato tutto diverso da quello attribuito al nuovo epiteto letterario d'oggi».

- Giuseppe Pecchio [G. P....], *Dialogo tra un Chiese ed un Europeo* (n. 12, 11 ottobre 1818, pp. 45-46), ceta dietro la maschera del «Chiese» e dell'«Europeo», anche pur se non solo, i classicisti e i romantici. Questi ultimi chiedono ai primi: «In cinquanta secoli non avete sentito il bisogno di riformare le vostre leggi, di perfezionare le scienze e le arti che sono così arretrate presso di voi?».
- Gian Domenico Romagnosi [G. D. R.], *Delle fonti della coltura italiana. Lettera di G. D. R. ai Compilatori del Conciliatore* (n. 12, 11 ottobre 1818, pp. 47-48), torna sul «perchè dovremo ostinarci di confondere in un sol concetto o di voler abbracciare con un sol nome la risorta e proseguita coltura che ha tre distinte forme», questione dibattuta in *Della Poesia considerata rispetto alle diverse età delle nazioni* e in *Del Criterio ne' discorsi*.
- Giovanni Berchet [GRISOSTOMO.], *Della Romanticomachia, libri quattro* (n. 17, 29 ottobre 1818, pp. 65-66),⁹ enumera «quattro notizie letterarie»: «1.° I romantici stimano molte parti delle poesie attribuite ad Oisian; ma non ne hanno mai consigliata l'imitazione. 2.° I romantici non vogliono nelle poesie dei moderni gli dei d'Omero; ma proscrissero sempre altresì quelli dell'Edda. E se amano di vedere nell'Ariosto ed in Shakespear le maghe e le streghe, non suggerirono mai a' poeti viventi di ammetterle ne' loro canti, quando non sieno più vive nella credenza del popolo. 3.° I romantici non ricusarono mai di sottostare alle regole stabilite dalla natura e dalla ragione. E però eglino professarono sempre di star volentieri sottoposti a quel Codice poetico a cui obbedirono Dante, il Petrarca, l'Ariosto, Shakespear ed altri siffatti galantuomini. 4.° I romantici non dissero mai che le poesie de' moderni debbano esclusivamente trattare delle cose cavalleresche e del *medio evo*. Nè

9 Per una riflessione storico-critica su questo articolo, di cui propongo un saggio di edizione, cfr. il mio *Elementi "fantastici" nel «Conciliatore»: la recensione di Berchet a Della Romanticomachia*, in Sebastiano Valerio-Antonio Daniele-Gianni Antonio Palumbo (a cura di), *Scenari del conflitto*, Atti del XXV Congresso dell'Adi – Associazione degli Italianisti (Foggia, 15-17 settembre 2022), Roma, Adi editore, 2024, pp. 1-7.

- deducendo pei loro canti argomenti e memorie storiche dal medio evo, intesero mai di voler persuadere gli uomini a darsi all'antica barbarie».
- Giovanni Berchet [GRISOSTOMO.], *Kurzgefasste Uebersicht der literarischen Streitigkeiten in Italien, von X. Niemand* (n. 19, 5 novembre 1818, pp. 73-74), prende in considerazione la «storia delle contese letterarie degl'Italiani», la quale «non presenta altro che una miserabile successione di guerre personali da far ribrezzo ad ogni uomo che senta altamente in suo cuore la dignità e l'importanza delle lettere. E così i letterati d'Italia crebbero tante spine all'esercizio della letteratura, che al letterato onesto diventò pericolosa perfino la sua onestà».
 - Ermes Visconti [E. V.], *Idee elementari sulla Poesia romantica* (nn. 23, 19 novembre 1818, pp. 89-90; 24, 22 novembre 1818, pp. 93-95; 25, 26 novembre 1818, pp. 97-100; 26, 29 novembre 1818, p. 101; 27, 3 dicembre 1818, pp. 105-106; 28, 6 dicembre 1818, pp. 109-111), scrive una vera e propria «professione di fede», come la definisce Berchet in *Narcisa* (cfr. *infra*), del nuovo sistema culturale e letterario. Per esempio, Visconti esamina alcune «Nozioni Generali» sul Romanticismo (n. 23), dà la «Definizione del classicismo, della poesia promiscua al genere romantico ed al genere classico, e di quella che è estranea all'uno ed all'altro» (n. 24), nonché la «Definizione della poesia romantica» (n. 25), argomenta il motivo per cui «Una composizione può essere in parte romantica, ed in parte classicistica» (n. 26), rettifica «alcuni falsi supposti» sul Romanticismo (n. 27) e riflette «Sul classicismo nella pittura e scultura, e nei Balli Pantomimici», tra le altre questioni (n. 28).
 - Pietro Borsieri [P.], *Il regalo. Scrittori del foglio azzurro* (n. 32, 20 dicembre 1818, pp. 127-128), descrive uno dei «disegni allegorici», trovati nel «portafoglio grande di marrocchino rosso», dono di un «Singolare», dal titolo «IL ROMANTICISMO ASSEDIATO DAI CLASSICISTI»: «Vedesi sulla cima di un monte un fortissimo castello tutto di sasso vivo, tagliato a punta di diamante. Sventolano sui quattro torrioni altrettante bandiere, sovra ognuna delle quali è scritto PATRIA, PERFETTIBILITÀ, INCIVILIMENTO. Ciascuna bandiera è confidata ad una statua colossale di bronzo, quella di Dante all'est, di Petrarca al sud, di Sakespear al nord, e dell'Ariosto all'ovest. A' piedi del monte in una gran palude che lo circonda si agita una schiera di pigmei tutti impigliati nel brago, i quali si affaticano di assestare contro la rocca certi loro cannoncini di cuoio. Non hanno palle di piombo, e li caricano con altrettanti globi manufatti col fango della palude prosciugato al sole. Alle due estremità della schiera assediatrice stanno GLI DEI dell'esercito. Quello a destra è un si-

mulacro di cartone rappresentante Marte. Sta minacciosamente in piedi sopra un carretto tirato da quattro asinelli. Alla sinistra, è l'APOLLO de' nostri giorni con una fisionomia da vecchio che vuol comparir giovane. In luogo della sua bella chioma tiene in testa una vecchia zazzera mal pettinata. Non è ignudo come quello di *Belvedere*, ma per salvare la modestia porta un paio di mutande. Manca pure l'arco d'argento, che forse fu mandato alla zecca già da qualche secolo. In quella vece il dio canoro tiene nell'una mano un enorme incensiere di rame, e nell'altra un borsiglio di filugello verde tutto pieno di baiocchi».

- Pietro Borsieri [P.], *Lettere di un giovane spagnuolo intorno ad un suo viaggio per Salamanca ed agli studj di quella università* (nn. 36, 3 gennaio 1819, p. 142; 37, 7 gennaio 1819, p. 148), racconta della conversazione avuta, tra gli altri, con «D. Alonzo d'Olivares professore di letteratura e di storia», cui replica a un certo punto: «Pur troppo il mondo vuole ora invenzione, novità, pensiero, e sensazioni forti dalla letteratura, tutte cose che bisogna andar a pescare nella nostra storia, nei nostri tempi e nel nostro cuore, colla quasi certezza, almeno per quattro quinti degli scrittori, di non poterle rinvenire!» (n. 36).
- Silvio Pellico [S. P.], *Gertrude of Wyoming, ec. Gertrude di Wyoming. Poema in tre canti di Tomaso Campbell* (nn. 39, 14 gennaio 1819, pp. 154-156; 40, 17 gennaio 1819, pp. 157-159), chiarisce che «La differenza che v'è tra *classico* e *romantico* in Inghilterra non è la stessa che s'è stabilita fra noi» e ne spiega i motivi, affermando che «se dureranno in Italia le denominazioni di *classico* e *romantico*, esse non accenneranno più due partiti discordi su questo punto, ma soltanto (come attualmente in Inghilterra) due dottrine letterarie, l'una delle quali cerca d'emulare gli antichi in quella specie di *bello*, di cui l'attributo principale è il *semplice*, e l'altra nel rinvenire un'altra specie di *bello*, di cui l'attributo principale è il *singolare*. Nè alcuna delle due dottrine nega essere ufficio speciale della letteratura il promuovere o colla scelta degli argomenti o collo svolgimento delle idee, piuttosto che uno sterile piacere in chi legge, un caldo amore per la patria e per le virtù civili» (n. 39). La recensione si conclude con un augurio: «Soltanto auguriamo all'Italia d'aver classicisti così originali come il sig. Campbell, e allora essi avranno ragione di dire: *ecco a che ci è giovato lo studio degli antichi; abbiamo imparato non a copiarli, ma ad emularli*. – E così dissero appunto i nostri romantici; GLI ANTICHI VANNO STUDIATI, MA NON COPIATI» (n. 40).
- Pietro Borsieri [IL CONCILIATORE.], *Sovra un Discorso del cavaliere Luigi Mabil professore nell'Università di Padova* (n. 40, 17 gennaio

- 1819, pp. 159-160), dichiara che «I Romantici (serviamoci di questo nome, poichè è consecrato dall'uso) non abborrono i classici antichi come stoltamente si grida» e che «non calpestano l'eredità de' maggiori», ma «ridono de' *Classicisti* (1), perchè ingolfandosi nel nulla del passato aspirano alla meta inarrivabile di emulare gli antichi nel loro genere stesso, e pretendono di rinnovare gli effetti quando le cagioni sono già spente», precisando nella nota (1) che «*Classicisti*» sono «i moderni che imitano superstiziosamente e senza ragione gli antichi».
- Ermes Visconti [E. V.], *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo* (nn. 42, 24 gennaio 1819, pp. 165-168; 43, 28 gennaio 1819, pp. 169-170), riprende il discorso sviluppato nelle *Idee elementari sulla Poesia romantica* e ne approfondisce alcuni dei principali concetti, come, per esempio, la dimostrazione «che le regole prescritte dai Classicisti per l'unità di tempo e di luogo sono erronee e dannose».
 - Giovanni Berchet [GRISOSTOMO.], *Narcisa – Romanzo in quattro canti, di C. Tedaldi-Fores* (n. 46, 7 febbraio 1819, pp. 181-182), specifica quale sia, tra le «MOLTE idee false intorno al *romanticismo* [che] si fanno diffondere maliziosamente in Italia da chi ha interesse a screditarlo», quella «più ricantata ne' crocchj, tanto dai furbi quanto dalla buona gente che si lascia abbindolare da chi ha più voce in capitolo», cioè «che le dottrine *romantiche* sieno la teoria dell'assoluta mestizia e dell'orrore, e che nessun componimento poetico possa essere lodevolmente *romantico* se non è una vera galleria di tutte immagini lugubri, di atrocità, di spaventi, ec. ec.».
 - [Il *Conciliatore*.], *Una Conversazione* (n. 50, 21 febbraio 1819, pp. 197-198), propone un «elogio del romanticismo» e, descrivendo le differenze con il classicismo, ricorda che «Romantici per lo contrario non [sono] solo coloro che il sono nella strettezza del termine; ma romantici ancora tutti quei *Chinesi bastardi* che non si vergognano di leggere, studiare, e se Dio vuole, anche ammirare gli scrittori del di là della gran muraglia», «que' *giovinastri senza mondo*, che senz'essere mai stati nè autori, nè professori, e chi sa se neppure accademici, pretendono di farsi i missionari della ragione», «que' *begli umorini* che pretendono che il poeta debba studiare lo spirito del proprio secolo piuttostochè Aristotile ed Orazio», «que' *prosontuosi*, i quali con un po' di filosofia in capo pretendono che giudicar si possa degli scrittori senza aver mai impugnata la penna, senza essersi mai rose le unghie dietro a un buon sonetto», «romantiche quelle *teste sventate* che non sanno addattarsi a nessun poeta se non iscuote continuamente o l'immaginazione, o il

cuore, e mettono a nulla una felice imitazione», «romantici finalmente que' cervelli malinconici che vogliono erigersi in riformatori del mondo letterario».

- [Un associato.], *Al Conciliatore* (n. 51, 25 febbraio 1819, p. 204), riporta il dialogo avuto con un «Vecchio». In un serrato botta e risposta, il «Vecchio» chiede «Cos'è il romanticismo?» e l'«associato» risponde «La scuola della stravaganza»: «Avete ragione, poichè è bene stravagante chi pretende di sradicare i pregiudizj, sovvertendo l'antico sistema che gli ha introdotti. Sappiate però, che la scuola romantica è quella che insegna a rispondere giustamente, ad agire piuttosto che chiacchierare, a rendersi utile anzi che stucchevole, e che confidando nella bontà dei suoi principj, spera di mostrare alla fine gli effetti benefici del suo sistema di educazione».
- Giuseppe Pecchio [G. P...], *Giustificazione* (n. 54, 7 marzo 1819, pp. 215-216), esprime le motivazioni che lo hanno portato a diventare romantico, pronunciando una difesa del Romanticismo: «Mi farete voi un delitto perchè io credo nobile e generoso che ogni nazione impronti nella letteratura la sua individualità; perchè pretendo che noi siamo nè greci, nè romani, ma italiani? Non mi crediate però ingrato verso gli antichi: mai più. Confesso di buon grado che noi dobbiamo alla scoperta delle loro opere i primordj della nostra civilizzazione. Questo beneficio è immenso. Ma dobbiamo per questo convertire in tiranni i nostri benefattori?». La *Giustificazione* si chiude con la descrizione di «quella medaglia d'Appiani in cui l'America è raffigurata in un giovine vigoroso che si solleva sul fianco con occhio ardito e in atto desioso di qualche impresa. Ai suoi piedi era scritto – il romanticismo –».
- *La Musa Romantica, Ode del sig. Giuseppe Nicolini, professore di eloquenza* (n. 59, 25 marzo 1819, p. 238), è l'occasione per dimostrare «l'inopportunità della mitologia», riservando una lode speciale all'autore dell'*Ode*, che «si fa a ripudiare una scuola [classicistica] in cui ottenne fama, e rinnega ingegnosamente le sue prime dottrine». Infatti, «Propugnare la causa odiata del vero, è generosità; sacrificare a quello stesso vero le contentezze dell'amor proprio, in un letterato è virtù».

All'elenco va aggiunto, infine, l'intervento di Giuseppe Nicolini *Sulla Poesia tragica, e occasionalmente sul Romanticismo*. – *Lettera di un buon critico e cattivo poeta ad un buon poeta e cattivo critico*, articolo conclusivo del n. 79 (3 giugno 1819, pp. 318-320), che dà conto degli accessi dibattiti teorici sul Romanticismo, scaturiti in seguito alla riflessione che i con-

ciliatori sviluppano nel periodico. Dopo le *Idee elementari sulla Poesia romantica* e il *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*, a opera del teorico del gruppo, Nicolini presenta una sintesi critica del discorso, l'ultima del «foglio azzurro». Per questo motivo propongo qui un saggio di edizione del testo, filologicamente conservativo, corredato dal commento.

***Sulla Poesia tragica, e occasionalmente sul Romanticismo. – Lettera di un buon critico e cattivo poeta ad un buon poeta e cattivo critico.*¹⁰**

Calzate in buon'ora il coturno, e non esagerate gli ostacoli, caro amico. – Non che non essere sterile d'allori, la tragica carriera è l'unica forse che (in Italia almeno) tuttor ne prometta. – Sensibile, egli è vero, è fra noi l'alienazione del pubblico al genere tragico; ma questa non proviene da colpa nè del pubblico, nè del genere. – Non parlo di quella classe egoista della società che teme le sensazioni dolorose persino nelle illusioni della scena, e che non osa prestare una momentanea e non dispendiosa pietà neppure agli estinti. – Più numerosa forse nell'età nostra che in altre, questa classe antipoetica non mancò mai in nessun tempo, e in nes-

- 10 Cfr. la lettera di Borsieri a Nicolini del 19 maggio 1819, in cui il primo informa il compilatore che il suo articolo sarà inserito nel «foglio azzurro», ma con alcune modifiche: «Lo stesso avverrà per qualche trattato della sua capricciosa e bellissima lettera ad un buon poeta cattivo critico. Non è già sotto il rapporto del gusto che gli estensori si attenteranno di por mano nel di lei scritto; non potrebbero averne motivo, nè, se anche lo avessero, oserebbero farlo senza di lei partecipazione. Bensì converrà ram-morbidire alcuni tratti, specialmente relativi al *Conciliatore*, il quale non ha mai voluto comparire espressamente corrucciato contro i crocchi o il giornale di Pezzi [la *Gazzetta di Milano*], per non dar rilievo al cicaleccio degli oziosi o de' sciocchi, e pur non demeritarsi l'approvazione che i savi danno al di lui silenzio dignitoso. Spero ch'ella consentirà nel parere degli estensori, ed ammetterà come soddisfacenti queste loro considerazioni» (Cesare Cantù, «*Il Conciliatore*. Episodio del liberalismo lombardo», *Archivio Storico Italiano*, XXIII, 91, 1876, pp. 80-114: 110-111). Fabio Danelon afferma che l'intervento «segna una prima maturazione e un approfondimento della riflessione nicoliniana, e risulta il primo scritto in cui Nicolini rivendica esplicitamente il ruolo di critico. Anche in questa occasione egli si vale dell'espedito della lettera, rinunciando tuttavia all'uso sistematico dell'ironia per mantenere all'intervento un tono più serio e riflessivo rispetto a quello degli scritti precedenti» (Fabio Danelon, *Giuseppe Nicolini critico "conciliatore"*, in *Giuseppe Nicolini nel bicentenario della nascita 1789-1989*, Atti del Convegno di Studi marzo 1990, Brescia, Stamperia Fratelli Geroldi, 1991, pp. 93-114: 101). L'articolo, che compare nell'elenco di interventi che Manzoni consiglia a Fauriel nella lettera del 17 ottobre 1820 (Alessandro Manzoni-Claude Fauriel, *op. cit.*, p. 270), può essere suddiviso in quattro sezioni: nella prima («*Calzate in buon'ora il coturno* [...] la sua disperazione») Nicolini individua due ostacoli nell'intraprendere la «tragica carriera», e cioè «l'alienazione del pubblico al genere tragico» e «la gloria d'Alfieri»; nella seconda («L'indipendenza dalle unità [...] hanno interesse a travisarlo») riflette sulle unità di tempo e di luogo; nella terza («*Prima proposizione* [...] versi immortali») elenca otto «principali idee del nuovo sistema» romantico; nella quarta («Tali sono le proposizioni [...] non critico») confuta le opinioni critiche dei classicisti sui romantici.

sun popolo. – Quanto alla massa del pubblico, nello stato in cui di presente si trova il melodramma e la coreografia, nell'eccellenza d'autori e d'esecutori che vanta ora questo delizioso genere di spettacolo, con qual diritto lagnarsi che non bastino alla folla i sedili nel teatro dell'opera, e che nel teatro drammatico sieno più numerosi i sedili che gli spettatori? Date alla scena tragica dei Viganò e dei Rossini, datele delle Pallerini,¹¹ e poi lagnatevi delle preferenze.

La gloria d'Alfieri è l'altro ostacolo che adombrate, e che nella carriera del coturno vi tiene tuttora alle mosse.¹² – Io non posso se non approvare questo tributo d'ammirazione che voi pagate a quel portentoso italiano; sarei anzi io il primo a sconsigliarvi dal cimento, se varie, più che forse non credesi, non fossero le palme onorate che sorgono ne' tragici campi, e se una sfera non rimanesse d'argomenti meno forse sublimi, ma non meno pietosi ed efficaci e teatrali. – L'alta tragedia (e per questa intendo quella che versa sovra la parte più eminente del genere e sui più rigorosamente tragici soggetti) l'alta tragedia, io dico, fu talmente da quel robustissimo ingegno trattata, che qualunque esser non voglia nè arrogante gareggiando con esso, nè secondario camminando sovr'orme non proprie, è forza che ad altra via si rivolga, la quale (checcchè se ne dica) rimane tuttora a percorrere gloriosamente nel campo della tragedia, e che non fu mai dall'Italiano Sofocle tentata. – La proposizione che si va da taluni ripetendo, e che sembra intiepidire il vostro coraggio, che, cioè, dopo Alfieri non sia più lecito compor tragedie in Italia, quando pur fosse vera in una parte, nol sarebbe assolutamente nell'altra. – Si conceda per un momento che Alfieri abbia esaurito il sublime del genere; rimarrebbe intat-

11 Il noto coreografo Salvatore Viganò (Napoli 1769 – Milano 1821) e il celebre compositore Gioachino Rossini (Pesaro 1792 – Passy 1868). Antonia Pallerini (Pesaro 1790 – Milano 1870), ballerina, lavorò con Viganò e, dopo la morte di quest'ultimo, continuò a esibirsi in diversi teatri, in Italia e all'estero.

12 A Vittorio Alfieri (Asti 1749 – Firenze 1803) i conciliatori dedicano cinque articoli nel «foglio azzurro»: Silvio Pellico [S. P.], *Vera idea della tragedia di Vittorio Alfieri, ossia la dissertazione critica dell'avvocato Giovanni Carmignani confutata dall'avv. Gaetano Marrè, professore di diritto commerciale nella R. Università di Genova* (nn. 2, 6 settembre 1818, pp. 6-7; 8, 27 settembre 1818, pp. 29-30); Giuseppe Pecchio [G. P.], *Lettera del sig. conte di Cocconato, con osservazioni intorno alle tragedie di Vittorio Alfieri* (n. 47, 11 febbraio 1819, p. 187); Ermes Visconti [E. V.], *Parallelo dell'Alceste d'Alfieri con quello di Euripide* (n. 56, 14 marzo 1819, pp. 226-228); Pietro Borsieri [P.], *Dissertazione dell'avvocato Serafino Grassi, indiritta alla reale accademia torinese di scienze e belle lettere, in lode di Vittorio Alfieri da Asti* (n. 116, 10 ottobre 1819, pp. 467-469).

to quasi il patetico; sia pur egli il grande arbitro del terrore; potrebbe altri toccar meglio le corde della pietà. – Si conceda che dopo Alfieri sia per lo meno poco prudente il porre sulla scena un Bruto che giura sul sangue di Lucrezia la libertà di Roma, e questo giuramento col sangue de' propri figli ratifica; un Timoleone che previene la servitù della sua patria colla strage di un tiranno che gli è fratello; un Filippo carnefice del figlio e della sposa, un'adultera regina che ammazza il consorte, e che viene a vicenda ammazzata dal vindice pugnale del figlio, due mostri che si trucidan l'un l'altro pel trono paterno, che viene poscia raccolto da un terzo mostro, il quale a questo fine non mai cessò di sospingerli al sangue;¹³ ma si conceda del pari che un Rodrigo costretto dall'onore ad uccidere in duello il padre dell'amante, e questa dall'istessa legge ridotta ad abborrire per sempre colui che un momento prima era per essa il più amabile degli uomini, un Augusto che si vendica d'un Cinna col perdono,¹⁴ che, debole al pari che scellerato, congiura di compensare i favori del suo monarca col trucidarlo, un'Andromaca che, non so se più infelice come vedova o come madre, trovasi nel duro frangente o di porger mano di sposa all'abborrita prole d'Achille, o di vedersi trucidare sugli occhi il proprio figlio, una giovane e bella Zaira vittima innocente dell'equivoco, del dovere, della religione, dell'onore,¹⁵ si conceda, io dico, che questi e tanti altri capi d'opera del genio e dell'arte sono d'un genere tuttora sconosciuto sul teatro italiano, si conceda che l'Alfieri occupato delle pubbliche passioni, delle pubbliche calamità, degli enormi misfatti, raro o non mai seppe o volle discendere alle private virtù, alle tenere passioni, alle peripezie della natura e dell'amore; si conceda che certa ricchezza di colorito, e s'è lecito il dirlo, di disegno pur anco, certa indulgenza per lo spettacolo, certa distensione d'affetto, certa insistenza nelle situazioni, certa disinvoltura di stile, certa armonia di verso lasciò a desiderare il gran creatore dell'italiano teatro, si conceda insomma che ne' regni della tragedia rimane una provincia tuttora intatta da quell'orme magnanime, che vi sono corone

13 In ordine, le tragedie di Alfieri cui si fa riferimento: *Bruto primo* (1786-1787) e *Bruto II* (1789), *Timoleone* (1783), *Filippo* (1775), *Agamennone* (1783), *Oreste* (1783), *Polinice* (1781), *Antigone* (1783).

14 Cfr. l'*Errata corrige* del n. 80, 6 giugno 1819, p. 324: invece di «Un Augusto che si vendica d'un Cinna col perdono» si deve leggere «Un Augusto, che col perdono si vendica d'un Cinna».

15 In ordine, si allude alle tragedie: *Le Cid* (1636) e *Cinna, ou la clémence d'Auguste* (1641) di Pierre Corneille (Rouen 1606 – Parigi 1684); *Andromaque* (1667) di Jean Racine (La Ferté-Milon 1639 – Parigi 1699); *Zaïre* (1732) di Voltaire (Parigi 1694 – ivi 1778).

di cui non mai si cinse quella fronte immortale.¹⁶ – La via che Alfieri percorse è una catena uniforme di scoscese montagne, terribili nella continua loro elevatezza, sublimi nella continua lor nudità; la via che rimane a percorrere è una vasta e variata pianura sparsa di una molteplicità d'oggetti che svegliano le più meste e più tenere emozioni dagli abissi del cuore. Quivi un nero bosco dove un'amator disperato lasciò la ragione e la vita; più lungi un'insidioso sentiero, dove atteso al varco perì del più vil ferro quell'eroe che l'invidia non poté opprimere se non col tradimento; al tronco di quell'albero svenne d'angoscia e di fame un re fuggitivo dalle sedizioni e dal trono; sulle zolle insanguinate di quel seggio romito uno sposo disonorato ottenne dall'infedele sua consorte una confessione che costò ad entrambi la vita; nel gorgo di quell'oscura onda una tradita fanciulla seppellì la sua infamia e la sua disperazione. –¹⁷

L'indipendenza dalle unità di tempo e di luogo, risultato de' moderni dibattimenti letterarj nei quali ha pur tanta parte il sistema drammatico, apre inoltre in Italia ai giovani ingegni una strada novella a meritare, che sgombra dagli inciampi di quella scuola a cui volle Alfieri rendere schiavo il suo genio, apre libero il campo ad un genere di bellezze alle quali non poteva egli necessariamente aspirare. – Se non che accorgendovi che questa strada è strada romantica, voi ritirate il piede inorridito come alla vista del precipizio. – Non mi meraviglio, mio buon amico, di questo vostro religioso orrore. – Voi giudicate tuttora del romanticismo sulle insincere declamazioni de' nostri pretesi ortodossi, i quali ne hanno fatto un mostro, un caos, un'eresia. Si vuole, vanno essi ripetendo continuamente, si vuole mandar a terra ogni barriera del gusto e dell'arte, si

16 Cifra stilistico-retorica dell'articolo è senz'altro la *repetitio*: in questo passaggio non solo vi è la ripetizione del sintagma «si conceda», che compare sette volte nel giro di una trentina di righe con la funzione di avviare nuove proposizioni, ma all'interno di una di queste vi è pure insistenza sul termine «certa», usato sei volte nel giro di quattro righe..

17 Cfr. Andrea Battistini, *Una poetica per "lettori giudiziosi": "Il Conciliatore"*, in Nicolò Mineo (a cura di), *op. cit.*, pp. 187-198: 196: «Ferma restando l'ammirazione per le pronunzie libertarie [...], "Il Conciliatore" non manca di accusarlo [Alfieri] di avere creato personaggi troppo astratti e rigidi, responsabili di uno stile troppo aspro e dissonante, uniforme fino alla monotonia. Con qualche diplomazia, che comunque non cancella la sostanza, si fa portavoce di questo limite Giuseppe Nicolini». E Alviera Bussotti («Alfieri e i soggetti storici moderni nelle pagine del "Conciliatore"», *Critica letteraria*, XLVII, 1, 2019, pp. 41-58: 57) rileva che la riflessione di Nicolini è «in sintonia con le considerazioni di Visconti su Alfieri».

vuol fare un sistema della stravaganza¹⁸ e della più scapestrata licenza, si vuole che l'italiana poesia non sia d'ora in poi che un impasto d'idealismo, di metafisica, di malinconiche ed atroci fantasie boreali, si vogliono mandar nell'oblivione Greci e Latini, e canonizzare Inglese e Teutonici; gli Aristoteli, gli Orazj, i Quintiliani, i Gravina, i Tiraboschi deggiono scomparire per sempre, e dar luogo unicamente agli apostoli moderni, e quel che più cuoce, agli stranieri;¹⁹ lo spirito nazionale, la gloria italiana si vuol sacrificare agli stranieri altari, bisogna far testa, bisogna gridare, perseguitare, scomunicare. – Nulla di tutto questo, diletto amico; quest'è il romanticismo del pregiudizio, dell'impostura e dell'ignoranza, non è, non fu mai quello di madama de Staël, di Sismondi, di Schlegel, del *Conciliatore*.²⁰ Eccovi nelle seguenti proposizioni raccolte, siccome parmi, alcune principali idee del nuovo sistema, sgombre di quelle esagerazioni che vengono calunniosamente imputate ai suoi promulgatori, e di cui lo deturparono coloro soltanto che hanno interesse a travisarlo.

Prima proposizione. Non è vera poesia se non quella che ha vita propria, ispirazione propria, ideale non tolto ad imprestito; ma concepito nel sistema de' costumi, e delle cognizioni, delle istituzioni, e di tutti gli altri rapporti nazionali e contemporanei.

Seconda. Ove queste condizioni non concorrano, in qualunque sistema si componga, sia moderno, sia antico, non vi sarà mai di poesia che la vana apparenza ed il muto simulacro; come viceversa queste concorrendo, qualunque poesia è poesia essenzialmente, sia ella l'allegorica ed esagerata degli Orientali, sia la voluttuosa de' Greci, sia la corretta e colta del secolo d'Augusto,²¹ sia la malinconica e lugubre de' popoli del nord, sia qualunque altra antica e moderna: e tutte lo sono in egual grado, dipen-

18 Il Romanticismo era già stato definito «La scuola della stravaganza» da un «*associazione*» in *Al Conciliatore* (n. 51, 25 febbraio 1819, p. 204).

19 Aristotele (Stagira 384/383 a. C. – Calcide 322 a. C.), Orazio (Venosa 65 a. C. – Roma 8 a. C.), Quintiliano (Calagurris Iulia Nasica 35 circa – Roma 96), Gian Vincenzo Gravina (Roggiano Gravina 1664 – Roma 1718) e Girolamo Tiraboschi (Bergamo 1731 – Modena 1794).

20 Cfr. Andrea Battistini, *art. cit.*, p. 197: «È dunque evidente da parte del “Conciliatore” l'ascolto delle più autorevoli voci delle culture straniere, seguite con particolare attenzione nell'intento di sprovvincializzare un'Italia troppo chiusa in se stessa». Non solo: facendo seguire il proprio nome a quelli di «madama de Staël, di Sismondi, di Schlegel», il «foglio azzurro», in qualche modo, stabilisce una linea di continuità con tali voci straniere e dichiara, tra le righe, da dove deriva il messaggio 'romantico' che vuole trasmettere al pubblico.

21 Ottaviano Augusto (Roma 63 a. C. – Nola 14), imperatore dal 27 a. C. alla morte.

dendo ciascuna da' rapporti così speciali e proprj, che non v'è regola comune a cui riferirle, e con cui determinarne la preferenza. – La qual proposizione dilatando immensamente i diritti dell'immaginazione, porta ad un sistema di critica mirabilmente vasto e liberale, a giudicare del bello ben altrimenti che per via di confronto, e a stabilire che non è poesia se non la poesia nativa e nazionale.

Terza. A quel modo adunque che vera poesia non sarebbe per l'Italia quella che l'esser suo ripetesse dalla poesia o inglese o germanica o d'altra moderna nazione, non lo è del pari quella che lo ripete dalla poesia degli antichi; perchè, se come stranieri alla serie delle idee e de' sentimenti nazionali non convengono all'Italia l'idealismo, la metafisica e la malinconia del nord, per la ragione medesima non le convengono maggiormente la leggerezza, la sensualità, degli antichi, e sopra tutto il materialismo della loro mitologia.

Quarta. La grande rivoluzione che segna la linea di confine fra l'epoche antiche e moderne avendo coll'impero d'occidente fatto sparire ogni elemento dell'antica civilizzazione. E successivamente²² create una nuova morale, una nuova politica, una nuova religione, una civilizzazione insomma nuova in tutte le sue parti, nascer dovea conseguentemente alle premesse proposizioni una nuova poesia, che nulla ritenesse nella sua essenza dello spirito antico. E questa nacque diffatti; e, parlando della nostra Italia, non solo vi nacque, ma vi giunse a quel grado eminente a cui la recò il più nazionale de' poeti, il più grande degli ingegni italiani, e grande appunto per la sua indipendenza dai Latini e dai Greci in ogni poetico mezzo, voglio dire il meraviglioso Alighieri, e dopo questo il Petrarca.²³

Quinta. Non fu che alla caduta dell'impero greco (cioè dopo che la nostra poesia era pervenuta a quel grado di eccellenza che ho detto) che a danno dell'italiana originalità s'introdusse nella nostra letteratura lo spirito antico, portatovi da' quei Greci che a noi giunsero fuggitivi dalle rovine di Costantinopoli, e che fra i molti incontrastabili servigj che alle moderne lettere prestarono, comunicarono loro, siccome osserva Condillac, il pregiudizio dell'antichità.²⁴ A questo tanto abbandonossi l'Italia, che non

22 Cfr. l'Errata corrige del n. 80, 6 giugno 1819, p. 324: invece di «civilizzazione. E successivamente» si deve leggere «civilizzazione, e successivamente».

23 Dante Alighieri (Firenze 1265 – Ravenna 1321) e Francesco Petrarca (Arezzo 1304 – Arquà 1374).

24 Cfr. Étienne Bonnot de Condillac, *Cours d'étude pour l'instruction du Prince de Parme, aujourd'hui S. A. R. l'Infant D. Ferdinand, Duc de Parme, Plaisance, Guas-*

paga di studiare e d'ammirare, come dovea, gli antichi libri, giunse fino a portare nelle formole della chiesa il linguaggio del paganesimo, allorché la scomunica era chiamata *interdizione dell'acqua e del fuoco*, e per l'innalzamento di un cardinale alla cattedra di S. Pietro rendevansi grazie agli *Dei immortali*, e Leone X, scrivendo a Francesco I, per indurlo a muovere ai turchi la guerra, lo pregava per gli Dei e per gli uomini: *per deos atque homines*.²⁵

Sesta. Il comporre dunque nello spirito antico è un continuare un pregiudizio troppo omai inveterato in Italia, è un deludere il voto del pubblico che domanda da gran tempo una poesia che si confaccia alle sue cognizioni e al suo modo di vedere e di sentire, è un tradire l'ufficio della poesia, la quale essenzialmente è popolare, un poetare coll'ispirazione degli altri, un fabbricare con materiali preparati dagli altri, un dar pregio all'artificio sovra il genio, all'imitazione sovra la creazione, un rinunciare ai suffragj d'una nazione intera per piacere ad un²⁶ centinaio di sedentarij pieni di latino e di greco.

Settima. Perchè grandi e meravigliosi sieno gli antichi, e se anco si vuole, superiori ai moderni, non segue da ciò che il comporre com'essi e il

talle, &c. &c. &c., tome quinzième, *Introduc. a l'étude de l'histoire moderne*, a Parme, de l'Imprimerie Royale, 1775, livre dernier, *Des révolutions dans les lettres & dans les sciences depuis le quinzième siècle*, chap. I, *Révolution que produisent dans les lettres, les Grecs qui se réfugient en Italie après la prise de Constantinople*, pp. 155-156: «Le quinzième siècle lui fut encore plus contraire: car bien loin de l'enrichir, on ne le cultiva plus. L'étude des écrivains de la Grece, prit avec trop de faveur, trop d'applaudissement, & trop de rapidité, pour permettre de se partager entre une langue savante & une langue vulgaire. Le fanatisme de l'érudition se saisit des esprits; & on ne connut plus d'autre mérite que d'entendre le grec & d'écrire en latin. Alors s'établit le préjugé de l'antiquité, qui n'est pas encore tout-à-fait détruit [...]. Les savants, venus de Constantinople, contribuerent sans doute à répandre un préjugé, qui leur étoit aussi favorable». Secondo l'uso moderno, ho normalizzato il frontespizio maiuscolo delle opere citate, rendendo in tondo minuscolo l'indicazione di autore, curatore, eventuali altre informazioni, luogo di edizione, editore, e in corsivo minuscolo il titolo. Laddove presente, ho convertito in numero arabo l'anno di pubblicazione in numero romano. Inoltre, ho conservato l'uso dell'accentazione, talvolta irregolare, trascrivendo le parole così come nel frontespizio originale.

25 Leone X, al secolo Giovanni de' Medici (Firenze 1475 – Roma 1521), papa dal 1513 alla morte, e François I (Cognac 1494 – Rambouillet 1547), re di Francia dal 1515 alla morte. Per l'espressione latina cfr. Plauto, *Menaechmi*, V, vv. 990-991: «Per ego vobis deos atque homines dico ut imperium meum / sapienter habeatis curae, quae imperavi atque impero».

26 Correggo il refuso tipografico «nn» presente nel testo del «foglio azzurro».

contraffarli sia com'essi esser grande.

Ottava. Queste verità furono riconosciute, almeno col fatto, dai più grandi nostri poeti, da Dante fino a Monti; di modo che se l'essere un'opera romantica consiste nell'essere straniera all'ispirazione al colorito all'ideale e a tutti gli altri mezzi dell'antica poesia, nulla di più romantico che la Divina Commedia, il Canzonier del Petrarca, il Furioso, il Goffredo, la Basvilliana, la Mascheroniana ed il Bardo,²⁷ alle quali condizioni è sperabile che non si sdegherà²⁸ il cavalier Monti d'esser romantico; che se vuole sdegnarsene, si sdegni ad un tempo del suo genio, della sua gloria, e de' suoi versi immortali –²⁹

Tali sono le proposizioni che da quanto si è finora scritto e detto, da quanto io n'ho letto ed udito e pensato, mi sembrano conformi alle dottrine fondamentali della nuova scuola. Degnatevi, amico, di considerarle ad una ad una, poi ditemi se il romanticismo ad altro pretenda fuorché alla nazionalità e all'originalità nella poesia e nelle lettere – Ora sarà egli tollerabile ancora che il richiamare i poeti alla nazionalità e all'originalità, sia travisato, come un chiamarli al precipizio? Spezzar loro le catene dell'imitazione sarà un istigarli all'indisciplina? Dir che la poesia Greca e Latina è per molti rispetti straniera alla serie delle nostre idee e de' nostri sentimenti sarà un bestemmia i Latini ed i Greci? Proscrivere una mitologia che per gli antichi era religione e per noi un sogno, che il loro pubblico venerava, e che il nostro deride, sarà un proscrivere la poesia? Nobilitare l'ufficio della critica, dilatare l'idea del bello, insegnare a ravvisarlo

27 È degno di sottolineatura il tentativo di un 'recupero' romantico del classicista Vincenzo Monti (Alfonsine 1754 – Milano 1828) attraverso la citazione di tre sue opere: *In morte di Ugo Bass-ville seguita in Roma il dì XIV gennaio MDCCXCIII*, *Cantica*, Torino, nella Stamperia Reale, 1793; *Mascheroniana*, opera rimasta incompleta e scritta in occasione della morte dell'amico Lorenzo Mascheroni (Bergamo 1750 – Parigi 1800); *Il bardo della selva nera: poema epico-lirico*, Parma, co' tipi bodoniani, 1806. Per i rapporti tra Monti e i conciliatori cfr., almeno, Angelo Colombo, *Riflessioni attorno a una collaborazione mancata: Vincenzo Monti*, in Gennaro Barbàrisi-Alberto Cadioli (a cura di), *op. cit.*, pp. 387-417.

28 Correggo il refuso tipografico «sdeghera» presente nel testo del «foglio azzurro».

29 Fabio Danelon, *op. cit.*, p. 102, sottolinea che «la parte più estesa dell'articolo, comunque, è dedicata alla riaffermazione di alcuni principi romantici (in parte già difesi negli scritti precedenti) contro le sbrigative e superficiali condanne classicistiche, con un intento, per così dire, di "controinformazione" di fronte alle calunnie degli avversari. Ancora una volta non si deve ricercare un contributo teorico originale in queste pagine, quanto piuttosto il limitato obiettivo di puntualizzare alcuni principi, soprattutto staëliani e schlegeliani»: principi che, inoltre, erano stati già trattati da Visconti, *Idee elementari sulla Poesia romantica*.

in tutti i generi e in tutti i popoli, sarà un disamare la propria nazione, la propria letteratura, le proprie glorie? Ridurre la liberalità letteraria a principj, sarà farne un sistema, sarà fare un delitto di stato, ordire una congiura, alzare lo stendardo della sedizione? – Se *altro accennar non pretendono che nazionalità e originalità a che dunque i romantici vanno menando tanto rumore?* sogliono dire col tono della superiorità certi magnati della letteratura; *quando abbiām noi stessi insegnato altrimenti? quando con loro non convenimmo noi stessi?* – E voi, rispondono gl'imperturbabili romantici a che dunque date in iscandescenze, allorchè manteniamo cose in che voi stessi convenite? – *Non vogliamo sistemi.* – E perchè? – Un sistema fu mai in se stesso una colpa? condannatelo s'è vizioso; ma non soltanto perchè è un sistema. – *Non è cosa nuova, non ci fate addosso i dottori, voi non dite se non ciò che noi stessi pensammo e sapevamo e dicemmo.* – Tanto meglio. – *Non c'è³⁰ il bisogno* – Non c'è il bisogno quando l'originalità ha nome di barbarie, e la servilità di buon gusto? quando le poetiche non sono che trattati d'imitazione, carceri degli ingegni le scuole, tribunali d'inquisizione e d'intolleranza la critica, codici criminali e uniche norme alle assoluzioni e alle pene le opere de' Latini e dei Greci? quando i nomi e gli esempi de' grandi antichi anzichè impiegarsi ad eccitare una debita ammirazione, un libero entusiasmo, servono invece agli Aristarchi «di spauracchio per umiliare i talenti, e di soggetto a molte pie lamentazioni sulla perdizione del secolo?»³¹ quando una mal intesa coltura, un concepire e un colorir più erudito che ispirato, un abuso d'immagini figlie della scuola, di classiche allusioni, di classici riscontri, di materiali mitologici costituiscono la poesia nella disarmonia più sensibile colle cognizioni e coi sentimenti del popolo, e degli esseri più sublimi e più amabili d'una nazione, i poeti fanno una classe indifferente, frivola, scioperata e derisa? quando una pregiudicata schifilità pei soggetti, per le immagini e fino pei nomi moderni, un'ingiusta e superba non curanza per le inclinazioni popolari consacra alla poesia *classicistica* gli ingegni più distinti a discapito della loro glo-

30 Correggo il refuso tipografico «c'e» presente nel testo del «foglio azzurro».

31 Cfr. Melchiorre Cesarotti, *Saggio sulla filosofia del gusto all'Arcadia di Roma*, in *Opere dell'abate Melchior Cesarotti padovano*, vol. I, *Saggi sulla filosofia delle lingue e del gusto*, Pisa, dalla tipografia della Società Lett., 1800, pp. 301-328: 318: «La moltitudine non conservò per gli autori greci che una stupida e confusa venerazione, e i nomi loro più noti delle loro opere servirono a qualche Aristarco di spauracchio per umiliar i talenti, e di soggetto a molte pie lamentazioni sulla perdizione del secolo». I riferimenti, «Aristarco» nella citazione e «Aristarchi» nel testo del «foglio azzurro», alludono a Giuseppe Baretti (Torino 1719 – Londra 1789).

ria e del pubblico? quando l'erudizione e l'autorità usurpano in letteratura i diritti della libertà e della ragione? quando si misura l'importanza degli oggetti letterarj dalla loro maggiore o minore antichità? quando presso alcuni non v'ha sì visibile frivolezza che non divenga affare di stato per la repubblica letteraria purchè venga da Greco fonte o Latino? quando non ha molto un bravo pedante (come suol chiamarlo un mio illustre amico) spento luminaire delle moderne lettere, e dittatore del moderno buon gusto, in una solenne occasione ebbe a perdersi pressochè un'ora nell'investigare la distanza a cui potesse giungere in cielo l'olezzo del talamo di Giunone, alla presenza di giovani studenti, alla presenza di un filosofo, ch'io stesso udii poscia bestemmiare il pedante e la sua Giunone e tutto quanto l'olimpò?³² Ah si confessi che il nuovo sistema non è un sogno, non è parto del fanatismo, del delirio; si confessi che quando pure ad altro non servisse che a classificare la poesia originale, e l'imitativa, sarebbe nondimeno plausibile. Si svelino gl'ingiusti motivi che spingono all'armi i vili o goffi suoi detrattori. Si dica che hanno giurato nella loro invidia di far guerra alle persone, che propugnarono e svolsero le prime cotesto sistema; che fatalmente la nuova scuola s'è chiamata *romantica*, voce abborrita, non so perchè, dalle orecchie italiane – che fatalmente la nuova teoria sembrò nata da fonti straniere – che gli italiani credono puerilmente di scemar le loro glorie riconoscendo le altrui, e hanno giurato inimicizia a tutto ciò che viene dall'alpi, e l'hanno a tal segno giurata che non giova (si osi nominar gli eresiarchi) non giova, dico, a una M. de Staël l'aver consegnato nella Corinna il più vago panegirico di questa bella madre dell'arti, ad un Sismondi l'aver sudato sui fasti della nostra passata grandezza, ad uno Schlegel l'aver palesato una conoscenza e un entusiasmo pei grandi antichi superiore d'assai a quello degli italiani medesimi.³³ Non giova a tutti e tre l'esser la prima il più acuto, il più esteso, il più eloquente ingegno che abbia vantato a' nostri giorni la Francia, il secondo il più grande fra gli storici viventi, il terzo il più grave de' critici moderni! –

32 Nel giro di una quarantina di righe si susseguono ventuno interrogative, che danno al discorso un ritmo assai cadenzato.

33 Si fa riferimento a *Corinne ou l'Italie* (1807) di Madame De Staël (Parigi 1766 – ivi 1817) e a l'*Histoire des républiques italiennes du moyen âge* (16 voll., 1807-1818) di Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi (Ginevra 1773 – ivi 1842), la cui traduzione italiana (16 voll., 1817-1819) di Stefano Ticozzi (Pasturo 1762 – Lecco 1836) è recensita da Borsieri nel n. 14 (18 ottobre 1818, pp. 53-56). L'opera di Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (Hannover 1772 – Dresda 1829) cui, probabilmente, si allude è *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1815).

L'amore del vero, o di ciò almeno ch'io credo esser tale, il vivo sentimento di meditati principi, il bisogno di dare sfogo ad un più ancora meditato dolore, mi hanno portato più lungi assai, caro amico, di quanto avea destinato, ponendo mano alla penna. Concluderò coll'esortarvi a correre animosamente e senza timore di precipizio quella via ch'io, non poeta ma critico, non posso che mostrare a chi come voi è poeta, non critico.³⁴ –

G. N.

[Giuseppe Nicolini]

Che siano interventi di carattere teorico (n. 3) e teorico-divulgativo, in particolare attraverso l'espedito del manoscritto ritrovato (nn. 23, 24, 25, 26, 27, 28), della lettera reale o fittizia (nn. 12-Romagnosi, 32, 36, 37, 51, 79), del dialogo (nn. 4, 12-Pecchio, 42, 43), che siano recensioni (nn. 17, 19, 39, 40-Pellico, 40-Borsieri, 46, 50, 59) o testi di invenzione (n. 54), è certo che nelle pagine del «foglio azzurro» i conciliatori affrontano l'argomento con l'intenzione di chiarire le «dottrine fondamentali della nuova scuola», come scrive Nicolini. Talvolta con *vis* polemica e con tono ironico, talaltra con sguardo programmatico, i compilatori ingaggiano una vera e propria battaglia letteraria per l'affermazione del nuovo movimento romantico, una *querelle* che aiuta a mettere ancora più in luce le sue caratteristiche essenziali. Non solo: dal momento che «ogni articolo trova il suo senso da quello accanto, integrandosi»³⁵ in un complesso organismo, la novità della recente temperie è posta quasi come sottofondo in tutto il giornale. Si legge di Romanticismo anche in quegli interventi più spiccatamente scientifico-economici.

34 Cfr. Fabio Danelon, *op. cit.*, p. 103: «L'aspetto più notevole ed originale dell'intervento [...] è costituito, però, dall'embrionale progetto, che è lecito ravvisarvi, di riportare sul piano di un più meditato confronto culturale i classicisti, nella prospettiva nicoliniana finora oltranzisti ed irriducibili. Lo suggeriscono soprattutto le ultime pagine, che rappresentano, sia pure con un intento in parte ancora polemico, un principio di dialogo tra classicisti e romantici. Certo, la posizione di Nicolini rimane parziale e, se si vuole, addirittura faziosa, ma la ricerca di un confronto costituisce comunque un notevole passo in avanti; indica l'almeno confusa consapevolezza che solo attraverso di esso si può superare l'*impasse* dello sterile scambio di accuse [...]: paradossalmente (ma in realtà il caso è tutt'altro che raro) il romantico progredisce servendosi di strumenti e rifacendosi a principi illuministici».

35 Folco Portinari, *Il Settecento e il primo Ottocento*, vol. 4, a cura di Marco Cerruti, Folco Portinari, Ada Novajra, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da Giorgio Bàrberi Squarotti, voll. 1-6, Torino, UTET, 1992, p. 325.

Insomma, com'è stato detto, è proprio vero che «“Il Conciliatore” [...] costituisce il frutto più maturo della prima fase del romanticismo italiano».³⁶

36 Silvia Tatti, *Introduzione*, in Silvia Tatti-Stefano Verdino (a cura di), *op. cit.*, pp. 13-30: 20.

A JOURNALISTIC VENTURE: THE CASE OF *THE LIBERAL*

Myriam DI MAIO (*Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara*)

myriam.dimaio@unich.it

RIASSUNTO: Tra ottobre del 1822 e luglio del 1823, quattro numeri della rivista *The Liberal, Verse and Prose from the South* furono assemblati tra Pisa e Genova e pubblicati a Londra da John Hunt. La rivista letteraria, che ebbe un ciclo di vita breve e ostacolato, risultò da una stretta coalizione di intellettuali radicali, gli espatriati inglesi del cosiddetto Circolo Pisano. L'articolo intende ricostruirne la storia travagliata, valutando il periodico non nei termini di un modesto sforzo collaborativo, bensì in quelli di un'impresa interculturale significativa e capace di formulare nuove tendenze in ambito sia politico che letterario.

ABSTRACT: Between October 1822 and July 1823, a total of four issues of *The Liberal, Verse and Prose from the South* were edited between Pisa and Genoa and published in London by John Hunt. The short-lived and ill-fated literary periodical was the product of a close coalition of radical intellectuals and expatriates associated with the Pisan circle. The article seeks to retrace the periodical's troubled history and examine it not as a collaborative effort of little merit, but as a significant intercultural enterprise that articulated novel tendencies in both politics and literature.

PAROLE CHIAVE: Byron, Hunt, Shelley, periodici letterari, espatriati britannici, circolo pisano

KEY WORDS: Byron, Hunt, Shelley, Literary Periodicals, British Expatriates, Pisan Circle

A JOURNALISTIC VENTURE: THE CASE OF *THE LIBERAL*

Myriam DI MAIO (Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara)
myriam.dimaio@unich.it

Recent scholarship has reappraised *The Liberal* despite a lack of comprehensive and in-depth critical editions; its marginal impact and flawed paratextual apparatus complicate the construction of a thorough and sustained investigation. While outdated and limited in critical scope, Leslie P. Pickering's *Lord Byron, Leigh Hunt and The 'Liberal'* (1925) and William H. Marshall's *Byron, Shelley, Hunt and 'The Liberal'* (1960) remain valuable foundational studies. Conceived in the name and spirit of literary and reformist circles, *The Liberal* was a risky venture, politically and financially wise. Questions surrounding its survivability and collapse must, among other factors, also be understood in relation to the social disparities among its founders, which led to a lack of internal cohesion and uneven commitment to the enterprise. The periodical's afterlife was affected by interpersonal and entrepreneurial problems that accompanied its short run from draft to print. Yet, despite its brief journey, the ill-fated quarterly review holds considerable significance within Romantic periodical culture and contemporary scholarship, particularly for its ambitious aim to disseminate liberal thought through literature from the continent.

Aimed at a British readership, *The Liberal* was co-edited in Pisa and Genoa by P.B. Shelley (who died before the first issue appeared), Lord Byron, and Leigh Hunt, and published in London by John Hunt, brother of Leigh, between October 1822 and July 1823. The editorial project was initially conceived by Lord Byron, who would also be the first to question its prospects for success.¹ And to Byron the journal owed its title, set «to contribute our *liberalities* in the shape of Poetry, Essays, Tales, Translations, and other amenities».² This happened at a time when «the Tories had suc-

1 «I am afraid the journal is a bad business, and won't do; [...] I can have no advantage in it». Byron to John Murray from Genoa, Oct. 9th 1822 (John Cordy Jeaffreson, *The Real Lord Byron: New Views of the Poet's Life*, Frankfurt, Antigonos Verlag, 2025, vol. 2, p. 201).

2 Emphasis added. Leigh Hunt's *Preface* to the first issue of *The Liberal*. *Verse and Prose from the South*, Volume the First, London, printed by and for John Hunt, 1822, p. VII. Byron's first choice of title was *Hesperides*. Cf. Anne Blainey, *Immortal Boy*:

ceeded in making the terms liberal and radical synonymous». ³ The subtitle *Verse and Prose from the South* hinted at the Mediterranean displacement from where the editorial board was operating, far from Britain's orthodoxy and from the vaporous «stove of society». ⁴

In his prefatory advertisement, Hunt stated enthusiastically that *The Liberal* would include Italian, ⁵ German, and Spanish literature in hopes of getting assistance from foreign correspondents. This never turned into reality, perhaps owing to the great animosity caused by Metternich's proclaimed war against liberals, fomented by Byron's suspicious association with the Pisan circle and the Carboneria. A living legend and a patron of the cause of liberty, Byron's international fame as a poet and political reformer was deemed fundamental by Leigh Hunt, as it would prove more appealing to readers from across the Channel. ⁶ The two had met for the first time in 1813 along the River Thames. Still, they became acquainted at the Horsemonger Lane Gaol, where Hunt and his brother were serving a two-year sentence on the charge of seditious libel against the Prince Regent, and where they continued to edit *The Examiner*. Byron paid Hunt a visit in April 1813 with the help of their mutual friend Thomas Moore, offering him support ⁷ and showing his appreciation for *The Feast of the Poets*.

A Portrait of Leigh Hunt, New York, St. Martin's Publishers, 1985, p. 134, and William Marshall, *Byron, Shelley, Hunt and The Liberal*, Philadelphia, The University of Pennsylvania Press, 1960, p. 71.

3 Jonathan Gross, «Byron and *The Liberal*: Periodical as Political Posture», *Philological Quarterly*, 72, 4, Fall 1993, pp. 471-485: 474.

4 «The truth is, my dear Moore, you live near the stove of society, where you are unavoidably influenced by its heat and vapours». Lord Byron to Thomas Moore from Pisa, Mar. 1st 1822 (George Gordon Byron, *Lord Byron: Selected Letters and Journals*, Leslie A. Marchand (ed.), Cambridge (MA), The Belknap Press of Harvard University Press, 1982, p. 283).

5 The prominence of Italian literature throughout the four issues is indisputable, and so is Hunt's commitment to it (see his *Letters from Abroad*, his translation from Ariosto's *Episode of Cloridan, Medoro and Angelica*, his review of Giambattista Casti's *I Tre Giulii*, his short story *The Florentine Lover* and his *Epigram of Alfieri*).

6 In this regard, the fact that Hunt opened each issue with a major piece by Byron is telling. See *The Vision of Judgment, Heaven and Earth, The Blues, a Literary Eclogue* and the translation of the First Canto of Luigi Pulci's *Morgante*.

7 In prison, Byron handed Hunt some material to help him with *The Story of Rimini*, which he would later review. See Leigh Hunt, *Lord Byron and Some of His Contemporaries. With Recollections of the Author's Life and of His Visit to Italy*, London, Henry Colburn, 1828.

However, such a seemingly promising alliance would not strengthen over the following years, and the two of them met again in Leghorn only in 1822, when Hunt finally moved to Italy after lengthy negotiations with Percy Bysshe Shelley, his «friend of friends».⁸ However, this Triumvirate,⁹ as Hunt would call it, was not bound to last. Shelley's demise before the first issue appeared preannounced the conclusion of *The Liberal* project and destabilised that community of radicals, as it meant the loss of a unifying voice, a gentle mediator between Byron – who could not help venting his aristocratic background, nor would renounce his aristocratic privilege – and Hunt, penniless and at the mercy of the sales of *The Liberal*.¹⁰ Hunt's continuous need for financial support from his partners¹¹ and the difficult relationship between his wife, Marianne,¹² and Byron contributed to the undoing of a collaboration initially based on trust and mutual esteem.

Some of the personalities surrounding Lord Byron (including his publisher, John Murray, John Cam Hobhouse, and Douglas Kinnaid) disapproved of his association with the Hunts and the radical Pisan milieu. In a letter to Mary Shelley, Byron would lament the «continual declamation against the Liberal from all parties – literary – amical – and political».¹³ Even before the first issue of *The Liberal* appeared, the literary venture

- 8 Leigh Hunt, *The Autobiography of Leigh Hunt*, Thornton Leigh Hunt (ed.), London, Smith, Elder and Co., 1860, pp. 241-242.
- 9 «We will divide the world between us, like the Triumvirate, and you shall be the sleeping partner, if you will; only it shall be with a Cleopatra, and your dreams shall be worth the giving of kingdoms» (Leigh Hunt to Percy and Mary Shelley from Hampstead, Sep. 21st 1821, in Leigh Hunt, *The Correspondence of Leigh Hunt*, Thornton Leigh Hunt (ed.), London, Smith, Elder and Co, 1862, vol. 1, pp. 172-173). Hunt's words here are inauspicious, as Shelley would literally become the «sleeping partner» less than a year later, dying at sea off the Gulf of Spezia in July 1822.
- 10 By 1821 Hunt had given up *The Examiner* and *The Liberal* was to become his only source of income.
- 11 Following the legal prosecution that left him bankrupt, Hunt appealed to both Byron and Shelley for financial help.
- 12 Byron could barely stand the six Hunt children, who were known to smear the walls of Palazzo Lanfranchi. Marianne Hunt, for her part, had always doubted the good faith of the English Lord. In a letter to Mary Shelley from Oct. 4th 1822, Byron wrote: «[Hunt's children] are dirtier and more mischievous than Yahoos; what they can't destroy with their filth they will with their fingers» (George Gordon Byron, *Lord Byron: Selected Letters and Journals*, cit., p. 289).
- 13 Byron to Mary Shelley, Feb. 24th 1823, in George Gordon Byron, *Byron's Letters and Journals*, Leslie A. Marchand (ed.), Cambridge (MA), The Belknap Press of Harvard University Press, 1980, vol. 10 (1822-1823), p. 108.

was already a scandal. A satirical epigram targeting Byron appeared in the Tory periodical *Blackwood's Edinburgh Magazine*,¹⁴ quoting: «'Twould be wrong, noble Bard, Oh! Permit me to tell ye, / To establish a league with Leigh Hunt and Byshe [*sic*] Shelley».¹⁵ Although such protests were broadly directed against the Pisan group as a cabal of disreputable radicals, profligates, and blasphemers,¹⁶ Hunt's involvement was the most critical aspect of the matter. Having embarked on a «perilous voyage on the un-cockney ocean»,¹⁷ Hunt, the sickly and impoverished 'poetaster,' had reformed his Cockney school of Poetry; the expatriates' enthusiasm for all things liberal being a good enough reason to acquiesce in Shelley's urging him to join them.

In her *Vie de Byron en Italie*, Teresa Gamba Guiccioli would praise Byron's generosity toward the Hunts while portraying them as ungrateful and deceitful. Byron, writes she, needed to make use of some of his unpublished writings, and the Hunts' proprietorship of *The Examiner* (which, however, Leigh had given up in 1821 to avoid prosecution) sufficed as a reason to launch the project.¹⁸ Perhaps, the fact that Shelley had published pseudonymously his *Hymn to Intellectual Beauty* and the sonnet *Ozymandias* in *The Examiner* sounded convincing to Byron, especially in view of his friction with his reticent publisher. Not to mention Hunt's good share of experience in the field as editor and writer for *The Indicator*, which attests to his «active role in promoting political change by means of cultural discussion [as well as his] use of foreign literature as a tool for articulating political dissent».¹⁹ Byron needed a platform; Shelley sought to

14 The magazine later came to be known as *Maga*.

15 *Blackwood's Edinburgh Magazine*, XI (1822), p. 460. Cited in William Marshall, *op. cit.*, p. 47.

16 In the first act of Howard Brenton's play *Bloody Poetry* (1984) Shelley «Bysshe» introduces himself and his circle as a «little band of atheistical perverts, free-lovers, we poeticals – leaving England» (Howard Brenton, *Plays: Two*, London, Bloomsbury, 1989, p. 239). The *Liberal* episode is mentioned as well in 2.10; Bysshe refers to it as «a voice in England - radical, fierce, uncompromising [...] a banner! A beacon!» (*Ibid.*, p. 303).

17 «Letter from London», *Blackwood's Edinburgh Magazine*, XI (1822), p. 237. Cited in William Marshall, *op. cit.*, p. 46. The *Maga* satire had always been fierce toward Hunt and Hazlitt. Ironically, Byron himself often teased Hunt for his unrefined manners and triviality.

18 See Teresa Gamba Guiccioli, *Lord Byron's Life in Italy*, Peter Cochran (ed.), Newark, University of Delaware Press, 2005.

19 Serena Baiesi, *Politics, Literature, and Leigh Hunt's Editorial Spirit in The Liberal*, in Lilla Maria Crisafulli, Serena Baiesi, Carlotta Farese (eds.), *Imprinting Anglo-Italian*

promote social reform. Hunt depended on those five shillings per copy. *The Liberal* felt thus a chance for «all contracting parties [to] publish all their original compositions and share the profits»,²⁰ although Shelley proclaimed himself a mere link between his partners, being and «desir[ing] to be, nothing».²¹ In the aftermath of his tragic death, Mary, who shared Casa Negrotto in Albaro, Genoa, with the Hunts for a short time, assumed his role as mediator, contributor, and conductor²² and honoured his legacy in the radical literary circle.

This proved a hard task, considering the blistering attacks the periodical received during its anticipatory phase and the limited readership it later gained abroad, both influenced by ready-formed opinions, an excess of sensationalistic bias, and the low expectations placed on the enterprise before it even took off. William Wordsworth,²³ for instance, had heard «that Byron, Shelley, Moore, Leigh Hunt [were] to lay their heads together in some Town in Italy, for the purpose of conducting a Journal to be directed against everything in religion, in morals and probably in government and literature».²⁴ The first number was perceived as mainly political by conservative reviewers, despite Hunt's preliminary statement that their work would not be of a political character.²⁵ In fact, its subversive nature made it the most anticipated and opposed issue, especially for its use of vitriolic satire against the monarchical institution. Aside from Byron's *The Vision of Judgment*, which targeted Robert Southey and his hagiography of George III, his *Epigrams on Lord Castlereagh* created the most sensation.²⁶

Relations in The Liberal, Bern, Peter Lang, 2023, pp. 89-114: 95.

20 Percy Bysshe Shelley, *Letters of Percy Shelley*, Frederick Jones (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1964, vol. 2, p. 254.

21 *Ibid.*

22 See *A Tale of the Passions* and *Giovanni Villani*.

23 «Turdsworth», as Byron would call him. The two, who had met once at Samuel Roger's house in 1815, had a strained relationship, as the English peer often directed his satire against the early Romantic.

24 Wordsworth to Walter Savage Landor, Apr. 20th 1822, in Ernest de Selincourt, Alan G. Hills (eds.), *The letters of William and Dorothy Wordsworth*, vol. 3, *The Later Years, Part I 1821-1828*, Oxford, Clarendon Press, 1978, p. 124.

25 Cf. *The Liberal*, cit., vol. 1, p. VII. The public backlash that *The Liberal* received during its short life later prompted Hunt to submit a proposal to Tuscan authorities for a journal to be called *Molini's English Magazine* (which claimed no political pretensions). For further insights see: Timothy Webb, «A rejected prospectus: Leigh Hunt, Giuseppe Molini and the search for new readers», *Journal of Anglo-Italian Studies*, 19, 2023, pp. 55-92.

26 Interestingly, the «two Roberts» (Lord Castlereagh and Southey) once held radical

Shelley had explicitly castigated the Viscount in *The Masque of Anarchy* (prefaced and edited by Hunt) after hearing about the domestic tragedy of the Peterloo Massacre at Manchester, and again implicitly in a sonnet, *England in 1819*, wherein leech-like sycophants²⁷ drain the country. Byron's *Epigrams* grotesquely comment on the circumstances of the statesman's suicide, calling him a Cato and twisting the sense of liberty as dependent upon the man cutting his own throat with a penknife.

Byron's sting is most remarkable and provocative in *The Vision of Judgment*; the satirical poem gave the periodical notoriety but caused considerable misfortune to John Hunt,²⁸ while John Murray was hesitant to publish this and other radical writings by the English peer, as he feared legal reprisals. Despite the insistence of Byron and Hunt, Murray withheld the original preface and revised proofs²⁹ (later included in the second edition), which contained mitigated passages; therefore, the piece was put into print in its most mordant form. Signing himself as QUEVEDO REDIVIVUS,³⁰ Byron accuses Robert Southey of flattery, hypocrisy, and servility, and does not use his quill frugally in criticising his writing skills. The «unscholarlike Mr. Southey»³¹ – he recalls – is also the author of a blasphemous play entitled *Wat Tyler* (1817), which exposes his early republicanism.³² Byron likely puns on 'Renegado'³³ (a label Southey had received from an MP for his political inconsistency) in response to Southey's denunciation of his 'bravadoes' in his preface to *A Vision of Judgment* (1821). In this loyalist 'version' of the *Vision*, the Poet Laureate had accused contemporary writers (read Byron and Shelley) of

views but later aligned with the establishment.

27 I read this as another reference to the despised, dying king of the opening line, who was notoriously being treated with leeches.

28 As the only prosecutable partner among the 'Liberals', John Hunt was tried and fined £100 for publishing Byron's work and causing George IV's distress. Byron was relieved from all responsibility by Leigh Hunt in the *Advertisement* to the Second Edition (Jan. 1st 1823).

29 Douglas Kinnaid also received the proofs, but chose to keep them.

30 The pieces in *The Liberal* were deliberately left unsigned. Here, Byron pays tribute to the 17th-century Spanish satirist Francisco de Quevedo, a master of *sueños*.

31 *The Liberal*, Vol. 1, p. iv.

32 Byron's attacks on Southey are numerous and scathing. See his *Letters, English Bards and Scotch Reviewers* (1809) and the dedication to *Don Juan* published posthumously.

33 «Although'tis true that you turned out a Tory [...] / And now my epic renegade, what are ye at / With all the lakers, in and out of place?» (George Gordon Byron, *Don Juan* (Dedication, I, 3; 5-6), in Id., *The Poetical Works of Lord Byron*, Frankfurt, Outlook Verlag, 2024, vol. 7, p. 45.

setting up a Satanic School of Poetry. Byron's retaliation in the first number of *The Liberal* thus becomes a battleground between angels and demons, whereby «we learn the angels are all Tories».³⁴ The infamous King George III is brought to trial before a chaotic court and judged on the matter of religious policy for opposing William Pitt's fight for Catholic emancipation. Byron portrays him as an enemy of liberty, a 'Royal Bedlam', a pitiable figure, blind, insane, and unfit to rule. The souls of Junius pseud. and John Wilkes are summoned as witnesses, as well as the living Southey, who Byron depicts as a clumsy orator in the act of annoying the unhappy bystanders: «But stuck fast with his first hexameter, / Not one of all whose gouty feet would stir».³⁵ The reference here is double and doubly impudent. On the one hand, it mentions gout as a luxury disease that afflicted George III; on the other hand, it calls into question Castlereagh,³⁶ mocking him as an unskilled debater and orator. The foreign secretary is also hinted at in the stanza XCIV through the mention of Southey's «poetic felony *de se*».³⁷ Ironically, Castlereagh, who had committed suicide, was so powerful in life that he escaped the posthumous *felo de se*³⁸ verdict on the grounds of insanity and was consequently buried in consecrated ground in Westminster Abbey.

Byron's brilliant parody in *ottava rima* elicited mixed reactions. While Goethe «enjoyed it as a child might»,³⁹ the Tory press was indignant. The review of *The London Literary Gazette* was not long in coming, and the entire issue was criticised caustically:

We have now very fully exhibited and discussed this publication; and we find, on casting up the account, that Lord Bryon has contributed impiety, vulgarity, inhumanity, and heartlessness; Mr. Shelley, a burlesque upon Göthe; and Mr. Leigh Hunt, conceit, trumpery, ignorance, and wretched verses. The union of wickedness, folly, and imbecility, is perfect; and, as they congratulate the Devil, so do we congratulate the Authors of the Liberal.⁴⁰

34 George Gordon Byron, *The Vision of Judgment* (XXVI, 208). *The Liberal*, vol. 1, p. 12.

35 *The Vision of Judgment* (XC, 719-720), *Ibid.*, p. 33.

36 Not by chance, the statesman is mentioned in stanza XCIII.

37 *The Vision of Judgment* (XC, 752), *The Liberal*, vol. 1, p. 34.

38 The practice was abolished in 1823 under common law.

39 Henry Crabb Robinson, *Diary, Reminiscences, and Correspondence of Henry Crabb Robinson*, Thomas Sadler (ed.), Frankfurt, Salzwasser-Verlag, 2022, vol. 2, p. 436.

40 *The Literary Gazette and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences, &c.*, n. 259, London, B. Bensley, Jan. 5th 1822, p. 694.

The fact that criticism of the second number was generally more moderate is quite telling. While the first issue had been long-awaited and perceived as a threat to political and moral decency, subsequent issues were dangerously neglected. As a result, the periodical's «sales quickly declined, [and] the press hysteria subsided».⁴¹ In a way, *The Liberal* fell short even of the worst expectations, although «the alliance between Byron and Hunt represented a powerful symbol of the way in which political and literary interests could transcend class division».⁴² Unfortunately, Byron's and Hunt's literary tastes were irreconcilably divergent; as Byron acknowledged, «He admires the Lakers, I abhor them; in short, we are more formed to be friends at a distance, than near».⁴³ Many criticised Hunt's Cockneyfied translation of Ariosto; on the whole, the periodical lacked cohesion and appeared somewhat cobbled together. Its style and tone were affected by Hunt's state of despondency, at its worst after Shelley's death. He himself admitted that, as the major contributor, «the articles from his own pen in the 'Liberal' [were] far inferior to what he could have wished them».⁴⁴ To bolster the editorial workforce, the liberals from the South, now including Charles Armitage Brown,⁴⁵ were joined by William Hazlitt and Thomas Jefferson Hogg from London. Reviews of the second number proclaimed *The Liberal* generally dull and of cheap literary quality. While Byron was untouched by mere stylistic observations coming from *The Imperial Magazine* and *The London Literary Gazette*, Hunt's writing, preponderant throughout the four issues,⁴⁶ was widely judged mediocre despite his professed devotion to *belles lettres*.

The sales flop and the negligible resonance of the second number in the States reflected a growing sense of apathy among both readership and booksellers. Nearly half of the six thousand available copies were sold;⁴⁷ consequently, fewer copies were printed for the following issue to save on paper costs. Such numbers announced the endeavour's financial failure,

41 David Higgins, *Romantic Genius and the Literary Magazine. Biography, Celebrity and Politics*, New York, Routledge, 2005, p. 115.

42 *Ibid.*

43 Marguerite Gardiner, Countess of Blessington, *Conversations of Lord Byron with the Countess of Blessington*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 77.

44 Michael Eberle-Sinatra, *Leigh Hunt and the London Literary Scene. A Reception History of his Major Works, 1805-1828*, New York, Routledge, 2005, p. 99.

45 Signed as «Carlone» (*Les Charmettes and Rousseau*) and «Carluccio» (*Shakespear's Fools*).

46 Of the sixty articles published in *The Liberal*, thirty-four were authored by Hunt.

47 Cf. William Marshall, *op. cit.*, p. 148.

and Byron grew even more disillusioned with its chances of future success. Shelley's translation of the *Walpurgisnacht* from Goethe's *Faust* received little appreciation; Mary, whose posthumous editorial work can hardly be overstated, was unsuccessful in her attempt to include his *Defense of Poetry* in the second issue of *The Liberal*. As Marshall observes, this omission was regrettable: although it «would probably have done little to increase the sale, [it] would have heightened the general literary attainment of *The Liberal*». ⁴⁸ While no new material was available from Shelley, his figure was revived in a parody attributed to William Gifford (*The Illiberal! Verse and Prose from the North!!*, 1822), in which a troubled Byron receives a letter from his lamented friend, now doomed in hell. Besides, being as short-lived as the original, «*The Illiberal* proved even more ephemeral than the periodicals from which it drew its satire». ⁴⁹

By early 1823, Byron had ensured that *The Age of Bronze* (a poem written in the style of his *English Bards*) would be published separately rather than anonymously in the third issue of the profitless periodical, for which he contributed *The Blues, a Literary Eclogue*. The poetic play poured scorn on literary criticism and the intellectual women of the Bluestocking society. Since this publication was also anonymous, the *Noctes Ambrosianae* of *Blackwood's Magazine* failed to recognise Byron as its author; ⁵⁰ while *The Literary Register* attributed the piece to Hunt, hastening Byron to withdraw from the alliance he claimed he had sustained solely out of philanthropy. Despite this, Mary Shelley informed Edward John Trelawny that the third was «an amusing number and L. B. [was] better pleased with it than any other». ⁵¹ Fortuitously, *The Liberal* made it to the fourth issue before its public collapse. Byron left Italy for Greece with Trelawny in July 1823 to fight against Ottoman rule. His last contribution to the periodical was a translation of the first canto of Luigi Pulci's *Morgante Maggiore*, which the Hunts had possessed since 1822 but had retained to prioritise original works. Mary Shelley waited until Marianne Hunt delivered her seventh child before departing for England. The last issue of *The Liber-*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 142.

⁴⁹ *British Satire, 1785-1840*, John Strachan (ed.), London, Routledge, 2003, vol. 3, p. XVI.

⁵⁰ «The last Number contains not one line of Byron's! Thank God! He has seen his error, and kicked them out» (*Blackwood's Edinburgh Magazine*, May 1823, vol. 13, p. 607. Quoted in Lord Byron, *The Works of Lord Byron*, Ernest Hartley Coleridge (ed.), Frankfurt, Outlook Verlag, 2020, vol. 4, p. 527).

⁵¹ Mary Shelley, *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, Betty T. Bennett (ed.), Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1980, vol. 1, p. 338.,

al appeared on 28th July 1823, by which time the group had dissolved. Tensions arose between the Hunt brothers owing to the periodical's financial disaster and ongoing public disputes.

If the periodical failed to consolidate radical influence, its share in terms of literary versatility was noteworthy. Unlike other periodicals of the early 1820s such as *The London Literary Gazette* (which mainly published poetry and essays and relegated foreign literature to brief paragraphs), *The Liberal* was a panoply of genres. It featured poetry and satire, but also a great deal of prose in the form of essays, translations, drama, and criticism. Its content was both intellectual and personal, *engagé* and entertaining. What Thomas Moore defined «a miscellaneous *pot au feu*»⁵² is, from our modern, critical perspective, a treasure trove of collaborative, heterogeneous literary endeavours.

I have discussed the importance of the periodical as a vehicle for wit and satire, highlighting Byron's ascendancy through his *The Vision of Judgment*, *Epigrams on Lord Castlereagh*, and *The Blues*. The buffooning *Letter to the Editor of 'My Grandmother's Review'* is another satirical piece that responds to William Roberts' pedantic attack on the first two cantos of his *Don Juan* in *The British Review*, particularly to his literal interpretation of a couple of verses in which Byron feigns to admit to bribing his «Grandmother's Review – the British»⁵³ to contain their criticism. Leigh Hunt's *The Dogs* must have appeared to Georgian readers as a relatively weak and excessively articulated satire on the British military hierarchy. Hunt's attempt to emulate Byron's *ottava rima* is self-declamatory but ineffective, for it results in pretentiousness. The poem is introduced by a war anecdote on a group of starved Scottish infantrymen assigned to feed biscuits to the Duke of Wellington's hounds (which are accorded more respect than his human subordinates). *To A Spider Running Across A Room*, a minor piece, originated as well from Hunt's *bestiarium*. The author catches a spider scampering around (a symbol of Tory luminaries) and threatens it with his 'avenging shoe'. Direct references to Robert Southey, the conservative journal *John Bull*, and the *Blackwood's* circle are made: «He's not the Laureat, not my turne'd old Bob; / Not Bull the Brute, nor Gazetteer the grub».⁵⁴

52 George Gordon Byron, *Letters and Journals of Lord Byron: with Notices of His Life*, Thomas Moore (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2012, vol. 2, p. 628.

53 George Gordon Byron, *Don Juan* (I, 209) in Id., *The Poetical Works of Lord Byron*, cit., vol. 7, p. 135.

54 *The Liberal*, vol. 3, p. 178.

Like other Romantic literary periodicals, *The Liberal* fulfilled its role as cultural mediator by integrating French and Spanish subjects and by including translations of excerpts from Italian and German works. Shelley's poetical rendition of the *May-Day Night* scene (*Faust*, I, xxi) appeared in the first number, albeit with some omissions. As Hunt specifies in the introduction, the original text was beautifully rendered in the lamented friend's exercise and would have been appreciated even by Webster and Middleton; Shelley (who possessed a limited knowledge of German but benefited from his acquaintance with John Gisborne in his engagement with the text) softened Goethe's grotesquerie by employing a measure of poetic licence while skilfully engaging with Northern folklore. His merit lay in undertaking the translation of the segment since Coleridge had never completed his own. Byron's *in ottava* translation of the first canto of Luigi Pulci's *Morgante Maggiore*, instead, reflects his subversive nature as a poet. Pulci, an anti-spiritualist, was accused of irreligion and buried as a heretic. In his advertisement, the English Lord takes his defence and highlights the challenge of translating Tuscan proverbs; the Italian language is, he observes, «a capricious beauty, who accords her smile to all, her favours to few, and sometimes least to those who have courted her longest».⁵⁵ The mock-chivalric poem, infused with elements *alla burchia*, aligns seamlessly with Byron's irreverent wit. The two of them also shared a fraught relationship with the political establishment, as Pulci had broken with the Medici Court over philosophical dissent.

As he himself recalled, William Hazlitt joined *The Liberal* when, «after Mr. Shelley's death, I was invited to take part in this obnoxious publication».⁵⁶ Although Hazlitt despised Shelley and was critical of Byron, he was a friend of Hunt's and had contributed essays and criticism to the *London Magazine* and the *New Monthly*. His *My First Acquaintance With Poets* blends memoir and criticism, setting an autobiographical tone that follows the model of Leigh Hunt's *Letters*. The author recounts his first encounter with Coleridge, which took place in Shrewsbury in 1798, as well as his later acquaintance with William Wordsworth, Charles Lamb, and Robert Southey. The Lakers, whom Byron so abhorred but Hazlitt revered, featured in his collection *The Spirit of the Age* (1825). Hazlitt, who was deeply impressed by the way they apprehended nature, attributes to Coleridge the defining qualities of a poetic genius. His simple and lucid

⁵⁵ *Ibid.*, p. 195.

⁵⁶ William Hazlitt, *Lives of the Great Romantics, Part 1: Shelley, Byron and Wordsworth by Their Contemporaries*, John Mullan (ed.), London, Pickering & Chatto, 1996, p. 188.

prose conveys a sense of intellectual and aesthetic exchange while reporting Coleridge's critical judgment on writers such as Virgil, Shakespeare, Thomson, Fielding and Richardson. The piece ultimately reveals Hazlitt's position as both insider and outsider, at once a man of letters influenced by the greatest, and a keen, informed observer of the literary trends of his own age. Hazlitt's *Characters of Shakespear's Plays* (1817) might have prompted Charles Armitage Brown to contribute *Shakespear's Fools* to the third issue of *The Liberal*. In this critical essay, Brown surveys Shakespeare's jesters across multiple plays (Feste, Lavatch, Touchstone, Lear's Fool and 'poor' Yorick) by aligning them with a more dramatic interpretation that transcends mere comic relief. The fools are not stock characters, but individualised figures, each marked by distinctive and personal traits and each wearing their own livery.

Leigh Hunt's *Letters from Abroad* constitute the only continuous thread throughout the four issues of *The Liberal*. The abundance of personal experience the author provides (mostly drawn from his journals) presupposes that readers would sympathise with him. Hunt narrates his experience of and inside Italian society, observing how men are Mammonites, generally preoccupied with the accumulation of wealth, while women literally display their dowries as garments. Vain and immodest at first glance, these women stand in stark contrast to their English counterparts. Hunt repeatedly calls upon the reader's imagination, inviting them to supplement an initial, elementary impression with even more detail. Thus, the architectures of Pisa and Genoa are reconstructed brick by brick; he captures the beauty of the small Tuscan city and the 'Superb' also by retracing their eventful histories, confident that the quasi-exotic allure of Italy would captivate his English readers more. Hunt's personal and digressive narrative «resorts to the familiar in order to describe what appears different. In other words, he translates 'otherness', whenever encountered, in terms of sights and places familiar to his English readers».⁵⁷ Thus, Genoa's narrow alleys are compared to London streets; the Leaning Tower of Pisa is reimagined as a more elaborate version of the most familiar London Monument. Piazza dei Miracoli is mentally transformed into a grassy, less central version of Parliament Square. Across his four *Letters*, Hunt educates readers on Italian legislation, topography, vegetation, and food culture, praising (like many of his British contemporaries

57 Maria Schoina, «Leigh Hunt's 'Letters from Abroad' and the Anglo-Italian Discourse of *The Liberal*», *Romanticism*, 12, 2, 2006, pp. 115-125: 120.

in Italy) the trellised vines and the juicy, Brobdingnagian quality of the fruit. He also meditates on musical culture, informing his Anglo-Italian addressee, Vincent Novello, of Rossini's supremacy over Mozart. Hunt further incorporates linguistic and literary commentary, invoking figures such as Carlo Frugoni and Giambattista Pastorini (unknown to most British) and translating Vittorio Alfieri's satire on money-gathering. His description encompasses minor Genoese poets, Italianisms, and local idiomatic expressions, which he translates and elucidates for the sake of cultural understanding.

Medieval Italy, fractured by the conflict between Guelphs and Ghibellines, frames Hunt's prose novella *The Florentine Lovers* and Mary Shelley's historical fiction *A Tale of the Passions*. Hunt was modestly familiar with Italian literature, whereas Mary Shelley had undertaken a rigorous and deeply engaged study of Italian history.⁵⁸ Both narratives explore the theme of political factionalism and its repercussions in domestic and romantic spheres. Ippolito de' Bardi and Dianora de' Buondelmonti are lovers in the tale Hunt adapts from Leon Battista Alberti; caught in a legal entanglement, they manage to reunite in spite of the political rivalries dividing their households. A similar (though far more tragic) division marks a couple of secondary characters in Mary Shelley's narrative. Gegia and Cincolo are joined in marriage but divided by political allegiance, the former supporting the papal cause and the latter the imperial side. Despina, their foster daughter and a descendant of the Elisei family, visits them disguised as the Ghibelline Ricciardo. Her enduring memory of her beloved Manfred⁵⁹ compels her to support his legitimate heir, Conradin; to do so, she seeks the intercession of the traitor Lostendardo, whose actions ultimately lead to her and Conradin's demise. Shaped by bloodshed and inflamed by partisan fervour, Shelley's tale is imbued with political discourse and serves to establish a parallel with post-Napoleonic Italy. There is, moreover, a distinct sense of emotional engagement, as well as the insertion of autobiographical elements *à la* Hunt.⁶⁰ His *Florentine Lovers*, which was published in the first issue, «provides Mary Shelley with fertile intertex-

58 Particularly of Sismondi's *Histoire des Républiques Italiennes du Moyen-Âge* and Giovanni Villani's *Florentine Annals*. See the *Preface* to her novel *Valperga* (written 1817-1821).

59 Descendant of the House of Swabia. See *Valperga*.

60 See Conradin, who «has arrived at Genoa, and perhaps has even now landed at Pisa» (*The Liberal*, vol. 2, p. 298).

tual ground»,⁶¹ fulfilling her «dialogical and interdiscursive desire to integrate her story with other texts published in *The Liberal*». ⁶² Yet, internal inconsistencies and weak cohesion with the other pieces hindered the maintenance of a shared vision and a steady editorial line.

Despite its radical aspirations, *The Liberal* failed to make a real impact on the political and literary stage and disappeared from the periodical scene «in as meteoric a manner as it lived». ⁶³ Its prioritisation of satirical sketches made it seem politically uncommitted, even as it projected an insurgent ethos. Limitations in vision and style, its geographical distance from its readership, the lack of a unitarian 'Southern' voice, and Byron's waning enthusiasm proved a guarantee for failure. Nonetheless, the journal's academic revival is more significant than ever. The editors' struggles are indicative of the difficulties faced by radicals in a climate dominated by conservatism and censorship. At the same time, the project's singularity in terms of protagonists, logistical challenges, and ideological ambitions offers novel insights into the history of print culture and political commentary, while extending the Romantic canon beyond poetry and the cult of the isolated genius.

61 Fabio Liberto, *The 'united voice of Italy': The Liberal and Mary Shelley's A Tale of the Passions*, in Lilla Maria Crisafulli, Serena Baiesi, Carlotta Farese (eds.), *op. cit.*, pp. 203-235: 222.

62 *Ibid.*, p. 228.

63 Leslie P. Pickering, *Lord Byron, Leigh Hunt and the "Liberal"*, New York, Haskell House, 1966, p. 7.

L'ALMANACCO MNEMOZINA (1824-1825): UN PERIODICO "EUROPEO" TRA LETTERATURA E FILOSOFIA

Adalgisa MINGATI (*Università degli Studi di Trento*)

adalgisa.mingati@unitn.it

RIASSUNTO: A due secoli dalla sua pubblicazione, l'almanacco *Mnemozina* (1824-1825) continua a suscitare l'interesse della critica per il ruolo svolto nel rinnovamento della stampa periodica russa. Frutto dell'iniziativa di Vil'gel'm Kjučel'beker e di Vladimir Odoevskij, la pubblicazione si inseriva nel filone della poesia civile dei cosiddetti "almanacchi decabristi", ponendo un accento particolare sulla difesa dell'autonomia delle lettere russe rispetto ai modelli stranieri imperanti, soprattutto francesi. Al tempo, *Mnemozina* si ispirava agli almanacchi tedeschi e mirava a diffondere nella stampa russa concetti e idee innovative, soprattutto in ambito filosofico. La scelta dell'almanacco, spesso interpretata solo in termini di strategia censoria, rifletteva infatti un progetto preciso: proporre una visione integrata del sapere e dell'esperienza artistica, dando così vita a un paradigma di divulgazione culturale capace di coinvolgere un pubblico ampio e diversificato.

ABSTRACT: Two centuries after its publication, the almanac *Mnemozina* (1824-1825) continues to attract scholarly interest for the role it played in the renewal of Russian periodical literature. Originating from an initiative by Wilhelm Küchelbecker and Vladimir Odoevsky, the publication aligned with the tradition of civic poetry characteristic of the so-called "Decembrist almanacs", while placing particular emphasis on the defense of the autonomy of Russian letters from prevailing foreign models, especially French ones. At the same time, *Mnemozina* drew inspiration from German almanacs and sought to introduce innovative concepts and ideas - particularly in the philosophical domain - into the Russian press. The choice of the almanac format, often interpreted merely as a strategic move to bypass censorship, in fact reflected a clear plan: to propose an integrated vision of knowledge and artistic experience, thereby establishing a paradigm of cultural dissemination capable of engaging a broad and diverse readership.

PAROLE CHIAVE: V.K. Kjučel'beker, V.F. Odoevskij, *Mnemozina*, *Musen Almanach*, Ljubomudry.

KEY WORDS: W. Küchelbecker, V. Odoevsky, *Mnemozina*, *Musen Almanach*, Lyubomudrye.

L'ALMANACCO MNEMOZINA (1824-1825): UN PERIODICO "EUROPEO" TRA LETTERATURA E FILOSOFIA

Adalgisa MINGATI (*Università degli Studi di Trento*)

adalgisa.mingati@unitn.it

1. Premessa

A duecento anni dalla sua pubblicazione, l'almanacco *Mnemozina* continua a suscitare l'interesse degli studiosi. In particolare, il suo ruolo nello sviluppo della stampa periodica russa e nel rinnovamento delle riviste critico-letterarie resta a tutt'oggi oggetto di analisi e valutazione. Nato sotto il patrocinio di Aleksandr Griboedov, il progetto editoriale di *Mnemozina* va attribuito in primo luogo al poeta Vil'gel'm Kjučel'beker. Giunto a Mosca nell'estate del 1823 con l'intento di fondare una rivista di ispirazione "europea",¹ Kjučel'beker trovò un prezioso interlocutore nel principe Vladimir Odoevskij, da poco diplomatosi presso il Moskovskij Universitetskij Blagorodnyj Pansion, il collegio annesso all'Università di Mosca riservato ai rampolli dell'aristocrazia. Poiché il nome di Kjučel'beker, per diverse ragioni, avrebbe potuto attirare l'ostilità della censura, al poeta fu consigliato di affiancarsi a un coeditore con sufficiente esperienza nel panorama dell'editoria moscovita.² Odoevskij, nonostante la giovane età, godeva già di una solida reputazione sia come redattore di periodici, sia come autore di opere in prosa.³ Egli ricopriva inoltre la carica di presidente

1 Mariëtta A. Tur'jan, *Strannaja moja sud'ba: o žizni Vladimira Fedoroviča Odoevskogo*, Moskva, Kniga, 1991, p. 72.

2 *Ibid.* A questo proposito, si noti che sul recto del frontespizio dell'almanacco il cognome di Odoevskij precede sempre quello di Kjučel'beker.

3 Il giovane Odoevskij aveva partecipato attivamente alla redazione di *Kalliopa* (1815-1820), miscellanea che annualmente riuniva i contributi degli allievi del Moskovskij Universitetskij Blagorodnyj Pansion. Era inoltre autore di un ciclo prosastico pubblicato tra il 1822 e il 1823 sulla prestigiosa rivista universitaria *Vestnik Evropy: Pis'ma k Lužnickomu starcu* (*Lettere allo starec di Lužniki*), in alcune uscite intitolato anche *Dni dosad* (*I giorni dei risentimenti*). Lo "starec di Lužniki" – starec equivale qui ad 'autorevole padre spirituale' – altri non era che l'editore del *Vestnik Evropy*, Michail Trofimovič Kačenovskij, professore di estetica e archeologia all'Università di Mosca (cfr. Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi

del neonato circolo Obščestvo ljubomudrija (Società degli amanti della sapienza, 1823-1825), i cui membri erano considerati seguaci del pensiero di Friedrich Schelling. Ambizioso ed energico, il principe si fece portavoce della volontà dei *ljubomudry* di dar vita a una pubblicazione capace di far conoscere a un pubblico più ampio la natura e gli scopi di una scienza ancora poco diffusa in Russia: la filosofia. All'interno del progetto condiviso con Kjuhel'beker, Odoevskij – oltre a occuparsi degli aspetti redazionali e amministrativi – assunse quindi la responsabilità per la prosa, la filosofia e la pubblicistica, mentre al poeta spettò la cura delle sezioni relative alla poesia e alla critica letteraria.

Mnemozina fu pubblicata in quattro parti: le prime tre nel 1824 e la quarta nel 1825.⁴ L'uscita del primo volume nel marzo 1824 suscitò reazioni contrastanti: da un lato, vi fu chi ne apprezzò il livello elevato e la varietà dei contributi; dall'altro, non mancarono critiche anche aspre, rivolte tanto alle posizioni teorico-letterarie dei due editori quanto ad alcuni aspetti formali e requisiti editoriali che l'almanacco non rispettava pienamente. Fino a tempi relativamente recenti, la scelta di Odoevskij e Kjuhel'beker di adottare la forma dell'almanacco – un formato nei confronti del quale la censura si mostrava significativamente più tollerante – è stata interpretata dalla maggior parte dei ricercatori principalmente alla luce del contesto censorio e delle severe restrizioni imposte in quegli anni alla pubblicazione di nuove riviste.⁵ Questo orientamento interpretativo ha almeno in parte impedito di mettere a fuoco aspetti più strettamente legati agli obiettivi specifici che *Mnemozina* si proponeva, portando a sottovalutare, se non addirittura a ignorare, il ruolo peculiare svolto dagli almanacchi nel panorama editoriale dell'epoca.

Di fatto, la struttura di *Mnemozina* si discostava sia dal modello allora in voga di almanacco sia da quello della rivista periodica in senso stretto. La composizione del testo si distingueva per l'eterogeneità dei contenuti: liriche e memorie di guerra, epigrammi e saggi scientifici, resoconti di viaggio e racconti in prosa, articoli di critica letteraria e risposte pole-

Letterari, Linguistici e Filologici, 2010, pp. 43-56).

4 Sebbene programmata per l'ottobre 1824, la quarta e ultima parte dell'almanacco, la cui redazione è da attribuire pressoché interamente a Odoevskij, uscì con un anno di ritardo, nell'ottobre del 1825, in un numero di copie molto inferiore rispetto alle precedenti (cfr. Mariëtta A. Tur'jan, *op. cit.*, pp. 84-85).

5 Cfr. Tat'jana I. Krasnoborod'ko, *O russkom analoge puškinskogo «Sovremennika»*, in Nina N. Petrunina (otv. red.), *Puškin: Issledovanija i materialy*, XII, Leningrad, Nauka, 1986, pp. 357-366: 359-360, e Mariëtta A. Tur'jan, *op. cit.*, p. 74.

miche coesistevano all'interno della stessa cornice editoriale. Tale varietà rifletteva un progetto culturale ambizioso, volto a superare le distinzioni di genere e a promuovere una visione integrata del sapere e dell'esperienza artistica.

Secondo quanto affermato da Odoevskij in una nota editoriale pubblicata nell'ultima parte dell'almanacco, *Mnemosina* si configurava come un'iniziativa culturale di ampio respiro, tesa a introdurre nella società russa idee e concetti inediti, fino ad allora rimasti esclusi dal panorama delle riviste tradizionali:

Lo scopo principale della nostra pubblicazione era diffondere alcune nuove idee balenate in Germania; attirare l'attenzione dei lettori russi su temi poco conosciuti in Russia, o almeno far sì che se ne parlasse; porre un limite alla nostra passione per i teorici francesi; e, infine, mostrare che non tutti gli argomenti sono stati esauriti e che, mentre cerchiamo all'estero delle inezie di cui occuparci, dimentichiamo i tesori che si trovano vicino a noi.⁶

L'intento era dunque quello di coinvolgere un pubblico ampio e diversificato⁷ attraverso la varietà tematica e l'elevato livello qualitativo dei contenuti, senza tuttavia sacrificare né la forza ideale né la raffinatezza poetica dei contributi proposti. Tale approccio, che mirava a coniugare le esigenze di divulgazione culturale con gli obiettivi estetici e intellettuali dei suoi ideatori, da un lato tradisce l'influenza esercitata dai più recenti modelli europei di almanacco dai quali *Mnemosina* traeva esplicitamente ispirazione, ma dall'altro si ricollega a una precisa tradizione nazionale nata e sviluppatasi in Russia nei decenni immediatamente precedenti.

6 *Neskol'ko slov o Mnemosine samich izdatelej*, in *Mnemosina. Sobranie sočinenij v stichach i proze*, 1825, čast' IV, pp. 230-235: 232-233 (traduzione nostra). È disponibile una ristampa integrale dell'almanacco nell'edizione: *Mnemosina. Sobranie sočinenij v stichach i proze, I-IV*, mit einem Vorwort von Wolfgang Busch, Hildesheim – Zürich – New York, Olms, 1986.

7 In una nota, con ogni probabilità attribuibile allo stesso Odoevskij, apparsa sulla rivista *Blagonamernnyj* (1824, XXVI, 9) si affermava che l'almanacco *Mnemosina* era destinato «non solo alle nobildonne, ma persino agli scienziati» (cit. in Tat'jana I. Krasnoborod'ko, *op. cit.*, p. 362).

2. Il “periodo degli almanacchi” nell’editoria russa della prima metà del XIX secolo

L’espressione “periodo degli almanacchi” si riferisce generalmente a una fase breve ma significativa della storia dell’editoria russa, che inizia nel 1823 con l’uscita del primo volume di *Poljarnaja zvezda*⁸ e si estende per almeno una decina d’anni. In occasione del nuovo anno gli almanacchi proponevano una selezione delle migliori opere dell’anno trascorso, offrendo una panoramica rappresentativa della produzione letteraria, soprattutto nazionale, e anticipando al contempo le tendenze dell’anno a venire: «Annualmente appariva più di una decina di piccoli, sottili libriccini in sedicesimo; essi contenevano per lo più brani di romanzi e racconti in prosa, drammi e commedie in prosa e in versi, ma soprattutto brani di poemi in versi, brevi composizioni liriche, prevalentemente elegie».⁹ Molti commentatori dell’epoca consideravano questa capacità di selezionare e diffondere il meglio della letteratura come una delle ragioni fondamentali del successo degli almanacchi, che spesso diventavano oggetto di analisi e dibattito, contribuendo così a conferire notorietà (e, in alcuni casi, lauti guadagni) sia agli autori che vi pubblicavano, sia ai loro editori.¹⁰

La presenza dell’almanacco spiccava nei salotti mondani, rendendolo al tempo stesso un’occasione e uno strumento per gli scambi e i contatti sociali. Piccoli ed eleganti, arricchiti da vignette e disegni e stampati su carta di alta qualità, gli almanacchi erano infatti considerati oggetti di moda, belli e costosi, destinati inizialmente all’alta società e in particolare, in

8 L’almanacco “decabrista” *Poljarnaja zvezda* (1823-1825) va annoverato assieme a *Severnnye cvety* (1824-1831) tra le pubblicazioni più prestigiose e di successo dell’epoca. Cfr. Vadim È. Vacuro, «Severnnye cvety». *Istorija al’manacha Del’viga – Puškina*, Moskva, Kniga, 1978; Abram I. Rejtlat, *Literaturnyj al’manach 1820-1830-ch gg. kak sociokul’turnaja forma*, in S.I. Panov (red.), *Novye bezdelki. Sbornik stat’ej k 60-letiju V.È. Vacuro*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1995-1996, pp. 167-181: 168; Tat’jana K. Baturova, «Puškin i al’manach Uranija», *Rossijskij literaturovedčeskij žurnal*, 1996, 8, pp. 56-64: 57; Vitalij S. Kiselev, *Metatekstovye povestvovatel’nye struktury v russkoj proze konca XVIII – pervoj treti XIX veka*, Tomsk, Tomskij gosudarstvennyj universitet, 2006, pp. 411-425; Julija B. Balašova, «Formula publicističnosti al’manacha (ot «Mnemoziny» do «Metropolja»)», *Izvestija Ural’skogo federal’nogo universiteta*. Serija 1: *Problemy obrazovanija, nauki i kul’tury*, 2014, 1 (123), pp. 6-12: 6.

9 Vissarion G. Belinskij, *Molodik na 1844 god, ukraïnskij literaturnyj sbornik*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij*, v. 13 tt., VIII. *Stat’i i recenzii. 1843-1845*, Moskva, Izdatel’stvo AN SSSR, 1955, pp. 214-221: 214 (traduzione nostra).

10 Cfr. Abram I. Rejtlat, *op. cit.*, p. 177.

continuità con la tradizione degli almanacchi sentimentalisti, al pubblico delle nobildonne.¹¹ Inoltre, essi erano tradizionale oggetto di dono, soprattutto in coincidenza del nuovo anno. Per questa ragione, i dettagli esteriori e l'aspetto formale (come il formato, la qualità del progetto editoriale, della carta, della stampa, la copertina e le scadenze della pubblicazione) rivestivano un'importanza pari, se non superiore, al contenuto stesso.¹²

Sotto il profilo socio-culturale, la fioritura dell'almanacco segna di fatto un passaggio cruciale nella storia della vita letteraria russa: da un sistema fondato prevalentemente su circoli e salotti – in cui la produzione culturale era regolata da dinamiche elitarie e relazionali¹³ – a un nuovo modello dove la letteratura si configurava come uno spazio di comunicazione pubblico e universale e, ad un tempo, diventava un campo di confronto tra scrittori, correnti e gruppi letterari. Nel mercato editoriale russo dell'ultimo decennio del Settecento e dei primi due del secolo successivo, caratterizzato da uno sviluppo ancora limitato, le pubblicazioni a carattere periodico rappresentarono uno dei principali strumenti di professionalizzazione della letteratura. A conoscere un'espansione particolarmente rapida ed efficace furono le raccolte miscellanee di opere letterarie, organismi metatestuali dalla periodicità irregolare e dalla notevole varietà formale, che tuttavia prepararono il terreno per il successo degli almanacchi.¹⁴

Negli anni Venti e Trenta, un periodo segnato da un crescente interesse per la letteratura nazionale e da un profondo rinnovamento dei principi estetici e delle forme di organizzazione della vita letteraria, l'almanacco offrì agli autori l'opportunità di ampliare il proprio pubblico e, al tempo stesso, contribuì a radicare e consolidare la presenza della letteratura nella vita di ampi strati della popolazione.¹⁵ Infatti, da fenomeno lettera-

11 Cfr. Vitalij S. Kiselev, *op. cit.*, pp. 413-414.

12 Cfr. *Ibid.*, p. 168.

13 Un fenomeno che presenta alcune analogie con gli almanacchi e che probabilmente li ha a sua volta influenzati è quello degli album letterari, i quali riflettevano le attitudini e gli orientamenti di una ristretta cerchia di letterati e lettori che, di norma, intrattenevano tra loro rapporti amicali (cfr. Abram I. Rejtlat, *op. cit.*, pp. 172-174).

14 Cfr. Vitalij S. Kiselev, «"Sobranie obrazcovych russkich sočinenij i perevodov v proze" i al'manachi-antologii načala XIX veka», *Russkaja literatura*, 2008, 2, pp. 3-15: 3-7.

15 La scarsa conoscenza e la mancanza di interesse per le *belles lettres* russe erano particolarmente evidenti tra i lettori delle province, dove i prodotti editoriali erano spesso difficilmente accessibili (cfr. Abram I. Rejtlat, *op. cit.*, p. 169). In questo contesto, gli almanacchi, che si acquistavano in abbonamento (cfr. *Ibid.*, p. 175), svolsero un ruolo cruciale nel reindirizzare l'interesse dei lettori russi dalla letteratura straniera a quella nazionale.

rio d'élite legato all'aristocrazia, l'almanacco o la raccolta di opere si trasformarono gradualmente penetrando in quegli strati sociali acculturati che tendevano a emulare i comportamenti culturali delle classi superiori.¹⁶ In sintonia con il crescente prestigio della produzione letteraria russa e in continuità con il principio classicista e sentimentalista secondo cui la lettura doveva essere al contempo “utile e dilettevole” – una formula che esprimeva il necessario equilibrio tra le aspettative di intrattenimento del pubblico e le specifiche finalità educative che caratterizzavano gran parte delle pubblicazioni periodiche dei primi trent'anni del secolo – gli almanacchi rivestirono inoltre un ruolo fondamentale nell'attrarre un pubblico giovane, spesso immaturo, ma comunque almeno in parte sensibile agli stimoli e alle suggestioni della nuova temperie romantica. È proprio in quegli anni che si sviluppò un vivace dibattito – ben percepibile sulle pagine di *Mnemozina* – che contrapponeva le nuove generazioni alla visione del mondo e ai comportamenti dell'alta società perlopiù arroccata su posizioni retrograde.

In conclusione, nei primi tre decenni del XIX secolo il mercato editoriale, ancora relativamente poco sviluppato – soprattutto per quanto riguarda la produzione di opere originali in lingua russa – e l'organizzazione della stampa periodica, fortemente condizionata dal controllo delle autorità, in particolare nel caso delle riviste, avevano ostacolato la diffusione di pubblicazioni capaci di offrire un contributo realmente professionale. Prima gli almanacchi e poi le riviste riusciranno progressivamente a instaurare nuove modalità di relazione socio-economica all'interno del sistema letterario, favorendo l'emergere di rapporti inediti tra scrittori e pubblico, ampliando il numero di lettori e avvicinando un segmento sempre più ampio della popolazione acculturata alla lettura delle opere letterarie.¹⁷

16 Cfr. *Ibid.*, p. 176. Di conseguenza, le differenze di livello tra i diversi almanacchi hanno generato a posteriori alcuni tentativi di classificazione, tra i quali ricordiamo il celebre giudizio di Belinskij che li suddivideva in almanacchi “aristocratici”, *aristokraty*, “borghesi”, *meščane*, e “contadini”, *mužiki* (Vissarion G. Belinskij, *op. cit.*, pp. 214-215).

17 A partire dalla metà degli anni Trenta emergeranno nuove riviste, o versioni rinnovate di precedenti pubblicazioni, caratterizzate da alte tirature e dalla possibilità di offrire compensi generosi agli autori più prestigiosi (Abram I. Rejtblat, *op. cit.*, p. 177). Parallelamente, le miscellanee di opere letterarie conosceranno una rinascita sotto forma di volumi di ampio formato e considerevole mole, anch'essi contraddistinti da un progetto editoriale specialistico e professionalizzato (Vissarion G. Belinskij, *op. cit.*, pp. 215-216; Vitalij S. Kiselev, *Metatekstovye povestvovatel'nye struktury*, cit., pp. 410, 425).

3. *Mnemozina*: almanacco o rivista?

Alla fine del 1823 sulla rivista *Vestnik Evropy* era apparso un annuncio a firma di Odoevskij e Kjuhel'beker riguardante l'uscita di una nuova pubblicazione dal titolo *Mnemozina na 1824 god ili sobranie sočinenij v stichach i proze* (*Mnemozina per l'anno 1824 ovvero raccolta di opere in versi e in prosa*): «Questa edizione, simile agli Almanacchi Tedeschi, avrà come principale obiettivo quello di soddisfare i gusti variegati di tutti i Lettori. Pertanto, nella composizione di *Mnemozina* entreranno: Racconti, Aneddoti, Caratteri, Estratti da Commedie e Tragedie, Poesie di ogni genere e brevi osservazioni critiche».¹⁸ Fin dal titolo i coeditori sottolineavano l'appartenenza del loro progetto editoriale a una delle forme di pubblicazione più popolari dell'epoca: l'almanacco inteso come selezione di testi letterari compatta ma rappresentativa, capace di orientare efficacemente il pubblico dei lettori nel panorama della letteratura contemporanea.

Il titolo, insieme alla dicitura «raccolta di opere in versi e in prosa» – che rimarrà invariata sul *recto* del frontespizio di tutte e quattro le parti – segnala chiaramente l'inquadramento di *Mnemozina* all'interno di una tradizione editoriale consolidatasi nei decenni immediatamente precedenti.¹⁹ Da un lato, particolarmente significativo è il richiamo alla matrice delle analoghe pubblicazioni tedesche e l'evidente rimando al celebre *Musen Almanach* di Friedrich Schiller.²⁰ L'intento di coniugare la divulgazione culturale con l'elevato profilo artistico e il portato ideale dei contributi si iscrive infatti nella medesima strategia comunicativa che aveva determinato il successo dei più recenti modelli europei di almanacco.²¹ D'al-

18 «Ob''javlenie o sozdanii al'manacha Mnemozina», *Vestnik Evropy*, 1823, 23-24, p. 316 (traduzione nostra).

19 Vitalij S. Kiselev, «"Sobranie obrazcovych russkich sočinenij i perevodov v proze" i al'manachi-antologii načala XIX veka», cit., pp. 3-7.

20 Editò tra il 1796 e il 1800, il *Musen Almanach* aveva ospitato opere di autori come Goethe, Herder, Tieck, Hölderlin e Schlegel. Sull'argomento cfr. York-Gothart Mix, *Die deutschen Musenalmanache des 18. Jahrhunderts*, München, Beck, 1987; Siegfried Seifert, *Musen Almanach*, in Bernd Witte et al. (hrsg.), *Goethe-Handbuch*, Band 4/2, *Personen Sachen Begriffe L-Z*, hrsg. von Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1998, pp. 720-723.

21 Alcuni studiosi hanno sottolineato l'utilità di un'analisi comparatistica del fenomeno degli almanacchi, volta a individuare affinità e differenze con tradizioni culturali affini, come quelle tedesca, francese o delle altre lingue slave. Tale approccio permetterebbe di inquadrare il fenomeno in una dimensione transnazionale, valorizzando sia le specificità locali sia le dinamiche di scambio e influenza reciproca (cfr.

tro canto, vi sono elementi, espliciti e impliciti, che inducono a collocare l'impresa di Kjuhel'beker e Odoevskij in continuità con la tradizione autotona, cui alla fine del XVIII secolo aveva dato inizio Nikolaj Karamzin con i suoi almanacchi *Aglaja* (1794-1795) e *Aonidy* (1796-1799). Non solo lo stesso Karamzin si richiamava esplicitamente, nella forma e nel contenuto, alla tradizione degli almanacchi occidentali.²² Anche la scelta del nome Mnemozina – Mnemosinidi è uno tra gli appellativi attribuiti alle Muse, considerate depositarie della memoria²³ – suggerisce un possibile parallelo con l'almanacco karamziniano *Aonidi*, altro appellativo delle Muse con riferimento a una località in cui esse soggiornavano.

Nell'annuncio redatto da Odoevskij e Kjuhel'beker si precisava che, salvo un ristretto numero di traduzioni di opere «ancora poco conosciute al nostro pubblico», tutte le composizioni pubblicate su *Mnemozina* sarebbero state «nuove, o ancora inedite», per la maggior parte «originali» e redatte in lingua russa, secondo una prassi già consolidata negli almanacchi di Karamzin.²⁴ Il testo preannunciava inoltre la partecipazione di autori di primo piano del panorama letterario del momento, tra cui «Den. V. Davydov, Al. S. Griboedov, Al. S. Puškin e altri nostri illustrissimi Letterati», richiamando così esplicitamente il modello editoriale degli almanacchi.²⁵ Ulteriori elementi confermavano l'intento di posizionare *Mnemozina* nel medesimo segmento editoriale: si forniva una descrizione dettagliata dell'alta qualità dell'edizione, arricchita «con ogni sorta di lusso tipogra-

Tat'jana I. Krasnoborod'ko, *op. cit.*, p. 359, nota 8).

22 Aleksandr N. Strižev, Margarita A. Birjukova (sost.), «Al'manachi Karamzina «Aglaja» (1794-1795) i «Aonidy» (1796-1799). Materialy k bibliografii», *Literaturovedčeskij žurnal*, 2017, 40, p. 283.

23 Dai piani conservati in archivio relativi alla prima uscita di *Mnemozina* (OR IR-LI, f. 392, ed. chr. 1, ll. 10-11) risultano un paio di articoli, a firma di Afanasij Pribytkov, sul tema preannunciato dal nome dell'almanacco, «Pamjat'» (La memoria), e «O pamjati (filosofskogo napravlenija)», «Sulla memoria (di indirizzo filosofico)», che tuttavia non furono mai inclusi nell'almanacco (cfr. Marija S. Aki-mova, *Publicističeskaja napravlennost' v al'manache 1820-ch gg. (na primere al'manacha «Mnemozina»)*, in Olga A. Krašeninnikova (otv. red.), *Očerki istorii russkoj publicistiky pervoj treti XIX veka*, Moskva, IMLI RAN, 2021, pp. 472-498: 489).

24 Aleksandr N. Strižev, Margarita A. Birjukova, *art. cit.*, p. 278.

25 Per gli editori degli almanacchi era fondamentale includere in ogni numero cinque o sei nomi di scrittori affermati, ai quali venivano affiancati letterati in cerca di notorietà. A conferma di ciò, nell'annuncio Odoevskij e Kjuhel'beker invitavano potenziali autori a inviare i loro contributi per le parti seconda, terza e quarta. I materiali ricevuti sarebbero stati pubblicati solo se ritenuti conformi allo «scopo» del libro («Ob'javlenie o sozdanii al'manacha Mnemozina», *cit.*, p. 318).

fico»,²⁶ verosimilmente a giustificazione del prezzo dell'abbonamento, per il quale erano previste agevolazioni nel caso di sottoscrizioni plurime. Infine, veniva sottolineata la peculiare scansione temporale della pubblicazione, suddivisa in quattro parti distribuite nel corso del 1824:²⁷ una scelta motivata dagli editori con la necessità di rispettare i tempi di realizzazione delle riproduzioni litografiche, degli spartiti²⁸ e delle vignette.

Pur con alcune peculiarità, *Mnemozina* condivideva numerosi tratti distintivi con gli almanacchi coevi. In primo luogo, va sottolineato come l'ambizione dei suoi ideatori fosse quella di collocare l'opera sullo stesso piano di altri almanacchi curati da letterati di prestigio saldamente inseriti nel tessuto culturale dell'epoca. Inoltre, la struttura più flessibile delle scadenze editoriali rispetto alla rigidità propria delle riviste offriva ai coeditori un margine di libertà maggiore sia nella pianificazione dei tempi di pubblicazione, sia nell'organizzazione dei contenuti. D'altro canto, alcuni dettagli riguardanti l'aspetto formale di *Mnemozina* – elementi che, come si è osservato, nel caso degli almanacchi rivestivano una rilevanza cruciale sia per gli editori che per i lettori – divennero oggetto di critiche sin dalla sua prima uscita. In primo luogo, il grande formato, adottato al posto di quello usuale in sedicesimo, risultava più caratteristico di una rivista o di una raccolta di opere. Inoltre, vennero mosse critiche alla qualità e alla quantità dell'apparato iconografico,²⁹ alle caratteristiche della carta

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 317.

²⁸ Non era inusuale che gli almanacchi contenessero spartiti musicali, e *Mnemozina* sotto questo profilo non fa eccezione: al primo numero venne allegata la partitura di un brano tratto dal *vaudeville Kto brat, kto sestra, ili Obman za obmanom* (*Chi è il fratello, chi la sorella, ovvero un inganno dopo l'altro*, 1824) di Aleksandr N. Verstovskij, autori del libretto Aleksandr S. Griboedov e Pëtr A. Vjazemskij; alla seconda parte una romanza di Michail Ju. Viel'gorskij su testo di Pëtr A. Vjazemskij (*Ee už net, moej vesny!*, *Non c'è più, la mia primavera!*); alla terza *Tatarskaja pesnja* (*Canzone tatarica*) dal poema puškiniano *Bachčisarajskij fontan* (*La fontana di Bachčisaraj*, 1824) messa in musica dallo stesso Odoevskij; infine, la quarta parte conteneva la romanza di Michail L. Jakovlev *Sleza* (*La lacrima*) che mette in musica i versi di una poesia giovanile di Puškin (1815).

²⁹ Tat'jana I. Krasnoborod'ko, *op. cit.*, p. 361. Le litografie di *Mnemozina*, di norma collocate sul verso del frontespizio, comprendono, oltre alle raffigurazioni relative a due opere in prosa di Odoevskij inserite nella prima e nella seconda parte dell'almanacco (opere di cui si parlerà nel quarto paragrafo del presente contributo), i ritratti di Lord Byron nella terza (dov'è pubblicata l'ode di Kjučel'beker *Smert' Bajrona*, *La morte di Byron*) e del filosofo Lorenz Oken nella quarta. L'immagine di copertina presenta invece elementi che, a nostro avviso, richiamano una simbologia di tipo

e all'accuratezza della stampa, nonché alla strana suddivisione in quattro parti, una scelta che appariva in contrasto con la tipica periodicità annuale dell'almanacco.

Un aspetto particolarmente rilevante nell'analisi degli almanacchi è rappresentato dalla struttura del paratesto. In questo senso, è significativo osservare che gli indici delle quattro parti di *Mnemozina*, in linea con la prassi editoriale dell'epoca, non sono articolati in rubriche tematiche distinte, una scelta che può rendere meno agevole l'esplorazione del ricco e composito contenuto dei volumi. Da un lato, va considerato che l'attenzione del pubblico si concentrava soprattutto sulla presenza di autori conosciuti e sul prestigio dei loro nomi, più che su un'organizzazione sistematica dei testi.³⁰ D'altro canto, la particolare architettura dell'almanacco, in grado di accogliere materiali anche molto eterogenei senza una rigida separazione di generi, rispondeva a una logica compositiva specifica: essa offriva ai redattori un ampio margine di libertà nella disposizione dei testi, permettendo loro di orientare la percezione e la ricezione del lettore attraverso accostamenti significativi. Al tempo stesso, questa struttura implicita fungeva da veicolo per la visione culturale e ideologica che sosteneva l'intera pubblicazione.³¹

Va detto però anche che in calce al quarto e ultimo volume Odoevskij stilò un elenco completo dei contenuti pubblicati, suddividendoli in nove sezioni: una classificazione che evidenzia non solo la quantità, ma anche la varietà dei materiali presenti, e che rappresenta la concreta attuazione di un'esigenza di rigore e sistematicità più volte emersa nel dibattito critico e scientifico all'interno dell'almanacco. In modo emblematico, la prima rubrica è dedicata agli articoli di «Filosofija» (Filosofia), in numero di quattro, seguita dagli undici testi raccolti nella sezione «Izjaščnaja proza. Apologi» (Belle lettere in prosa. Apologi). Seguono: un articolo nella sezione «Voennaja istorija» (Storia militare), tre in quella «Putešestvija» (Viaggi), undici testi relativi alla sezione intitolata «Povesti, otryvki iz romanov, smes'» (Racconti, brani di romanzi, miscellanea). Infine, sono presenti

esoterico: al centro della composizione si trova, come in altri almanacchi dell'epoca, la lira, i cui due bracci verticali sono ornati dalle teste di due satiri (i due coeditori?). Su di essa è appollaiato un gufo reale, emblema della saggezza e della filosofia, circondato da sette stelle a sei punte. Infine, alla base della lira giace un uroboro, il serpente che si morde la coda, simbolo ancestrale dell'immortalità e della ciclicità della vita (su questo cfr. anche Marija S. Akimova, *op. cit.*, pp. 492-493, p. 496, n. 63).

³⁰ Cfr. Vitalij S. Kiselev, *Metatekstovye povestvovatel'nye struktury*, cit., p. 419.

³¹ Cfr. *Ibid.*, p. 409.

dieci articoli nella sezione «Kritika i antikritika» (Critica e controcritica) e ben cinquantuno opere in versi, «Stichotvorenija: Otryvki dramatičeskie, stichotvornye rasskazy, liričeskie stichotvorenija, poslanija, smes'» (Poesie: frammenti drammatici, racconti poetici, poesie liriche, epistole, miscellanea). Quest'ultimo dato conferma, almeno sotto il profilo quantitativo, l'orientamento prevalente verso il testo in versi caratteristico degli almanacchi dell'epoca.

Parte della critica sostiene ancora oggi che a distinguere *Mnemozina* dagli almanacchi e ad avvicinarla alla forma della rivista non siano soltanto elementi esteriori – come il formato e la cadenza delle uscite – ma anche la varietà dei generi rappresentati e la presenza di una linea estetico-letteraria e valoriale originale.³² In *Mnemozina* coesistevano in realtà due distinti orientamenti: il romanticismo civile dei cosiddetti “giovani arcaisti” e il nascente romanticismo filosofico dei *ljubomudry*.³³ Pur nella loro diversità, entrambi condividevano alcuni principi estetici fondamentali che contribuirono a garantire l'unità e la coerenza del progetto.³⁴ Ad esempio, nella partecipazione dell'almanacco al dibattito allora in corso sui rapporti tra “vecchio” e “nuovo” nell'arte e sulla contrapposizione tra romantici e classicisti, i due editori offrirono un contributo significativo all'affermazione di una letteratura russa originale, promuovendo il mutamento di direzione dall'imitazione della letteratura europea alla valorizzazione delle specificità nazionali della cultura russa.³⁵ Al tempo stesso, le differenze tra i due approcci alimentavano un dialogo costante e talvolta vere e pro-

32 Già in epoca sovietica era stata avanzata l'ipotesi che *Mnemozina* avesse aperto la strada a un tipo di pubblicazione innovativo, non legato a una specifica corrente o scuola, ma orientato a farsi portavoce di nuove idee, oltre che dei migliori esempi in ogni genere letterario, tipologia che, secondo alcuni, avrebbe poi trovato piena realizzazione nel *Sovremennik* di Puškin. Cfr. I.V. Girčenko, *Mnemozina (moskovskij literaturno-chudožestvennyj al'manach V.K. Kjuhel'bekera i V.F. Odoevskogo)*, in *Dekabristy v Moskve, Trudy Muzeja istorii i rekonstrukcii Moskvy*, vyp. VIII, Moskva, Moskovskij rabočij, 1963, pp. 150-161; Tat'jana I. Krasnoborod'ko, *op. cit.*, pp. 358-359, 362; Vitalij S. Kiselev, *Metatekstovye povestvovatel'nye struktury*, cit., p. 438.

33 Cfr. Vitalij S. Kiselev, *Metatekstovye povestvovatel'nye struktury*, cit., p. 431.

34 Cfr. *Ibid.*, p. 433.

35 Cfr. Marija S. Akimova, *Publicističeskaja polemika v al'manache «Mnemozina» po voprosam kul'tury i politiki*, in Olga A. Krašeninnikova (otv. red.), *Očerki istorii russkoj publicistiki pervoj treti XIX veka*, cit., pp. 499-500; Ead., *Publicističeskaja napravlennost' v al'manache 1820-ch gg. (na primere al'manacha «Mnemozina»)*, cit., p. 481.

prie controversie,³⁶ le quali trovavano eco anche nei contributi esterni. Nel contesto culturale della Russia degli anni Venti dell'Ottocento si registra un interesse crescente per la critica letteraria, accompagnato dalla consapevolezza della necessità di consolidarne il ruolo all'interno delle pubblicazioni periodiche. In questo scenario si inserisce l'impegno di alcuni intellettuali nel promuovere strumenti editoriali in grado di sostenere una critica rigorosa e consapevole, capace di affrontare le principali questioni teoriche e pratiche della letteratura contemporanea e di elevare la qualità del dibattito culturale.³⁷ In tale prospettiva, gli almanacchi assumono un ruolo di rilievo, configurandosi – analogamente alle riviste – come piattaforme di risonanza per le discussioni più significative che attraversano la scena letteraria dell'epoca.³⁸

A riprova della centralità attribuita anche da Kjučel'beker e Odoevskij al confronto critico, a partire dalla seconda parte di *Mnemozina* fu introdotta una sezione autonoma, intitolata «Stat'i osobennye» (Articoli speciali), esplicitamente dedicata al dialogo con i lettori e alle polemiche con altri organi di stampa. Le lettere alla redazione e i brevi interventi su singoli articoli diedero luogo a un vivace dibattito, che tuttavia in alcune occasioni degenerò in attacchi personali compromettendo la possibilità di un

36 Cfr. Mariëtta A. Tur'jan, *op. cit.*, p. 75. Per quanto riguarda il carattere "civile" dei contenuti di *Mnemozina* – definita dalla critica sovietica un "almanacco decabrista" al pari di *Poljarnaja zvezda* (cfr. Tat'jana I. Krasnoborod'ko, *op. cit.*, p. 361) – va ricordato che l'impegno politico-sociale di Kjučel'beker era in parte, se non del tutto, estraneo alla posizione di Odoevskij, sebbene quest'ultimo fosse legato, per ragioni biografiche e amicali, a molti dei futuri partecipanti alla rivolta decabrista. Mariëtta A. Tur'jan (*op. cit.*, pp. 83-84, 90-94) ha affrontato la questione, ampiamente dibattuta, del rapporto tra i due editori, analizzandola sia alla luce dei riflessi che questa complessa relazione ebbe sulla composizione e sulla pubblicazione delle diverse parti dell'almanacco, sia in riferimento alla prematura conclusione del progetto editoriale. Cfr. anche il più recente lavoro di Marija Akimova, *Publicističeskaja napravlennost' v al'manache 1820-ch gg.*, cit., p. 475.

37 Cfr. Antonija B. Glasse, *Kritičeskij al'manach «Kometa» V.K. Kjučel'bekera i V.F. Odoevskogo*, in Vasilij G. Bazanov, Vadim È. Vacuro (otv. red.), *Literaturnoe nasledie dekabristov*, Leningrad, Nauka – Leningradskoe otdelenie, 1975, pp. 280-285; 280-281, e Tat'jana I. Krasnoborod'ko, *op. cit.*, p. 357.

38 Cfr. Tat'jana K. Baturova, *art. cit.*, pp. 57-58; Èvelina Ospanova, «Polemika ob idejnoj napravlennosti vokrug al'manacha *Mnemozina*», *Litera*, 2022, 11, pp. 16-23; 17. Sulla strategia – per molti versi diversa da quella di *Mnemozina* – adottata sul versante dell'attività critica dall'almanacco *Poljarnaja zvezda* cfr. Vitalij S. Kiselev, *Metatekstovye povestvovatel'nye struktury*, cit., pp. 416-419.

confronto critico costruttivo. Al fine di contenere tali derive polemiche, i coeditori avevano concepito l'idea di affiancare al periodico una sorta di supplemento,³⁹ un epitesto destinato a offrire una ricostruzione oggettiva e articolata delle controversie sorte attorno a *Mnemozina*, con l'obiettivo di smascherare la natura faziosa di molti attacchi e di porre termine a dispute sterili e strumentali. Un progetto lungimirante che non fu realizzato a causa dell'interruzione della pubblicazione dell'almanacco.

In conclusione, gli ideatori di *Mnemozina*, combinando le caratteristiche formali tipiche dell'almanacco con il confronto critico – spesso venato di toni polemici – proprio delle riviste dell'epoca e con la varietà contenutistica delle antologie,⁴⁰ tracciarono i lineamenti fondamentali, sia strutturali che funzionali, di una nuova tipologia di pubblicazione. Essa, da un lato, mirava a promuovere una visione integrata del sapere umanistico della tradizione europea e del patrimonio letterario nazionale, e dall'altro, metteva in campo le strategie idonee per attrarre un pubblico ampio e diversificato. Nella seconda metà degli anni Venti e nei primi anni Trenta dell'Ottocento, tali intuizioni furono riprese e sviluppate dalle riviste che, pur condividendo obiettivi analoghi, li affrontarono con un approccio più professionale e innovativo.

4. *Mnemozina* e il laboratorio filosofico-letterario di Vladimir F. Odoevskij

L'aspetto che all'epoca suscitò maggiore attenzione – tanto in termini di apprezzamento quanto di critica – fu l'impronta marcatamente filosofica dell'almanacco. La presenza di articoli divulgativi tesi a diffondere le idee dei filosofi idealisti tedeschi, unita alla pubblicazione di una ventina di apologhi e racconti orientati a una riflessione di natura gnoseologico-speculativa, rappresentò una significativa innovazione nel panorama

39 Plan «Mnemoziny» na 1825 g., OR RNB, f. 539, op. II., ed. chr. 47. Cfr. Pavel N. Sakulin, *Iz istorii russkogo idealizma. Knjaz' V.F. Odoevskij. Myslitel', Pisatel'*, t. I., č. I, Moskva, Izdanie M. i S. Sabašnikovych, 1913, pp. 111-112; Antonija B. Glasse, *op. cit.*, pp. 283-284. Nel supplemento, che avrebbe dovuto chiamarsi *Kometa* e la cui uscita sarebbe stata determinata dall'afflusso degli interventi critici, un revisore imparziale e indipendente avrebbe dovuto ricostruire il dibattito, documentare gli interventi, ristabilire coerenza nelle posizioni espresse e smascherare eventuali strategie di manipolazione e denigrazione.

40 Cfr. Vitalij S. Kiselev, *Metatekstovye povestvovatel'nye struktury*, cit., p. 438.

della stampa periodica russa dell'epoca. *Mnemozina* contribuì in tal modo non solo al rinnovamento del dibattito intellettuale, ma influenzò direttamente anche l'evoluzione della letteratura promuovendo tematiche inedite e rinnovando le forme poetico-narrative.

Parallelamente al processo di sviluppo del carattere nazionale della letteratura, e in stretta connessione con esso, la prima metà degli anni Venti del XIX secolo segna l'inizio della formazione di una filosofia intesa come espressione autonoma e peculiare della cultura russa. È all'interno della Società degli Amanti della Sapienza che maturò l'idea della speculazione filosofica come componente essenziale e indipendente della vita culturale del Paese. Secondo i *ljubomudry*, da essa dipendeva l'originalità stessa della cultura russa: essi auspicavano infatti la nascita di un pensiero filosofico capace di assimilare criticamente i risultati del pensiero occidentale – in particolare dell'idealismo tedesco – e di elaborarli in una forma coerente con le specificità della tradizione nazionale.⁴¹ Per i giovani seguaci di Schelling, infine, la filosofia era strettamente connessa all'arte, in quanto essa riceveva dalla poesia e più in generale dalla letteratura un impulso decisivo al suo sviluppo.

I variegati interessi dei giovani membri della Società degli Amanti della Sapienza spaziavano dalle opere dei pensatori dell'antichità al pensiero di Spinoza,⁴² dalla riflessione kantiana alle opere di Fichte e Schelling, ma anche di Lorenz Oken e Joseph Görres. La loro intensa attività di divulgazione contribuì in modo determinante a far uscire la filosofia dal ristretto ambito accademico, dove questa disciplina sottostava al rigido controllo delle autorità, e in prospettiva a promuoverne una rinascita soprattutto in forma di riflessione estetica e storico-sociale, capace di esercitare un'influenza rilevante sull'opinione pubblica. In questo processo risulta evidente il ruolo cruciale svolto dall'almanacco *Mnemozina*, il cui contributo anticipa e prepara il "risveglio filosofico" degli anni Trenta.⁴³

41 Emblematico è l'uso del termine *ljubomudrie*, utilizzato nel XVIII secolo negli ambienti massonici per distinguere la riflessione speculativa russa dalla "falsa" filosofia francese (cfr. Pavel N. Sakulin, *op. cit.*, p. 105).

42 Cfr. *Ibid.*, pp. 105-106.

43 Cfr. Irina F. Ščerbatova, V.F. Odoevskij – *chranitel' teosofsko-mističeskoj tradicii v russkoj filosofii*, in Elena A. Tacho-Godi (otv. red.), *Literatura i filosofija: ot romantizma, k XX veku. K 150-letiju so dnja smerti V.F. Odoevskogo*, Moskva, Volodej, 2019, pp. 222-232: 223. Tra i contributi di divulgazione filosofica pubblicati si contano: una serie di note tese a illustrare i principi fondanti dell'idealismo tedesco (Vladimir Odoevskij, *Aforizmy iz različnych pisatelej, po časti sovremennogo germanskogo ljubomudrija*, in *Mnemozina. Sobranie sočinenij v stichach i proze, 1824-1825, čast'*

La critica ha sottolineato come gli almanacchi rappresentino una fonte fondamentale per comprendere le complesse dinamiche del processo letterario russo in questa fase cruciale del suo sviluppo. Essi non solo offrono un prezioso sguardo d'insieme sulla poesia russa, confermando il suo ruolo centrale nel panorama letterario dei primi trent'anni del secolo, ma contribuiscono anche a tracciare l'evoluzione della prosa nazionale mettendone in luce le peculiarità. Il fenomeno degli almanacchi si inquadra infatti in un processo che vede le pubblicazioni periodiche a partire dalla seconda metà del Settecento al centro dell'evoluzione dei generi in prosa, una transizione nel cui ambito ha luogo la maturazione di contenuti innovativi e la graduale cristallizzazione delle nuove forme letterarie. Sotto questo profilo, la produzione artistica del giovane Odoevskij rappresenta un laboratorio nel quale nuove tendenze letterarie e tematiche di attualità trovano una prima originale rielaborazione in un percorso creativo che coniuga e fonde influenze diverse.

Per illustrare in concreto la natura e le peculiarità del laboratorio letterario di Odoevskij è forse utile prendere qui a esempio due opere che trovano nel contesto dell'almanacco letterario così come concepito all'epoca il luogo ideale di diffusione di ideali morali e nuove tendenze artistiche: *Stariki, ili Ostrov Panchaj (Dnevnik Arista)*, [*I vecchi, ovvero L'isola di Panchea (Diario di Arist)*],⁴⁴ un apologo che esemplifica la riflessione morale e filosofica nella forma di una prosa che ricalca modelli classici, e *Èlladij (Kartina iz svetskoj žizni)*, [*Èlladij (Un quadro di vita mondana)*],⁴⁵ un esempio di *povest'*, di racconto in cui il motivo dell'educazione, con particolare riferimento a quella femminile, si accompagna all'elaborazione di una struttura narrativa in grado di incontrare il gusto del pubblico fruitore degli almanacchi.

I vecchi, ovvero L'isola di Panchea inaugura il primo numero di *Mnemozina* e proprio per questo è considerato da molti commentatori un testo "programmatico".⁴⁶ L'opera ruota attorno alla figura di Arist, eccentrico

II, pp. 73-84); una voce enciclopedica sugli Eleati facente parte di un progettato e mai portato a termine Dizionario di storia della filosofia (Vladimir Odoevskij, *Sekta Idealistiko-Eleatičeskaja. Otryvok iz Slovarja Istorii Filosofii*, *ibid.*, čast' IV, pp. 160-192); un'introduzione alla filosofia di Kant (A. Borovkov, *Kant*, *ibid.*, čast' III, pp. 95-124); un articolo sulla filosofia della natura di Schelling (M.G. Pavlov, *O sposobach issledovanija prirody*, *ibid.*, čast' IV, pp. 1-34).

44 Vladimir Odoevskij, *Stariki, ili Ostrov Panchaj (Dnevnik Arista)*, in *Mnemozina. Sobranie sočinenij v stichach i proze, 1824-1825*, čast' I, pp. 1-12.

45 Vladimir Odoevskij, *Èlladij (Kartina iz svetskoj žizni)*, *ibid.*, čast' II, pp. 94-135.

46 L'opera, datata 1823, fa idealmente parte del ciclo epistolare che segnò il debutto let-

esponente dell'aristocrazia moscovita e *alter ego* dell'autore: un personaggio paradossale, che con il suo umorismo pungente e il suo pathos dissacratorio critica l'ambiente retrogrado e corrotto della nobiltà russa, diffondendo al contempo le idee della filosofia trascendentale. Questo apologo affronta in chiave inedita uno dei temi centrali nella letteratura del periodo: l'educazione delle giovani generazioni. Il testo pone inoltre in primo piano gli ideali della massoneria russa, in particolare l'autoperfezionamento morale e l'impegno filantropico ed educativo, temi che ricorrono con forza nella variegata produzione giovanile di Odoevskij.⁴⁷

La struttura narrativa dell'opera, che utilizza procedimenti paradossali e motivi utopici – o, più precisamente, distopici – presenta evidenti analogie con un altro racconto dall'impianto satirico-didascalico pubblicato su *Mnemozina: Zemlja bezglavcev* (*La terra dei Senzatesta*), di Kjučhel'beker.⁴⁸ Qui, un viaggio allegorico sulla luna conduce in un mondo abitato da esseri che vengono privati fin dall'infanzia della testa e del cuore e che simboleggiano i rampolli della nobiltà russa educati da precettori stranieri incompetenti. Anche Panchea, mitica isola associata sin dall'antichità all'idea di terra felice e meravigliosa,⁴⁹ è abitata da creature mo-

terario del principe, *Lettere allo starec di Lužniki* (cfr. nota 3) e fu inserita nell'Indice finale di *Mnemozina* tra gli Apologhi. Ulteriore conferma della centralità attribuita sia ai *Vecchi* che a *Ėlladij* è data dalla presenza sulla pagina del verso del frontespizio delle rispettive parti dell'almanacco di un ritratto, nel caso di *Ėlladij*, della protagonista femminile Marija, e per *I vecchi*, a seconda dell'esemplare stampato, delle raffigurazioni di due diverse scene dell'apologo.

47 La partecipazione di Odoevskij agli ideali delle logge massoniche russe – ovvero, l'autoperfezionamento, l'amore per la patria e lo studio delle discipline umanistiche (cfr. Pavel N. Sakulin, *op. cit.*, p. 14) – è determinata in primo luogo dal suo percorso formativo presso il Moskovskij Universitetskij Blagorodnyj Pansion, la cui atmosfera era dominata dall'impulso all'applicazione concreta, pratica di questo sistema di valori (cfr. Irina F. Ščerbatova, *op. cit.*, pp. 228 e segg.). Nel 1822 l'attività dei circoli massonici russi, eredi della tradizione che aveva gettato le proprie radici all'epoca di Caterina II, venne proibita. Cfr. Raffaella Faggionato, *Un'utopia rosacrocianna. Massoneria, rosacrocianesimo e illuminismo nella Russia settecentesca: il circolo di N.I. Novikov*, Napoli, Liguori, 1997; Ead., *A Rosicrucian Utopia in Eighteenth-Century Russia: The Masonic Circle of N.I. Novikov*, Dordrecht, Springer, 2005.

48 Vil'gel'm Kjučhel'beker, *Zemlja bezglavcev*, in *Mnemozina. Sobranie sočinenij v stichach i proze, 1824-1825*, čast' II, pp. 143-151.

49 Per raffigurare l'isola di Panchea Odoevskij trae ispirazione tanto dal patrimonio immaginifico della tradizione letteraria tardo-ellenistica quanto dai procedimenti formali caratteristici alla satira menippea. Cfr. Adalgisa Mingati, «Utopia e distopia nella prosa di Vladimir Odoevskij. Alcuni indizi nelle opere giovanili», *Studi Slavistici*, 2008, V, pp. 129-145: 132 e segg.

struose e grottesche, i «vecchi-infanti», *stariki-mladency*, intenti ad attività apparentemente innocue e frivole, metafore del carattere deleterio dell'educazione dell'alta società russa.⁵⁰ In questa allegoria Odoevskij intende infatti celebrare la dignità della vecchiaia, concepita come frutto di un'intensa e costante attività intellettuale in grado di assicurare l'immortalità intesa come eterna giovinezza dello spirito.⁵¹

La diffusione degli ideali dei *ljubomudry* prosegue nel racconto lungo *Èlladij* (*Un quadro di vita mondana*), un'opera che rappresenta un ulteriore esempio di come Odoevskij, nel suo percorso creativo, riesca a coniugare e fondere influenze letterarie e ideologiche eterogenee: dalla cultura classica al pensiero umanistico-rinascimentale, dagli ideali illuministici della massoneria ai temi, ai personaggi e alle tecniche narrative tipiche dalla letteratura sentimentalista, fino alle nuove tendenze romantiche emergenti in quegli anni. *Èlladij* affronta il tema dell'educazione della nobiltà russa ponendo particolare enfasi sulla formazione psicologica e morale delle giovani nobildonne. Tra gli aspetti più innovativi dell'opera emerge l'attenzione rivolta alla sfera materna e alla relazione madre-figlio, trattata non solo in termini affettivi ma anche in chiave pedagogica. L'interesse per i legami familiari e per il ruolo formativo della madre nello sviluppo dell'individuo si traduce qui infatti in una chiara valorizzazione dell'ideale illuminista della maternità pedagogica,⁵² che alimenterà uno dei nuclei tematici della produzione successiva di Odoevskij, incentrato sulla figura femminile e sul suo ruolo nella società dell'epoca.

Anche la conclusione di *Èlladij* assume una particolare rilevanza se contestualizzata all'interno dell'impianto comunicativo proprio dell'almanacco dell'epoca. Rivolgendosi direttamente al lettore, Odoevskij ribadisce, pur nella consapevolezza della superiorità assegnata alla speculazione filosofica rispetto alla narrativa di finzione, la veridicità dell'opera e, con essa, la legittimità della visione del mondo di cui essa si fa portatrice. La dichiarata intenzione dell'autore di persuadere il lettore e di condurlo a una condivisione consapevole dei propri ideali risulta pienamente coerente con la funzione pedagogica e divulgativa dell'almanacco, destinato a un pubblico ampio ed eterogeneo, che includeva anche una significativa componente femminile. In questo senso, la chiusa del racconto non solo raf-

50 Così, ad esempio, il gioco della palla simboleggia la superficialità delle conversazioni mondane, mentre l'arrampicarsi sugli alberi per raccoglierne i frutti – apparentemente magnifici, ma in realtà marci – allude all'ottenimento di onori immeritati.

51 Cfr. Vladimir Odoevskij, *Stariki, ili Ostrov Panchaj*, cit., p. 12.

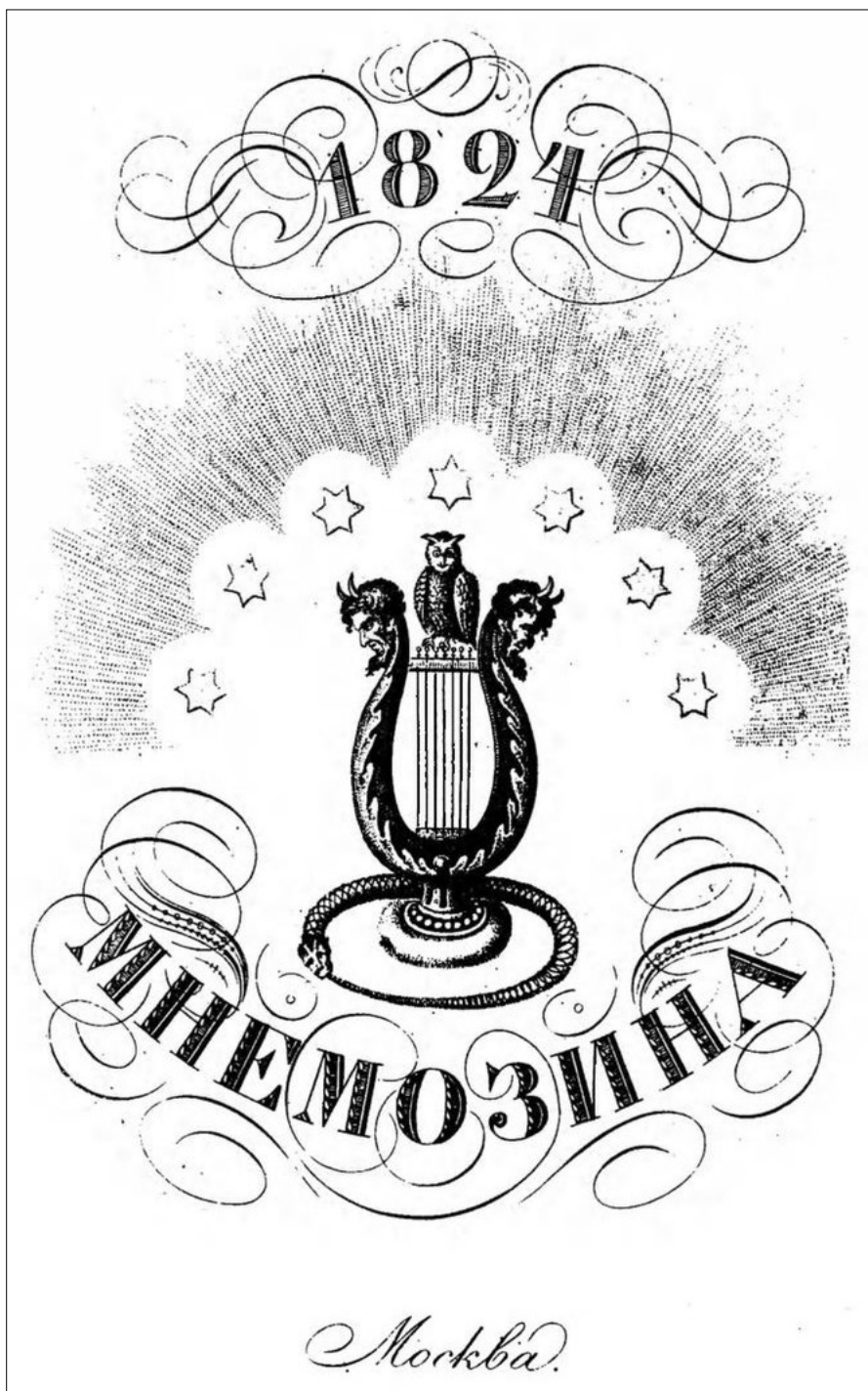
52 Cfr. Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'*, cit., p. 71.

forza il legame tra finzione e realtà, ma si inserisce in maniera attiva nel progetto culturale dell'almanacco, volto alla formazione morale e intellettuale del lettore.

5. Conclusioni

«L'età dell'oro degli almanacchi fu breve e coincise con l'inizio dell'epoca della letteratura professionale».⁵³ Espressione perlopiù di un ristretto ambiente editoriale caratterizzato da relazioni amicali, l'almanacco degli anni Venti risultava ormai inadeguato rispetto alle nuove esigenze socio-culturali: gli stessi protagonisti di quella stagione contribuirono al suo superamento, orientandosi verso forme più moderne di produzione e diffusione letteraria. In questo contesto, *Mnemozina* si colloca al crocevia tra almanacco e rivista, tra raccolta miscellanea e spazio di dibattito intellettuale. Il suo contributo al rinnovamento della scena culturale russa si manifesta in particolare nella concezione della letteratura non solo come espressione artistica, ma anche come strumento di educazione morale e civile, e nella promozione della filosofia come disciplina autonoma e fondante per la coscienza nazionale. Richiamandosi esplicitamente alla tradizione editoriale europea e russa, con riferimenti strutturali e stilistici al *Musen Almanach* e agli almanacchi karamziniani, l'almanacco di Kjuhel'beker e Odoevskij non è solo un progetto coerente volto a integrare sapere filosofico, tensione morale ed elaborazione estetica, ma costituisce altresì una testimonianza significativa del dialogo culturale tra Russia e Occidente.

53 Vadim È. Vacuro, *op. cit.*, p. 251.



La copertina della rivista. Pubblico dominio

ALIDA DE SAVIGNAC OU UN ROMANTISME POUR FEMMES : ANALYSE DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE ET DE LA CRITIQUE D'ART DANS LE JOURNAL DES FEMMES ET LE JOURNAL DES DEMOISELLES

Lucie BARETTE (LASLAR, UR 4256 - Normandie Université)

lucie.barette@protonmail.com

RÉSUMÉ : Cette étude analyse la manière dont Alida de Savignac, critique d'art et critique littéraire dans le *Journal des Femmes* et le *Journal des Demoiselles* sous la monarchie de Juillet, élabore une réception spécifiquement féminine du romantisme. Par une écriture pédagogique, moralement orientée et modulée selon l'âge et le statut social de ses lectrices, elle transforme la critique en espace d'édification plus que de polémique. Ses comptes rendus du Salon de 1833 et ses recensions balzaciennes révèlent une hybridation singulière entre exigence esthétique, vigilance morale et stratégie d'acceptabilité. Loin d'atténuer le romantisme, Savignac en propose une version médiatrice, destinée à guider le goût féminin et à légitimer la présence critique des femmes dans le champ littéraire et artistique.

ABSTRACT: This article examines how Alida de Savignac, art and literary critic for the *Journal des Femmes* and the *Journal des Demoiselles* during the July Monarchy, constructed a specifically feminine reception of Romanticism. Through a pedagogical and morally oriented style, adjusted to the age and social status of her readers, she transformed criticism into an educational rather than polemical practice. Her reviews of the 1833 Salon and her readings of Balzac reveal a distinctive hybrid model combining aesthetic authority, moral vigilance, and strategies of acceptability. Rather than softening Romanticism, Savignac reframed it as a mediating discourse aimed at shaping women's taste and legitimising female critical authority within the literary and artistic field.

MOTS CLÉS : presse féminine, romantisme, critique d'art, critique littéraire, éducation des lectrices, genre, stratégie d'écriture

KEY WORDS : Women's Press, Romanticism, Art Criticism, Literary Criticism, Female Readership Education, Gender, Writing Strategies

ALIDA DE SAVIGNAC OU UN ROMANTISME POUR FEMMES : ANALYSE DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE ET DE LA CRITIQUE D'ART DANS LE JOURNAL DES FEMMES ET LE JOURNAL DES DEMOISELLES

Lucie BARETTE (LASLAR, UR 4256 - Normandie Université)
lucie.barette@protonmail.com

Introduction

Les journaux féminins de la monarchie de Juillet constituent un terrain encore insuffisamment étudié pour comprendre la diffusion et la reformulation du romantisme en France. Ils sont pourtant un espace de médiation littéraire et artistique décisif, où les œuvres sont filtrées, sélectionnées et interprétées à l'aune d'un projet pédagogique, moral et génré. Dans ce paysage, la figure d'Alida de Savignac occupe une place singulière : autrice prolifique, critique d'art et critique littéraire régulière dans le *Journal des Femmes* et le *Journal des Demoiselles*, elle participe activement à façonner une réception du romantisme spécifiquement adressée aux lectrices.

Si son nom est aujourd'hui quasiment effacé du champ littéraire, son œuvre critique témoigne pourtant de la manière dont les femmes présentes dans la presse ont pu investir un genre considéré comme incompatible avec les normes féminines de sensibilité et de modestie. Développer une critique littéraire ou artistique exigeait pour elles de contourner des obstacles symboliques – suspicion d'incompétence, accusation d'immodestie – et de composer avec une ligne éditoriale centrée sur l'éducation morale des jeunes lectrices. C'est dans cette tension, entre autorité critique et respect des rôles prescrits, qu'émerge chez Alida de Savignac une forme de critique acceptable : une posture fondée sur la pédagogie, la moralité et la religiosité, qui lui permet d'exercer une fonction traditionnellement masculine tout en s'y rendant légitime.

Cet article se propose d'analyser la manière dont Alida de Savignac contribue à élaborer ce que l'on peut appeler un romantisme pour femmes, c'est-à-dire une adaptation du romantisme aux exigences éducatives des périodiques féminins. Après avoir rappelé quelques éléments de sa trajectoire entre presse et littérature, nous étudierons sa critique d'art à partir des comptes rendus du Salon de 1833, avant d'examiner la modulation de sa critique littéraire selon les publics visés par le *Journal des*

Femmes et le Journal des Demoiselles. Notre intention est de montrer comment Alida de Savignac articule valeurs romantiques, impératifs moraux et contraintes de genre pour construire une critique à la fois ambitieuse, normative et profondément située.

Une femme de presse et de lettres oubliée

L'accès des femmes à la presse au début du XIX^e siècle demeure limité par une série de représentations qui construisent la pratique journalistique comme un espace fondamentalement masculin. Un article de la *Revue des Deux Mondes* de 1843 en fournit une formulation exemplaire :

La double position de femme et de journaliste a quelque chose d'étrange qui arrête et choque tout d'abord l'esprit le moins timoré. Et qu'ont en effet de commun cette vie publique et militante, ces hasards d'une lutte sans fin, cette guerre avancée de la presse, avec la vie cachée du foyer, avec la vie distraite des salons ? Est-ce que des voix frêles et élégantes sont faites pour se mêler à ce concert de gros mots bien articulés, de voix cassées et injurieuses, qui retentissent chaque matin dans l'ancre de la polémique ?¹

Ce passage établit à travers un réseau d'antithèses, une frontière stricte entre la presse associée à la publicité, au conflit, à la lutte, et l'univers féminin, assigné au foyer et aux sociabilités mondaines. Les femmes y apparaissent trop fragiles, trop « cachées », trop « distraites » pour affronter une scène médiatique décrite comme un espace de brutalité verbale. La hiérarchisation implicite des compétences (« gros mots bien articulés ») fait de l'impossibilité journalistique des femmes un argument conçu comme naturel. Le « choc » produit par la figure de la femme journaliste dit alors l'ampleur du stigmate qui pesait sur ces pratiques au sein de la presse généraliste.

Comme l'a montré Marie-Ève Thérenty,² cette défiance s'accompagne d'une marginalisation structurelle : entre 1831 et 1848, seules huit femmes publient dans la *Revue des Deux Mondes*, pourtant l'un des centres névralgiques du champ littéraire. La division sexuée du journal renforce en-

1 F. de Lagevenais, « Simples essais d'histoire littéraire. Le feuilleton. - Lettres Parisiennes, de Mme de Girardin », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} octobre 1843, p. 138.

2 Marie-Ève Thérenty, « Pensée, journalisme et femme sous la Monarchie de Juillet », *Lieux littéraires/ La Revue*, 7/8, 2005, p. 93-112.

core cette exclusion : aux hommes, les rubriques politiques, économiques et diplomatiques du haut du journal ; aux femmes, le bas de page, feuilletons, mondanités, chroniques de mode, perçus comme des écritures mineures. C'est dans ce contexte d'accès inégal aux espaces journalistiques que se déploie la trajectoire d'Alida de Savignac. Sa présence régulière dans les colonnes du *Journal des Femmes* et du *Journal des Demoiselles* apparaît d'autant plus remarquable qu'elle occupe un domaine, la critique littéraire et artistique, considéré comme l'un des bastions de l'autorité masculine.

Deux dates de naissance sont avancées concernant Adélaïde, Esther, Charlotte Dabillon : 1790 (catalogue auteur BnF,³ *Biographie Universelle* de Michaud)⁴ et 1796 (thèse de Christine Léger,⁵ *Biographie des Femmes auteurs* de Montferrand)⁶. Toutes les sources s'accordent toutefois sur le 5 juillet et sur un lieu de naissance parisien. Fille unique d'un officier de la marine royale catholique, elle perd son père à l'adolescence, à 14 ou 20 ans selon les versions. Élevée par sa mère dans la religion protestante et dans une discipline d'instruction rigoureuse, elle publie son premier roman relativement tard. En 1823, alors qu'elle veille sa mère malade, elle rédige *La Comtesse de Melcy ou le mariage de convenance*, sous le nom de « Madame de Savignac », un titre jugé plus convenable que celui de « Mademoiselle ».

En 1828, ses *Encouragements pour la jeunesse* sont adoptés par la Commission de l'Instruction publique du Ministère de l'Intérieur et distribués comme prix scolaire. Plusieurs de ses ouvrages connaissent un succès durable : *Pauline ou la petite curieuse*⁷ (1835) est réédité quatorze fois jusqu'en 1892 ; *Les Petits Garçons d'après nature* (1847) atteint trente rééditions jusqu'en 1895. Autrice prolifique, elle publie quatre ouvrages pour

3 http://data.bnf.fr/12443262/alida_de_savignac/

4 Louis-Gabriel Michaud, *Biographie universelle ancienne et moderne : histoire par ordre alphabétique de la vie publique et privée de tous les hommes*, Paris, A. Thoisnier Desplaces, 1843, vol. 38 («Sapey-Séjour»), p. 119-121.

5 Christine Léger-Paturneau, *Le Journal des Demoiselles et l'éducation des filles sous la monarchie de Juillet (1833-1848)*, Thèse pour le doctorat, Paris VII, STD, 1988, p. 903-912.

6 Alfred de Montferrand, *Biographie des femmes auteurs contemporaines françaises*, Paris, Armand-Aubrée, 1836, p. 195-204.

7 Pauline est une petite fille choyée mais très curieuse. Ce défaut finit par tuer sa mère lors d'un accouchement : Pauline, cachée, surprend le médecin qui s'apprêtait à saigner la mère et qui tranche alors une artère ; le conte se termine sur ce commentaire : « Elle se meurt... C'est la petite Pauline qui a tué sa maman en cherchant à satisfaire sa curiosité ».

la seule année 1837, dont *La Jeune Maîtresse de maison*, *La Relique de saint Jacques*⁸ et un *Keepsake français*⁹ pour l'éditeur Gide. La *France littéraire* de Quérard recense plus d'une vingtaine de titres, majoritairement destinés à la jeunesse et inscrits dans un horizon didactique.

En 1840, elle dirige encore la compilation *Le Livre des Demoiselles, Morceaux choisis de littérature, d'histoire et de voyage*, publié chez Janet, recueil de morceaux choisis de littérature, d'histoire et de voyage. On y croise des autrices et auteurs reconnu-e-s de la décennie (Amable Tastu, Ernest Legouvé, Anaïs Ségalas, Élise Voïart, Delphine de Girardin, Ernest Fouinet), attestant son excellente inscription dans les réseaux littéraires de la monarchie de Juillet.

À partir des années 1830, Alida de Savignac contribue régulièrement aux recensions littéraires de périodiques variés : *L'Universel*, *Le Courrier de l'Europe*, le *Journal des Femmes*, le *Journal des Demoiselles* et le *Journal des Jeunes personnes*. Elle publie sous plusieurs signatures : Alida de Savignac, Esther Dabillon ou A. Sendre. À partir de 1841, une santé déclinante réduit son activité malgré des voyages curatifs. Elle meurt en mars 1847.

Sa nécrologie, rédigée par Jeanne-Justine Fouqueau de Pussy dans le *Journal des Demoiselles*, souligne l'importance de son rôle critique :

Depuis quinze années ses articles de critique littéraire, ses comptes-rendus des expositions de peinture, ont dirigé votre goût, réglé votre jugement. Ses contes, ses nouvelles vous ont montré tour à tour les temps anciens et les temps modernes. Dans ces récits vous avez dû remarquer combien madame Alida de Savignac était observateur de mœurs et historien habile, avec quel charme, quelle puissance elle savait appliquer aux choses et aux événements de ce monde les préceptes de notre belle et sainte religion.¹⁰

Cet hommage éclaire plusieurs enjeux : l'autorité acquise par une critique féminine dans la formation du goût des lectrices ; l'importance d'une posture pédagogique qui permet de rendre socialement acceptable une activité critique encore perçue comme masculine ; enfin, l'ambivalence de la figure d'autrice, décrite à travers des caractéristiques masculinisées (« observateur », « historien ») immédiatement rééquilibrées par

8 Alida de Savignac, *La Relique de saint Jacques, légende du monastère de Long-Pont*, Paris, L. Janet, (s. d.).

9 Alida de Savignac, *Keepsake français*, Paris, Gide, (s. d.).

10 Jeanne-Justine Fouqueau de Pussy, « Nécrologie », *Journal des Demoiselles*, mars 1847, p. 123.

une insistance sur sa vertu religieuse. Se dessine ainsi une forme d'hybridité contrainte, une androgynie d'acceptabilité qui constitue l'un des ressorts majeurs de la position de Savignac dans le champ médiatique.

L'établissement d'une critique d'art éducative

Alida de Savignac assure les comptes rendus des Salons de peinture pour le *Journal des Demoiselles* dès le lancement du périodique, en 1833, et jusqu'à l'année précédant sa mort, en 1847. Dans un contexte où la critique d'art demeure l'un des espaces les plus masculins du champ culturel, sa présence régulière dans ces colonnes invite à interroger les conditions discursives qui rendent possible son intervention. Le Salon est alors un événement central, abondamment commenté par la presse généraliste, Théophile Gautier en assurant le commentaire pour *La Presse*, Alfred de Musset pour la *Revue des Deux Mondes*, comme par la presse féminine. Alida de Savignac s'inscrit dans cet espace codé en élaborant une critique qui conjugue rigueur esthétique, visée pédagogique et conformité morale.

Dès son premier article sur le Salon de 1833, elle définit le cadre de sa pratique : il s'agit d'indiquer « la manière dont on doit parcourir une exposition »¹¹ et de promouvoir une « sage critique » fondée sur des raisons ou un sentiment légitime. Cette déclaration programmatique inscrit sa démarche dans un registre didactique parfaitement compatible avec la ligne éditoriale du *Journal des Demoiselles*, qui vise à compléter l'instruction des jeunes lectrices. Elle se présente volontiers comme une pédagogue : dans son second article, elle évoque même les « devoirs de ce professorat », en soulignant l'équilibre nécessaire entre bienveillance et discernement. Cette posture permet de contourner le soupçon d'arrogance ou d'autorité virile attaché à la critique professionnelle, en légitimant sa prise de parole par le service rendu à ses lectrices.

Cette intention éducative se traduit dans le choix des objets qu'elle commente et dans les modèles qu'elle propose. Elle consacre une part importante de ses articles aux genres traditionnellement associés aux pratiques artistiques féminines : miniatures, aquarelles, fleurs, dont elle souligne l'accessibilité et la pertinence pour les jeunes filles. Mais son geste ne se limite pas à reconduire une esthétique du « joli ». Savignac valo-

11 Alida de Savignac, « Salon - 1^{er} article », *Journal des Demoiselles*, mars 1833, vol. 1, p. 57.

rise systématiquement la présence de femmes artistes dans les Salons, et l'exemple de M^{lle} Allart est particulièrement révélateur : elle admire chez cette peintre une combinaison de qualités considérées comme féminines, la « grâce sans afféterie » et la « modestie » ; et des compétences que la critique dominante réserve d'ordinaire aux hommes comme la « fermeté du dessin », la « sévérité du goût » et la « vérité du coloris ». L'hybridité des critères laudatifs constitue ici une stratégie décisive : sans renverser explicitement les hiérarchies de genre, Savignac suggère que les femmes peuvent atteindre une maîtrise artistique plus accomplie que celle de certains hommes, et invite ses lectrices à reconnaître ces modèles pour s'autoriser elles-mêmes à développer leurs talents.

Parallèlement, la notion de « vérité » occupe une place centrale dans sa critique. Savignac loue les œuvres dont la ressemblance ou la sobriété expressive témoignent d'une fidélité à la nature ou au sentiment. Elle admire ainsi le portrait d'Ingres, qu'elle considère comme une « perfection du genre »,¹² et condamne les marines trop « arrangées » de Tanneur ou Isabey, jugées artificielles et infidèles aux véritables effets de lumière. À travers cette valorisation du vrai, elle se rapproche de la critique généraliste de son temps, notamment celle de Gautier, tout en en infléchissant l'usage vers un horizon moral. Cette exigence de vérité, parfois teintée de religiosité, sert en effet de pivot entre esthétique et morale : c'est elle qui lui permet de justifier l'admiration des sujets pieux, comme le *Ruth* et *Noémi* d'Abel Pujol, capable de restituer selon elle « la noble simplicité des livres saints ».¹³

Cette articulation entre justesse artistique et exemplarité morale apparaît encore plus nettement dans son commentaire du *Caïn* d'Antoine Étex. Face à cette sculpture, Savignac adopte un style fortement expressif composé d'accumulations verbales, d'exclamations et d'hypotyposes pour souligner la puissance dramatique et la « terreur religieuse »¹⁴ que l'œuvre inspire. Loin de se laisser déborder par l'émotion, elle l'intègre à son horizon d'attente : l'expression romantique n'est acceptable que lorsqu'elle éclaire un contenu moral, ici la faute et le destin du premier meurtrier. Elle s'inscrit ainsi dans une réception romantique mesurée, attentive à l'expression mais réticente face aux excès ou à l'obscurité, comme

12 Alida de Savignac, « Salon - 2nd article », *Journal des Demoiselles*, avril 1833, vol. 1, p. 94.

13 *Ibid.*

14 Alida de Savignac, « Salon - 3^e article », *Journal des Demoiselles*, mai 1833, vol. 1, p. 125.

en témoigne son jugement réservé sur Jean-Bernard Duseigneur, dont elle peine à saisir l'intention. Cette oscillation entre ouverture au romantisme et rappel d'une finalité morale correspond aux contraintes de la presse féminine : offrir un apprentissage artistique moderne, mais en l'ancrant dans un cadre édifiant qui rassure le lectorat et les détracteurs potentiels.

Ce qui singularise la critique d'art de Savignac, c'est précisément cette tension productive entre modernité et conservatisme. Ses textes se rapprochent, par leur vocabulaire technique et leur attention aux débats contemporains, de la critique masculine la plus reconnue ; mais leur intention demeure éducative, orientée vers des lectrices auxquelles elle propose à la fois des modèles féminins, une méthode de jugement artistique et un cadre moral structurant. La critique devient alors un espace où s'élabore une autorité féminine acceptable, qui emprunte aux codes de la critique professionnelle sans s'y conformer entièrement. C'est dans cette zone d'ajustement qu'Alida de Savignac inscrit sa contribution : en donnant aux jeunes lectrices les outils d'un regard informé, elle les prépare à occuper un espace esthétique dont on les disait *a priori* exclues.

Une critique littéraire hybride

Si la critique d'art permet à Alida de Savignac d'asseoir subtilement son autorité auprès de ses lectrices, la critique littéraire constitue l'espace où s'exerce le plus visiblement l'équilibre qu'elle doit maintenir entre compétence, prudence et prescription morale. Héritière des pratiques instaurées dès les périodiques féminins post-révolutionnaires, Savignac prolonge une tradition critique où la recension ne peut imiter totalement les codes masculins du journalisme littéraire, tout en refusant de se limiter à la simple recommandation mondaine.

Dès l'« Introduction » à la rubrique littéraire du *Journal des Demoiselles*, le 15 février 1833, elle établit le principe de sa démarche :

La lecture est la branche la plus importante de l'éducation des filles ; car c'est par elle que l'intelligence s'éclaire et que le sentiment se développe. Il faut donc qu'une femme lise beaucoup ; que l'on ne croie pas cependant qu'une jeune demoiselle puisse recevoir une instruction complète d'un cours de littérature ancienne.¹⁵

15 Alida de Savignac, « Littérature Française - Introduction », *Journal des Demoiselles*,

Cette formule, essentielle, déplace la critique du terrain polémique vers celui de la formation. Savignac ne s'institue pas en arbitre esthétique, mais en guide des jeunes lectrices. L'autorité critique est ainsi socialement légitimée : il ne s'agit pas de juger, mais d'élever. La recension devient une pédagogie du goût.

Deux modalités structurent cette pédagogie, que l'étude croisée des critiques du *Médecin de campagne* et d'*Eugénie Grandet* met nettement en évidence : la modulation du discours selon le lectorat visé ; la centralité de la vérité morale comme critère esthétique.

Le *Médecin de campagne* : l'éloge moral pour les femmes, la précaution pour les demoiselles

Dans le *Journal des Femmes* (21 septembre 1833), Savignac célèbre Balzac en termes rarement employés par les critiques masculins, en associant admiration esthétique et utilité morale. Son accueil est très enthousiaste, elle commence son article par évoquer « des moments de joies et de surprises indicibles » vécus grâce à cette catégorie d'ouvrage : « quand ces biens arrivent dans notre rude métier de critiques, c'est certainement lorsque nous rencontrons un livre écrit et pensé comme *Le Médecin de campagne* de M. de Balzac ».¹⁶

Elle place le roman sous le signe d'un double accomplissement : l'œuvre est belle parce qu'elle est juste. Le critère de vérité, déjà à l'œuvre dans sa critique d'art, devient le fondement de sa lecture balzacienne : « la vérité y domine tout, et la parole chrétienne y remplace les déclamations philosophiques ».¹⁷ Cette substitution exprime la matrice de son esthétique : la modernité littéraire est acceptable à condition qu'elle soit moralement orientée, qu'elle soit vectrice de « la nouvelle morale » parce que, selon elle, *Le Médecin de campagne*, « c'est l'abnégation chrétienne, c'est la charité, la foi et l'espérance ».¹⁸ C'est précisément pour ces raisons qu'elle soutient ce roman pour le Prix Monthyon, pour être « le plus utile et le plus moral ».¹⁹

vol. 1, n° 1, 15 février 1833, p. 4.

16 Nous nous appuyons sur la reproduction de l'article, établie par René Guise, in « Balzac et la presse de son temps. Le romancier devant la critique féminine », *L'Année balzacienne*, 1982, p. 79.

17 *Ibid.*, p. 80.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, p. 81.

Deux mois plus tard, le 15 novembre 1833, la même recension, dans le *Journal des Demoiselles*, se déploie selon un tout autre protocole discursif. Savignac tempère, prévient, conseille en modulant l'accès au texte :

Cet excellent livre est un peu sérieux, et peut-être trop fort pour vous, mesdemoiselles, et rien n'est plus dangereux que de fatiguer l'esprit encore léger de très-jeunes par des lectures au-dessus de leurs forces [...]. Mon but est donc, en vous parlant du *Médecin de Campagne*, non de vous engager à le lire, mais de vous faire la part de plaisir et de profit que vous pouvez y trouver dès à présent, en vous recommandant d'y chercher plus tard les hauts enseignements qui y sont refermés.²⁰

La modalisation épistémique transmise par l'adverbe « peut-être » et l'euphémisme contenu dans « un peu » tranche avec le superlatif « rien n'est plus » de la fin de la phrase. Ainsi, si la critique n'affirme pas fermement sa position sur l'ouvrage, elle assoit son autorité relativement à l'éducation des jeunes filles. Ensuite, l'invitation à la lecture de l'ouvrage est contradictoire, sous forme de prétérition. En effet, la formule négative est nuancée : la critique ne conseille pas aux jeunes filles de le lire car les « enseignements » contenus ne leur seraient pas encore accessibles ; cependant, pour pouvoir y trouver « la part de plaisir et de profit [...] dès à présent », elle leur donne directement à lire dans son article de longs extraits. La nuance se trouve donc dans l'intention de lecture. Ce n'est pas encore la grande moralité de l'ouvrage mais « le plaisir et le profit » qui doivent en conditionner la lecture du public ciblé par Savignac. Nous identifions ici un décalage par rapport au pacte établi par la critique de ne conseiller que des lectures accessibles aux jeunes filles. Pourquoi conseiller à ses jeunes lectrices une œuvre dont la moralité est trop complexe, selon elle ? Pourquoi signaler cet ouvrage s'il ne remplit pas les critères qu'elle a fixés dans son « Introduction » ? En réalité, *Le Médecin de campagne* les remplit partiellement puisque le choix des extraits met en avant le dévouement et l'action salvatrice de Benassis. Savignac signale ainsi à ses lectrices un modèle de vertus à suivre. La recension du *Journal des Demoiselles* se distingue en ce que l'appareil critique n'est pas aussi visible, l'article ressemble plus à une fiche de lecture, comme un outil pour les « demoiselles » afin d'établir quelques repères moraux dans la « littérature nouvelle ». La stratégie est

20 Alida de Savignac, « Revue Littéraire - *Le Médecin de Campagne* », *Journal des Demoiselles*, vol. 1, X, 15 novembre 1833, p. 295.

transparente : des femmes peuvent entendre la morale dans sa plénitude ; les demoiselles doivent y accéder progressivement, par fragments choisis. Le roman n'est pas interdit, sa lecture en est ajustée. Le geste critique devient une médiation protectrice et normative.

***Eugénie Grandet*, exemplarité morale et économie de la passion**

Dans les deux recensions d'*Eugénie Grandet* établies par Alida de Savignac, le 25 janvier 1834 dans le *Journal des Femmes* et le 14 mars 1834 dans le *Journal des Demoiselles*, la critique déploie la même mécanique différenciée.

Pour les lectrices adultes, la modernité balzacienne est pleinement assumée :

Pourtant aujourd'hui, il faut la vérité, la vérité toute nue ; l'homme, possesseur des richesses intellectuelles de tous les siècles, sait tout ce qui n'est pas, et l'on ne peut le surprendre qu'en lui montrant ce qui est.²¹

La formule condense l'horizon critique de Savignac : dévoiler le réel mais en préserver la dimension édifiante. Le roman balzacien devient ainsi un support de discernement moral, voire un outil d'autogouvernement émotionnel.

Pour les jeunes lectrices, en revanche, la narration littéraire cède la place au bénéfice moral : « Il n'est que deux forces capables de résister aux chagrins de ce monde : la résignation et l'espérance d'une autre vie ». ²² Balzac est lu comme manuel de vie. La virtuosité narrative s'efface derrière l'exemple de vertu.

Ce déplacement s'incarne dans une figure cardinale : le sacrifice féminin. Eugénie Grandet n'est pas célébrée comme héroïne tragique, mais comme matrice de dévouement : « De cet instant, Charles devint un objet sacré pour sa cousine ; de cet instant, cette âme, jusque-là stationnaire, éprouva tout ce que le cœur d'une femme peut ressentir de dévouement et de sublime générosité ». ²³

L'indéfini « une femme » universalise la conduite morale. Le roman n'est pas seulement lu : il doit être imité.

21 René Guise, « Balzac et la presse de son temps », cit., p. 86.

22 Alida de Savignac, « Revue Littéraire - *Eugénie Grandet* », *Journal des Demoiselles*, vol. 2, II, 15 mars 1834, p. 39.

23 *Ibid.*

Savignac ne revendique à aucun moment un droit féminin à la critique. Elle en performe la légitimité par trois procédés : en proposant une critique littéraire pédagogique, en privilégiant la morale sur l'esthétique et en modulant son discours selon l'âge et le statut social de ses lectrices. Ainsi, son autorité est masquée mais réelle. La critique littéraire devient un espace où une femme peut juger, à condition de ne jamais se dire juge. Ce paradoxe, loin d'être un renoncement, produit un effet inattendu : Alida de Savignac occupe un poste d'arbitre du goût, non en l'arrachant, mais en le rendant acceptable.

Conclusion

En définitive, l'exemple d'Alida de Savignac invite à déplacer le regard porté sur la réception du romantisme en France. En marge des grandes signatures masculines de la critique, ses articles pour le *Journal des Femmes* et le *Journal des Demoiselles* montrent que la presse féminine n'est pas un simple relais atténué des débats esthétiques contemporains, mais un espace de reformulation active. En composant avec les attentes morales et religieuses de ses lectrices, avec les contraintes éditoriales de périodiques destinés aux femmes et aux jeunes filles, Savignac élabore une médiation originale du romantisme, où l'expressivité, la vérité et la modernité narrative sont systématiquement relues à l'aune de leur utilité pédagogique.

La critique d'art comme la critique littéraire donnent à voir cette même économie discursive : accueil mesuré des innovations romantiques, valorisation de la puissance expressive dès lors qu'elle reste lisible et édifiante, sélection de modèles féminins (peintres, héroïnes, autrices) susceptibles d'incarner une forme d'excellence compatible avec les normes de genre. Loin de se situer à la périphérie du champ, Savignac en occupe un point de tension : elle emprunte aux codes de la critique professionnelle (lexique technique, mise en série des œuvres, construction de hiérarchies esthétiques), tout en réorientant leur finalité vers la formation morale et le gouvernement de soi. C'est dans cette tension que se construit ce « romantisme pour femmes » : ni simple édulcoration, ni appropriation radicale, mais configuration spécifique où les œuvres sont rendues fréquentables, voire recommandables, pour un lectorat féminin que l'on veut à la fois instruire et contenir.

La trajectoire et les pratiques d'Alida de Savignac rappellent enfin que l'accès des femmes à la fonction critique ne se joue pas seulement dans les

espaces légitimés de la grande presse, mais aussi dans ces zones intermédiaires que constituent les journaux féminins. En adoptant une posture de pédagogue plutôt que de polémiste, en faisant de l'édification une condition d'acceptabilité de la littérature et des arts, Savignac parvient à installer une autorité critique féminine qui ne se proclame jamais comme telle, mais n'en façonne pas moins durablement le goût d'un large public de lectrices. Relire ses comptes rendus, c'est ainsi reconnaître que l'histoire du romantisme et de sa réception ne peut être pleinement écrite qu'en réintégrant ces médiatrices, dont le travail, discret mais continu, a contribué à définir pour les femmes de la monarchie de Juillet ce qu'il était possible, souhaitable et légitime de lire, de voir et d'admirer.

L'ATTIVITÀ PUBBLICISTICA DI HEINRICH VON KLEIST: IL CASO PHÖBUS. *EIN JOURNAL FÜR DIE KUNST* (1808)

Elisa DESTRO (*Università degli Studi di Verona*)

elisa.destro@univr.it

RIASSUNTO: Il contributo indaga l'attività pubblicistica di Heinrich von Kleist, concentrandosi in particolare sul caso *Phöbus. Ein Journal für die Kunst* (1808), rivista letteraria che aveva preceduto i più noti *Berliner Abendblätter* (1810-1811) e che Kleist pubblicò in collaborazione con il teorico e diplomatico Adam Müller. Nei suoi pochi mesi di vita, *Phöbus* tenta di unire letteratura e arti figurative, ambendo a realizzare quell'ideale di 'poesia universale progressiva' tanto caro al Romanticismo. Tuttavia, la mancata collaborazione di nomi di spicco quali Goethe e Wieland, nonché questioni di ordine economico, condannano a un rapido fallimento questa rivista, che ha avuto il merito di ospitare le prime versioni di alcune delle più importanti opere di Kleist.

ABSTRACT: This contribution investigates the journalistic activity of Heinrich von Kleist, with a particular focus on *Phöbus. Ein Journal für die Kunst* (1808), a literary journal that preceded the more famous *Berliner Abendblätter* (1810-1811) and which Kleist published in collaboration with the theorist and diplomat Adam Müller. During its brief existence, *Phöbus* attempted to unite literature and the visual arts in pursuit of the Romantic ideal of 'progressive universal poetry'. However, the journal was doomed to rapid failure due to a lack of collaboration from prominent figures such as Goethe and Wieland, despite the fact that it had the merit of publishing the first editions of some of Kleist's most important works.

PAROLE CHIAVE: *Phöbus*, Heinrich von Kleist, Adam Müller, pubblicistica, Romanticismo, Classicismo, arti visive

KEY WORDS: *Phöbus*, Heinrich von Kleist, Adam Müller, Journalism, Romanticism, Classicism, Visual Arts

L'ATTIVITÀ PUBBLICISTICA DI HEINRICH VON KLEIST: IL CASO *PHÖBUS*. *EIN JOURNAL FÜR DIE KUNST* (1808)

Elisa DESTRO (*Università degli Studi di Verona*)

elisa.destro@univr.it

Il contributo intende indagare l'attività pubblicistica di Heinrich von Kleist, uno dei più importanti e poliedrici esponenti del Romanticismo tedesco, concentrandosi in particolar modo sul primo periodico da lui curato che, a differenza dei più noti *Berliner Abendblätter* (1810-1811), può essere considerato come 'figliastro'¹ della ricerca kleistiana, specie in Italia.² Nonostante il rapido fallimento della rivista, che non era riuscita ad attirare la collaborazione di Goethe e Wieland come i suoi editori avevano auspicato, *Phöbus* (1808) raccoglie – nei suoi pochi mesi di vita – i fermenti letterari dell'Europa romantica. Essa tenta infatti di unire poesia, teoria letteraria e arti visive, attraverso l'inserimento di pregiate incisioni su rame ad opera di Johannes Christian Benjamin Gottschick su disegni di Asmus Jacob Carstens, Fedor Iwanow, Ferdinand Hartmann e Gerhard von Kügelgen. Oltre a ospitare frammenti delle prime edizioni di alcune importanti opere dello stesso Kleist, quali ad esempio *Penthesilea* (*Pentesilea*), *Der zerbrochene Krug* (*La brocca rotta*), *Die Marquise von O...* (*La marchesa di O...*) o *Das Käthchen von Heilbronn* (*Caterina di Heilbronn*), *Phöbus* include trattazioni sulla danza, sul misticismo, sulla pittura, sul teatro antico e moderno, dando conto anche della ricezione di altre culture, con recensioni delle opere di Madame de Staël, rielaborazioni di favole di La Fontaine o di poemi nordici come l'*Edda*, nonché contributi sulla poesia spagnola, su William Shakespeare o sul teatro italiano.

- 1 Cfr. Anton Philipp Knittel, *Phöbus. Ein Journal für die Kunst*, in Ingo Breuer (Hrsg.), *Kleist-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2009, pp. 162-166: 163.
- 2 Se ai più noti *Berliner Abendblätter* (1810-1811) è stato dedicato un numero speciale della rivista *Studia theodisca*, non mi risulta che specifici contributi italiani siano stati dedicati invece a *Phöbus*: cfr. Fausto Cercignani, Elena Agazzi, Roland Reuß, Peter Staengle (a cura di), *Dal giornale al testo poetico. I Berliner Abendblätter di Heinrich von Kleist*, in *Studia theodisca*, 2001.

La pubblicistica tedesca intorno al 1800

La svolta del secolo tra Sette e Ottocento in Germania è largamente dominata da riviste di stampo illuministico e classicistico, di cui *Die Horen* (1795-1797) di Friedrich Schiller rappresenta il modello di riferimento indiscusso. Essa si pone ambiziosamente come l'inizio di una nuova era nel suo tentativo di riunire tutti i migliori scrittori di lingua tedesca sotto la propria egida.³ Il fatto che il periodico non sopravviva nemmeno quattro anni è da attribuire al rifiuto, da parte del suo editore, di occuparsi di questioni politiche e di attualità in un momento storico di cambiamenti inarrestabili per l'Europa, imponendo così un «rigoroso silenzio proprio sul tema preferito del giorno».⁴ Si tratta di un'intransigenza programmatica nei confronti dei desideri del pubblico, costretto continuamente a misurarsi con un'ideale di umanità 'nobilitata',⁵ da esso probabilmente molto distante. Tuttavia, il fallimento delle *Horen* non impedisce loro di diventare il modello di riferimento a cui ogni nuova rivista si ispira più o meno esplicitamente nei suoi principi fondamentali, abbracciandone il livello di pretesa, la distanza dalla politica attuale e dalla religione di Stato, l'orientamento cosmopolita, ma soprattutto l'opposizione estetica al pubblico e quindi il suo atteggiamento provocatorio nei confronti dei lettori.⁶ Tale orientamento, nonostante gli inizi spesso promettenti, condanna molte riviste a un veloce fallimento, come era stato il caso per le *Horen* stesse.

Il vuoto di mercato lasciato dalla scomparsa di questa rivista viene presto colmato da altri progetti editoriali, di cui di seguito si riportano soltanto un paio di esempi tra i più significativi. Innanzitutto, a Weimar nasce la rivista *Propyläen* (1798-1800), fondata nel 1798 da Goethe. Il programma del Goethe classicista si propone come rappresentante di un

3 Con le *Horen* Schiller si illudeva di poter eliminare la concorrenza, specie quella del periodico illuminista di Christoph Martin Wieland *Der Teutsche Merkur*, che esisteva già del 1773. Wieland, tuttavia, conosceva i suoi colleghi e il suo pubblico meglio di Schiller e di molti editori successivi. A differenza delle loro riviste, infatti, *Der Teutsche Merkur*, seguito da *Der Neue Teutsche Merkur*, resistette fino al 1810: cfr. Ernst Osterkamp, «Neue Zeiten – Neue Zeitschriften. Publizistische Projekte um 1800», *Zeitschrift für Ideengeschichte*, 1, 2, 2007, pp. 62-78: 64-65.

4 *Die Horen, eine Monatsschrift*, hrsg. von Friedrich Schiller, 1, 1795, p. III, cit. in Christian Meierhofer, «Hohe Kunst und Zeitungswaren. Kleists journalistische Unternehmen», *Zeitschrift für deutsche Philologie (ZfdPh)*, 131, 2, 2012, pp. 161-190: 167-168. Laddove non diversamente segnalato le traduzioni sono mie.

5 Cfr. Ernst Osterkamp, «Neue Zeiten – Neue Zeitschriften», cit., p. 68.

6 Cfr. *Ibid.*, p. 69.

concetto più alto e più preciso di arte: al posto dell'immagine universale dell'umanità, Goethe pone la realizzazione dell'arte nella sua forma più completa. Sebbene egli si opponesse al modello programmatico delle *Horen*, anche i *Propyläen*, con il loro modo di rapportarsi al pubblico, sono in sintonia con le altre riviste dell'epoca: l'obiettivo dell'arte perfetta come massima espressione dell'umanità, che i *Propyläen* volevano perseguire, impediva di tenere conto delle esigenze dei lettori. Si tratta, anche in questo caso, di un progetto editoriale che considera la soglia del secolo come l'inizio di una nuova epoca dell'umanità, ma che si vede condannato al fallimento non appena varcata questa stessa soglia a causa del suo scarso successo commerciale.⁷

Contemporaneamente ai *Propyläen* di Goethe, a Berlino appare la rivista considerata fondativa del Romanticismo tedesco, *Athenaeum* (1798-1800), curata dai fratelli August Wilhelm e Friedrich Schlegel. Già nella premessa si possono tracciare alcuni parallelismi con il programma delle *Horen*, dal momento che si aspira alla massima generalità in ciò che mira direttamente alla formazione dell'individuo, nonché al perfezionamento dell'umanità.⁸ La differenza maggiore rispetto alle *Horen* è la decisione dei fratelli Schlegel di rinunciare ai collaboratori esterni, probabilmente per evitare il declino di livello che le *Horen* avevano subito a causa della mancanza di autori di rilievo. Sebbene questa decisione comporti un notevole lavoro aggiuntivo per i due fratelli nell'approntamento del mensile, ciò offre loro la possibilità di consolidare la propria autorità interpretativa e perseguire il piano di una «gerarchizzazione radicale»⁹ nel rapporto tra autore e pubblico e tra gli autori stessi. Se, da un lato, *Athenaeum* nasce come rivista dei fratelli Schlegel nella lotta contro la teoria artistica del Classicismo weimariano, ormai fossilizzato, e per lo sviluppo e la diffusione della teoria letteraria del primo Romanticismo, dall'altro, l'attività intellettuale e creativa viene rivalutata in modo particolare da Friedrich Schlegel e dalla sua teoria giornalistica, in contrapposizione ai generi letterari tradizionali, stabilendo un ampio catalogo tematico che troverà seguito nelle successive riviste romantiche. Il programma formativo di Friedrich Schlegel per la sua rivista comprende infatti la filosofia, le scienze naturali, la filologia, nonché la teoria delle belle arti e la filosofia della religione e del linguaggio.¹⁰

7 Cfr. *Ibid.*, pp. 71-73.

8 Cfr. *Ibid.*, pp. 69, 71.

9 *Ibid.*, p. 71.

10 Cfr. Heinrich Aretz, *Heinrich von Kleist als Journalist. Untersuchungen zum „Phö-*

Con il volgere del secolo e lo scandalo politico delle campagne di conquista napoleoniche inizia anche la progressiva radicalizzazione del panorama giornalistico tedesco, come ad esempio nel *Poetisches Journal* (1800) di Ludwig Tieck, che programmaticamente confina l'educazione estetica alla sola poesia, cui conferisce inoltre una sfumatura nazionalistica. I programmi editoriali precedentemente distaccati dalla politica, come il perfezionamento universalistico dell'umanità annunciato pochi anni prima dalle *Horen* e dall'*Athenaeum*, lasciano il posto a un «patriottismo infuocato»¹¹ che ben presto si diffonde in molti periodici dell'epoca. La soglia storica, che ancora prima della fine del secolo era stata preparata per propagandare una nuova era di raffinamento del genere umano, diventa ora la soglia del secolo dei nazionalismi.¹²

Molti periodici di successo rimangono tuttavia decisamente apolitici, come ad esempio la *Zeitung für die elegante Welt* (1801-1859), pubblicata tre volte alla settimana, che offre al pubblico i seguenti contenuti: «Saggi generali [...] su argomenti utili e piacevoli di ogni genere», «Notizie sulle nuove mode e sul lusso dalle capitali straniere e tedesche», «Notizie di corrispondenza sui teatri tedeschi e stranieri», «Notizie di corte», «Caratteristiche di città e paesi», «Annuncio di nuove questioni artistiche», «Letteratura» così come una miscellanea di «invenzioni, bozzetti biografici, aneddoti, epigrammi e simili».¹³ Accanto alla *Zeitung für die elegante Welt* va nominata la rivista *Freimüthiger* (1803-1811), pubblicata da August von Kotzebue, che integra il proprio catalogo dei contenuti con la dichiarazione, da parte dell'editore, che in essa si intende «esprimere liberamente la propria opinione su tutti gli argomenti trattati» e «non lasciarsi sminuire da alcuna autorità letteraria».¹⁴ L'affermazione di Kotzebue rimanda inequivocabilmente alla problematica della censura a cui era soggetta la stampa all'inizio del XIX secolo sotto il dominio napoleonico, ma anche a una diffidenza nei confronti dei risultati culturali raggiunti dall'Illuminismo a seguito della Rivoluzione francese e della sconfitta della Prussia nel 1806.¹⁵

bus', zur ,Germania' und den ,Berliner Abendblättern', Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1984, pp. 48-49.

11 Ernst Osterkamp, «Neue Zeiten – Neue Zeitschriften», cit., p. 77.

12 Cfr. *Ibid.*, p. 76.

13 *Zeitung für die elegante Welt*, 1801, s. p., cit. in Christian Meierhofer, *art. cit.*, p. 166, corsivi in originale.

14 *Der Freimüthige, oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser. Mit Kupfern und Musikblättern*, hrsg. von August von Kotzebue, 1, 1803, p. 2, cit. in Christian Meierhofer, *art. cit.*, p. 166, corsivo in originale.

15 Cfr. *Ibid.*

È in questa situazione storico-politica così delicata che nasce nel 1808 il *Phöbus* di Heinrich von Kleist e Adam Müller. Anche questa rivista si rifà dichiaratamente al modello giornalistico schilleriano delle *Horen*, ormai superato da un decennio, in un annuncio della fine del 1807: «Iniziamo quindi con l'anno 1808, secondo il programma leggermente modificato e ampliato delle *Horen*, la nostra rivista d'arte [...], favorita da molteplici contributi».¹⁶ Tuttavia, *Phöbus* assomiglierà alle *Horen* soltanto nella sua limitazione tematica all'arte e nella rinuncia pubblica alla religione e alla politica. La rivista, infatti, non giudicherà il suo pubblico in base all'ideale dell'uomo nobilitato, ma si adatterà piuttosto allo spirito militante e agonale della propria epoca. In virtù della sua fondazione storica poco dopo le devastanti sconfitte di Jena e Auerstedt, *Phöbus* dimostrerà ai lettori, ad esempio attraverso la scelta di *Pentesilea* come primo frammento ad aprire la rivista, che da quel momento in poi il destino degli uomini sarà deciso sul campo di battaglia.¹⁷

Kleist a Dresda e la breve storia editoriale di *Phöbus*

La decisione di Kleist di stabilirsi a Dresda dopo la prigionia francese fu probabilmente tanto politica quanto dettata dal suo desiderio di dedicarsi all'arte, come documenta una lettera della sorella Ulrike von Kleist al generale Clarke, che nel 1807 richiede il rilascio del fratello affermando che questi aveva intenzione di trasferirsi a Dresda «per dedicarsi pacificamente alla letteratura e alle arti, che egli ama e alle quali si è votato».¹⁸ La capitale sassone rappresentava una meta ideale per l'ex ufficiale prussiano, poiché offriva «sicurezza dagli attacchi dei francesi, il ricongiungimento con gli amici, il riconoscimento pubblico e, inoltre, la prospekti-

16 Heinrich von Kleist, Adam Müller, annuncio pubblicato per la prima volta nell'inserito dell'*Allgemeine Literaturzeitung*, 25 dicembre 1807, cit. in Id. (Hrsg.), *Phöbus. Ein Journal für die Kunst*, Nachwort und Kommentar von Helmut Sembdner, Stuttgart, Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1961, p. 612.

17 Cfr. Ernst Osterkamp, «Neue Zeiten – Neue Zeitschriften», cit., pp. 77-78.

18 Ulrike von Kleist, lettera al generale Clarke dell'8 giugno 1807, cit. in Walter Schmitz, «... eine neue Ordnung der Dinge». *Heinrich von Kleists Dresdner Aufenthalt*, in Lothar Jordan (Hrsg.), *Kleist als Dramatiker / Kleist und Dresden. Aufführungsgeschichte und Aufführungspraxis. Werk, Kontext und Umgebung* (= Beiträge zur Kleist-Forschung, 21. Jahrgang, 2007/2008), Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009, pp. 81-104: 82.

va di tempo libero e denaro».¹⁹ A Dresda, Kleist non soltanto ritrova i suoi vecchi amici Rühle von Lilienstern e Ernst von Pfuel, ma inizia ben presto a frequentare la grande cerchia di artisti, scrittori e mecenati che gravitano attorno alla città sull'Elba. Qui Kleist entra in contatto con il teorico e diplomatico Adam Müller, che sarà determinante per lo sviluppo del progetto editoriale di *Phöbus*, ma anche con il filosofo Gotthilf Heinrich Schubert, il medico e letterato Karl Friedrich Gottlob Wetzel, nonché i pittori Ferdinand Hartmann e Gerhard von Kügelgen, per citare solo alcuni nomi.²⁰

Kleist non si era presentato a Dresda a mani vuote, ma era invece arrivato con i manoscritti, più o meno compiuti, de *La Brocca rotta*, *La marchesa di O...*, *Pentesilea*, *Michael Kohlhaas* e con il frammento di *Robert Guiskard*; anche Adam Müller aveva già ultimato il manoscritto del suo ciclo di lezioni *Von der Idee der Schönheit* (Sull'idea di bellezza) e *Über die dramatische Kunst* (Sull'arte drammatica). Il desiderio di pubblicare questi materiali spinge i due intellettuali a progettare, dopo meno di tre settimane dall'arrivo di Kleist a Dresda, la fondazione di una propria casa editrice, la Phönix-Buchhandlung, la cui realizzazione fallisce velocemente a causa della resistenza degli editori dresdensi, che certo non sentivano il bisogno di ulteriore concorrenza. Tuttavia, grazie agli amici Pfuel e Rühle, nonché alla sorella di Kleist, Ulrike, i due riescono a mettere insieme una somma di denaro sufficiente per dare l'avvio alla propria rivista, *Phöbus. Ein Journal für die Kunst*. Sembra che l'idea di una 'rivista per l'arte' nasca da un artista stesso, Ferdinand Hartmann, che desiderava pubblicare «una raccolta di poesie dei suoi amici, accompagnata da bozzetti delle opere di pittori locali».²¹ Quest'ultimo si sarebbe infatti occupato della parte ornamentale e figurativa, mentre Kleist e Müller si sarebbero rispettivamente dedicati alla letteratura e alla teoria.

Il giorno di fondazione della rivista è considerato il 17 dicembre 1807, quando Müller notifica a Goethe, con l'inizio del nuovo anno, la nascita

19 Gerhard Schulz, *Kleist. Eine Biographie*, München, C. H. Beck, 2007, p. 315.

20 Per un elenco più esaustivo si vedano Helmut Sembdner, *Nachwort und Kommentar*, in Heinrich von Kleist, Adam Müller (Hrsg.), *Phöbus*, cit., pp. 603-652: 603; Anton Philipp Knittel, *art. cit.*, p. 162. La ricostruzione storica della genesi di *Phöbus* presentata in questo capitolo si rifà ai due saggi qui citati.

21 Hans Karl Dippold, lettera a Johannes von Müller del 30 settembre 1807, cit. in Helmut Sembdner, *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, München, dtv, 1996, p. 152; cfr. anche Helmut Sembdner, *Nachwort und Kommentar*, cit., pp. 603-604.

di una rivista artistica «all'incirca sul modello delle *Horen*»,²² chiedendo la sua protezione. Quello stesso giorno, Kleist scrive alla sorella Ulrike per informarla dettagliatamente sui piani finanziari per la rivista,²³ nonché al suo protettore e mentore Christoph Martin Wieland, per chiedergli il suo personale contributo e illustrargli i testi inclusi nel progetto:

Ich bin im Besitz dreier Manuskripte, mit denen ich, für das kommende Jahr, fragmentarisch darin aufzutreten hoffe; einem Trauerspiel, *Penthesilea*, einem Lustspiel, *der zerbrochne Krug* [...]; und einer Erzählung, *Die Marquise von O.* Adam Müller wird seine ästh. und phil. Vorlesungen geben; und durch günstige Verhältnisse sind wir in den Besitz einiger noch ungedruckter Schriften des Novalis gekommen, die gleichfalls in den ersten Heften erscheinen sollen. Ich bitte Sie, mein verehrungswürdigster Freund, um die Erlaubnis, Sie in der Anzeige als einen der Beitragliefernden nennen zu dürfen; *einmal*, in der Reihe der Jahre [...] werden Sie schon einen Aufsatz für meinen Phöbus erübrigen können [...].²⁴

Dopo una campagna pubblicitaria massiva tra potenziali lettori e contributori, rispettivamente attraverso una serie di annunci in giornali e corrispondenza privata, *Phöbus* fa la sua prima comparsa il 23 gennaio del 1808 e si propone di uscire regolarmente intorno al 20 di ogni mese, proposito che raramente i due editori riusciranno a mantenere. Il primo numero, in formato quadrato su carta costosa e pregiata, viene inviato all'imperatore d'Austria e al re di Westfalia Jérôme, fratello di Napoleone. Un esemplare viene inviato personalmente da Kleist a sua eccellenza von

22 Adam Müller, lettera a Goethe del 17 dicembre 1807, cit. in Helmut Sembdner, *Nachwort und Kommentar*, cit., p. 611.

23 Heinrich von Kleist, lettera alla sorella Ulrike del 17 dicembre 1807, in Id., *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Helmut Sembdner, München, Carl Hanser Verlag, 1961², 2. Bd., pp. 797-798.

24 «Sono in possesso di tre manoscritti con i quali spero di contribuire in modo frammentario nel corso del prossimo anno: un dramma tragico, *Pentesilea*, una commedia, *La brocca rotta* [...] e un racconto, *La marchesa di O.* Adam Müller darà le sue lezioni estetiche e filosofiche; e grazie a circostanze favorevoli siamo entrati in possesso di alcuni scritti ancora inediti di Novalis, che saranno pubblicati a loro volta nei primi numeri. Le chiedo, mio venerabile amico, il permesso di poterla citare nell'annuncio come uno dei contributori; *una volta*, nel corso degli anni [...] riuscirà a dedicare un saggio al mio *Febo*». (Heinrich von Kleist, lettera a Christoph Martin Wieland del 17 dicembre 1807, in Id., *Sämtliche Werke und Briefe*, cit., pp. 799-800, corsivi in originale).

Goethe, con particolare raccomandazione per il frammento di *Pentesilea* ivi contenuto.

Il progetto così ambiziosamente avviato, tuttavia, è destinato a un rapido fallimento per una serie di molteplici fattori. Un primo motivo è sicuramente di ordine economico, dal momento che la rivista viene pubblicata a spese proprie dagli editori, ma che il finanziamento raccolto tramite amici e parenti si rivela insufficiente. Anche la speranza di poter contare tra i propri contributori nomi di prestigio si rivela infondata: gli editori invitano alla collaborazione non solo Goethe, Schiller e Wieland, ma anche Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel, Karl August Böttiger, Johannes von Müller e Jean Paul, per citare solo alcuni nomi tra i più noti; tuttavia, a parte gli editori stessi, i principali contributori di *Phöbus* saranno nomi molto meno illustri, quali Christian Gottfried Körner, Otto Heinrich Graf von Loeben, Wilhelm Nienstädt, Gotthilf Heinrich Schubert, e specialmente Friedrich Gottlob Wetzel. Buona parte degli autori più prestigiosi che gli editori speravano di attirare non soltanto si sottraggono alla collaborazione con *Phöbus*, ma contribuiscono invece per la concorrenza scrivendo per la rivista viennese *Prometheus* di Leo von Seckendorff e Johann Ludwig Stoll, principale rivale del *Phöbus* stesso, poiché affine nelle intenzioni e negli obiettivi. La concorrenza spietata, del resto, è un altro dei fattori che spingono la rivista a un rapido fallimento: oltre a *Phöbus* e *Prometheus*, solo all'inizio del 1808, nell'area di lingua tedesca, si annoverano, tra gli altri, i periodici *Jason*, *Selene*, *Isis*, *Teutona*, *Freimüthiger*, *Morgenblatt*, *Neuer Teutscher Merkur*, *Zeitung für die elegante Welt* e *Journal für Wissenschaft und Kunst*. Risentendo sia *Phöbus* che *Prometheus* di questo problema, nell'autunno del 1808 gli editori delle due riviste prendono in considerazione l'idea di unire i loro progetti sotto l'editore Cotta. Tuttavia, le trattative falliscono e Adam Müller persuade l'editore Walther a pubblicare il resto dell'annata di *Phöbus*, ma a condizioni finanziarie inaccettabili. Queste ultime avranno conseguenze catastrofiche sia per la sopravvivenza della rivista stessa che per l'amicizia con Kleist, che accuserà Müller di averlo raggirato fino a sfidarlo in duello. Sebbene questa sfida non abbia seguito, l'amicizia tra i due editori, nonostante altre collaborazioni, rimane irrimediabilmente compromessa.

Un ultimo fattore, non meno importante, deve avere contribuito alla disfatta di *Phöbus*, ovvero una serie di recensioni estremamente negative, per non dire calunniose, apparse specialmente sul *Freimüthiger* da parte di un autore anonimo, che Sembdner ha identificato con ragionevole sicurezza

con il nome del già citato Karl August Böttiger,²⁵ noto archeologo e filologo attivo al tempo a Dresda. Quest'ultimo, che godeva di un'influente autorità estetico-letteraria, doveva nutrire un certo astio nei confronti dei due editori, come dimostra una lettera all'editore Cotta che Böttiger invia per sabotare il progetto di pubblicazione di *Phöbus* insieme a *Prometheus*, decisione che condannerà entrambe le riviste al fallimento dopo una sola annata:

Ich habe mich für diesen Phöbus aus vollem Herzen selbst interessirt und mich seines Gedeihens gefreut. Denn ich wünsche, daß aus unserm Dresden nichts als Gutes komme. Allein der unsägliche Dünkel, mit dem diese Herrn alles neben sich behandeln und nur in Dunstgewölken, wie die Gespenster Ossians, einherschreiten, musste verbunden mit der totalen Unkunde alles dessen, was aufs große, *kaufende* Publikum wirkt, ihnen bald alle Herzen entfremden und so haben sie schon bei den ersten 5 Stücken an 2000 Thlr. zugesetzt. Ich zweifle, daß diese Herrn den Geist ihrer Aufsätze ändern und durch Mannigfaltigkeit und Verständlichkeit gefallen wollen. Darum sage ich Ihnen ins Ohr: mit Rath! Vernichten Sie diesen Brief, oder machen Sie wenigstens nur den Gebrauch davon, den der Freund dem Freunde schuldig ist.²⁶

Il programma di *Phöbus*, come si vedrà anche in seguito, era in effetti estremamente ambizioso nel suo tentativo di mettere in ombra tutte le altre riviste letterarie e artistiche esistenti grazie alla sua eccellente veste grafica nonché al suo alto livello poetico e teorico, ovvero nella sua volontà di riunire – come era stato per le *Horen* – le diverse e difficilmente conciliabili posizioni artistiche già esistenti invitando tutti gli autori di rilievo alla collaborazione.²⁷ Ciò aveva creato delle riserve nei confronti dell'arro-

25 Cfr. Helmut Sembdner, *Nachwort und Kommentar*, cit., pp. 607-609.

26 «Mi sono interessato con tutto il cuore a questo Phöbus e mi sono rallegrato del suo successo. Perché desidero che dalla nostra Dresda venga solo del bene. Ma l'insolenza con cui questi signori trattano tutto ciò che li circonda e con cui procedono come avvolti nella foschia, come i fantasmi di Ossian, unita alla totale ignoranza di tutto ciò che colpisce il grande pubblico *acquirente*, ha presto allontanato da loro tutti i cuori e così già con i primi cinque numeri hanno perso 2000 talleri. Dubito che questi signori cambieranno lo spirito dei loro contributi e cercheranno di piacere con la varietà e la comprensibilità. Per questo Le dico all'orecchio: con prudenza! Distrugga questa lettera, o almeno ne faccia l'uso che un amico deve a un amico». (Karl August Böttiger, lettera a Cotta del 21 ottobre 1808, cit. in Helmut Sembdner, *Nachwort und Kommentar*, cit., p. 617, corsivo e ortografia come in originale).

27 Cfr. Heinrich Aretz, *op. cit.*, pp. 34-35, 42.

ganza degli editori che, già in un annuncio del gennaio 1808, non avevano mancato di vantarsi prematuramente della benevolenza e del sostegno di Goethe, che mai parteciperà all'impresa. Come si vedrà anche in seguito, infatti, *Phöbus*, nonostante un insistente invito alla collaborazione, affronta in vari modi l'autorità di Goethe, spesso in tono critico, rendendo questa stessa collaborazione impossibile.

Il programma artistico di *Phöbus* e la sua estetica dei contrasti

L'estrema ambizione del programma artistico di *Phöbus* è annunciata in primo luogo non soltanto dal titolo, che si rifà al Febo-Apollo della mitologia classica, dio del sole e delle arti, ma anche e soprattutto dal sottotitolo *Ein Journal für die Kunst* (*Una rivista per l'arte*) che, nell'utilizzo del singolare, pone la rivista come rappresentante di un'arte concepita come unica e universale.²⁸ Il carattere programmatico di *Phöbus* va inoltre ricercato nell'immagine della pagina iniziale, ad opera di Ferdinand Hartmann, che era stata concepita come bozzetto per un sipario del Teatro della Corte Reale Sassone, e che pertanto precede il progetto editoriale stesso. Un annuncio del dicembre 1807 si rifà programmaticamente a questa immagine iniziale e all'estetica agonale che essa emana,²⁹ nel tentativo di dare il via a una gara che non conosce confini, in perfetto stile romantico:

Wir stellen den Gott, dessen Bild und Name unsre Ausstellungen beschirmt, nicht dar, wie er in Ruhe, im Kreise der Musen auf dem Parnass erscheint, sondern vielmehr wie er in sicherer Klarheit die Sonnenpferde lenkt. Die Kunst, in dem Bestreben recht vieler gleichgesinnter, wenn auch noch so verschieden gestalteter Deutschen darzustellen, ist dem Charakter unsrer Nation angemessener, als wenn wir die Künstler und Kunstkritiker unsrer Zeit in einförmiger Symmetrie und im ruhigen Besitz um irgend einen Gipfel noch so herrlicher Schönheit versammeln möchten. – Unter dem Schutze des daherfahrenden Gottes eröffnen wir einen Wettlauf; jeder

28 Per le riflessioni riportate in questo capitolo ci si rifà a Ernst Osterkamp, *Das Geschäft der Vereinigung. Über den Zusammenhang von bildender Kunst und Poesie im Phöbus*, in Hans Joachim Kreutzer (Hrsg.), *Kleist-Jahrbuch 1990*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1991, pp. 51-70.

29 Sull'estetica agonale di *Phöbus* si veda la recente tesi magistrale, apparsa anonima, *Politik der Agonalität. Heinrich von Kleists und Adam Müllers Phöbus im Kontext der romantischen Publizistik*, München, GRIN, 2024.

treibt es soweit er kann, und bleibt unüberwunden, da niemand das Ziel vollkommen erreichen, aber dafür jeder neue Gemüter für den erhabenen Streit entzünden kann, ohne Ende fort.³⁰

Nella dichiarazione di voler rinunciare a «una simmetria uniforme» e a un «tranquillo possesso di qualsiasi vertice, per quanto magnifico», Kleist e Müller contrappongono la copertina di Hartmann alle immagini programmatiche del Classicismo accademico di stampo winckelmanniano, con un Apollo «tranquillo, circondato dalle muse sul Parnaso».³¹ Per quanto dinamica sia l'immagine di Apollo che Kleist e Müller intendono restituire, se si considera la sua effettiva realizzazione nel disegno di Hartmann essa appare piuttosto statica e, nella sostanza, non così lontana dai modelli classicistici da cui i due editori desideravano distanziarsi: le figure, Apollo con la sua quadriga e le sue Ore, sono raggruppate con esattezza matematica attorno all'asse centrale di un'ellisse, figura geometrica che rappresenta l'armonia classica per eccellenza; anche la sfera celeste e la terra sono chiaramente correlate tra loro, con i segni zodiacali e il panorama urbano di Dresda in equilibrio armonioso, simboleggiato dalla bilancia al centro della composizione; Osterkamp identifica inoltre l'Ora centrale con Irene, allegoria della pace, ulteriore fattore di contrasto con l'estetica agonale di competizione estrema che gli editori volevano veicolare. In sintesi, la selvaggia quadriga del dio appare piuttosto «addomesticata» nella sua «finitezza ordinata in equilibrio armonioso».³²

30 «Non rappresentiamo il dio, la cui immagine e il cui nome proteggono i nostri contributi, mentre appare tranquillo, circondato dalle muse sul Parnaso, ma piuttosto mentre guida con sicura chiarezza i cavalli del sole. L'arte, nell'intento di rappresentare molti tedeschi che la pensano allo stesso modo, per quanto diversi, è più adatta al carattere della nostra nazione che se volessimo riunire gli artisti e i critici d'arte del nostro tempo in una simmetria uniforme e nel tranquillo possesso di un qualsiasi vertice, per quanto magnifico. Sotto la protezione del dio che passa, diamo inizio a una gara; ognuno fa del suo meglio e rimane invincibile, poiché nessuno può raggiungere completamente la meta, ma tutti possono infiammare nuovi animi per la nobile contesa, all'infinito». (Heinrich von Kleist, Adam Müller, annuncio del dicembre 1807, cit. in Helmut Sembdner, *Heinrich von Kleists Lebensspuren*, cit., p. 163).

31 Osterkamp rimanda soprattutto all'affresco del soffitto di Villa-Torlonia a Roma ad opera di Anton Raphael Mengs (1760): cfr. Ernst Osterkamp, *Das Geschäft der Vereinigung*, cit., pp. 54-55.

32 *Ibid.*, p. 56.



Ferdinand Hartmann, *Phöbus über Dresden (Febo su Dresda)*, pagina iniziale del primo numero di *Phöbus*, © kleist-digital (<https://kleist-digital.de/phoebus/01>)

Se anche le altre sette incisioni incluse nei vari numeri di *Phöbus* riflettono gli stessi principi estetici, sia che si tratti di soggetti classici che di soggetti cristiani, lo stesso non può dirsi per i contributi poetici, piuttosto distanti da questa regolare armonia di stampo classicista. Il programma poetico della rivista è formulato da Kleist stesso nel suo *Prologo*:

Wette hinein, o du, mit deinen flammenden Rossen,
 Phöbus, Bringer des Tags, in den unendlichen Raum!
 Gieb den Horen dich hin! Nicht um dich, neben, noch rückwärts,
 Vorwärts wende den Blick, wo das Geschwader sich regt!
 Donner' einher, gleichviel, ob über die Länder der Menschen,
 Achtlos, welchem du steigst, welchem Geschlecht du versinkst,
 Hier jetzt lenke, jetzt dort, so wie die Faust sich dir stellet,
 Weil die Kraft dich, der Kraft spielende Übung, erfreut.
 Fehlen nicht wirst du, du triffst, es ist der Tanz um die Erde,
 Und auch vom Wartthurm entdeckt unten ein Späher das Maas.³³

Già il breve testo qui riportato, nel suo dinamismo e nelle sue qualità acustiche, segnala che l'interesse degli editori non risiede più nella bella forma, ma nella forza creatrice del dio in tutta la sua irruenza: il *Prologo* fa esplodere lo spazio chiuso dell'immagine di Hartmann e libera Febo dalla sua ordinata finitezza «nello spazio infinito» della poesia. Ogni armoniosa regolarità e ogni ideale di umanità classicista sono andati perduti: in questa infinitezza confusa e smisurata si perdono anche i riferimenti spaziali tra alto e basso e il dio Febo non esita ad abbattersi su intere stirpi umane, in un testo che tradisce in parte anche il passato militare di Kleist nel suo riferimento allo «squadron». Il fatto che l'ultima parola del prologo sia proprio «misura», tuttavia, lascia intuire che non si tratta di un totale rifiuto dell'ideale classico di armonia.³⁴

33 «Entra tempestoso, o tu, con i tuoi cavalli fiammeggianti, Febo, portatore del giorno, nello spazio infinito! Consegnati alle Ore! Non voltare lo sguardo né a destra né a sinistra, né indietro né avanti, dove si agita lo squadron! Cavalca con fragore, incurante se sui paesi degli uomini, non importa dove sali, in quale stirpe affondi, guida ora qui, ora là, dove il pugno ti si para davanti, poiché la forza ti rallegra, l'esercizio giocoso della forza. Non mancherai, tu colpirai, è la danza intorno alla terra, e anche dalla torre di guardia una vedetta scorge in basso la misura». (Heinrich von Kleist, *Prolog*, in Heinrich von Kleist, Adam Müller (Hrsg.), *Phöbus*, cit., p. 5).

34 Per un'analisi approfondita dei contrasti tra la pagina iniziale e il *Prologo* si veda Ernst Osterkamp, *Das Geschäft der Vereinigung*, cit., pp. 55-61. Un'opposizione simile è riscontrabile tra la seconda immagine presente nella rivista, *Die drei Marien am*

Lo stesso può dirsi per i testi teorici di Adam Müller, che tentano di dinamizzare la concezione classicistica di bellezza, senza per questo rifiutarla nella sua totalità, ma tentando piuttosto di conciliare posizioni opposte:

Die Schönheit ist [...] jene rhythmische Bewegung, Harmonie, oder wie soll ich sie nennen, zwischen zweien, zwischen Mensch und Mensch, zwischen Geist und Gefühl, zwischen Ruhe und Bewegung, die das Universum, die Weltgeschichte, das Leben, wenn wir es mit Stille und Kraft, d. h. wieder mit Schönheit betrachten, unserm Gemüthe mittheilt; und welche in beschränktem Umkreise jedes Kunstwerk darstellt.³⁵

Müller distingue infatti due tipi di bellezza, quella regolare e armoniosa tramandata dalla tradizione classicista, che egli definisce «gesellige Schönheit» (bellezza conviviale), «poiché attorno al suo fascino gli esseri umani si riuniscono in modo conviviale, come i pianeti attorno al sole», e quella irregolare e dinamica, che egli definisce «bellezza individuale», poiché – per poterla percepire – «colui che la contempla deve diventare egli stesso il sole, e coloro che, come pianeti, ricevono da lui la luce, devono riunirsi attorno a lui».³⁶ Se il primo tipo di bellezza è rappresentato nella rivista dai disegni e dalle incisioni su rame, il secondo è invece riscontrabile nei testi poetici di *Phöbus*, specialmente in quelli di Kleist. Il programma di *Phöbus* può essere pertanto sintetizzato come l'unione artistica degli opposti: la bellezza 'conviviale' delle arti visive rappresenta una sorta di educazione estetica preliminare, attraverso la quale deve passare chiunque voglia comprendere la bellezza individuale di tutte le espressioni della vita.³⁷ Il *medium* giornalistico, nella sua periodicità, rappresenta una forma particolarmente favorevole all'idea di dinamismo e rinnovamento che gli editori intendevano veicolare, e l'unione degli opposti qui descritta sarà alla base della selezione e composizione del materiale da pubblicare.

Grabe (Le tre Marie al sepolcro) e il componimento poetico di Kleist che la accompagna, *Der Engel am Grab des Herrn (L'angelo presso il sepolcro del Signore)*: cfr. *Ibid.*, pp. 64-66.

35 «La bellezza è [...] quel movimento ritmico, quell'armonia, o come dovrei chiamarla, tra due cose, tra individuo e individuo, tra ragione e sentimento, tra quiete e movimento, che l'universo, la storia del mondo, la vita, se la consideriamo con calma e forza, cioè di nuovo con bellezza, comunicano al nostro animo; e che ogni opera d'arte rappresenta in un ambito limitato». (Adam Müller, *Vorlesungen über das Schöne*, in Heinrich von Kleist, Adam Müller (Hrsg.), *Phöbus*, cit., p. 103).

36 *Ibid.*, pp. 103-104, corsivi in originale.

37 Cfr. Ernst Osterkamp, *Das Geschäft der Vereinigung*, cit., p. 64.

Temi e contributi di *Phöbus*: una rivista romantica?

Il programma di *Phöbus*, nella sua aspirazione a un concetto onnicomprensivo di arte, cerca non soltanto di contrastare l'appiattimento generale di teoria e poesia nell'ambito delle riviste romantiche già esistenti, ma anche di realizzare, a partire dalle influenze delle *Horen* e dell'*Athenaeum*, una sintesi delle aspirazioni letterarie classiche e romantiche come possibilità di confronto universale; allo stesso modo, l'inclusione delle arti figurative sotto forma di incisioni su rame e di discussioni teoriche sull'argomento può essere interpretata come una ripresa degli stimoli del progetto editoriale goethiano dei *Propyläen*.³⁸ La pretenziosità di questo programma è esplicitamente documentata in una lettera di Adam Müller all'amico Friedrich von Gentz, nella quale Müller critica aspramente sia le *Horen* che l'*Athenaeum*: Kleist e la sua alleanza nella poesia e nella teoria gli sembrano superiori al legame tra Goethe e Schiller nelle *Horen*, poiché tale legame, a causa della debolezza teorica di Schiller rispetto al talento poetico di Goethe, non sarebbe mai stato realizzato in modo ideale, così come ritiene che il principio del paradosso applicato dagli Schlegel nell'*Athenaeum* sia privo di funzione e solo apparentemente realizzato. Sebbene egli rimproveri alle *Horen* di essere state un «ritiro e una risorsa domenicali»³⁹ in cui l'arte era separata dalla vita, Müller giunge comunque alla conclusione che la libertà di pensiero è la vera libertà dell'uomo, nonostante l'oppressione politica dell'epoca napoleonica, e che questa debba essere riaffermata anche in campo poetico, in modo da realizzare l'unione tra l'arte antica e la poesia cristiana del Medioevo, cioè tra il Classicismo e il Romanticismo, come contrapposti centrali nella letteratura e nella filosofia.

Nonostante l'elevata pretesa, è possibile affermare con Aretz che *Phöbus*, nella sua realizzazione, si rivela in realtà un compromesso fallito e una rivista letteraria romantica piuttosto mediocre,⁴⁰ se si fa eccezione dei testi degli editori Kleist e Müller. Dal punto di vista tematico, *Phöbus* è chiaramente influenzato dalla concezione romantica universale dell'arte, in cui teoria, critica e pratica si intersecano. Adam Müller, responsabile della teoria, interviene nella rivista con le sue due serie di lezioni, tenute poco prima a Dresda, *Von der Idee der Schönheit* e *Über die dramatische Kunst*, in cui tratta frammenti di Shakespeare, il teatro greco, il

38 Per le riflessioni riportate in questo paragrafo cfr. Heinrich Aretz, *op. cit.*, pp. 49-53.

39 Adam Müller, lettera a Friedrich von Gentz del 6 febbraio 1808, cit. *Ibid.*, p. 51, nota 46.

40 Cfr. Heinrich Aretz, *op. cit.*, p. 54.

dramma spagnolo, francese e italiano, riassume le differenze tra il teatro antico e quello moderno e si cimenta nei *Prolegomena einer Kunst-Philosophie* (*Prolegomeni di una filosofia dell'arte*), oltre a contribuire con altri frammenti occasionali. Se, da un lato, Müller cerca di mantenere l'alto livello teorico del primo Romanticismo di Schlegel nei suoi contributi, dall'altro i testi di Kleist possono solo fornire un contrappeso poetico disparato, poiché difficilmente classificabili nella tradizione poetica romantica. Essi costituiscono tuttavia i contributi di maggior pregio all'interno della rivista.

Nel *Phöbus* Kleist non si dedica ancora all'attività pubblicistica in senso stretto, come sarà per i *Berliner Abendblätter*, ovvero nella scelta del materiale proposto e nel modo di operare: per lui la rivista rappresenta un mezzo per affermarsi non tanto come giornalista ed editore, quanto piuttosto come autore letterario e poeta. Ciononostante, il *medium* giornalistico influenza formalmente e contenutisticamente i suoi contributi e gli offre la possibilità non soltanto di presentare frammenti di sue opere al pubblico, prima che esse raggiungano la versione definitiva, e testarne pertanto le reazioni, ma anche di commentare o difendere la propria produzione letteraria attraverso brevi testi quali fiabe ed epigrammi.⁴¹ È specialmente nei primi sei numeri che Kleist può dirsi fortemente rappresentato nella rivista con i suoi contributi.⁴² Già nel primo numero, egli compone non soltanto il prologo e l'epilogo, ma presenta anche un frammento della *Pentesilea* e la poesia *Der Engel am Grab des Herrn* (*L'angelo presso il sepolcro del Signore*); nel secondo numero si trova invece il racconto *La marchesa di O...* così come la riscrittura di una favola di La Fontaine *Die beiden Tauben* (*I due piccioni*); nel terzo numero Kleist inserisce alcuni frammenti de *La brocca rotta* in reazione al fallimento della relativa messa in scena a Weimar, a causa della quale entra in polemica con Goethe, nonché le favole *Die Hunde und der Vogel* (*I cani e l'uccello*) e *Die Fabel ohne Moral* (*La favola senza morale*); nel doppio numero di maggio-giugno 1808 (4-5) sono riportati il frammento *Robert Guiskard. Herzog der Normänner* (*Roberto il Guiscardo. Duca dei Normanni*), la prima serie di *Epigrammi*, in parte causticamente rivolta contro Goethe, e alcuni frammenti della *Caterina di Heilbronn*; il sesto nu-

41 Cfr. *Ibid.*, pp. 57-58, 66-67.

42 Per un elenco completo e dettagliato dei singoli contributi, che dà conto anche della ricezione coeva, si veda Helmut Sembdner, *Nachwort und Kommentar*, cit., pp. 620-643. Per la sintesi dei contributi riportata di seguito ci si rifà invece ad Anton Philipp Knittel, *art. cit.*, pp. 165-166.

mero contiene la prima versione frammentaria di *Michael Kohlaas* così come la seconda serie di *Epigrammi*; il settimo e l'ottavo numero non riportano contributi di Kleist, mentre il successivo doppio numero (9-10) contiene nuovamente un frammento della *Caterina di Heilbronn* così come alcune poesie d'occasione: *Der höhere Frieden* (La pace superiore), *Jünglingsklage* (Lamento di un giovane), *Mädchenräthsel* (Enigma per fanciulle) e *Katharina von Frankreich* (Caterina di Francia); l'ultimo doppio numero (11-12), infine, contiene l'idillio *Der Schrecken im Bade* (Lo spavento durante il bagno).

Sebbene i testi di Kleist contenuti nel *Phöbus* generino polemiche tra i contemporanei,⁴³ egli occupa una posizione speciale all'interno della rivista, in quanto unico autore a contribuire con opere di alto livello letterario, mentre gli altri collaboratori sul versante della letteratura presentano solo piccole composizioni occasionali in stile romantico, come era del resto consuetudine in una rivista letteraria dell'epoca.⁴⁴ I testi di Friedrich Gottlob Wetzel possono essere considerati un tipico esempio di scrittura romantica d'occasione:⁴⁵ come collaboratore, egli fornisce la maggior parte dei contributi, sia aforismi su temi teorico-romantici che elaborazioni letterarie di testi tratti dall'*Edda* islandese, dal *Talmud* e dalle fiabe popolari, piccoli componimenti poetici e brevi saggi, quali ad esempio *Philosophische Poesie* (Poesia filosofica) e *Idealistische Natursicht* (Visione idealistica della natura), e si occupa anche della maggior parte dei commenti alle incisioni su rame inserite nella rivista, nonché delle note editoriali. Sul piano della letteratura, inoltre, Fouqué rielabora una leggenda tramandata da Saxo Grammaticus, *Othar's Brautwerbung* (Il corteggiamento di Othar); allo stesso modo, Otto Heinrich Graf von Loeben rielabora la leggenda del nobile sassone *Kunz von Kaufungen* e contribuisce con una serie di poesie di carattere religioso dedicate alla Vergine Maria. L'offerta poetica è completata infine dalla rielaborazione di un tema indiano da parte di Gotthilf Heinrich Schubert, *Die Abenteuer des 'Fiedlers zu Schiras'* (Le avventure del 'violinista di Schiras'), una traduzione francese di Schiller da parte di Madame de Staël, la traduzione di *Faareveile* del danese Öhleschläger e infine la pubblicazione di quattro poesie minori dal lascito di Novalis. Sul fronte teorico, invece, oltre ai contributi di Adam Müller, si annoverano le riflessioni *Von der didaktischen Poesie* (Sulla poesia didattica) di

43 Cfr. Helmut Sembdner, *Heinrich von Kleists Lebensspuren*, cit., pp. 171, 175-177, 183, 190, 193-194, 196.

44 Cfr. Heinrich Aretz, *op. cit.*, p. 59.

45 Per l'elenco dei contributi che segue in questo paragrafo cfr. *Ibid.*, pp. 55-56.

Wilhelm Nienstädt, il saggio anonimo, attribuito a Christian Gottfried Körner, *Über die Bedeutung des Tanzes* (Sul significato della danza), nonché il frammento tratto dalle lezioni di filosofia naturale di Gotthilf Heinrich Schubert *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (*Opinioni sul lato oscuro della scienza*).

Concludendo, *Phöbus* ambisce, da un lato, a perseguire il modello culturale delle *Horen* nel suo intento, velocemente fallito, di riunire attorno a sé i più illustri autori di lingua tedesca; dall'altro, la rivista tenta di realizzare quell'ideale di 'poesia universale progressiva' tanto caro al primo Romanticismo dei fratelli Schlegel, offrendo così uno spaccato della cultura romantica tedesca intorno al 1800. La rivista, tuttavia, nella sua realizzazione, si distingue quasi unicamente per i contributi dei suoi editori Müller e Kleist.⁴⁶ Di quest'ultimo, in particolare, brevi testi lirici, quali poesie d'occasione, idilli e favole, sono tramandati proprio grazie al *Phöbus* stesso, così come il frammento del suo dramma incompiuto *Robert Guiskard*. Di particolare interesse teorico è inoltre il saggio di Körner sulla danza, tema che riveste un certo rilievo anche nelle riflessioni di Müller sul ritmo:⁴⁷ se il primo affronta il significato della danza nello spirito classicista dell'unità e della moderazione espressiva, il secondo definisce la danza, secondo la sua estetica del contrasto, come «l'unione di più movimenti contrastanti in uno solo tranquillo».⁴⁸ Febo stesso, del resto, nel *Prologo* di Kleist, compie una «danza intorno alla terra». Il programma onnicomprensivo di un'arte universale è così completato dalla musica, presente nel *Phöbus* sia nei contributi letterari, quali gli epigrammi, che nel corredo iconografico, dove ad esempio compare – sul retro della pagina iniziale del primo fascicolo – l'immagine della lira. Ad essa si accompagnano tuttavia anche un arco e una faretra, segno forse che la poesia di *Phöbus*, nonostante le dichiarazioni degli editori, non rimane del tutto slegata da una logica militante.⁴⁹ Conclusa l'esperienza di *Phöbus*, infatti, Kleist lavorerà alla progettazione di una nuova rivista,

46 Per un bilancio qualitativo dei contributi contenuti nel *Phöbus* si veda Helmut Sembdner, *Nachwort und Kommentar*, cit., p. 607; Anton Philipp Knittel, *art. cit.*, p. 166.

47 Cfr. Ernst Osterkamp, *Das Geschäft der Vereinigung*, cit., p. 70.

48 Adam Müller, *Vorlesungen über das Schöne*, in Heinrich von Kleist, Adam Müller (Hrsg.), *Phöbus*, cit., p. 133.

49 Alcuni studi hanno identificato dei riferimenti politici in certe liriche di Kleist inserite nel *Phöbus*, come ne *L'angelo al sepolcro del Signore*: Cfr. Anton Philipp Knittel, *art. cit.*, p. 166; Klaus Müller-Salget, *Heinrich von Kleist*, Stuttgart, Reclam, 2002, p. 93.

Germania (1809), questa volta di stampo dichiaratamente politico. Come suggerisce il titolo, si tratta di un periodico di propaganda patriottica e antinapoleonica che, tuttavia, sarà ancor meno fortunato di *Phöbus* e non vedrà mai la luce.⁵⁰

50 Sulla vicenda editoriale relativa alla rivista *Germania* cfr. Heinrich Aretz, *op. cit.*, pp. 68-79.

UT PICTURA POËSIS: LA RELAZIONE TRA TESTO E IMMAGINE NELLE RIVISTE SPAGNOLE DEL XIX° SECOLO

Valeria GRANCINI (*Universidad de Zaragoza*)

vgrancini@unizar.es

RIASSUNTO: Questo articolo analizza la relazione tra testo e immagine nei giornali spagnoli dell'Ottocento definiti come pittoreschi. In primo luogo, si dà conto delle basi filosofiche diffuse in Inghilterra già dal Settecento; in secondo luogo, si analizza come attraverso le immagini i cosiddetti viaggiatori romantici abbiano iniziato la campagna di conservazione dei monumenti artistici; in terzo luogo, si spiega il ruolo plastico del personaggio di piccole dimensioni nelle incisioni come *in funzione* del monumento rappresentato.

ABSTRACT: This article explores the relationship between text and image in «picturesque» Spanish nineteenth-century newspapers. It begins by discussing the philosophical background that emerged in England in the eighteenth century. Furthermore, it illustrates how the so-called *viajeros románticos* utilized the sketches to promote campaigns for art and heritage. Finally, it explains the significance of minor figures as *in relation* to the historical monument depicted.

PAROLE CHIAVE: Romanticismo, pittoresco, giornali spagnoli dell'Ottocento, viaggiatori romantici, relazione tra testo e immagine.

KEY WORDS: Romanticism, Picturesque, Nineteenth-Century Spanish Periodicals, Romantic Travelers, Relationship between Text and Image.

UT PICTURA POËSIS: LA RELAZIONE TRA TESTO E IMMAGINE NELLE RIVISTE SPAGNOLE DEL XIX° SECOLO

Valeria GRANCINI (*Universidad de Zaragoza*)

vgrancini@unizar.es

1. La «relación de analogía» tra testo e immagine nelle riviste ottocentesche: basi filosofiche

Durante tutto l'Ottocento e a seguito della propagazione a livello europeo delle idee promosse dall'Illuminismo, aveva preso forma in Spagna una nuova pubblicistica che cambiò radicalmente la fisionomia delle riviste e dei giornali.

Ci riferiamo in particolare a pubblicazioni come *El Artista* (1835), il *Semanario Pintoresco Español*, l'*Observatorio Pintoresco* (1837), l'*Álbum Pintoresco Universal* (1842) ed *El Siglo Pintoresco* (1845).

È proprio questo aggettivo ricorrente, pittoresco, la parola chiave: in primo luogo si tratta di un termine che «tiene relación directa con el mundo de la pintura»; in secondo luogo, nel caso dei giornali, «las representaciones gráficas [formaban] parte de su propia naturaleza».¹ Si pone quindi l'attenzione su un dualismo che è la vera rivoluzione della stampa ottocentesca: da una parte il testo scritto incapsulato nelle strette colonnine di giornale; dall'altra l'immagine, il disegno, l'incisione.

Da questo presupposto, si può comprendere il motivo dell'uso del suddetto aggettivo giacché il ventaglio di definizioni racchiuse al suo interno come 'caratteristico', 'vario' e 'peculiare' circolava già due secoli e mezzo prima nell'ambito pittorico dei coloristi veneti del Cinquecento. Difatti, già Giorgio Vasari nelle sue *Vite* scriveva di Giorgione da Castelfranco che «costui, gustando il buono dell'operare, andava scegliendo di mettere in opera sempre del più bello e del più *vario* che e' trovava»,² facendo particolare riferimento alle capricciosità dei suoi dipinti più celebri (si guardi l'enigmatica *Tempesta* del 1508, fig. 1), atti a suscitare curiosità e una sensazione di piacevole straniamento nello spettatore.

1 Leonardo Romero Tobar, «Relato y grabado en las revistas románticas: los inicios de una relación», *Voz y Letra*, 1, 1990, pp. 156-170: 163.

2 Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di Jacopo Recupero, Santarcangelo di Romagna, Rusconi Libri, 2009, p. 483 (corsivo mio).

Queste caratteristiche visive furono poi riprese dai filosofi preromantici inglesi Joseph Addison, William Gilpin, Uvedale Price e Richard Payne Knight, i quali parlavano del genere pittoresco come di una vera e propria estetica differente dal cosiddetto bello da *salon* neoclassiceggianti.

Già a inizio Settecento, Addison nel suo insieme di saggi intitolati *On the Pleasures of Imagination*³ scriveva che «every thing that is new or uncommon, raises a pleasure in the imagination, because it fills the soul with an agreeable surprise»,⁴ facendo leva su un insieme di storie generate dall'immaginazione a partire dalla captazione empirica di un paesaggio «peculiare. Poi, nel 1792 nei suoi *Three Essays* Gilpin definisce pittoreschi tutti quegli oggetti «properly disposed to the pencil»⁵ come una rovina architettonica medievale all'interno di un paesaggio agreste. Due anni dopo, Price nel suo *An Essay on the Picturesque* scrive che «the Italian pittoresco» fa riferimento a quell'insieme di cose che sono «causa di affascinatione» per lo stesso artista che le ritrae («an artist may be struck with»);⁶ mentre Payne Knight nel suo *An Analytical Enquiry* del 1805 afferma che «according to the Italian language» lo stile pittoresco non sarebbe che «a peculiar mode» di dipingere rispetto a una «simple or common imitation»;⁷ Come esempio, propone anch'egli le rovine medievali come causa di impressione, «whose sharp angles» risultano ora smussati da un «soft decay» e «whose crude and uniform tints, are diversified by weather-stains and wall plants».⁸

Pochi decenni dopo si riprese quindi la teoria del pittoresco avanzata dai filosofi (il 'singolare' che «nutre la curiosità innata dell'uomo e scatena

3 Furono originariamente pubblicati nella rivista *The Spectator* dal 21 giugno al 3 luglio del 1712. Per una sua visione d'insieme, rimando a Joseph Addison-Richard Steel and Others, *The Spectator in four volumes*, London, Dent - New York, Dutton, 1945.

4 Joseph Addison, *Essays on the Pleasures of the Imagination followed by a critical examination of the Style in the four first Essays by Hugh Blair*, Antwerp, Duverger & Co., 1828, p. 114 (corsivo mio).

5 William Gilpin, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape to which is added a poem, on Landscape Painting*, London, R. Blamire, 1792, p. II.

6 Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque as compared with the Sublime and Beautiful and on the use of studying pictures for the purpose of improve real landscape*, London, J. Robson, 1796, p. VII.

7 Richard Payne Knight, *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, London, T. Payne-J. White, 1805, p. 145.

8 *Ibid.*, p. 70.

la fantasia»)⁹ e fu presentata nell'ambito giornalistico-letterario per dare risalto a quelle illustrazioni che dall'essere mere accompagnatrici del testo acquisivano ora pari importanza. A tal proposito, Romero Tobar parla di una rivoluzionaria «relación de analogía» tra scrittura e immagine in cui quest'ultima, a livello semantico, «desarrollaba *in toto* los aspectos desplegados por el discurso lingüístico».¹⁰

La volontà di strutturare la rivista sulle basi di questa relazione appare evidente nel *Semanario Pintoresco Español* in cui Ramón Mesonero Romanos, fondatore, scrive sul primo numero pubblicato il 3 aprile del 1836 che il settimanale avrebbe ricalcato i passi dell'inglese *Penny Magazine* e del francese *Magasin Pittoresque* (e si spiegherebbe qui la ricezione in Spagna delle idee di Gilpin e altri):¹¹

[Los redactores de las dos revistas] no desaprovechando ninguna de las ideas que pudieran contribuir a hacer más grata y nueva la forma de sus periódicos, determinaron enriquecerlos con los primores del arte tipográfico, [uniendo] a las interesantes descripciones históricas, científicas y artísticas que los componen, sendas viñetas que reproducen con exactitud los personajes, sitios, monumentos y producciones naturales que describen.¹²

Ecco il primo caso letterario che esemplifica la «relación de analogía»: ora le «vignette» (termine forse atto a svalutare giacché si tratta in realtà di splendide incisioni) non rappresentano una parte del discorso scritto, senonché riproducono «con esattezza» il *toto* linguistico. E lo stesso scrive Francisco Navarro Villoslada, codirettore insieme a M. M. Bartolomé,

9 Traduzione libera da Uvedale Price, *op. cit.*, p. 26.

10 Leonardo Romero Tobar, *art. cit.*, p. 167.

11 Il *Curioso Parlante* (questo era lo pseudonimo di Mesonero) tornerà a parlare dei modelli franco-inglesi nelle sue *Memorias de un setentón* (tomo II, Madrid, Oficina de la Ilustración Española y Americana, 1881, p. 180), ricordando la ferma intenzione di «fundar una publicación mía propia, exclusivamente literaria, popular y pintoresca, nueva absolutamente entre nosotros en su esencia y en su forma, y a semejanza de las que con los títulos *Penny Magazine* y *Magasin Pittoresque* había visto nacer en Londres y París».

12 Ramón Mesonero Romanos, «Introducción», *Semanario Pintoresco Español*, 1, 1836, pp. 3-6: 3. Nonostante manchi la firma in calce, deduco che sia proprio lui l'autore. A questo riguardo, cfr. Enrique Rubio Cremades, *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el Semanario Pintoresco Español*, Alicante, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1995, p. 61, e Siwen Ning, *Ramón de Mesonero Romanos*, <http://gicesxix.uab.es/showAutor.php?idA=196> (consultato il 15 aprile 2025).

nella sua «Introducción» del primo numero de *El Siglo Pintoresco* nell'aprile del 1845: prima di tutto nomina gli antecedenti di «Alemania, Inglaterra y Francia»; poi, in un impeto universalista anticipa ai lettori la sua «extraordinaria baratura» la quale «logra propagar en todas las clases la afición a los estudios sólidos y lecturas amenas»; infine, proprio come Mesonero evidenzia la grande novità:

Para llevarlo a cabo, hemos reunido los dos grandes elementos de la bibliografía moderna: *la imprenta y el grabado*; es decir, el lenguaje del entendimiento y el lenguaje de los sentidos.¹³

Fu proprio l'uso del «grabado», ovvero l'incisione artistica all'interno delle riviste, il mezzo privilegiato per esprimere la nascita di una smania tutta romantica che poneva al centro dell'attenzione la preservazione delle bellezze del passato e della tradizione. In fin dei conti, la cosiddetta modernità con i primi barlumi cosmopoliti era già iniziata, e con lei, la percezione di un sentimento di perdita irreparabile che andava insinuandosi nei cuori di coloro che, di questa tradizione, avevano fatto vocazione di vita.

2. Morte alla «piqueta demoledora»: la salvaguardia dei resti del passato e il ruolo fondamentale dello *sketch*

Come abbiamo detto, fu attraverso le immagini secondo il canone filosofico pittoresco che i romantici diedero avvio a una campagna retorica contro quel senso dell'indistinto che andava diffondendosi con la modernità.¹⁴

A fare da base teorica a questa battaglia, insieme alle teorie inglesi vi era anche il *Volksgeist* di Johann Herder, il cosiddetto «spirito della nazione» secondo il quale il *milieu natio* modellerebbe l'uomo (l'artista, lo scrittore), «parlando come parlerebbe il suo popolo, e caratterizzando la sua poesia, così come le sue opere d'arte, con il *fondo sentimentale* della sua casta».¹⁵

13 Francisco Navarro Villoslada, *Introducción*, in *El Siglo Pintoresco*, Madrid, Establecimiento de grabado e imprenta de D. Vicente Castelló, 1846, vol. 1, pp. 1-3; 2 (corsivo mio).

14 Nell'ambito socio-letterario ne parla Jesús Rubio Jiménez nel suo *Pintura y Literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, p. 62 *et passim*.

15 Traduco liberamente le esaustive parole di Georgiana Rose Simpson nella sua te-

Nondimeno, un ruolo cruciale è svolto dalla filosofia hegeliana circa lo snodarsi dialettico della storia a colpi di tesi e antitesi, interpretata dai fautori della tradizione come doveroso compito di ricostruzione mnemonica attraverso l'enumerazione-magnificazione dei monumenti eretti lungo i secoli. Da qui, la riedificazione dell'identità nazionale con il riscatto delle più importanti personalità artistiche e letterarie.¹⁶

Tra i primi in Spagna a parlare in maniera generale di salvaguardia dei resti del passato» troviamo i redattori del periodico *El Artista*, pioniere, come abbiamo visto, dell'uso delle immagini secondo i modelli di Francia e Inghilterra. A tal proposito, eloquenti sono le parole del pittore e collezionista Valentín Carderera pubblicate sul suo primo numero del 4 gennaio 1835:

Indudable nos parece que la sociedad se halla en una época de movimiento y de transición; que a las antiguas creencias, prontas ya a eclipsarse para siempre, van sucediendo nuevas creencias, menos sólidas acaso, menos duraderas que las pasadas; *sabemos que las revoluciones van extendiendo lentamente por todos los imperios sus galerías subterráneas, ramificaciones de la gran revolución central, cuyo foco es la capital de la Francia.*¹⁷

In questo frammento Carderera sottolinea come le *creencias* e le tradizioni popolari fossero minacciate dall'imperante filosofia positivista, di cui la Francia era portabandiera, con il pericolo di scomparire per sempre. Interessante è anche la derivazione dalla filosofia storicista: difatti il suddetto termine, l'antica credenza, racchiude un insieme di significati che non sono altro che l'inamovibile *humus* spirituale della cosiddetta storia ufficiale (che dalla prima riceve la sua linfa) e che prende il nome di storia artistica.¹⁸

si intitolata *Herder's Conception of "Das Volk"* (Chicago, The University of Chicago Press, 1921, p. 24) che spiegano alla perfezione il *Volksgeist* herderiano.

16 Già dalla seconda metà dell'Ottocento, sotto l'egida della questione identitaria cominciarono a costruirsi in Spagna le letterature nazionali in cui si dava visibilità ai suoi più grandi autori. A tal proposito, si veda almeno Leonardo Romero Tobar, *Preliminar*, in Id. (ed.), *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2006, pp. 9-11.

17 Valentín Carderera, «El Artista», *El Artista*, Madrid, Imprenta de J. Sancha, tomo I, 1835, p. 3.

18 Sulla *historia artística* in contrapposizione alla storia positivista è essenziale lo studio di Rubén Benítez, *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Editorial Gredos, 1971, pp. 51-52 et passim.

Tuttavia, è nel numero del *Semanario Pintoresco Español* del 19 di luglio del 1840 che Carderera, allora già membro della *comisión recolectora* dell'Accademia di San Fernando a seguito delle espropriazioni dei beni ecclesiastici del 1835-1836, con motivo della distruzione del chiostro di San Vicente, a Salamanca, lancerà una vera e propria invettiva:

Había un edificio reputado con mucha razón por una de las maravillas de la ciudad, y decantado con el proverbio común que data más de un siglo: «Media plaza, medio puente, medio claustro de San Vicente». [...] Y ¿podrá creerse que esta última obra singular en su género; [la] veamos pronto [reducida] a escombros? Así nos lo han asegurado personas respetables, y *la brutal piqueta* [aparece] triunfante «¡porque es preciso hacer una plaza de toros!» cuando la plaza mayor de Salamanca donde se celebran estas fiestas, hace un siglo es tan espaciosa, tan galana y tan a propósito para ello.¹⁹

La metafora esplicita della *brutal piqueta* anticipa quello che appare qualche riga sotto come un vero e proprio slogan, sonoro e combattivo, contro la distruzione dei prodotti della storia:

No nos cansaremos en llamar la atención del gobierno, como otras veces lo hemos hecho, para poner coto a estos actos del más refinado vandalismo. ¿No ha habido alguna real orden para exceptuar del anatema de demolición algunos monasterios célebres y brillantes monumentos del arte nacional? [...] Con tantas convulsiones políticas desde el año 8,²⁰ han desaparecido de los conventos la mayor parte de las preciosidades de arte manuales, [...] así lo que quedaba en la última supresión, era muy poco comparativamente con lo que antes había. Este poco se ha descuidado, se ha abandonado, deteriorado y perdido sobre todo en nuestras provincias del norte y occidente. *¡Así convertimos el oro en polvo!* ¿Por qué la nación ha de renunciar a estas preciosidades que con el tiempo nos pueden atraer tesoros? ¿No vemos que todas estas obras son también trofeos y muy grandes testimonios del genio español?²¹

Questa dichiarata «guerre aux démolisseurs»²² atta a impedire che «l'o-

19 Valentín Carderera, «Sobre demolición de los monumentos artísticos», *Semanario Pintoresco Español*, 29, 1840, pp. 230-231: 230 (corsivo mio).

20 Qui Carderera si riferisce alla guerra d'indipendenza spagnola del 1808.

21 *Ibid.* (corsivo mio).

22 Mi riferisco alla catilinaria di Victor Hugo: «Comment! Nous avons qua-

ro si trasformi in polvere» viene ripresa anche da Vicente de la Fuente che, sempre nel *Semanario* del 30 aprile di tre anni dopo, ripropone l'espressiva immagine dell'attrezzo demolitore: ogni giorno vanno cancellandosi le pagine della storia «a impulso della *fatal piqueta* – commenta – o a manos del tiempo, más lento, pero no menos seguro destructor». ²³ E ricomparirà anche ne *El Siglo Futuro* del 27 marzo 1880 all'interno di un encomio scritto proprio in seguito alla morte di Carderera: «Deja más de un álbum de monumentos religiosos de España [realizados] por él, de los cuales ya no queda más que dibujos por haberlos demolido la *piqueta revolucionaria*». ²⁴

È in queste anonime parole che si trova la chiave di lettura per la corretta interpretazione del concetto di salvaguardia dei beni architettonici; difatti, la composizione plastica aveva il compito di preservarne la *memoria*. E prima che l'immagine si presentasse nelle riviste sotto forma di splendida litografia, nasceva dalle mani del pittore come bozzetto, *sketch* o, semplicemente, schizzo preparatorio realizzato *en plein air*.

È doveroso a questo punto specificare le condizioni in cui molti artisti ritrassero questo o quel monumento prima del suo definitivo decadimento o demolizione. Come abbiamo visto, le convulsioni storiche rendevano difficoltosa la realizzazione anche di un solo bozzetto, e di frequente, a causa di attriti tra fazioni, si correva il rischio di essere scambiati per spie. Nondimeno, la scarsità dei mezzi di comunicazione, la mancanza di infrastrutture adeguate e una capacità di movimento ridotta facevano sì che gli artisti si trovassero a intraprendere una vera e propria *expedición*, ovvero una spedizione non esente da pericoli incontrati lungo il cammino. ²⁵

rante-quatre mille lois dont nous ne savons que faire [...]. Et une loi pour les monuments, une loi pour l'art, [...] une loi pour l'histoire, une loi pour l'irréparable qu'on détruit, une loi pour ce qu'une nation a de plus sacré après l'avenir, une loi pour le passé, cette loi juste, bonne, excellente, sainte, utile, nécessaire, indispensable, urgente, on n'a pas le temps, on ne la fera pas!» (*Oeuvres complètes de Victor Hugo, de l'Académie Française, précédées d'une notice biographique sur l'auteur, et terminées par sa dernière oeuvre, la Trilogie des Burgraves*, t. I, Paris, 1843, p. 651).

23 Vicente de la Fuente, «España pintoresca. Portada de la Iglesia de Santa María de Calatayud», *Semanario Pintoresco Español*, 18, 1843, pp. 137-139: 138.

24 Anonimo, «Gacetilla», *El Siglo Futuro*, 1320, 1880, p. 4. Riguardo l'album di *sketches* realizzati da Carderera dal 1834 al 1862 in qualità di membro della *comisión* dell'Accademia di San Fernando, rimando all'edizione illustrata di José María Lanzarote Guiral e Itziar Arana Cobos, *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera*, Institución Fernando el Católico, Fundación Lázaro Galdiano, 2013.

25 Riguardo la situazione infrastrutturale di quella Spagna «mísera, de gentes hambrientas y desaharrapadas, de suelo áspero estéril e infecundo, sin comercio ni industria, sin apenas caminos ni medios de transporte, sin posadas que merecieran tal

A tal proposito, significative sono le testimonianze di quei viaggiatori provenienti dall'estero i quali, desiderosi di ritrarre il mito della «Spagna ancestrale», furono erroneamente scambiati per informatori di bande nemiche. Un esempio sono le dichiarazioni di Carlos Dembowski nel suo *Dos años en España y Portugal durante la guerra civil* (1841) quando, una volta giunto a Toledo e apprestatosi a riprodurre delle note grafiche della cattedrale, ricorda come «no [hubiera] uno solo de estos señores que no me creyera una espía enviada por el Gobierno para escudriñar la catedral»;²⁶ quelle di Richard Ford, il quale spiega nel suo *Hand Book* del 1845 che «whoever is observed “sacando planes”, “taking plans”, “mapeando el país”, “mapping the country” – for such are the expressions for the simplest pencil sketch – is thought to be an engineer, a spy»;²⁷ e le parole di un altro «Elogio fúnebre» dedicato a Carderera (questa volta scritto dall'amico Pedro Madrazo) in cui si dà conto dei pericoli corsi da quest'ultimo durante le sue *expediciones* lavorative:

Carderera recorría la Península en medio de los horrores de la guerra civil, explorando los insignes monumentos y gloriosos recuerdos de la historia patria que parecían un día imperecederos, sin que los peligros, las fatigas y las privaciones fuesen parte a moderar su entusiasmo y a contener su admirable actividad [...]. Más de una vez tuvo la suerte de evitar su ruina, y cuando sus esfuerzos no lograban contener tan furiosos instintos de devastación, conseguía al menos suspenderlos por breves instantes para reproducir con el lápiz lo que muy pronto iba a reducirse a escombros.²⁸

nombre» si vedano Ana Rodríguez Fischer (sue sono le parole citate a p. 9), *Trajinantes de caminos. Reportajes, crónicas, impresiones y recuerdos de viaje en los escritores españoles del Fin de Siglo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2018, e Jesusa Vega, «Viajar a España en el siglo XIX: una aventura lejos de la civilización», *Disparidades, Revista de Antropología*, LIX, 2, 2004, pp. 93-126. Per quanto riguarda la *expedición* in senso letterario si veda Jesús Rubio Jiménez, «Desde mi celda: impresiones de viaje de la Arcadia Moderna», *El Gnom. Boletín de estudios beccuerianos*, 10-11, 2001, pp. 83-102.

26 Cfr. Carlos Dembowski, *Dos años en España y Portugal durante la guerra civil*, tomo I, Madrid, Espasa-Calpe, 1931, p. 80.

27 Richard Ford, *A Hand-Book for travellers in Spain and readers at home*, London, John Murray, 1845, p. 9.

28 Pedro Madrazo, «Elogio fúnebre de don Valentín Carderera», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo II, 1883, pp. 105-130: 111.

Risulta chiaro come questi artisti-viaggiatori non incarnassero la figura del romantico contemplativo e inerte; anzi, l'obiettivo da perseguire, attivo e dinamico, era quello di un riscatto mnemonico, e qui si presenta l'avverbio chiarificatore, «almeno», attraverso «el lápiz» o la «pluma».

Giunti a questo punto è doveroso illustrare in che modo furono eseguiti questi *sketches* raffiguranti i più significativi monumenti storici. Fu proprio lo stile pittorico della maggior parte dei «dibujos tomados del natural», come scrive Madrazo, che fu espressione tutta artistica della tanto anelata salvaguardia dei resti del passato.

3. I *personajillos* di piccole dimensioni all'interno delle immagini

Come abbiamo specificato sopra, durante tutto il XIX° secolo i romantici tradizionalisti e conservatori (coloro situati sulla cosiddetta «orilla derecha», piuttosto che sulla «izquierda»)²⁹ attraverso i loro *sketches* e incisioni si dedicarono al compito di conservazione, esaltazione quando non di recupero e ricostruzione (spesso con l'aiuto della fantasia dettata dall'ispirazione) dei monumenti antichi, soprattutto di epoca medievale.³⁰

Per quanto riguarda lo stile, è opportuno retrocedere di qualche anno e situarci nel momento in cui il pittore inglese David Roberts soggiornò a Siviglia nel 1833. Nella capitale andalusa, Roberts ebbe occasione di entrare in contatto con numerosi artisti locali e orientarli di prima mano verso un nuovo paesaggismo romantico.³¹

Rispetto alla scuola pittorica sivigliana, rimasta a uno stile neoclassico ormai stantio, la pittura dell'inglese era caratterizzata da un colorismo

29 Manuel García Guatas, «Cardenera: un ejemplo de artista y erudito romántico», *Artigrama*, 11, 1994-1995, pp. 425-450: 432.

30 È risaputa la predilezione dei romantici per lo stile architettonico medievale, caratterizzato per la sua propria conformazione da misteriosi chiaroscuri e da capricciosità fantasiose che trovano valvola di sfogo nei goticismi delle cattedrali. A tal proposito, si leggano nelle *obras mayores* di tipo pittoresco i confronti tra quest'ultimo e gli stili posteriori come il neoclassico, il *churrigueresco* o il barocco, considerato «exagerado» e «desordenado» (José María Quadrado, *Recuerdos y bellezas de España, Obra destinada a dar a conocer sus monumentos, antigüedades y vistas pittorescas en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa*, Barcelona, Imprenta de Joaquín Verdaguer [?], tomo Aragón, 1844, p. 125).

31 Dei soggiorni spagnoli di David Roberts o altri artisti come David Wilkie, John Friedrick Lewis o il già citato Richard Ford si veda Jesús Rubio Jiménez, *José María Domínguez Bécquer*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2007.

più brillante e un tratto pittoresco più incisivo. Un esempio è il dipinto a olio che raffigura la Giralda (fig. 2) in cui vediamo la celebre torre sivigliana che si staglia su un cielo azzurro e, sotto, un brulicante sciame di persone intente alle loro occupazioni quotidiane.

Possiamo definire questi personaggi minuti come tipi *cuasi costumbristas* (e non interamente), giacché non presentano le connotazioni del costumbrismo come genere letterario alla Mesonero Romanos o alla Mariano José de Larra, bensì sono rappresentati *in funzione* del monumento architettonico. In altre parole, l'evidente contrasto umano-monumento non serve ad altro se non a mettere in risalto quest'ultimo.³²

Uno dei pittori che più di tutti beneficiarono della presenza di Roberts a Siviglia fu Genaro Pérez Villaamil,³³ il quale ricevette in maniera diretta proprio l'ideale di conservazione dei beni del passato: infatti, se è vero che gli inglesi furono una boccata d'aria fresca per gli spagnoli, nondimeno attraverso il loro interesse per l'esotico e per le bellezze monumentali li spinsero a riflettere sul proprio patrimonio e, soprattutto, sull'importanza di conservarlo.

Una volta partito da Siviglia alla volta della capitale, Villaamil non perse tempo ad attuare gli insegnamenti pittorici ricevuti: lo dimostrano, in primo luogo, i suoi tre tomi intitolati *España artística y monumental* (1842-1850) composti da litografie dei monumenti nazionali accompagnate da descrizioni di Patricio Escosura. L'influenza dello stile pittoresco tramandato dall'inglese si nota tramite le atmosfere sognanti («ese tono dorado y atmósfera vaporosa que prestan a la arquitectura tenues luces de dorado atardecer»)³⁴ tipica di certi orientatismi come nella splendida litografia intitolata «ruinas árabes en Humanejos» (fig. 3) nel terzo tomo, in cui dei minuscoli *personajillos* vestiti secondo l'uso dell'epoca stazionano sotto un'imponente rovina dagli archi trilobati e da colonne mutilate con pennacchi di vegetazione.³⁵

32 Anche José María Ariño Colás scrive che questi personaggi si evidenziano «no tanto por su valor en sí mismas, sino por su importancia para comprender mejor el legado artístico y monumental» (José María Ariño Colás, *Recuerdos y bellezas de España. Ideología y estética*, presentación de Jesús Rubio Jiménez, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, p. 307)

33 Segnalo lo studio completo di arte comparata di Claudia Hopkins, *La España romántica. David Roberts y Genaro Pérez Villaamil*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Centro de Estudios Europa Hispánica, Instituto Ceán Bermúdez, 2021.

34 Enrique Arias Anglés, «Paisajes decimonónicos españoles», *Archivo español de arte*, 322, pp. 115-138: 116.

35 Segnalo anche l'influenza di François-René de Chateaubriand circa la poetica com-

In secondo luogo, lo dimostra anche un articolo del 9 di ottobre del 1836 del *Semanario Pintoresco Español* in cui, con motivo dell'esposizione artistica dell'Accademia di San Fernando organizzata in quell'anno, Villamil viene descritto come infaticabile conservatore nonché come rinnovatore dello stile pittorico:

El profesor que se hace más notable en esta exposición es el señor Villamil [sic]; por cuya asombrosa fecundidad y la manera ingeniosa y pintoresca de describir objetos nacionales, no dudamos apellidarle el *Scribe* de nuestros pintores. [...] Prolijo sería el entrar en el análisis detallado de estos cuadros, [solo destacamos] el patriótico celo con que trabaja incansablemente en trasladar nuestras riquezas naturales y artísticas, visitando a su costa los pueblos que las contienen aún con el triste convencimiento de no tener otra recompensa que el aprecio de las personas inteligentes y amantes del país.³⁶

E quasi come a dimostrare l'attenzione nei confronti delle «ricchezze naturali e artistiche» nutrita da Villaamil, a introdurre la recensione troviamo un'interessante xilografia firmata «D. J. Abrial»³⁷ della madrilenia «costanilla de San Andrés» (fig. 4), dove i consueti *personajillos* di piccole dimensioni passeggiano sotto l'imponente chiesa di Sant'Andrea, che con le sue maestose cupole sembra quasi voler offrire riparo.

In definitiva, è attraverso questa presa di consapevolezza maturata a Siviglia con la presenza di Roberts & C. (e poi diffusasi al centro e centro nord nei decenni successivi) che troviamo chiarito l'intento di salvaguardia dei resti del passato, la cui novità è passata prima di tutto, e soprattutto, dai giornali. Per fugare ogni dubbio al riguardo, basta solo sfogliarne le pagine e trovare innumerevoli esempi all'interno dei titoli citati all'inizio di questa breve incursione.

A mo' di paradigma, citiamo solo la leggenda dedicata al lago e al castello del borgo leonese di Carucedo, pubblicata proprio sul numero del

penetrazione tra architettura e vegetazione: «Le spirali dei pilastri, le cupole profilate di fogliami, o scavate come un cesto, *diventano tanti panier* dove i venti portano, con la polvere, le sementi dei vegetali » (François-René de Chateaubriand, *Genio del Cristianesimo*, a cura di Sara Faraoni, Milano, Bompiani, 2008, p. 827. Corsivo mio).

36 Anonimo, «Exposición de 1836», *Semanario Pintoresco Español*, 1836, pp. 225-227: 225-226.

37 Si tratta del pittore José María Avrial y Flores; autore, tra l'altro, del tomo illustrato *Segovia pintoresca* (1843).

Semanario in cui Carderera lancia il suo slogan di salvaguardia. Come a volerne preservare le ormai logore mura dalla *brutal piqueta*, in una xilografia appare la fortezza medievale circondata da un paesaggio agreste e arricchita da due piccoli passanti al centro (fig. 5). Poi, in piena «relación de analogía» l'autore ne fornisce l'esatta descrizione:

En una fértil cuanto angosta llanura, por el lado del Oriente y sobre las crestas de los montes más lejanos, se distinguen las almenas y murallas del castillo de Cornatel, casi colgado sobre precipicios que hielan de espanto, verdadero nido de aves de rapiña, que no mansión de barones y caballeros antiguos.³⁸

Sarà solo dopo la diffusione attraverso la stampa che questo rapporto paritario tra testo e immagine verrà ripreso nei tomi monumentali illustrati, le cosiddette *obras mayores* composte da volumi in serie e diffuse anche *más allá del Pirineo*; ovvero, oltre i confini nazionali.

4. I volumi monumentali pittoreschi e l'avvento della fotografia

Dopo la diffusione attraverso la stampa periodica, la «relación de analogía» testo-immagine verrà ripresa anche nei tomi monumentali illustrati. Rifacendosi al modello dei *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* di Nodier, il barone Taylor e Cailleux, se ne dà conto nella già citata *España artística y monumental* di Villaamil, in cui le litografie dei beni artistici che occupano l'intera pagina acquisiscono addirittura maggior rilevanza. Un esempio è la descrizione della cattedrale di Burgos, in cui l'incaricato alla parte scritta Escosura afferma che «su posición sería grandemente embarazosa si el escritor de la *España artística*», ovvero lui medesimo, «no supiera que su papel había de ser *enteramente secundario y subordinado* a la índole pintoresca de la obra». E qualche riga più giù proferisce: «Mirad el bello dibujo que tenéis delante; y nada importa que olvidéis al escritor».³⁹ Lo stesso leggiamo in *Recuerdos y bellezas de*

38 Enrique Gil y Carrasco, «El lago de Carucedo. Tradición popular. Introducción», *Semanario Pintoresco Español*, 29, 1840, pp. 228-229: 228. Il *castillo de Cornatel* si trovava nei pressi di Carucedo.

39 Patricio Escosura, *España artística y monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España. Obra dirigida y ejecutada por Don Genaro Pérez de Villa-Amil*, tomo II, Paris, Alberto Hauser, 1844, p. 45 (corsivo mio).

España, questa volta nel tomo dedicato a Siviglia e a Cadice dove il redattore Pedro Madrazo, riferendosi al *patio* della Montería del Alcázar, domanda retoricamente: «¿A qué describirla? El lápiz desempeña esta tarea mejor que la pluma». ⁴⁰

Tuttavia, gli anni passano e con l'approssimarsi dell'età moderna il bozzetto e la litografia lasciano il posto alle fotografie scattate con il dagherrotipo. La tecnica di ricostruzione fantasiosa degli artisti mediante lo *sketch* non rimane che il frutto di un'idealizzazione romantica che a quei tempi si avviava verso l'inesorabile *démodé*. Lo *sketch* continuerà a essere difeso da autori postromantici come Gustavo Adolfo Bécquer, il quale in un articolo pubblicato il 12 febbraio del 1870 ne *La Ilustración de Madrid* commenta:

La fotografía, como el viajero conducido por un cicerone vulgar, suele recorrer tan solo aquellos puntos marcados de antemano, reproduciendo vistas y edificios [que] se han hecho ya comunes a fuerza de ver siempre repetida la misma cosa bajo idéntico punto de vista. [De hecho,] su impresión deja traslucir algo de la aridez y la prosa de un procedimiento mecánico e ininteligente, faltando en sus producciones ese misterioso espíritu, que domina en la obra del artista, la cual no siempre hace aparecer el objeto tal cual realmente es, sino como se presenta a la imaginación. ⁴¹

È chiaro che attraverso la definizione della fotografia come un «cicerone vulgar» per il suo «procedimento mecánico e ininteligente», così come per l'assenza del «misterioso espíritu que domina la obra del artista», Bécquer riprende direttamente la questione dell'ispirazione artistica dei filosofi idealisti, quel *furor divino* che si manifesta non con un ragionamento previo, bensì con una commozione dell'anima che mette quest'ultima in collegamento con la dimensione ultraterrena. ⁴² Qualcosa di simile scriverà anche Juan Pérez de Guzmán, una volta dispiegata la pagina del

40 Pedro Madrazo, *Recuerdos y Bellezas de España. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos y antigüedades en láminas tomadas del natural por F. J. Parcerisa*, tomo *Sevilla y Cádiz*, Madrid, Imprenta de D. Cipriano López, 1856, p. 476.

41 Gustavo Adolfo Bécquer, «Sepulcros de los condes de Melito en Toledo», *La Ilustración de Madrid*, 1870, p. 6.

42 Riguardo l'assimilazione da parte di Bécquer della filosofia idealista rimando allo studio di Mercedes Comellas, *Bécquer: lo sublime y el proceso creativo*, in Diego Romero de Solís-Inmaculada Murcia Serrano (coords.), *En ningún lugar (el paisaje y lo sublime)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 177-246: 190 *et passim*.

nuovo secolo, nel numero del 22 dicembre 1907 de *La Ilustración Española y Americana*:

Respecto a a nuestras grandes catedrales, el catálogo artístico de *La Ilustración* [...], *antes de que la fotografía las vulgarizase*,⁴³ fue toda una revelación cuando en el mundo se supo que no eran solo León, Burgos, Toledo, Sevilla y Santiago las poseedoras de estos edificios elevados a grandiosos monumentos nacionales.⁴⁴

E giacché non è nostra intenzione «involvere» il nostro animo con le fredde meccaniche della tecnica fotografica, attraversata ormai la soglia del Novecento, qui ci fermiamo.

43 Difatti, a partire del 1880 *La Ilustración Española y Americana* inizierà a compaginare le xilografie con le fotografie (corsivo mio).

44 Juan Pérez de Guzmán, «La labor artística», *La Ilustración Española y Americana*, 47, 1907, pp. 19-21: 20.



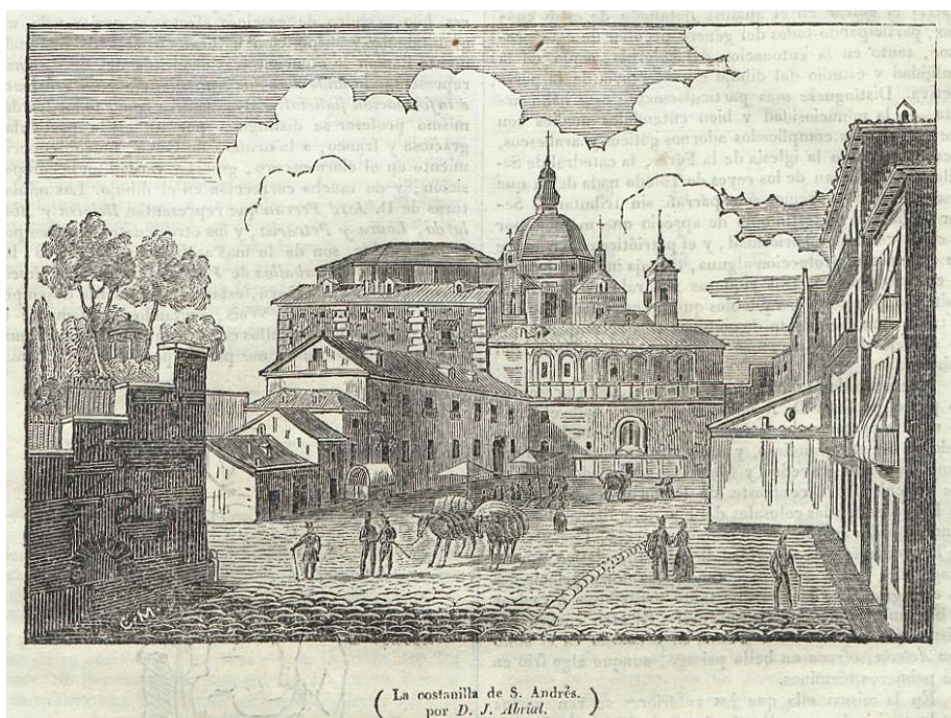
(fig. 1) Giorgione da Castelfranco, *Tempesta*, olio su tela, 82 cm x 73 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia (1503-1504). Pubblico dominio



(fig. 2) David Roberts, *Torre árabe en Sevilla, llamada la Giralda*, olio su tela, 196.5 x 136.4 cm, Downside Abbey General Trust (1833). Pubblico dominio



(fig. 3) Genaro Pérez Vilaamil, *Ruinas árabes en Humanejos*,
litografia (1850). Pubblico dominio



(fig. 4) José María Avrial y Flores, *La costanilla de S. Andrés*,
xilografía (1836). Pubblico dominio



(fig. 5) Vicente Castelló (?), *Castillo de Cornatel*, xilografía (1840). Pubblico dominio

**«A NEW RACE OR SECT
AMONG OUR CONTRYMEN»:
THE LIBERAL AND THE UN/MAKING
OF AN ANGLO-ITALIAN IDENTITY**

Alessia TESTORI (*Università degli Studi di Parma*)

alessia.testori@unipr.it

RIASSUNTO: «The emigrant English [have] given rise to a new race or sect among our countrymen, who have lately been dubbed Anglo-Italians» («Gli inglesi emigrati [hanno] dato origine a una nuova razza o setta tra i nostri connazionali, che di recente sono stati soprannominati anglo-italiani»), scrive Mary Shelley nel suo saggio del 1826 *English in Italy*, definendo Byron come l'iniziatore, il 'creatore', di una nuova identità letteraria interculturale. La figura dell'anglo-italiano destabilizza le idee tradizionali di cultura come radicata in un solo luogo, rivoluzionando il concetto stesso di identità, ora intesa come prodotto di interconnessione e ibridazione. Detto ciò, Maria Schoina, in *Romantic "Anglo-Italians"* (2009), sostiene che la cultura sia una questione di spazi e afferma che l'anglo-italianità romantica non possa essere compresa al di fuori dei suoi confini nazionali o ideologici. Inoltre, questa nuova identità progressista era profondamente in contrasto con ciò che Marilyn Butler, in *Romantics, Rebels and Reactionaries* (1982), definisce come «the gloomy nativist Christianity of the Gothic norths» («il cupo cristianesimo nativista del Nord gotico»). L'identità anglo-italiana, dunque, non avrebbe potuto essere compresa al di fuori del circolo pisano che diede vita a *The Liberal: Verse and Prose from the South*, il periodico romantico che fu emblema di questi 'anglo-italiani' e del loro attacco al conservazionismo britannico. Attraverso la lente degli scritti anglo-italiani di Hunt, Byron e degli Shelley, questo articolo analizza i contenuti ritenuti immorali pubblicati in *The Liberal* – a cui ella stessa contribuì – nonché la reazione ostile della stampa britannica; in tal modo, si propone di offrire nuove prospettive su come questa nuova identità liberale e interculturale sia stata fraintesa da un pubblico conservatore incapace di comprendere una visione politica rivoluzionaria e, di conseguenza, su come questa incomprensione abbia contribuito alla dissoluzione non solo di *The Liberal*, ma anche dell'identità anglo-italiana progressista forgiata all'interno del circolo pisano.

ABSTRACT: «The emigrant English [have] given rise to a new race or sect among our countrymen, who have lately been dubbed Anglo-Italians», writes Mary Shelley in her 1826 essay *English in Italy*, labelling Byron as the initiator, the 'maker', of a new intercultural literary identity. The figure of the Anglo-Italian destabilizes traditional ideas of culture as rooted in one single place, revolutionizing the concept of identity,

now a product of interconnection and hybridization. That said, Maria Schoina in *Romantic "Anglo-Italians"* (2009) claims that culture is a matter of spaces, and argues that Romantic Anglo-Italianness could not be understood outside national or ideological boundaries. Moreover, this new progressive identity was deeply at odds with what Marilyn Butler, in *Romantics, Rebels and Reactionaries* (1982), defines as «the gloomy nativist Christianity of the Gothic norths». Thus, the Anglo-Italian identity could not have been comprehended outside the Pisan circle that gave rise to *The Liberal: Verse and Prose from the South*, the Romantic periodical that was the emblem of these 'Anglo-Italians' and their attack on British conservatism. Through the lens of Hunt, Byron and the Shelleys' writings on 'Anglo-Italianism', this article examines the allegedly immoral contents published in *The Liberal*, to which she also contributed, as well as the hostile response of the British press: in doing so, it aims to offer new insights into how this new liberal, cross-cultural identity was misconstrued by a conservative public unable to understand a ground-breakingly progressive political vision and, in turn, how this inability contributed to the unmaking not only of *The Liberal* but also of the progressive Anglo-Italian identity forged within the Pisan circle.

PAROLE CHIAVE: Anglo-italiani, Circolo pisano, identità, cultura, *The Liberal*, romanticismo inglese, periodici inglesi

KEY WORDS: Anglo-Italians, Pisan Circle, Identity, Culture, *The Liberal*, British Romanticism, British Periodicals

**«A NEW RACE OR SECT
AMONG OUR CONTRYMEN»:
THE LIBERAL AND THE UN/MAKING
OF AN ANGLO-ITALIAN IDENTITY**

Alessia TESTORI (*Università degli Studi di Parma*)
alessia.testori@unipr.it

The birth of a new cultural identity: the Anglo-Italians

In her 1826 essay *The English in Italy*, Mary Shelley famously defines the birth of a new cultural identity: «The emigrant English [have] given rise to a new race or sect among our countrymen, who have lately been dubbed *Angflo-Italians*». ¹ Byron is explicitly identified as the initiator of this inter-cultural and interliterary phenomenon: «Lord Byron may be considered the father of the Anglo-Italian literature». ² These intellectuals are portrayed as ‘travellers’, a community of people who cannot be rooted in one single place, who find monotony and staticness inherently stifling:

The Anglo-Italian has many peculiar marks which distinguish him from the mere traveller, or true John Bull. First, he understands Italian, and thus rescues himself from a thousand ludicrous mishaps which occur to those who fancy that a little Anglo-French will suffice to convey intelligence of their wants and wishes to the natives of Italy; the record of his travels is no longer confined, according to lord Normanby’s vivid description, to how he had been “starved here, upset there, and robbed every where” [...] Your Anglo-Italian ceases to visit the churches and palaces, guide-book in hand; anxious, not to see, but to say that he has seen. Without attempting to adopt the customs of the natives, he attaches himself to some of the most refined among them, and appreciates their native talent and simple manners; he has lost the critical mania in a real taste for the beautiful, acquired by a frequent sight of the best models of ancient and modern art. ³

1 Mary Shelley, «The English in Italy», *Westminster Review*, October 1826, 6, pp. 325-341: 327 (my emphasis).

2 *Ibid.*, pp. 327-328.

3 *Ibid.*, p. 327.

The Anglo-Italians are painted by Shelley as a community of cultured, sophisticated, British intellectuals, who emigrated to Italy in the years following the aftermath of Napoleon's defeat, during a period in which the Italian peninsula, though politically fragmented and under restored conservative rule, became a cultural and intellectual refuge for several British Romantics. The Anglo-Italians, according to Shelley – who was herself a part of the group – displayed a distinct standard of taste, and a shared vision for cultural reform inspired by strongly progressive, liberal ideals. The works produced by Byron, Hunt, and the Shelleys between 1817 and 1824 vividly portray an insular, inward-looking society that, as Schoina recalls, Butler delineates as an «unconventional, overtly sexual, and politically disaffected “counter-culture”». ⁴

As the blueprint for this concept of an Anglo-Italian ‘sect’ on the peninsula, the Romantics who relocated to Italy and formed the well-known Pisan circle, constituted a laboratory for new kinds of hybridized cultural identities. However, the members of this community of Italianised Britons, as will be examined in more depth later, only offered an illusory sense of unity between the two cultures. In reality, the Anglo-Italians positioned themselves equidistant from both the un-Italianised English and the lower-class, less refined Italians, forming a closed-off group that Percy Bysshe Shelley envisioned as «a society of our own class, as much as possible, in intellect or in feelings»: ⁵ a hyphenated identity marked by a complex and multifaceted relation with both Italianness and Englishness.

This bicultural identity deeply destabilizes old, conventional ideas of culture as purely rooted in one single place. Traditionally, culture is tied to a specific geographical area and is characterized by its own traditions, values, and practices, which are shaped by the local environment, history, and social structures. However, this group of Romantic intellectuals completely revolutionizes these notions of identity, presenting it instead as a product of interconnection, dynamism and hybridization between two distinct cultures. The Anglo-Italians, in fact, exhibit a profound intimacy with their adopted land, Italy, while still maintaining a distinct sense of belonging to their native country, England.

Other notions of this revolutionary identity are explored in Mary Shelley's 1826 essay *A Visit to Brighton*, where she delineates the Anglo-Ital-

4 Maria Schoina, *Romantic ‘Anglo-Italians’: Configurations of Identity in Byron, the Shelleys, and the Pisan Circle*, Aldershot & Burlington, Ashgate, 2009, p. 8.

5 Percy Bysshe Shelley, 425. *To Mary Wollstonecraft Shelley*, in Roger Ingpen (ed.), *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, London, G. Bell and Sons, 1914, pp. 902-906: 902.

ian as a cosmopolite: «I had not quitted London for two years. Do not imagine therefore that I am a mere Londoner; I am, please to observe, a traveller». ⁶ In distancing herself from her metropolitan roots, Mary challenges the notion of identity construction by rejecting the concept of culture as being based solely in one single place.

In relation to this, it is worth noting that Caroline Mills and Peter Jackson have conducted extensive research on the topic of 'cultural geography', publishing two essays in this field of study: respectively, *Place/Culture/Representation* (1993) and *Maps of Meaning* (1989). As Maria Schoina observes, Mills and Jackson have argued that «cultural studies are becoming increasingly aware of the geographies of culture, that is, the ways in which culture is, among other things, a matter of spaces, places and landscapes». ⁷ Interestingly, Timothy Morton in his essay *Mary Shelley as Cultural Critic*, argues that Mary Shelley, when describing the Anglo-Italian sect, «displays her knowledge that culture constitutes an environment». ⁸ In this light, Schoina interestingly claims that «Englishness or Italianness can not be understood outside the places they make meaningful or outside the national/cultural boundaries they mark out». ⁹ According to this perspective, then, Anglo-Italianness – during the brief years of its existence – could not be understood outside the Romantic circle that Hunt, Byron and the Shelleys fostered in Pisa in the 1820s.

In relation to this, as Gross notes, Byron wrote to Thomas Moore on the 4th March 1822, while in Pisa, defining «liberalism as a function of place and position»: ¹⁰

The truth is, my dear Moore, you live near the *stove* of society, where you are unavoidably influenced by its heat and its vapours. I did so once – and too much – and enough to give a colour to my whole future existence. [...] now [...] I am living in a clearer atmosphere [...] One thing only might lead me back to it, and that is, to try once more if I could do any good in politics;

6 Mary Shelley, «A Visit to Brighton», *London Magazine*, vol. 6, Dec. 1846, pp. 460-466: 462.

7 Maria Schoina, *op. cit.*, p. 8.

8 Timothy Morton, *Mary Shelley as Cultural Critic*, in *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 361-379: 362.

9 *Ibid.*

10 Jonathan David Gross, *Byron, The Erotic Liberal*, Lanham, MD, Lexington Books / Rowman & Littlefield, 2000, p. 158.

but not in the petty politics I see now preying upon our miserable country.¹¹

Liberating himself from England and its oppressive government, freed from the «stove» of society, Byron can accomplish self-liberation and forge a new liberal political identity. Following this light of this reasoning, the culture fostered by the Pisan circle could not be fully understood outside its specific territorial context: the progressive South. Consequently, the Anglo-Italian identity would have been incomprehensible to the traditional, conservative England of the time.

In this paper I argue that *The Liberal: Verse and Prose from the South*, the periodical that was the emblem of these Anglo-Italians and their attack on British conservatism, experienced a short, complicated life. This was largely because its new liberal, cross-cultural identity was misconstrued by a conservative public, unable to comprehend its radically progressive political vision. This failure of understanding ultimately contributed to the unmaking not only of *The Liberal* itself, but also of the progressive Anglo-Italian identity forged within the Pisan circle.

***The Liberal*: criticism and illiberality**

As the periodical's title suggests, *The Liberal* was meant to be a tool of cultural mediation between the South of Europe (Italy, in particular), and the North, which coincided with Great Britain. The editors aimed to bring the progressive, libertarian ideals typically associated with the South to the conservative North. By choosing to publish *The Liberal* in England, the Anglo-Italian Romantics sought to challenge the British government, and, in turn, to foster revolutionary transformations in the English political and social landscape.

The more conservative, Tory-aligned reviews harshly attacked *The Liberal* and its Anglo-Italian editors from the outset, firmly rejecting their radical ideas. I use the term 'radical' here deliberately: at the time, the word 'liberal' did not carry the same connotations it does today. Rather than being directly associated with freedom and independence, it was often used in political discourse as a synonym for 'radical'. As Jonathan Gross cleverly observes, «Byron's exile began in 1816, just when

11 Richard Lansdown (ed.), *Byron's Letters and Journals. A New Selection*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 407.

Tories began using “liberal” and “radical” synonymously¹². Similarly, Richard Ashcraft, in his essay *Liberal Political Theory and Working-Class Radicalism in Nineteenth-Century England*, observes that «from its birth, liberalism as a political theory was an unstable compound of radical [...] elements». He also asserts that «liberalism as a theoretical expression of social life supplied the values, assumptions, and arguments for both a defence and a radical critique of the existing social order».¹³

As James Fitzjames Stephen demonstrated in 1862, the members of the Anglo-Italian group were among the first to use the word ‘liberal’ with a new meaning. Although the term had been coined in Europe, it was imported into Britain when «Lord Byron and his friends set up the periodical called the *Liberal*, to represent their views, not only in politics, but also in literature and religion».¹⁴ Yet, the harsh reception of the periodical was also due to the misinterpretation of the term in the conservative North, where ‘liberal’ was at times interpreted as ‘radical’, or even viewed as ‘against moral principle’ or ‘morally subversive’ by several reviews. As David Craig argues, ‘liberal’ and ‘liberality’ were still relatively new terms in the 1820s; he writes: «The *Liberal* provided the occasion for the emergence of negative views of what it meant to be ‘liberal’; it enabled parts of the press to switch it from being a term of praise to a term of abuse».¹⁵

Unsurprisingly, the reception of *The Liberal* in Britain was extremely harsh. As William Marshall points out, «not even the most radical papers showed support and the moderate whig newspapers were hesitant to make a favourable literary comment in the face of the seemingly extreme political and religious point of view of *The Liberal*».¹⁶ But what were these reviews actually criticising? And was *The Liberal*’s perspective truly as politically and religiously extreme as the reviews claimed?

On 6th October 1822, *The Examiner*, the weekly magazine founded by John and Leigh Hunt in 1808, announced the launch of «The New Periodical from Italy», carefully explaining the reasoning behind its title, *The Liberal*. The name, it stated, «conveys in the most comprehensive manner the

12 Jonathan David Gross, *op. cit.*, p. 155.

13 Richard Ashcraft, «Liberal Political Theory and Working-Class Radicalism in Nineteenth-Century England», *Political Theory*, vol. 21, 2, 1993, pp. 249-272: 249.

14 James Fitzjames Stephen, «Liberalism», *Cornhill Magazine*, V, 1862, pp. 70-83: 70-71.

15 David Craig, «The origins of ‘liberalism’ in Britain: the case of *The Liberal*», *Historical Research*, vol. 85, 229, 2012, pp. 469-487: 470.

16 William Marshall, *Byron, Shelley, Hunt and The Liberal*, London, Oxford University Press, 1960, pp. 104-105.

spirit in which the work is written, and falls in happily with the general progress of opinion (we do not mean in a political so much as in a general sense) throughout Europe». ¹⁷ Here, the periodical defines itself as non-political, echoing Leigh Hunt's *Preface*, which reads: «the object of our work is not political, except inasmuch as all writing now-a-days must involve something to that effect». ¹⁸ This suggests that *The Liberal* was purposefully designed to engage with contemporary English political and social issues, but politics was not the sole focus of its editorial agenda.

Hunt goes on to further clarify the significance of the term chosen as the title: «All that we mean is, that we are advocated of every species of liberal knowledge, and that, by a natural consequence in these times, we go full length in matters of opinion with large bodies of men who are called LIBERALS. At the same time, when we say the full length, we mean something very different from what certain pretended Liberals, and all the Illiberals will take it to be». ¹⁹ Anticipating the reactions of hostile periodicals, Hunt specifies that they are using the term 'liberal' in the sense of 'liberal knowledge', but also as a way of aligning themselves with the southern, libertarian movements fighting for various forms of national self-determination. However, he also makes clear that they do not intend to be as seditious or radical as the Tory press – and certainly not as extreme as «what certain pretended Liberals, and all the Illiberals» ²⁰ would expect them to be, or better, would make them out to be. In anticipation to such accusations, Hunt argues that critics would likely accuse them of attempting to destroy civilized society, more precisely, to «cut up religion, morals, and everything that is legitimate». ²¹ Hunt's true aim was, however, quite the opposite: he hoped that his journal would vindicate «true morals, justice and beneficence» ²² and uphold those «laws and constitutions» ²³ that held despotism at bay.

Hunt's peroration is interrupted by an old English conservative gentleman, who claims to be a liberal himself, as he is generous to the poor and avoids confronting and offending any political party. What is particularly interesting, however, is Hunt's response to this gentleman: «we need not

17 «*The Liberal*», *The Examiner*, London, John Hunt, 767, October 1822, p. 633.

18 *The Liberal: Verse and Prose from the South*, London, John Hunt, vol. I, 1822, p. vii.

19 *Ibid.*, p. ix.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*, p. v.

22 *Ibid.*, p. vi.

23 *Ibid.*

say that *he misinterprets our notions of liberality* [...] this is *to confound liberality with illiberality*».²⁴ Inadvertently, Hunt anticipates later critiques of *The Liberal*; indeed, several periodicals misinterpreted the use of the term 'liberal', arguing that the Anglo-Italians were confusing 'liberality' with 'illiberality'. The *Council of Ten* likewise foresaw the periodical's fate, warning that it was dangerous to attach the wrong meaning to such a word, since the abuse of a name «may lead to disregard of the thing».²⁵

Blackwood's Magazine is one of the main journals to launch a firm attack on *The Liberal* for its supposed 'illiberality'. First, it asserts that «there is something palpably illiberal in a person's appropriating the name of the Liberal, exclusively, [...] to himself or his own party»,²⁶ thereby firmly rejecting the legitimacy of both the title and the contents of the periodical. The journal further claims that «anything so excessively illiberal could not have had its conception in an English brain», clearly distancing itself from the Southern ideas that the Anglo-Italians sought to introduce to the North. Furthermore, Craig claims that «*Blackwood's* [asserted] that the "liberals" were trying to exploit the traditional associations of the word 'liberal', but in doing so, they were effectively turning the old language on its head [quoting *Blackwood's* itself]: "Were I to define Liberalism to a man versed in our ordinary language, but a stranger to the jargon of parties, I would say that liberalism is exactly the reverse of liberality"».²⁷ According to *Blackwood's* the original meaning of 'liberalism' and 'liberal' is as follows:

Formerly, a man who made pretensions to common candour, which is but the lowest degree of liberality, thought it incumbent upon him to do justice to the merits of all men, especially a rival or an adversary; and where the conduct was proper, to suppose the motives and intentions were good; to applaud sincerely and heartily where applause was due; to put a favourable construction on doubtful actions; to overlook small faults where there were great merit and apparent good intention; to make due allowances for great difficulties; and where it was proper or necessary to blame, carefully to abstain from exaggeration and misrepresentation.²⁸

²⁴ *Ibid.*, p. 10 (my emphasis).

²⁵ *The Council of Ten*, ii, London, 1822, p. 150.

²⁶ R.S., «The Candid. No. 1», *Blackwood's Magazine*, 13, January 1823, pp. 108-124: 109.

²⁷ David Craig, *art. cit.*, p. 487.

²⁸ R.S., *art. cit.*, p. 110.

However, according to *Blackwood's*, such qualities are nowhere to be found in the Anglo-Italian periodical; as a matter of fact, when asked: «Are these the sentiments that acquire for a man the title of A Liberal?», the response is: «Ask the Liberals themselves».²⁹

In *Blackwood's* opinion, «Nothing was considered more low and illiberal than reflections on communities, professions, and bodies of men – the clergy for instance – and the absent and the dead, the helpless and the diffident, had rights which a liberal man held sacred».³⁰ *Maga* here describes exactly what the contents of *The Liberal* did: reflect on communities, professions, bodies of men, and, more importantly, comment on the clergy, the absent and the dead. Therefore, *Blackwood's* believed that nothing could be considered more low and illiberal than the Anglo-Italian periodical.

In the wake of *Maga*, as Franca Dellarosa states, other publications espoused «the conservative semantic option, considering liberality/liberalism as expressions of values related to the (gentlemanly) private sphere of behaviour».³¹ For instance, the anonymous *A Critique on The Liberal* attacked the Anglo-Italian periodical for its alleged abuse of religion and patriotism: «And this is they call Liberalism, the essential of which are candour and moderation!».³² Similarly, *The Literary Museum* argues: «We do not think it liberal to deny that other parties may contain as good and generous people as that to which we belong [...] And we think that the man who could write those brutal Epigrams on Lord Castlereagh ... is the last man who should dare to call himself *liberal*».³³ In brief, as Craig cleverly points out, «the conventional meanings of the word 'liberality' – as in generosity and gentlemanliness – [was] turned against their contributions».³⁴

None of these reviews focuses on commenting the contents of *The Liberal* that aimed at sharing new, modern, progressive, liberal ideas – the periodical's principal aim; instead, they all blame the Anglo-Italian jour-

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Franca Della Rosa, *Cockney Imprint: The Liberal and Its Reception, 1822*, in Lilla Maria Crisafulli, Serena Baiesi, Carlotta Farese (eds.), *Imprinting Anglo-Italian Relations in The Liberal*, Lausanne, Peter Lang, 2023, pp. 35-50: 44.

³² Anonymous, *A Critique on The Liberal*, London, Printed for the Author, by William Day, 1822, pp. 14-15.

³³ *The Literary Museum*, 26, October 1822, p. 405.

³⁴ David Craig, *art. cit.*, p. 469.

nal for its seditious, blasphemous, irreligious contents, misinterpreting the term 'liberal' as that of 'radical', 'against moral principle'. It is particularly noteworthy that most reviews and newspaper articles – especially in response to the first issue – focused almost exclusively on *The Vision of Judgement* and *Epigrams on Lord Castlereagh*, while giving little or no attention to the many other contributions in the periodical. The reviewers deliberately chose to critique only the poems that were most socially and politically provocative, ignoring a wide range of other content such as: poetic translations of Ariosto, Alfieri, Politian and Goethe; accounts of the editors' experiences in Italy, like Leigh Hunt's *Letters from Abroad* (1822-1823); historical fiction such as Mary Shelley's *A Tale of Passions* (1823) on the Guelph-Ghibelline conflict; and lyrical poems like Percy Shelley's «Song, Written for an Indian Air» (1823), focused on love and nature. These more culturally and artistically oriented pieces were overlooked by the English press precisely because they did not challenge British political or religious institutions, nor did they express radical views on Christianity. Instead, they were intended to promote liberal knowledge and educate readers in the liberal arts. As Craig aptly observes, «what emerges from these reviews is that 'liberalism' was identified neither with economic ideology nor parliamentary reform, but instead with an assault on religion and the social order it upheld».³⁵

The press, therefore, misinterpreted the Anglo-Italian poets' intent to introduce liberal ideas to the North. Instead of engaging with the full scope of the periodical, reviewers focused solely on the compositions that directly addressed the British political scene through a language perceived as politically, morally and religiously subversive. By examining only these few poems, they tarred every composition in *The Liberal* with the same brush, condemning the entirety of the periodical. *The Imperial Magazine* provides a clear example of this: «The Liberal is a publication which assumes this name, because its benevolence is extended to infidelity – to licentiousness of manners – to the open ridicule of what is awful and sacred – and to the destruction of moral principle».³⁶

35 *Ibid.*, p. 483.

36 «Review. – *The Liberal, Verse and Prose from the South*. Volume the first, 8vo. Pp. 164. London. 1822. Hunt», *The Imperial Magazine*, 4, January 1822, pp. 1139-1142: 1140.

The Anglo-Italian identity

Another reason why hostile periodicals may have been so critical of *The Liberal* lies in the Anglo-Italian identity itself. This identity has here been previously characterized as a product of cultural interconnection and hybridization; however, a more thorough examination of the members of the Pisan group suggests that their aim was not to merge the two cultures, but rather to distance themselves from both the Italian and the English cultural spheres. As Maria Schoina argues: «the community of Anglo-Italians demarcate their space of action through difference in two directions: “we” versus our “un-Italianized countrymen”, and “we” versus the less “refined” Italians».³⁷ As noted earlier, the Anglo-Italians appear to distance themselves not only from their British compatriots, but also from those Italians they perceived as culturally inferior. This ambivalence is particularly evident in several letters by Byron, Hunt, Percy and even Mary between the 1820s and the 1840s. Indeed, these letters often reveal contradictory attitudes: on the one hand, the writers express admiration for Italy and its people; on the other, they candidly admit to feelings of disdain and a longing to return to England. Simultaneously, they remain critical of their homeland and its inhabitants. The following examples illustrate this complex dynamic.

In 1819, Lord Byron famously declared that his blood was «all meridian»,³⁸ identifying himself with the Southern European culture – particularly with the Italian life, climate, temperament, and values – in contrast to the colder, more restrained culture of his native England. This statement suggests that Byron felt more Southern than Northern in spirit, having absorbed, or inherently possessed, qualities typically associated with the South: emotional intensity, an appreciation for beauty, openness, and a freer moral attitude. In doing so, he distanced himself from English conservatism and moral rigidity, embracing instead a more cosmopolitan and liberal identity.

In the following passage from a letter dated 21st February 1820, he addressed his English publisher, John Murray, as «ye of the North», asserting that Murray «would not understand» the Italian way of life – implying that Byron himself did, to the extent of identifying with it as a native might:

Their moral is not your moral – their life is not your life – *you would not understand it* – it is not English or French – nor German ... the habits of

37 Maria Schoina, *op. cit.*, p. 4.

38 George Gordon Byron, *Stanzas to the Po*, in Leslie A. Marchand (ed.), *Selected Poetry of Lord Byron*, New York, The Modern Library, 2001.

thought and living are so entirely different – and the difference becomes so much more striking the more you live intimately with them ... after their dinners and suppers they make extempore verses – and buffoon one another – but it is a humour which you would not enter into – *ye of the North*.³⁹

Furthermore, as Schoina insightfully observes, «by often using the phrase, “we Venetians” or “our way of life” [in his journals and his correspondence], Byron often boasts his allegiance with the Italians and distances himself from his compatriots».⁴⁰

Even Mary Shelley commented on Byron’s natural affinity with Italian culture. In her review essay of James Fenimore Cooper’s *Bravo: A Venetian Story*, Shelley engages with modern questions of identity construction, intercultural perception, and representation, using Byron as a case in point. She effectively presents him as an insider within the Italian cultural sphere, describing him as

one of the few strangers who was admitted, or would choose to be admitted, behind the scenes of that singular stage [of Venetian society]. The money he was willing to squander there, the extreme case with which he acquired and used the idiom of language, and the facility with which he amalgamated himself with, and gave a zest to their customs, by an openness of practice which transcended even their liberality of sentiment, all tended to initiate him into the very arcana of Venice.⁴¹

She goes on further by discussing Cooper’s difficulty into familiarizing himself with the language and into ‘Italianizing himself’, a struggle that Byron did not have in the slightest:

Mr Cooper has visited Venice, we imagine; he has probably dwelt there some time, but he has not Italianized himself, nor is he in the slightest degree familiar with the language [...] nor does he attempt to lead us into the interior of families, nor to dwell upon the forms of life belonging to the aera he has undertaken to describe.⁴²

39 Richard Lansdown (ed.), *op. cit.*, p. 351.

40 Maria Schoina, *op. cit.*, p. 106.

41 Nora Crook and Pamela Clemit (eds.), *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*, 2, London, William Pickering, 1996, pp. 220-221.

42 *Ibid.*

Yet, at the same time, Byron appears, occasionally, to doubt his identification with Italian culture. In a letter to Teresa Guiccioli dated 3rd January 1820 – written in Italian in her copy of Madame de Staël's *Corinne* – he attributes his indecision about the future of their relationship to his 'non-meridian' heart:

What does he [Alessandro Guiccioli] want? That I, *a foreigner*, far from *my own country* and from the manners and customs and ways of thought and behaviour of *my fellow-country-men* – that I should decide things for *the people of another land!*...If I see *my country* in danger of destruction – some of my friends arrested – others on the point of being involved in civil war – my family without support – much of my property none too safe – in the conditions prevalent under this insecure government – if in such a moment it seems to you or to others that I am upset – does this deserve the name of indecision?⁴³

By referring to himself as «a foreigner» in Italy, describing England as «my own country», referring to the English as «my fellow-country-men», and defining Italians as «the people of another land», Byron unmistakably distances himself from Italy and its Mediterranean culture.

Hunt, too, has a notably ambivalent view of Italy and his inhabitants. In his *Autobiography* (1860), he devotes many pages to admiring the beauty of the country, yet he ultimately writes:

We have the best part of Italy in books; and this we can enjoy in England [...] To me Italy had a certain hard taste in the mouth. Its mountains were too bare, its outlines too sharp, its lanes too stony, its voices too loud, its long summer too dusty. I longed to bathe myself in the grassy balm of my native fields.⁴⁴

His travelogue *Letters from Abroad* (1822-1823) seeks to acquaint a British audience with the adopted land and, in doing so, to educate his un-Italianized compatriots; in Mary Shelley's words, Hunt's purpose is «to disseminate among them a portion of that taste and knowledge ac-

43 Iris Origo (ed.), *The Last Attachment: The Story of Byron and Teresa Guiccioli as told in their unpublished letters and other family papers*, New York, Scribner, 1949, p. 151 (my emphasis).

44 Leigh Hunt, *The Autobiography of Leigh Hunt*, London, Smith, Elder and Co., 1860, p. 334.

quired in the Peninsula».⁴⁵ However, *Letters from Abroad* reveals numerous instances of cultural shock experienced by Hunt during his time in Italy, which portray him as unaccustomed to Italian culture. In many respects, he appears to reject it, finding it unfamiliar, unsettling, and ultimately too foreign to fully embrace. In the first issue of *Letters from Abroad*, published in the inaugural number of *The Liberal*, for instance, Hunt is able to describe the Leaning Tower of Pisa and the *Piazza dei Miracoli* only by drawing comparisons with familiar sights in London; he views and portrays them through the lens of a foreigner – specifically, that of an Englishman.

Let the reader imagine the Monument of London sheathed in an open work of eight stories of little columns, and leaning in a fine open situation, and he will have some idea of this noble cylinder of marble [...] With regard to the company in which it stands, let the reader supposed the new square at Westminster Abbey, converted into a broad grass walk, and standing in a much more solitary part of the town.⁴⁶

In the second issue of *Letters from Abroad*, published in the subsequent number of *The Liberal*, Hunt recounts his first arrival in Italy. He describes the pilots of the boat as well-dressed but possessing unfamiliar, even strange facial features; similarly, the other passengers are portrayed as odd and unattractive:

The boat contained, I think, as ugly a set of faces as could well be brought together. It was a very neat boat, and the pilots were singularly neat and clean in their persons; but their faces! My wife looked at me as much as to say, «are these our fine Southern heads.» The children looked at me: we all looked at one another: and what was very inhospitable, the Pilots all looked at us [...] We had scarcely got rid of our ugly men when we were assailed with a much worse sight, a gang of ugly boys [...] Never did we see a more striking look of something removed from humanity.⁴⁷

Observing locals sunbathing, Hunt characterizes this Italian custom as an «indecenty», remarking that «there is something more than gross

45 Mary Shelley, «The English in Italy», cit., p. 327.

46 *The Liberal*, p. 105.

47 *Ibid.*, p. 271.

in these public expositions of the person».⁴⁸ He then continues on further by stating: «I afterwards found that as you ascended among the more educated classes, the faces improved [...] In Italy, gentlemen do not look so much like gentlemen as in England».⁴⁹

Similarly, in the third and fourth issue of *Letters from Abroad*, Hunt seeks to substantiate his case regarding the strangeness and alleged degeneracy of the Italians by documenting further instances of perceived decadence in their character, customs, appearance, and culture. These episodes portray Hunt not only as a foreigner in the Italian context, but also as someone who judges the culture from a distance and shows little inclination to integrate into it. The only Italians he appears to accept are those belonging to the upper classes – those he deems more educated and less ‘ugly’, as he himself suggests. Ultimately, as Maria Schoina observes, «Hunt’s accounts, while they profess a comparative disposition, invariably confirm English omniscience and superiority, thus contradicting the conception of liberalism and open-mindedness pronounced by the journal».⁵⁰

Mary Shelley’s relationship with Italy is notably more complex than that of the other writers in the Pisan Circle. In her writings, Italy often carries a nostalgic resonance, particularly in the years following her return to England. She remembers it as the country where her husband died and where his spirit still lingers. For Mary, Italy also represented the only viable alternative to the sociopolitical decline into which England had descended. Her ambivalent perspective on Italy is especially evident in «The Choice» (1823), where she initially declares: «here let me live & die / In my adopted land, my country, Italy!».⁵¹ Yet, she soon goes on to describe the country in paradoxical terms – both heaven and hell, uncanny and beautiful, a murderess and a healer. Italy, to her, is a place that took from her but also offered restoration; it is where she and Percy found refuge during hard times. As she poignantly writes in her journal entry dated 14th May 1824: «Italy – dear Italy – murderess of those I love & of all my happiness – one word of your soft language coming unawares upon me has drowned me in bitterest tears – When shall I hear it again spoken? When see your sky your trees your streams».⁵²

48 *Ibid.*, p. 272.

49 *Ibid.*, p. 273.

50 Maria Schoina, *op. cit.*, p. 154.

51 Cit. in Paula R. Feldman and Diana Scott-Kilvert (eds.), *The Journals of Mary Shelley 1814-1844*, Vol. II: 1822-1844, Oxford, Clarendon Press, 1987, p. 492.

52 *Ibid.*, p. 476.

The following excerpt from a letter to Marianne Hunt clearly illustrates Mary Shelley's deliberate navigation between two cultural identities; while she distances herself from the political climate of her homeland, she is equally careful to affirm to the Hunts that this disapproval does not equate to a rejection of her native identity:

Not that this is a Paradise of cloudless skies & windless air just now the libechio is blowing hurricanes [...] but it is so much better than your northern island. But do not think that I am unenglishifying myself – but that nook of ci devant free land, so sweetly surrounded by the sea is no longer England but Castlereagh land or New Land Castlereagh, – heaven defend me from being a Castlereaghish woman.⁵³

Despite Mary's deep appreciation for Italy – its language, culture, and landscape – she often expressed disdain for its inhabitants. In her correspondence, particularly during the Pisan years, she voiced frustration at what she perceived as their disagreeable nature, preoccupation with money, and tendency toward gossip. These critical observations were heightened by the personal difficulties she faced, which underscored her sense of cultural displacement:

Pisa is a pretty town but its inhabitants wd exercise all Hoggs vocabulary of scamps, raffs &c &c to fully describe their ragged-haired, shirtless condition. Many of them are students of the university & they are none of the genteelst of the crew. Then there are Bargees, beggars without number; galley slaves in their yellow & red dress with chains – the women in dirty cotton gown trailing in the dirt – pink silk hats starting up in the air --- that mean to look like the lords of the rabble but who only look like their drivers – The Pisans I dislike more than any of the Italians & none of them are as yet favourites with me. Not that I much wish to be in England if I could but import a cargo of friends & books from that island there.⁵⁴

Mary's conflicting feelings toward Italy did not subside upon her return to England. In *Rambles in Germany and Italy, in 1840, 1842, and 1843*, she refers to herself as a «foreigner» and a «stranger»⁵⁵ in the south-

53 Cit. in *Ibid.*, p. 137.

54 *Ibid.*, pp. 136-137.

55 Mary Shelley, *Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842, and 1843*, London,

ern land. Notably, in the same work, she also states «I love the Italians. It is impossible to live among them and not love them»,⁵⁶ a stark contrast to her earlier remark in 1823: «the inhabitants [of Italy] were never favourites with me». In contrast, she identifies as Italian in a letter dated 3rd December 1820, addressed to Leigh Hunt, in which she discussed the figure of Queen Caroline: «Pero credo che voi in Inghilterra son piu duri e aspri che noi» («However, I believe that *you* in England are harder and more severe than *us*»).⁵⁷

Ultimately, in the majority of her writings, Shelley seeks to elicit sympathy and compassion from her readers toward the Italian people and their homeland. She frequently adopts a comparative lens between England and Italy – one that, perhaps inevitably, tends to favour her native country. As she explicitly argues in the *Preface of Rambles in Germany and Italy, 1840, 1842 and 1843*,

Englishmen, in particular, ought to sympathise in their [the Italians'] struggles: for the aspiration of free institutions all over the world has its source in England [...] the swarms of English that overrun Italy keep the feeling alive. An Italian gentleman naturally envies an Englishman, hereditary or elective legislator. He envies him his pride of country, in which he himself can in no way indulge.⁵⁸

Like his wife, Percy Shelley deeply admired the Italian landscape and climate, as well as the nation's rich cultural legacy. Proficient in the Italian language and well-versed in its literature, he also developed a strong interest in the art of improvisation, frequently attending performances by the renowned *improvvisatore* Tommaso Sgricci, whose talent he greatly appreciated. Shelley even composed a piece praising Sgricci's improvisational skill. Although written in Italian and focused on a distinctly Italian artistic tradition, the work was not necessarily intended for an Italian audience, but rather for an Italianized – or more precisely, Anglo-Italian – cultured readership.

Edward Moxon, 1844, 2, p. 126.

⁵⁶ *Ibid.*, 1, p. 76.

⁵⁷ Betty T. Bennett (ed.), *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, Volume I: "A Part of the Elect", Baltimore, John Hopkins University Press, p. 162.

⁵⁸ Mary Shelley, *Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842, and 1843*, cit.1, p. 11.

Even though he considered Italy a «Paradise of exiles»,⁵⁹ he did not hesitate to express his disdain for the Italian people and what he perceived as the nation's ongoing decline. In contrast to Byron, who eventually embraced and even celebrated the cultural contradictions he encountered in Italy, Shelley largely conformed to the prevailing British perception that modern Italy fell short of the grandeur of its classical past. He expressed deep disdain for contemporary Italians, describing them as «a miserable people – without sensibility or imagination or understanding»,⁶⁰ and doubted their capacity to uphold a constitutional government due to what he viewed as a degenerated national character. These convictions led him to remain mostly detached from both Italian society and its emerging revolutionary movements.

As per his opinion on his adopted country of residence, in 1820, Shelley wrote the poem *Letter to Maria Gisborne*, an epistle built on a contrast between London and Leghorn. In this poetical work, Shelley enhances the significance of the Italian setting by explicitly rejecting the bleak and inhospitable social realities of contemporary London. He mourns the suppression of natural forces within the city, stifled by the constraints of an increasingly industrialised and urbanised environment. Through its rich connotative imagery, London is depicted as a site of oppressive excess and unfulfilled desire.

His feelings for Pisa are, on the other hand, quite conflicting. In 1818, during his initial visit, Shelley described it as «a large disagreeable city almost without inhabitants». ⁶¹ This unsettling impression lingered even upon his return in 1820, when he ultimately chose to settle there. The city's haunting atmosphere is immediately evident in *The Tower of Famine* (1820), one of the first poems Shelley wrote in Pisa, inspired by the Ugo-lino episode in Dante's *Inferno*. His ambivalent attitude is further reflected in *Evening: Ponte al Mare, Pisa* (1821), a lyric that presents the city once again as eerily uninhabited, ghostly, and grim – haunted by Dantesque spectres and marked by fleeting visions:

III

Within the surface of the fleeting river

59 Percy Bysshe Shelley, *Julian and Maddalo*, in Thomas Hutchinson (ed.), *Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, Oxford, Oxford University Press, 1914, pp. 314-335: 317.

60 Percy Bysshe Shelley, 300. *To William Godwin*, in Roger Ingpen (ed.), *op. cit.*, pp. 608-610: 610.

61 Percy Bysshe Shelley, 297. *To Thomas Love Peacock*, *Ibid.*, pp. 601-603: 602.

The wrinkled image of the city lay,
 Immovably unquiet, and forever
 It trembles, but it never fades away;
 Go to the ...
 You, being changed, will find it then as now.⁶²

Despite this uncanny portrayal, Shelley gradually developed an attachment to Pisa. As Richard Holmes notes, the 'desolate' city eventually became the closest thing to a permanent home Shelley had known since leaving London.

The following words of Percy Shelley aptly capture the essence of the Anglo-Italians' experience in Italy: «Our roots were never stuck so deeply as at Pisa and the transplanted tree flourishes not».⁶³

Conclusions

These excerpts portray the Anglo-Italians as a closed group that distanced itself from both England and Italy, associating primarily with other English intellectuals or members of the Italian upper class – those they deemed suitable companions for English expatriates seeking to refine their taste and deepen their cultural understanding of their host country. For instance, Byron associated with Teresa Guiccioli, Pietro Gamba, and Francesco Pacchiani, and while in Milan, he engaged with an intellectual circle that included Silvio Pellico and Ludovico di Breme.

This 'narrow-mindedness' of the group and their way of distancing themselves from the two cultures resulted in the creation of a barrier from the English public – as well as the Italian one (for whom they did not write, in fact). The press looked at these expatriates and exiled Britons, who called themselves Anglo-Italians, who believed in their group's cultural superiority, with a particular critical eye, lambasting their liberal periodical and misinterpreting their liberal ideas, because of their resentment towards their home country.

Furthermore, in the letters mentioned earlier, the Anglo-Italians generalized their opinions on England and Italy and their inhabitants, by placing all the English and all the Italians into one single group (for instance,

62 Percy Bysshe Shelley, «Evening: Ponte al Mare, Pisa», in Thomas Hutchinson (ed.), *op. cit.*, pp. 1184-1185: 1184.

63 Percy Bysshe Shelley, 425. *To Mary Wollstonecraft Shelley*, cit., pp. 902-906: 906.

Percy Shelley defines modern Italians «a miserable people»;⁶⁴ the English press, in turn, took a generalized view of the Anglo-Italians' compositions by taking Byron's *The Vision of Judgement* (1822) as the primary and only example of their liberal ideas.

To conclude, after the negative response to the first issue of *The Liberal*, the British press almost unanimously stopped viewing the periodical as worthy of any sort of consideration and started reviewing its contents with less and less consistency, until the fourth and last issue came out quietly, without causing any stir at all. For instance, *The London Literary Gazette* agreed that the new Liberal was «free from those atrocities against feeling, morals and religion, which previously excited so general an abhorrence [but this number was] more dull, if possible of a baser literary quality».⁶⁵ The Anglo-Italians started falling apart at the same rate with which the periodical started collapsing, with their members moving away from Italy and, consequently, from each other. As Craig cleverly points out, *The Liberal* offered the editors a chance to demonstrate to the English public the new, progressive meaning of 'liberalism', but, in the end, it «enabled them to cast this new word in a negative light».⁶⁶

In sum, the insularity of the Anglo-Italians contributed to the misinterpretation of their liberal ideals, a dynamic that ultimately played a role in the dissolution not only of *The Liberal* but also of the progressive identity cultivated within the Pisan circle.

64 Percy Bysshe Shelley, 300. *To William Godwin*, cit., p. 610.

65 «The Liberal, No. 11», *The London Literary Gazette*, 311, January 4, 1823, pp. 2-5.

66 David Craig, *art. cit.*, p. 483.

LA BELGIQUE ROMANTIQUE EN CHANTIER : JOURNAUX, LANGUES ET INSTITUTIONS AVANT 1830

Charlotte VAN HOOIJDONK (*KU Leuven*)
charlotte.vanhooijdonk@kuleuven.be

RÉSUMÉ : Cet article analyse le romantisme belge avant 1830 non comme un programme esthétique mais comme une configuration médiatique spécifique. Dès les années 1820, les journaux belges participent précocement aux débats romantiques européens. Ce discours critique novateur semble contraster avec une production poétique de facture classique. Ce décalage s'explique par deux facteurs : la problématique linguistique, qui infuse le discours romantique d'une importance et de fonctions différentes selon la langue utilisée par le journaliste, et le rôle structurant, dans la vie littéraire et dans la presse belge, des sociétés littéraires, qui favorisent des genres consensuels. L'article dépasse ainsi le récit traditionnel d'une dépendance culturelle belge face aux grands voisins français et néerlandais en étudiant les dynamiques et les genres propres aux journaux littéraires belges (pré)romantiques.

ABSTRACT: This article analyzes Belgian Romanticism before 1830 not as a coherent aesthetic program, but as a specific media configuration. As early as the 1820s, Belgian periodicals actively participated in European Romantic debates. Their innovative critical discourse contrasts with a poetic production that remained largely classical in form. This apparent discrepancy can be explained by two key factors: the linguistic situation, which shaped Romantic discourse differently depending on whether it was expressed in French or Dutch; and the structuring role of literary societies, which dominated Belgian literary life and the press, promoting consensual genres. The article thus moves beyond the traditional narrative of Belgian cultural dependence on its French and Dutch neighbors by examining the unique dynamics and genres that characterized Belgian Romantic periodicals.

MOTS CLÉS : Littérature belge, romantisme, revues littéraires, critique littéraire, sociétés littéraires, institution, multilinguisme, XIX^e siècle, nationalisme romantique

KEY WORDS: Belgian Literature, Romanticism, Literary Periodicals, Literary Criticism, Literary Societies, Institutions, Multilingualism, 19th Century, Romantic Nationalism

LA BELGIQUE ROMANTIQUE EN CHANTIER : JOURNAUX, LANGUES ET INSTITUTIONS AVANT 1830

Charlotte VAN HOOIJDONK (KU Leuven)
charlotte.vanhooijdonk@kuleuven.be

La littérature « belge »¹ du premier tiers du XIXe siècle, qui correspond à une période de bouleversements politiques,² est tantôt perçue comme un moment de déclin intellectuel, tantôt comme une simple transition vers une littérature post-1830, plus nettement romantique et patriotique. Des deux côtés de la frontière linguistique,³ on fait commencer le romantisme autour de 1835, avec les premiers romans historiques de Hendrik Conscience et Jules de Saint-Genois. Toutefois, ces sensibilités esthétiques ne surgissent pas ex nihilo après l'indépendance de 1830.⁴ Partout en Eu-

- 1 Ces guillemets indiquent que la dénomination « belge » n'est pas officielle à l'époque. Néanmoins, le terme était déjà utilisé dans l'acception actuelle, pour désigner les Pays-Bas méridionaux, provinces du sud du Royaume Uni des Pays-Bas. Nous les enlèverons dans le corps du texte afin d'améliorer la lisibilité.
- 2 Incorporée dans l'Empire autrichien depuis le début du XVIIIe siècle, la Belgique connaît une brève indépendance lors de la révolution brabançonne (1789-1790) avant d'être disputée entre la France et l'Autriche. Elle est annexée par la France en 1795. En 1814, les pays alliés débattent de son avenir, et Guillaume I^{er} des Pays-Bas obtient sa gouvernance, puis son annexion au Royaume des Pays-Bas. La Belgique devient indépendante en 1830.
- 3 En Belgique, le français et le néerlandais sont parlés depuis longtemps, mais n'ont pas toujours eu le même statut de langue nationale. Le français, langue officielle sous le régime français (1795-1815), s'était déjà imposé dès le XVIIe siècle dans la bourgeoisie flamande et sur la scène européenne. Le néerlandais, marginalisé comme langue de culture depuis plusieurs siècles déjà, devient la langue nationale sous Guillaume I^{er}, qui cherche à unifier son royaume selon une vision inspirée à la fois du centralisme révolutionnaire français (« un pays, donc une langue ») et du romantisme allemand (« une langue, donc un peuple, donc un pays ») (A. De Jonghe, *De taalpolitiek van Koning Willem I in de Zuidelijke Nederlanden (1814-1830). De genesis der taalbesluiten en hun toepassing*, Bruges, Darthet, 1967, p. 23). L'officialisation du néerlandais est sentie comme une imposition qui ne fait pas sens dans une Belgique où l'appareil administratif est francisé. En 1830, le nouvel État belge adopte le français comme unique langue nationale ; le néerlandais sera reconnu à la fin du XIXe siècle. Notez que la « frontière linguistique », si elle existe plus ou moins réellement aujourd'hui, n'est pas géographique mais sociale au XIXe siècle.
- 4 Dans l'historiographie littéraire belge, on considère que le romantisme n'émerge

rope, le début du siècle est marqué par l'essor de la presse, qui joue un rôle central dans la formation de l'opinion publique,⁵ la diffusion des nouvelles conceptions littéraires et l'animation du débat romantique, « le premier événement médiatico-littéraire ».⁶ Sans les revues, leurs critiques célèbres et leurs feuilletons, le romantisme n'aurait sans doute pas connu l'apogée européen qui fut le sien. Sous l'impulsion de la presse et de la critique, le début du XIXe siècle apparaît ainsi comme le creuset des bouleversements littéraires majeurs de l'après-1830 : de l'autonomisation de la littérature⁷ et du triomphe du roman⁸ jusqu'à l'avènement de l'ère médiatique.⁹

Ces trente années correspondent à une période transformatrice pour la conception de la littérature et du rôle de la critique littéraire. Au XVIIIe siècle, le journal se veut le reflet de la République des lettres, nécessairement restreinte. Il est l'apanage d'hommes instruits qui débattent des textes sur la base d'un savoir érudit partagé. Dès la fin du XVIIIe siècle, les journaux littéraires, dans le sillage des idéaux préromantiques, envisagent de plus en plus leur fonction comme le reflet du discours social, vi-

qu'après la fondation de l'État, servant à légitimer ce dernier par un enracinement culturel et historique. Importé notamment par le roman historique, ce courant est perçu avant tout comme un projet politique, mettant en scène des figures du passé belge (Cf. Vic Nachtergaele, *Roman historique et identité nationale*, in Hans-Joachim Lope (éd.), *L'écrivain belge devant l'histoire*, Frankfurt, Peter Lang, 1993, p. 9-24). Le courant, et notamment le genre du roman historique sont, significativement, plutôt étudiés par les historiens belges dans le cadre de l'historiographie nationale et la quête de l'identité nationale que par les chercheurs littéraires (cf. Jo Tollebeek, « Enthousiasme en evidentie in de negentiende-eeuwse Belgisch-nationale geschiedschrijving », *Leidschrift: nationale mythen*, 8, 1992, p. 61-81; Nele Bemong, « Een pasgeboren staat, of een recentelijk ontwaakte natie? De historische roman als vormgever van het collectieve Belgische geheugen », *Handelingen van de Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor taal- en letterkunde en geschiedenis*, 59(o), 2005, p. 5-22),

- 5 Exemplifié par la naissance même de la Belgique, provoquée par des mouvements de pétitionnements et des articles polémiques dans les journaux ; les fondateurs de la Belgique étaient presque sans exception journalistes.
- 6 Alain Vaillant, « La genèse de la littérature moderne (1800-1836) : autonomisation ou médiatisation ? », *Orages, littérature et culture 1760-1830*, 7, 2008, p. 119-137 : 131-132.
- 7 Cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- 8 Cf. Claudie Bernard, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1996.
- 9 Cf. Dominique Kalifa, Philippe Regnier, Marie-Ève Thérénty, Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIXe siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2011.

sant à rendre compte des « progrès » de la littérature, de la politique et des sciences.¹⁰ Ils aspirent à offrir un « tableau complet du mouvement des lettres et des sciences ».¹¹ Ce rêve d'exhaustivité hante les journalistes de cette période prémédiatique. Ils ne sont pas encore préoccupés, comme le seront leurs successeurs, par la consécration des auteurs ou par l'autonomisation de la littérature ; ils ne servent pas encore de premier dispositif de publication des livres. Alors, que vient faire la littérature dans les pages du journal ? Quelle fonction (le débat sur) la littérature remplit-elle, dans ce pays, et dans l'économie de ces publications périodiques ? Cette contribution propose de relire le romantisme belge avant 1830 non comme un programme esthétique plus ou moins bien accompli,¹² mais comme une configuration médiatique spécifique. Dans un système littéraire périphérique et, qui plus est, multilingue, le phénomène européen du romantisme trouve des déclinaisons qui diffèrent de celles observées dans les pays voisins.

Une réception critique précoce

Le romantisme en Belgique avant 1830 ne se manifeste pas par une production littéraire aisément identifiable, mais par une médiation critique intense. C'est dans les journaux que les nouvelles idées esthétiques, venues principalement de France, d'Allemagne et d'Angleterre, trouvent un premier espace de discussion. Cette réception critique constitue un moment de transformation intellectuelle plus significatif que ne l'a longtemps reconnu l'historiographie littéraire, laquelle insiste de manière récurrente sur « la profondeur du préjugé pseudo-classique dans notre élite lettrée ».¹³ L'exemple du *Mercur belge*¹⁴ est souvent cité pour illustrer cette

10 Cf. Gert-Jan Johannes, *De Barometer van de smaak. Tijdschriften in Nederland 1770-1830*, Den Haag, Sdu, 1995.

11 Charles-Marc Des Granges, *La Presse littéraire sous la Restauration 1815-1830*, Paris, Société du Mercure de France, 1907, p. 51.

12 Les historiens littéraires ont notamment cherché les premières apparitions dans la presse de poètes romantiques de l'après-1830, sans prendre en compte le contexte discursif direct dans lequel ces occurrences se situent.

13 Gustave Charlier, *Le Mouvement romantique en Belgique (1815-1850). I. La Bataille romantique*, Bruxelles – Liège, Palais des Académies - Vaillant-Carmanne, 1948, p. 52.

14 Le *Mercur belge* est fondé à Bruxelles en novembre 1817 et paraît jusqu'en avril 1821. C'est un hebdomadaire qui contient des rubriques de critique littéraire, des informations culturelles, de la poésie et des essais.

posture conservatrice. Ce journal, le plus influent de l'avant-1830, publie des critiques sévères à l'encontre d'auteurs comme Lamartine ou Chénier : leurs pièces, jugées selon les critères d'une critique grammaticale traditionnelle, « ne sont pas exemptes de taches ».¹⁵ Par ailleurs, le courant romantique est perçu comme étranger. Dans son étude du système littéraire flamand des Pays-Bas méridionaux¹⁶ dans ses relations avec le nord du Royaume, Weijermars¹⁷ analyse le rôle de plusieurs hommes de lettres hollandais dans l'introduction des idées romantiques en Flandre ; de son côté, Charlier¹⁸ souligne l'influence d'émigrés libéraux français dans la diffusion du romantisme en Belgique francophone. L'étude du romantisme en Belgique a largement souffert de ces préjugés de pseudo-classicisme et de l'idée selon laquelle il s'agirait d'un courant entièrement importé. Une analyse du romantisme en Belgique avant 1830, qui ne se réduise pas à un simple « préalable » à l'étude du romantisme postérieur à l'indépendance, n'existe pas ; a fortiori, aucune étude ne propose une lecture conjointe des productions flamandes et francophones¹⁹ – un mal ancien dans l'historiographie belge.²⁰

Les nouvelles idées sont pourtant bel et bien introduites et discutées en Belgique, des deux côtés de la frontière linguistique.²¹ Et cette importation passe par les journaux. Dès 1815, le pays s'ouvre aux précurseurs du romantisme et à Byron, Scott, Goethe et Schiller. Des figures importantes, comme le journaliste Leo De Foere, jouent un rôle central dans cette réception. A travers son journal bilingue *Le Spectateur belge*,²² il dif-

15 *Mercure belge*, vol. 7, p. 293-301.

16 Le terme neutre qu'on donne généralement dans l'histoire aux provinces qui constituent l'actuelle Belgique, par opposition aux Pays-Bas septentrionaux, correspondant plus ou moins aux Pays-Bas actuels.

17 Cf. Janneke Weijermars, *Stiefbroeders. Zuid-Nederlandse letteren en natievorming onder Willem I, 1814-1834*, Hilversum, Verloren, 2012.

18 Cf. Gustave Charlier, *op. cit.*

19 Un point sur l'utilisation des noms de langue. Nous parlons de « français » ou de « francophones » pour désigner les textes rédigés en français usuel. Le « néerlandais » est utilisé pour parler plus généralement de tout ce qui s'écrit dans une variante de la langue néerlandaise, tandis que nous précisons (« flamand » et « hollandais ») lorsqu'il est question de la variante spécifique des provinces méridionales et septentrionales respectivement.

20 Cf. Vic Nachtergaele, « D'une littérature deux autres », *Revue de littérature comparée*, 299, 3, 2001, p. 363-377.

21 Cf. René Lissens, *Vlaamse letterkunde van 1780 tot heden*, Bruxelles, Elsevier, 1953 et Gustave Charlier, *op. cit.*

22 *Le Spectateur belge* (1815-1823) est fondé par l'abbé Leo De Foere (1787-1851), rédi-

fuse les idées de Mme de Staël et de Schlegel. Refusant le modèle rigide du XVII^e siècle français, De Foere préfère le théâtre de Shakespeare et de Calderón à celui de Racine et Corneille. Les principes classiques, codifiés par les Français, souligne-t-il, compriment « l'essor du génie poétique ».²³ Dès 1816, il identifie « deux systèmes opposés, celui de la littérature classique, celui de la littérature romantique ».²⁴ Il plaide pour un « genre *romantique*, sagement modifié », qui « portera quelque correctif » aux principes classiques,²⁵ mais il ne se range « pas exclusivement sous les bannières des *classiques*, ni sous celles des *romantiques* ».²⁶ De Foere incarne ainsi une posture typique des critiques belges : la mise en avant du débat plutôt que l'adhésion tranchée à un camp. Son journal, lu et apprécié par des Francophones et Néerlandophones, témoigne de la précocité des discussions esthétiques sur le romantisme partout en Belgique.

Le *Mercure belge*, à l'instar de De Foere, présente le romantisme comme un phénomène étranger à la Belgique, dont on se contente de relater l'évolution : « Le genre romantique fait chaque jour en France de nouveaux progrès ».²⁷ Vu de loin, ce romantisme, qui a « plus d'admirateurs que les classiques », semble même se réduire à une forme d'éloge de la laideur, mais le critique ne s'en étonne pas : « il y a des gens qui préféreraient la statue informe de Teutath à l'Apollon du Belvédère ».²⁸ La question de ce qui relève ou non du romantisme reste encore ouverte : « Si Shakespeare et Schiller comptent pour des romantiques, MM. d'Arlincourt et Nodier en sont-ils ? ». La critique oscille entre admiration pour l'originalité de figures comme Byron ou Schiller et rejet des « ouvrages ténébreux de M. Charles Nodier »²⁹ ou du « galimatias romantique ».³⁰ C'est au nom de la variété que le critique loue la beauté des *Méditations* de Lamartine, tout

gé quasiment entièrement par lui seul, et consacré à la défense du flamand contre le français et à la défense des droits des catholiques contre le libéralisme de Guillaume I^{er}. Son journal, critique envers le gouvernement, connaissait un retentissement important et sa mise en prison en 1815 est le début d'une coalition entre libéraux et catholiques en Belgique pour la liberté de la presse, préfigurant l'unionisme de 1827 qui menait à l'indépendance belge.

23 *Le Spectateur belge*, tome 6, n. 22.

24 *Ibid.*, 1816, tome 4, n. 2, p. 51.

25 *Ibid.*, 1816, tome 6, n. 22.

26 *Ibid.*, 1823, tome 18, p. 375.

27 *Ibid.*, tome 10, p. 499.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*, p. 455.

30 *Ibid.*, p. 120.

en mettant en garde contre un genre qui se consacrerait « uniquement à cette tristesse funèbre qui erre sans cesse autour des tombeaux [...] ; il est aisé de prévoir que cette teinte toujours sombre finirait par jeter une ennuyeuse monotonie sur la littérature ».³¹

Les premières réflexions poétiques sur le romantisme portent sur le théâtre, notamment le mélodrame, que la presse belge des années 1820 associe au courant romantique. En 1823, le journal de théâtre *l'Aristarque*³² qualifie *le Solitaire* de Pixérécourt d'« une des plus mauvaises productions de la littérature romantique ».³³ Le *Mercure belge* critique durement des auteurs comme Pixérécourt ou Ducange et leurs « tragédies en prose et [...] assassinats bourgeois qui dégradent la scène », qui privilégient le spectaculaire au détriment de l'édification morale.³⁴ Pourtant, le chroniqueur reconnaît que certains « mélodrames supportables », s'ils expriment « le cœur humain », peuvent émouvoir de façon « douce et utile ».³⁵ Cette nuance reflète une évolution critique, également perceptible dans le *Letter- en Staatkundig Dagblad*³⁶ flamand, qui reconnaît la valeur des mélodrames capables de dépeindre la nature humaine avec justesse, à l'image de ceux de Kotzebue.³⁷ Ces concessions critiques sont une réponse à un public qui, constate-t-on laconiquement, « veut aussi du romantique », et c'est chez les « auteurs de mélodrame » qu'il le trouve.³⁸ Ce genre auparavant « spectacle populaire prend maintenant place dans la littérature ».³⁹

Un tournant décisif s'opère lorsque la critique belge découvre la veine historicisante du romantisme. La tragédie *Les Vêpres siciliennes* de Casimir Delavigne suscite un vif engouement dans la presse belge, bien qu'elle n'y soit pas représentée. La matière historique et sentimentale, traitée dans

31 *Ibid.*, p. 12-13.

32 *L'Aristarque des spectacles, des lettres, des arts, des mœurs et de la politique* (1822-1828) est le premier hebdomadaire de théâtre de Bruxelles. Le journal proposait une chronique théâtrale, une revue politique, quelques essais et des critiques littéraires, dans une tonalité satirique.

33 *L'Aristarque*, 2 février 1823, p. 356.

34 *Mercure belge*, vol. 3, p. 124.

35 *Ibid.*, p. 125.

36 Le *Letter- en Staatkundig Dagblad* (1820), un bihebdomadaire politique et littéraire, est publié à Gand pour défendre et illustrer la langue néerlandaise. C'est un journal pro-gouvernemental.

37 *Letter- en Staatkundig Dagblad*, 21 mars 1820, p. 2.

38 *L'Aristarque*, 28 décembre 1823, p. 1129.

39 Gustave Charlier, *op. cit.*, p. 182.

un cadre classique,⁴⁰ devient une porte d'entrée acceptable pour le romantisme. Un roman à la forme classique comme *Jean Sbogar* de Nodier peut être apprécié justement pour sa nouveauté et même pour sa cruauté : « Le sentiment qui s'y manifeste [...] est celui d'une amère misanthropie, et d'un invincible dégoût pour les institutions sociales », une « société pervertie » que les lecteurs « aiment à retrouver dans les ouvrages d'imagination, parce que cette sorte d'âpreté sauvage a quelque chose qui pique et qui plaît ».⁴¹ Ce glissement permet de concilier tradition et innovation, et contribue à une redéfinition des critères d'appréciation littéraire.⁴² Même *L'Aristarque*, farouche défenseur du classicisme, adopte peu à peu une posture plus nuancée, allant jusqu'à critiquer le dogmatisme de ses propres pairs : « Les classiques affectent pour le genre romantique un mépris peut-être déraisonnable », écrit-il, appelant à reconnaître que « le caractère des peuples, le climat et les temps influent sur la littérature et lui donnent un type particulier ».⁴³ *L'Aristarque* oscille entre relativisme et curiosité romantique d'un côté et idéalisme, respect des règles de l'autre, illustrant bien l'état d'esprit de la critique belge au début des années 1820.

40 Goût qui se voit tôt aussi transformé en pièces belges : Robyn représente une tragédie historique flamande, *Egmond en hoorne* (1819), Alvin fait représenter sa tragédie *Guillaume* en 1821 ; Smits rédige plusieurs tragédies historiques sur des sujets belges, tels *Marie de Bourgogne* (1825). Smits le dit plus clairement dans la préface à sa tragédie *Elfrida* : « j'ai fait une tragédie romantique sur un plan classique » (Édouard Smits, *Elfrida ou la vengeance, tragédie en cinq actes*, Bruxelles, Tarlier, 1825, p. I).

41 *Mercur belge*, vol. 6, p. 24.

42 Le Bail rattache l'engouement pour les romans de l'excès et de la transgression à la politisation de la société : « il semble offrir une réponse parfaitement adaptée aux mutations des goûts du public, que l'expérience du traumatisme révolutionnaire et les fastes de l'épopée impériale auraient infléchis dans le sens d'une dilection particulière pour les fictions placées sous le signe du paroxysme » (Marine Le Bail, *Métamorphoses de Jean Sbogar : parcours éditorial d'un roman marginal*, in Émilie Pézard – Marta Sukiennicka (éd.), *Autour de Jean Sbogar de Charles Nodier. Le bicentenaire d'un roman majeur du romantisme*, Actes de l'Atelier du XIXe siècle de la SERD, 2019, p. 1-11 : 4). Ce qui à son tour aurait mené à un « nouveau paradigme évaluatif en matière de littérature, fondé sur l'alliance paradoxale de la 'sauvagerie' et du plaisir, puisque les 'développements habilement ménagés' des romans classiques ne sauraient convenir à une époque marquée au fer rouge de la démesure » (*Ibid.*). Elle met ainsi en lumière les interactions entre critique littéraire dans la presse, goûts du public et renouvellement esthétique – des dynamiques d'autant plus visibles en Belgique, où la production romantique émerge plus tard mais où la critique adopte tôt ce nouveau goût du public.

43 *L'Aristarque*, 3 novembre 1822, p. 155-156.

Un romantisme belge tardif ? Le paradoxe discours – texte

La réception critique du romantisme en Belgique n'est ni passive ni périphérique. Elle constitue une première appropriation du courant qui a un effet tangible sur le journalisme littéraire. Les journaux les plus acquis à la cause romantique, *De Argus*⁴⁴ du côté néerlandais et *La Minerve des Pays-Bas*⁴⁵ du côté français, par exemple, font valoir la voix du critique lui-même, reléguant au second plan la fonction pédagogique ou normative héritée de la critique du XVIII^e siècle. La critique devient un espace d'expression personnelle et idéologique, valorisant des notions nouvelles telles que l'originalité, la vérité des sentiments et l'expression nationale. La littérature devient un domaine autonome, affranchi du savoir et de la politique, centré sur l'imaginaire et l'expression. Cette mutation est préparée par la presse, qui sélectionne, commente et hiérarchise les œuvres et les auteurs. Les journaux deviennent des commentateurs avisés de ces discussions, témoignant d'une connaissance approfondie des nouveautés littéraires. Cependant, ce renouvellement du discours critique ne modifie que partiellement la production littéraire belge.

Dans la période 1815-1830, une première génération romantique émerge bel et bien avec les débuts de poètes flamands célébrés après 1830 tels que Van Duyse.⁴⁶ Du côté francophone, des auteurs comme Van Hasselt⁴⁷ manifestent une volonté de renouvellement. Il s'agit toutefois d'exceptions : « les genres classiques (poèmes, satires, fables, odes, épîtres, poésies fugitives) dominent les recueils », constate D'Hulst⁴⁸ à partir de la bibliographie

44 *De Argus* (1825-1826) est le premier journal néerlandais dédié entièrement à la critique littéraire en Belgique. Il est fondé à Bruxelles par le Hollandais Lodewijk Gerard Visscher. Le journal est dédié à la défense de la langue et propose des essais sur la littérature néerlandaise ainsi que des critiques aux critères plutôt romantiques.

45 *La Minerve des Pays-Bas, journal politique et littéraire* est publiée à Bruxelles en 1829 et propose un contenu très romantique et en même temps aussi très politisé et libéral. C'est la feuille la plus romantique en Belgique avant 1830.

46 Cf. René Lissens, *op. cit.* Prudens Van Duyse (1804-1859) commence à s'établir comme poète dans les années 1820 en participant notamment à des concours poétiques. Ses idées romantiques ressemblaient à celles de Bilderdijk ; il est très tourné vers le nord.

47 André Van Hasselt (1806-1874) était avocat mais aussi le poète romantique belge le plus fécond (Charlier 1948). Il commence sa carrière poétique dans les journaux bruxellois francophones et néerlandophones.

48 Lieven D'Hulst, « La poésie en 'Belgique' durant la période hollandaise », *Textyles*, [en ligne], 28, 2005, p. 66 (<https://doi.org/10.4000/textyles.458>).

des recueils poétiques francophones publiés entre 1815 et 1830. Le même constat vaut pour la production flamande.⁴⁹ Ces recueils restent largement attachés aux vieilles « conventions littéraires »,⁵⁰ calquées, généralement, sur des modèles français. Les tragédies conservent des structures classiques, tandis que les genres emblématiques du romantisme (roman, drame historique, poésie lyrique) demeurent encore rares. Cela devient plus manifeste encore dans les journaux littéraires. En raison de leur forte circulation et de leur tendance à se citer mutuellement, le débat sur le romantisme y est particulièrement vif. Le romantisme n'était pas encore monté sur les scènes belges que les journaux avaient déjà pris position. Mais ce discours novateur côtoie une production très classique. Dans le cadre de notre recherche doctorale⁵¹ sur la presse littéraire, nous avons analysé en détail le contenu littéraire (c'est-à-dire la poésie et les fragments en prose publiés en tant que tels, non imbriqués dans des articles) de quatre journaux, dont deux favorables au romantisme. Dans les quatre cas, il s'agit majoritairement de poèmes de circonstance, d'une poésie de l'événement, issue de la plume d'écrivains locaux, très appréciée, mais aussi très peu commentée par les rédacteurs. Le discours sur le romantisme n'éclipse donc pas la vocation locale de ces journaux. Ainsi, au moment même où le *Mathieu Laensbergh*⁵² à Liège adhère au nouveau courant, le journal continue à publier des poèmes de circonstance du type « Aux élèves de l'Université », des énigmes, des charades versifiées ou encore des traductions du latin classique. Les journaux-manifestes n'existent pas encore, de sorte qu'il serait anachronique de vouloir opposer un journal « romantique » à un journal « classique ». Un même périodique peut, dans un seul numéro, louer les vers de Lamartine et de Hugo tout en plaçant à leur hauteur les fables très classiques d'un Stassart.⁵³ La plupart des journaux, suivant la tâche traditionnelle du journal, proposent un panorama large de la production contemporaine, mêlant

49 Cf. Ada Deprez, *Bouwstoffen voor de geschiedenis van de Vlaamse literatuur in de negentiende eeuw: I. Bibliografie van de Vlaamse literatuur in de negentiende eeuw*, Gent, RUG, 1981.

50 Lieven D'Hulst, « La poésie en 'Belgique' durant la période hollandaise », cit., p. 67.

51 Publication attendue en 2026.

52 Le *Mathieu Laensbergh ou le politique* (1824 – 1830) est un journal principalement politique publié à Liège. Ce journal jouera un rôle important dans les pétitionnements en 1828 et l'union des libéraux et catholiques contre le gouvernement de Guillaume I^{er}.

53 Goswin de Stassart (1780-1854), connu dans l'histoire belge comme homme politique et l'un des fondateurs du pays, était avant 1830 notamment connu comme poète fabuliste, célébré en Belgique et en France.

sans hiérarchie évidente œuvres classiques et romantiques, avec une certaine sensibilité aux charmes d'une esthétique en transition.⁵⁴

Les interprétations classiques pour expliquer l'absence de productions romantiques avant 1830 insistent souvent sur une supposée dépendance culturelle de la Belgique, associée à un conservatisme esthétique inhérent aux périphéries culturelles. Après avoir constaté la vivacité des débats esthétiques autour du romantisme, ces explications paraissent peu convaincantes. La littérature présente et représentée dans les journaux remplit clairement une autre fonction que la littérature commentée. Savoir distinguer ces deux niveaux est essentiel pour rétablir une image plus juste du champ littéraire de l'époque, qui ne se réduit ni à une simple période de 'transition', ni à une posture de 'dépendance' vis-à-vis des champs littéraires voisins. Il s'agit plutôt d'un moment où les productions littéraires se différencient avant tout par leur fonction sociale. Pour saisir ces fonctions, il convient d'intégrer deux facteurs jusqu'ici peu pris en compte dans l'analyse des journaux : la langue et le fonctionnement de l'institution littéraire belge avant 1830. En effet, le paysage littéraire belge est marqué par une dualité linguistique qui, dans l'ambiance du romantisme national, engendre des discours critiques distincts sur la littérature et l'histoire belge. Dans une « Belgique » encore en gestation, la littérature apparaît d'abord comme un espace où se fabrique la nation et son histoire. Ensuite, il serait erroné de comparer mécaniquement la production littéraire belge à celle de la France ou des Pays-Bas sans tenir compte des institutions qui soutiennent la littérature et permettent l'émergence d'un discours critique.

Le romantisme belge : langues, histoire et traduction

Le « bilinguisme » en Belgique au XIX^e siècle n'est ni équilibré ni neutre.⁵⁵ Le français domine culturellement et institutionnellement, alors que le néerlandais, encore marginalisé par les élites lettrées, est en voie de rena-

54 Le fait de « retrouver pour ainsi dire sur le même plan, toute la production poétique d'une même époque » (Charles-Marc Des Granges, *op. cit.*, p. 27) permet aussi de nuancer la part novatrice des romantiques, qui tiraient leurs sujets des mêmes pré-occupations que leurs contemporains pseudo-classiques. Ainsi, le premier poète romantique belge, André Van Hasselt, qui s'inspire de Victor Hugo et Lamartine, débute dans la presse littéraire avec des traductions, avec des poèmes sur les Grecs, avec des épîtres et éloges.

55 Voir note 3.

lorisation. Dans la presse, cette situation se traduit par une absence quasi-totale de structures néerlandophones, conséquence d'une politique linguistique française imposée pendant vingt ans. Les journalistes flamands s'emparent donc souvent des feuilles francophones pour défendre leur langue, suscitant les moqueries des journalistes francophones qui militent pour la primauté du français. Les statuts inégaux du français et du néerlandais et la politique linguistique de francisation puis de néerlandisation des gouvernements dès le début du XIXe siècle font de la langue un enjeu national. Le romantisme en tant que phénomène discursif (un débat sur l'histoire et la nation) y porte sa couche identitaire : quelle langue exprime le mieux le peuple ? La dualité linguistique spécifique à la Belgique est ainsi remise en cause dans toute la presse belge. Comprendre l'évolution des idées littéraires en Belgique nécessite de prendre en compte ce facteur majeur, qui ne constitue pas uniquement une thématique, mais influence profondément les pratiques journalistiques et les opinions sur l'avenir de la littérature belge. Par exemple, le *Mercure belge* propose un système politique et littéraire bilingue, publiant des poèmes dans les deux langues ; le *Letter-en Staatkundig Dagblad* est rédigé en « hollandais », défendant cette variante septentrionale⁵⁶ comme l'unique langue nationale du pays ; De Foere doit renoncer au bilinguisme de son *Spectateur belge* face aux plaintes de son lectorat, traduisant les tensions liées au système multilingue traditionnel dans la presse belge.⁵⁷ Les idées romantiques, qui associent langue, peuple et nation, contribuent ainsi à la création de deux systèmes périodiques distincts à un moment où la vie littéraire demeure encore bilingue.⁵⁸

Pour soutenir ces prises de positions, la presse belge développe un récit national-romantique où l'accent est mis sur l'histoire littéraire nationale, indissociable de la question linguistique, dans le sillage du nationa-

56 La problématique linguistique en Belgique n'est pas binaire : le français et le néerlandais se disputent la place de langue nationale, mais au sein même du néerlandais, on distingue encore le « hollandais » et toutes les variantes flamandes. L'orthographe Siegenbeek, le « hollandais », est développée au début du XIXe siècle par des professeurs hollandais aux Pays-Bas lorsque les provinces flamandes ne faisaient pas encore partie du pays. Du côté « flamand », il n'y avait pas d'orthographe qui réunissait toutes les variantes ; il y a eu plusieurs tentatives de codification au cours du XVIIIe siècle, mais aucune n'avait été adoptée par toutes les provinces.

57 Cf. Charlotte Van Hooijdonk, « De literaire pers onder het 'franche juk'. Taal, meertaligheid en vertaling tijdens de Franse Tijd in België (1795-1814) », *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 139, 2/3, 2023, p. 259-281.

58 Ce dont témoignent le format bilingue de nombreux concours poétiques, almanachs et sociétés.

lisme romantique européen⁵⁹ qui cherche à doter les nations émergentes de fondements historiques. L'histoire littéraire belge devient un terrain privilégié pour de nombreux critiques, convaincus qu'une littérature nationale doit avoir des racines anciennes. Cela se manifeste notamment par la publication de textes en ancien néerlandais, en dialectes romans ou en latin visant à raviver l'héritage médiéval et humaniste. Certains journaux sont entièrement dédiés à cette veine philologique. Jan Frans Willems⁶⁰ publie des textes anciens accompagnés de traductions en flamand contemporain dans ses *Mengelingen van historisch-vaderlandschen inhoud* (1827-1836) ; Frédéric de Reiffenberg rend compte des recherches actuelles (en néerlandais et en français) sur l'histoire et les lettres belges et publie des fragments historiques dans ses *Archives philologiques* (1825-1830). Le développement de ce type de journaux des deux côtés de la frontière linguistique illustre l'impact du romantisme sur les formes périodiques elles-mêmes. Mais ce retour au passé sert aussi à gérer la complexité linguistique belge dans ce contexte de nationalisme romantique. Reiffenberg, dans un article dans le *Mercure belge* sur l'histoire littéraire du pays, affirme la légitimité égale du français et du flamand. Pour ce critique, l'histoire littéraire du pays est en premier lieu définie par sa langue d'écriture. Ainsi, il explique que le français est introduit comme langue littéraire par Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas au XVI^e siècle, qui « voulut naturaliser la poésie française dans la Belgique ». ⁶¹ Les origines respectives du français et du flamand structurent la perception de la littérature nationale : le flamand, perçu comme langue autochtone, incarne un passé lointain, tandis que le français, importé depuis la France, devient la langue de la modernité littéraire, qui rattache la Belgique à la France en guise de sous-système du champ littéraire français. Le flamand est relégué au rang de précurseur historique alors que le français s'impose comme langue légitime du « peuple belge ». Le monolinguisme dominant du récit national-romantique se trouve ainsi respecté.

Il fallait d'abord résoudre la question de la « nation » et de la « langue »,

59 « Romantic nationalism is the celebration of the nation (defined by its language, history, and cultural character) as an inspiring ideal for artistic expression; and the instrumentalization of that expression in ways of raising the political consciousness » (Joep Leerssen, « Notes towards a definition of romantic nationalism », *Romantik*, 2, 2013, p. 9-35: 28). Le nationalisme romantique est spécifique à la période « de transition » de 1800-1830 (*Ibid.*, p. 11).

60 Jan Frans Willems (1793-1846), surnommé le « Père du Mouvement Flamand », est l'écrivain flamand le plus connu de cette période. Poète, il a surtout gagné la renommée par ses travaux historiques sur la littérature flamande.

61 *Mercure belge*, vol. 1, p. 18.

conditions préalables à une production littéraire nationale et (donc) romantique propre. Mais ce retard ne signifie pas absence : à force de présenter la Belgique comme une terre d'accueil, on oublie que sa position en fait aussi un espace d'échanges dynamique, où les difficultés linguistiques et la position périphérique peuvent devenir des atouts. La presse belge accorde une place centrale à la traduction, filtrant, adaptant et réinscrivant les idées venues de l'Europe dans un contexte local. Le caractère périphérique de cet espace littéraire explique la réception spécifique du romantisme en Belgique. Les journaux s'emparent de thématiques souvent négligées dans les études romantiques, comme l'importance des littératures étrangères ou les théories de la traduction, qui sont à relier très concrètement à l'ambiance romantique européenne. La circulation des idées romantiques repose en grande partie sur les traductions, tant du patrimoine national (cf. supra) que des auteurs contemporains étrangers. L'importation de textes venus d'ailleurs se trouve au cœur des débats et les journaux belges théorisent abondamment la pratique de la traduction.⁶² Les traductions de Byron ou Scott sont présentées comme de véritables événements romantiques. Le *Mathieu Laensbergh* s'exclame ainsi, le 19 janvier 1827, à la sortie des œuvres complètes de Scott à bas prix : « voilà la classe moyenne romantisée ! ». Si la plupart des traductions arrivent via Paris,⁶³ certains journalistes belges, comme Philippe Lesbroussart⁶⁴ dans le *Mercure belge*, traduisent directement des écrivains anglais. Ces œuvres sont appréciées en elles-mêmes,

62 Ce goût pour la traduction se remarque tôt déjà dans la presse belge. Au XVIII^e siècle, le *Journal littéraire et politique des Pays-Bas autrichiens* (1786) utilisait la traduction pour construire une identité « belge » avant la lettre mais valorisait la traduction aussi comme une pratique littéraire en tant que telle (Cf. Vanacker, Beatrijs, van Hooijdonk, Charlotte, Van Puyvelde, Vanessa, Verschaffel, Tom, « Fashioning 'Belgian' Literature and Cultural Mediatorship in the *Journal littéraire et politique des Pays-Bas autrichiens* (1786) », *Journal of European Periodical Studies*, 7.2, 2022, p. 130-146).

63 « Anglo-Belgian literary relations, like most interliterary relations in 19th-century Belgium, have been strongly (over)determined by Anglo-French relations », avatar de ce « phenomenon of indirect contacts – i.e. contacts that are mediated by a different, more prestigious instance – [which] is quite common in peripheral literatures » (Lieven D'Hulst, « English Literature in Belgium : some introductory remarks », in Toremans, Tom & Verschueren, Walter (eds.), *Crossing Cultures. Nineteenth-Century Anglophone Literature in the Low Countries*, Leuven, Leuven University Press, 2009, p. 101-106: 103).

64 Philippe Lesbroussart (1781-1855) était un homme de lettres et journaliste belge qui avait acquis la gloire littéraire avec son poème « Les Belges ». Il était considéré comme un des meilleurs poètes belges de son époque.

mais servent aussi de modèles stimulants : si l'Angleterre a ses romans historiques, la Belgique doit avoir les siens. Les littératures étrangères peuvent contribuer au développement de la littérature endogène. Les feuilles à dominante romantique réclament généralement des traductions au plus près de l'original. La *Minerve des Pays-Bas* souhaite une « version presque littérale » de Goethe afin de mieux saisir son génie : « J'aime mieux voir un auteur à nu et tel qu'il est lui-même avec ses originalités, ses idées bizarres et ses incorrections, que de le lire aplani [...] par la plume du traducteur ».⁶⁵

Cependant, les journaux montrant une inclination romantique plus marquée ne tiennent pas tous le même discours. Le *Letter- en Staatkundig Dagblad* et *De Argus* adoptent une position résolument hostile à l'influence étrangère, en particulier française. Le rédacteur du *Dagblad* espère qu'après 25 ans d'éloignement, le Flamand remplacera « l'attrait pour l'étranger par l'amour patriotique » (« de drift voor het vreemde met liefde tot het vaderlandsche », 1 février 1820, p. 4), toute langue étrangère véhiculant selon lui un « mode de vie étranger et des idées dénaturées » (« vreemde leefwijze en verbasterde denkbeelden »). Le *Dagblad* ne recense aucun ouvrage en langue étrangère, préférant d'abord renforcer la maîtrise du néerlandais avant d'ouvrir ses lecteurs aux littératures étrangères. *De Argus* distingue explicitement la « littérature nationale » (tout texte en néerlandais) de la « littérature étrangère » (qui inclut même les œuvres en français d'auteurs flamands). Cette séparation n'implique pas un rejet de la traduction. Au contraire, des poètes comme Byron doivent être traduits aussi vite et fidèlement que possible. Or, les traductions existantes de ces « tableaux intéressants et réellement romantiques » (« belangwekkend, echt romantisch tafereel ») de Byron sont critiquées pour ne pas rendre cette « simplicité, propre à la tonalité de la narration » (« die eenvoudigheid, welke den verhaaltoon eigen is ») de ses poèmes.⁶⁶ Ainsi, tout ce qui est original devrait être traduit pour combler une lacune dans la littérature néerlandaise : « il y a des domaines artistiques pour lesquels nous devons apprendre de l'étranger, et parmi ceux-ci on trouve notamment le roman » (« zoo zijn er [...] kunstvakken, waarin wij bij den vreemdeling moeten ter school gaan, en onder deze behoort zeker wel de roman »).⁶⁷ En attendant, les traductions permettent de pallier ce manque et d'aiguiser la plume des futurs romanciers.

La traduction demeure un exercice central dans l'apprentissage poétique. Si les classiques latins continuent d'être traduits, les jeunes poètes

⁶⁵ *Minerve des Pays-Bas*, 1829, vol. 1, p. 498.

⁶⁶ *De Argus*, vol. 3, 1826, p. 392.

⁶⁷ *Ibid.*, vol. 2, 1826, p. 479.

s'essaient également à traduire « Ossian » ou Desbordes-Valmore en latin, ou *Bilderdijk*⁶⁸ en français. Le romantisme européen entre ainsi dans les journaux belges par le biais d'une pratique traductive bien classique et aux côtés des versions latines élaborées dans les collèges locaux.⁶⁹ Des figures pleinement associées au romantisme, comme Van Hasselt, comptent parmi les traducteurs les plus actifs, dans le cas de ce dernier de la poésie romantique allemande.⁷⁰ Ces traductions, perçues comme des œuvres poétiques à part entière, représentent près de la moitié de la production littéraire dans les journaux. Elles remplissent une double fonction : faire découvrir de nouveaux auteurs et idées, tout en offrant aux jeunes écrivains un espace d'expérimentation, où ils peuvent affirmer leur talent sans porter seuls le poids de l'autorité du texte. Il s'agit d'une pièce de poésie *neuve*, et cette qualité est la plus importante pour le journal qui essaie de plus en plus, sous l'impulsion du critère romantique de la nouveauté, à découvrir le futur génie poétique.

La fabrication de deux discours romantiques

La littérature fonctionne ainsi, tant à travers les discours développés dans les journaux que dans le choix des extraits publiés, comme un outil de construction culturelle. Mais dans un pays où coexistent deux communautés linguistiques, chacune en position périphérique par rapport au grand voisin du nord ou du sud, le romantisme ne peut se formaliser de manière homogène. Dans cette ambiance romantique, marquée par une dynamique d'exclusion croissante entre les deux groupes, la langue devient le pivot central de la formation de deux discours romantiques distincts, bien avant l'émergence d'une production littéraire romantique.

L'hégémonie de la langue française mène à un champ littéraire français transnational dans lequel toute production en français s'inscrit logi-

68 Willem Bilderdijk (1756-1831) est le prototype du poète romantique mélancolique qui voit sa pratique littéraire comme une vocation presque hugolienne.

69 Cette pratique omniprésente dans les journaux belges de l'époque est liée au fait qu'une grande partie des journalistes étaient aussi professeurs dans l'enseignement secondaire, désireux de montrer les progrès de leurs élèves.

70 Cf. Christine Lombez, *La traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIXe siècle : réception et interaction poétique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2009, p. 10.

quement dans la littérature française.⁷¹ Fortement tournés vers Paris, les journaux littéraires belges appréhendent le romantisme à travers les débats parisiens, importés directement par la contrefaçon et l'installation en Belgique de nombreux journalistes, hommes de lettres et imprimeurs venus de France:⁷² l'introduction du romantisme français y est donc quasi simultanée. En 1826, le critique Baron,⁷³ d'origine française, conclut son premier feuilleton littéraire dans le *Journal de Bruxelles*⁷⁴ par une « profession de foi littéraire » (4 janvier). Selon lui, un journal peut et doit se réclamer d'un courant esthétique. « Qu'on lise donc sur [...] notre [couverture] : réforme littéraire ». Baron s'inspire du *Globe*,⁷⁵ journal parisien contrefait à Bruxelles, pour associer libéralisme et romantisme, proclamant le *Journal de Bruxelles* premier journal romantique belge. La réticence des journalistes belges, majoritairement libéraux, à adopter pleinement le romantisme jusque-là s'explique en partie par le fait qu'en France, ce courant avait d'abord été récupéré par le camp royaliste et conservateur. Le libéral Baron, quant à lui, comprend « à peine qu'un libéral ne soit pas romantique ».⁷⁶ L'article de Baron, en liant explicitement engagement politique et

71 Cf. *supra*, la prise de position linguistique de Reiffenberg dans le *Mercure belge*.

72 Le Royaume Uni des Pays-Bas accueillait libéralement tous les réfugiés français, bannis ou échappant la censure. Il s'agissait notamment de journalistes, hommes politiques et imprimeurs libéraux et qui, arrivés à Bruxelles, Gand ou Liège, y fondaient leurs propres imprimeries et leurs propres organes de presse (Wim Lemmens, « "Une terre hospitalière et libre" »? Franse migranten tussen restauratie en revolutie in het Brussel van Willem I (1815-1830) », *De Negentiende Eeuw*, 2012, 36(4), p. 263-284).

73 Le poète, professeur et journaliste Auguste Baron (1794-1862) s'installe à Bruxelles en 1822 pour travailler au *Journal de Bruxelles* et devenir, plus tard, professeur d'histoire de littérature française à l'université de Bruxelles.

74 Quotidien officiel (1820-1827) dédié, en premier lieu, à informer les Belges des nouvelles politiques du monde et des actes et décisions du gouvernement ; le journal devient assez vite une feuille ultralibérale d'opposition.

75 Ce journal (1824-1830) est créé par des journalistes jeunes qui ont « élaboré l'idée d'une révolution littéraire telle que pouvait la concevoir et devait la souhaiter le libéralisme » (Paul Bénichou, *Romantismes français I. Le sacre de l'écrivain. Le temps des prophètes*, Paris, Gallimard, 2004 [1996] : p. 285).

76 Le romantisme était le fait d'hommes de lettres conservateurs et royalistes jusqu'à la publication de *Racine et Shakespeare* de Stendhal (1823) et la profession de foi du *Globe* (Cf. *Ibid.*, p. 282-298). Bénichou montre néanmoins que les libéraux étaient les premiers à mettre en question la poétique classique et à discuter du nouveau « genre ». On remarque la même chose dans les journaux belges : les journaux ouvertement libéraux sont les premiers à écrire sur (contre) le romantisme, avant que d'autres journaux s'emparent du sujet pour le défendre.

esthétique, bouleverse le paysage périodique belge, suscite un débat assidu et entraîne de nombreuses autres conversions dans la presse francophone. Dès lors, les journaux belges se déclarent prêts à discuter du nouveau courant. Les journalistes belges se présentent volontiers dans une position de commentateur et de critique. Entre février et mai 1826, Paul Devaux⁷⁷ publie dans le *Mathieu Laensbergh* une série d'articles, intitulée « Du romantisme », qui illustre bien cette posture :

je ne suis nullement auteur de la doctrine littéraire que je veux [...] faire connaître [à mes lecteurs] ; d'autres se sont donné cette peine là pour moi ; j'y ai réfléchi, et je me suis rangé de leur avis. Tout au plus y trouverez-vous quelques modifications et quelques idées accessoires de ma façon (11 février 1826).

Dans ces lettres, Devaux donne un cours théorique sur les nouvelles idées romantiques et critique certaines pratiques classiques, en particulier dans le domaine théâtral, dans la lignée des débats relayés par la presse française. S'appuyant sur Stendhal, Visconti, Schlegel et Manzoni, il rejette les règles des unités dramatiques, jugées nuisibles à l'art, et plaide pour un style et une langue (en prose) plus proches de l'histoire et des personnages. Ainsi, la presse francophone aborde le romantisme à la fois comme une question esthétique et politique, en le liant aux idées de liberté, de modernité et d'émancipation de l'art.

Pour les journaux flamands, par contre, l'hégémonie du français dans la société fait de la langue le sujet principal du renouvellement esthétique. Leur romantisme s'inscrit avant tout dans une dynamique identitaire et dans un projet de construction nationale. Les journalistes flamands, souvent bilingues, lisent les mêmes journaux francophones, endogènes ou contrefaits, et accèdent aux nouveautés étrangères via des traductions françaises. La France est donc un référent proche, mais le romantisme politique et esthétique français ne leur suffit pas à répondre à la situation de subordination du néerlandais dans le champ littéraire. C'est ce que souligne De Foere, qui affirme ne pas avoir la possibilité de créer un « foyer littéraire » à côté du « foyer religieux et politique » qu'il entretient dans son *Spectateur* : selon lui, le gouvernement agit contre l'identité, la religion et la langue du peuple belge. Il chercherait à imposer un néerlandais « pro-

77 Paul Devaux (1801-1880) était un homme politique libéral belge, considéré comme l'un des pères fondateurs de la Belgique. Journaliste oppositionnel avant 1830, il a co-rédigé la constitution belge.

testant », niant la spécificité et la « grammaire naturelle » du « peuple » flamand, catholique (1823, tome 18, 375-382). Le romantisme du *Spectateur* vise à établir le flamand comme outil d'émancipation culturelle, dans une logique où la littérature doit soutenir la triade peuple-langue-culture. Elle ne pourra pleinement se développer que lorsque la langue néerlandaise sera codifiée, valorisée à égalité avec la française⁷⁸ et qu'un sentiment d'unité nationale et culturelle existera dans tout le pays.

Ainsi, plutôt que d'insister sur la portée révolutionnaire de la nouvelle esthétique, les journaux flamands mettent en avant le versant relativiste du romantisme. Pour eux, la forme et le contenu d'un genre doivent varier d'une nation à l'autre, comme le dit *De Argus* à propos de la tragédie :

Puisque les opinions sur le bien, le beau, varient selon les nations, il en résulte naturellement une différence notable dans la forme, le déroulement, voire souvent dans toute la structure de la tragédie ; pour la même raison, notre goût s'attache de préférence à des sujets tragiques qui sont liés à nos mœurs ancestrales ou à notre sol natal.⁷⁹

De Argus ne condamne pas frontalement des genres populaires comme le (mélo)drame ou le roman, et adopte ainsi, plus profondément que les journaux francophones, les principes de l'école romantique.⁸⁰ Il ne sent pourtant pas le besoin de s'en réclamer explicitement.

Les journaux néerlandophones accueillent le romantisme dans une veine plus historique et philologique, centrée sur la langue et la mémoire nationales. La dimension philologique, philosophique, linguistique et nationale, si essentielle au romantisme allemand,⁸¹ vient ici ré-

78 Toute une génération d'écrivains flamands qui défendent le néerlandais postulent cette thèse. C'est notamment défendu dans la *Verhandeling over de Nederduytsche Tael- en Letterkunde* par Jan Frans Willems en 1819.

79 «Daar nu de meningen omtrent het goede, het schoone, [...] bij verschillende natien uit een loopende, zoo volgt hieruit, als van zelf, een aanmerkelijk verschil in den vorm en gang, ja veeltijds in den geheelen aanleg des treurspels, zoo als dan ook, om diezelfde reden, onze smaak zich bij voorkeur hecht aan die tragische onderwerpen, welke met onze voorouderlijke zeden of met den vaderlijken grond in verband staan» (*De Argus*, 1 février 1826, n. 5, p. 81).

80 En outre, le journal propose un discours homogène et une ligne idéologique continue. En ce sens, il fait plus pamphlétaire que les journaux francophones qui se proclament « romantiques » à partir de 1826.

81 Cf. Angela Esterhammer, *The Romantic Performative: Language and Action in British and German Romanticism*, Stanford, Stanford University Press, 2000.

pondre à un besoin que le romantisme français ne saurait combler.⁸² Les journaux se présentent davantage comme des archives, des recueils offrant des sources historiques et des réflexions théoriques susceptibles d'inspirer les écrivains.⁸³ La littérature y sert à illustrer l'ancienneté et la richesse de la langue. *De Argus* s'éloigne par exemple de son programme esthétique lorsqu'il s'agit de lutter contre l'influence de la langue et de la culture françaises. Les (très rares) poèmes publiés dans le journal sont presque toujours des satires contre le français ou des éloges patriotiques. Dans ce cas, l'interdit que le romantique *Argus* opposait habituellement aux poèmes de circonstance est levé.⁸⁴ La défense du projet linguistique et national l'emporte systématiquement sur l'alliance esthétique : *De Argus* attaque le journal romantique *la Sentinelle*⁸⁵ pour sa francophilie et ne mentionne les poètes belges francophones que pour les exhorter à écrire en néerlandais : certes, le poète timidement romantique Smits montre de « véritables capacités poétiques » (« waarachtige dichterlijke bekwaamheden »), mais il devrait « changer les cordes de sa lyre puissante » (« andere snaren op zijne krachtige lier ») et chanter en néerlandais.⁸⁶

Ce qui distingue les deux systèmes critiques, c'est la manière dont le romantisme européen est mobilisé pour répondre à des enjeux spécifiques. Tous deux s'appuient sur l'idée bonaldienne, largement partagée en Belgique, selon laquelle la littérature est l'expression de la société. La

82 En schématisant fort, le romantisme en France prend ses assises sur des réflexions esthétiques et politiques en premier lieu, combattant une littérature classique puissante, avec un focus sur le théâtre, alors qu'en Allemagne, les précurseurs romantiques tels que Herder et Schiller étaient plutôt des théoriciens et philosophes sur le peuple et sa langue. Ils s'inscrivent dans la continuité et l'approfondissement plutôt que dans la rupture. Cela explique sans doute aussi que les journalistes flamands ne sentaient pas le besoin, comme leurs collègues francophones, de se prononcer explicitement pour ou contre le romantisme.

83 Il est probable que ces pratiques aient été inspirées par les contacts que certains hommes de lettres flamands entretenaient avec des intellectuels allemands. Jan Frans Willems entretenait par exemple une correspondance avec Hoffmann von Fallersleben et Guillaume I^{er} engageait plusieurs professeurs allemands pour occuper des chaires de philosophie et de sciences aux universités belges.

84 Cf. Janneke Weijermars, *Stiefbroeders. Zuid-Nederlandse letteren en natievorming onder Willem I, 1814-1834*, Hilversum, Verloren, 2012, p. 298.

85 *La Sentinelle du Royaume des Pays-Bas* (1825-1830) est un journal romantique publié à Bruxelles. Il propose notamment une chronique des spectacles bruxellois, de nombreux critiques et essais littéraires et une rubrique satirique qui donne un aperçu de la vie journalistique, littéraire et mondaine à Bruxelles.

86 *De Argus*, vol. 1, p. 27-28.

presse francophone s'en empare comme d'un outil de combat politique et esthétique, pour créer un centre critique belge au sein de la littérature française. La presse néerlandophone, elle, en fait un levier de légitimation linguistique et identitaire, davantage préoccupée par l'émancipation culturelle face à la domination francophone. Le romantisme belge s'exprime ainsi principalement à travers la réflexion critique (*Mathieu Laensberg*), les traductions inédites (*Mercure belge*), les pamphlets sur le lien entre peuple, langue et histoire (*Letter- en Staatkundig Dagblad*), les articles valorisant l'émotion du lecteur plutôt que les critères classiques (*De Argus*, *Sentinelle*), les aperçus historiques qui redonnent une place au Moyen Âge et à la Renaissance (*Mengelingen*, *Archives*), ou encore une réflexion, dans toutes ces publications périodiques, sur la pertinence de ces nouveautés esthétiques pour un public spécifiquement belge, flamand et/ou francophone. Ce débat transforme déjà bien avant 1830 les formes journalistiques et le rôle du critique littéraire. Le feuilleton littéraire apparaît dès 1824 dans l'*Aristarque* ; le théâtre est de plus en plus traité comme un genre littéraire et non comme un événement mondain ; l'écart entre journaux littéraires et politiques se creuse davantage et le critique littéraire acquiert une influence croissante dans la carrière des écrivains. Les journaux littéraires deviennent peu à peu des acteurs du champ littéraire, participant activement à l'émergence d'un espace critique national.

Le rôle structurant des institutions littéraires

Le débat romantique des années 1820 influence très tôt la critique journalistique, révélant un romantisme plus productif que l'on ne pensait. Pourtant, même les journaux « romantiques » continuent à publier de nombreux textes classiques ou de circonstance. Ce paradoxe s'explique par le contexte institutionnel des journaux littéraires belges : en l'absence de véritables infrastructures de presse,⁸⁷ ils s'appuient sur des sociétés, académies et autres formes de sociabilité littéraire. Cette sociabilité structure en profondeur les choix éditoriaux des journaux. Elle encourage une littérature de consensus plutôt qu'un espace conflictuel et idéologique.

87 Les initiatives relèvent soit du gouvernement (journaux officiels), soit d'imprimeurs (feuilles d'information et d'annonces), soit de sociétés littéraires désireuses de diffuser leurs travaux.

Les sociétés jouent un rôle central dans le champ littéraire belge : elles en assurent la production, la légitimation et souvent la diffusion.⁸⁸ Elles forment le centre des réseaux littéraires, politiques et journalistiques. Guillaume I^{er} les soutient activement dans le cadre de sa politique d'unification culturelle : il rétablit l'Académie royale⁸⁹ en 1816, finance Concordia⁹⁰ à Bruxelles (1819) et transforme plusieurs chambres de rhétorique⁹¹ en *Koninklijke Maatschappijen* (sociétés royales), notamment à Bruxelles et à Gand. Issue de ces cercles mêmes, la presse se concentre dans les lieux mêmes où la vie littéraire est la plus institutionnalisée. Les rédactions, souvent internationales, reflètent la composition de ces sociétés. Guillaume I^{er} encourage les fonctionnaires et professeurs hollandais envoyés en Belgique à intégrer les sociétés belges, favorisant ainsi des collaborations avec des Flamands pour fonder des journaux comme *De Argus* (lié à Concordia) ou le *Letter- en Staatkundig Dagblad*, né d'une initiative de la Société Royale de Gand.⁹² Après l'échec de ce journal en 1820, les rédacteurs fondent la société *Regat Prudentia Vires*.⁹³ De leur côté, des réfugiés français, accueillis par le gouvernement hospitalier de Guillaume I^{er}, rejoignent la Société de Littérature⁹⁴ à Bruxelles, d'où émane le *Mercur*

88 Cf. Willem Van den Berg, Piet Couttenier, *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*, Amsterdam, Bert Bakker, 2016 [2009], p. 11.

89 L'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles est initialement fondée comme Société Littéraire (1769-1772) sous la période autrichienne, devenant très vite l'Académie impériale et royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles (1772-1794). Sous la période française, ses activités sont suspendues, mais Guillaume I^{er} la rétablit en 1816. Elle a une classe de Sciences et une classe de Lettres. Le roi nommait beaucoup de membres des Pays-Bas septentrionaux, dans l'espoir de faire entrer l'Académie dans son projet linguistique.

90 La société royale Concordia (*koninklijk genootschap Concordia*), néerlandophone, est fondée en 1819 pour encourager l'étude de la langue et de la littérature néerlandaises en Belgique. Elle cesse ses activités en 1830.

91 Les chambres de rhétorique fonctionnaient en Flandre, depuis le Moyen Âge, comme des instances de consécration littéraire par la création de concours et de prix. Le modèle des chambres de rhétorique met en valeur la pratique orale de passe-temps que constitue la pratique littéraire.

92 La Société Royale des Beaux-Arts et de Littérature de Gand, plus ou moins bilingue, est fondée en 1808.

93 La Société Regat Prudentia Vires est fondée à Gand en 1821 et prenait comme modèle les sociétés littéraires du nord du royaume. Elle fonctionnait comme le pendant plus informel et exclusivement néerlandophone de la Société Royale de Gand.

94 La Société de Littérature de Bruxelles est fondée en 1800 et disparaît en 1823. Elle publie de très nombreux almanachs et recueils.

belge. A Gand, les *Annales belgiques* et le *Messenger des Sciences et des Arts* réunissent des collaborateurs d'origines diverses, membres de la Société Royale. Ces journaux reflètent la fluidité des réseaux et les dynamiques de la vie littéraire belge à cette époque : on retrouve ainsi le Français Raoul⁹⁵ dans les sociétés et dans la presse flamandes et francophones, et par son intermédiaire, des orangistes⁹⁶ flamands comme Lebrocquy⁹⁷ et Vervier⁹⁸ intègrent des journaux français bruxellois.

Il n'est donc pas surprenant que les sociétés littéraires jouent un rôle majeur en tant qu'instances de légitimation. Alors que les journaux du XVIIIe siècle relevaient souvent d'initiatives individuelles, ceux du XIXe siècle se présentent comme émanant de sociétés. Le *Messenger des Sciences et des Arts* se dit « publié par la Société des Beaux-Arts et des Lettres » sur sa page de couverture, les *Annales littéraires* sont rédigées « par une société de gens de lettres ». La sociabilité comme cadre préalable à la création du journal est importante aussi bien pour les titres plus traditionnels que pour les plus modernes, car elle incarne l'idéal de la culture littéraire : véritables moteurs de la vie intellectuelle, les sociétés sont perçues comme garantes de la continuité littéraire dans une histoire marquée par des 'dominations étrangères'⁹⁹ qui caractériseraient la Belgique. Le *Mercur belge*, rédigé par une « société de gens de lettres », ouvre son premier volume sur une histoire des lettres en Belgique depuis César,¹⁰⁰ qui est en fait l'histoire des institutions (chambres de rhétorique, académies) où la littérature a été créée et protégée. Les rubriques littéraires, dans la plupart des journaux, rendent compte en priorité des activités des sociétés : la section litté-

95 Louis-Vincent Raoul (1770-1848) est né en France et y est célébré comme traducteur satirique. Il déménage en Belgique en 1815 et devient journaliste et professeur. Il obtient la nationalité néerlandaise (puis belge) en 1816.

96 Courant politique favorable à l'union entre la Belgique et les Pays-Bas sous Guillaume I^{er}, d'Orange-Nassau.

97 Pierre Lebrocquy (1797-1864) est né à Gand et est le premier à faire carrière comme journaliste exclusivement.

98 Charles ou Karel Vervier (1789-1872) est né à Gand et a rempli de nombreuses fonctions culturelles et politiques en plus d'être poète. Il faisait partie de nombreuses sociétés littéraires.

99 On concevait l'histoire du pays comme sous le joug d'autres puissances contrôlant le territoire belge : l'Espagne, l'Autriche, la France, et enfin les Pays-Bas (Cf. Jean Stengers, « Le mythe des dominations étrangères dans l'historiographie belge », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1981, 59(2), p. 382-401). Les sociétés apparaissent dans les journaux comme les seules institutions qui ont garanti la continuité d'une certaine identité belge.

100 *Mercur belge*, vol. 1, p. 15-26.

raire du *Dagblad* se compose notamment de discours et de rapports issus des chambres de rhétorique flamandes. Les journaux littéraires apparaissent ainsi comme le prolongement des sociétés, ce que souligne l'éditeur des *Annales belgiques* dans un avant-propos de 1817 : émanant de la Société Royale de Gand et « désirant imiter cette illustre réunion, et dans sa marche et dans ses principes », il appelle les « savans, les littérateurs » à « nous aider de leurs conseils, et même de leur coopération ». Le journal veut copier la finalité et le fonctionnement de la Société, en mettant l'accent sur sa valeur collaborative.

Ce réseau institutionnel derrière les journaux explique certaines spécificités de la presse littéraire belge. La diversité culturelle de ses membres, venus de toute l'Europe, favorise la traduction et la médiation : les romantiques allemands sont introduits par des membres de Concordia et de la Société Royale et trouvent ainsi leur place dans les journaux néerlandophones. Le critique hollandais Van Ghert,¹⁰¹ qui avait étudié à Iéna auprès de Hegel, parle des romantiques et idéalistes allemands Fichte, Schelling et Hegel à Concordia ; ses discours sont reproduits et commentés dans *De Argus*. Van Ghert présente ces penseurs allemands comme une source d'inspiration pour une littérature nationale. De même, lorsque le *Dagblad* rend compte des activités de la Société Royale de Gand, il commente le choix linguistique des orateurs, notant seulement en passant que le style d'un romantique tel que Schiller est admirable :

[Monsieur Lemaire] a lu une traduction française du portrait de Guillaume le Taciturne et du Comte d'Egmont, tiré des œuvres de Schiller, dont les pensées philosophiques sont si heureusement revêtues des couleurs d'une expression poétique. La traduction nous a paru claire et expressive, sans *germanismes* [...] ; mais nous aurions préféré que l'orateur talentueux eût dépeint ces deux figures de notre patrie en langue néerlandaise, car, à notre avis, notre langue est bien plus souple pour la traduction que le français.¹⁰²

101 Pieter Gabriël van Ghert (1782-1852) était un professeur et journaliste hollandais qui détenait quelques fonctions politiques au sud du royaume avant 1830.

102 « [De heer Lemaire] las eene fransche vertaling van het portret Willem den Zwijger en van den Grave van Egmont, uit de werken van Schiller wiens wijsgeerige gedachten zoo gelukkig met de kleuren eener dichterlijke uitdrukking bekleed zijn. De vertaling kwam ons zuiver en nadrukkelijk voor, zonder germanismes [...] ; doch liever hadden wij gehad dat de vernuftige redenaar, dit tweetal vaderlandsche mannen in de Nederlandsche taal had afgeschilderd, daar, ons dunkt, onze taal

Les réflexions romantiques présentes dans les journaux flamands s'ancrent donc dans une réalité académique et s'articulent étroitement avec les débats linguistiques qui constituent le socle même de ces journaux.

Le fonctionnement de cette réalité académique repose sur un idéal de fraternité, d'entraide et d'émulation. Les hommes de lettres belges dépendent largement des relations nouées au sein des sociétés et académies afin de décrocher de nouveaux projets, d'éditer un ouvrage, de remporter des prix et (donc) une légitimité littéraire. La société constitue un public sûr mais divers. La littérature qui y est produite et appréciée correspond à un consensus partagé par cette diversité de sensibilités. Il s'agit avant tout d'une littérature oratoire et de circonstance. Dans les recueils et brochures publiés par les sociétés, on retrouve des discours d'ouverture de séances de sociétés, des épîtres adressées à des collègues-membres, des traductions de poèmes écrits par des *socii*, ou encore des poèmes primés lors de concours organisés par ces mêmes sociétés. Ces textes, souvent de genre fugitif, ont pour fonction principale d'entretenir les liens de sociabilité. C'est pour cette raison aussi que les débats politiques en sont généralement exclus, au profit de sujets consensuels comme l'histoire. Ainsi, la Société de Littérature de Bruxelles institue un prix annuel pour un texte en prose, « choisi par préférence dans l'histoire nationale », et l'Académie Royale est pionnière dans l'édition de textes moyen-néerlandais.¹⁰³ Par ailleurs, les *Mengelingen* de Willems s'inscrivent dans ses travaux pour la commission *Rerum Belgicarum Scriptores*, de l'Académie Royale.¹⁰⁴ Le retour au passé dans les journaux relève donc d'une logique institutionnelle.

veel buigzamer voor de vertaling is als de fransche» (*Dagblad*, 20 augustus 1820).

¹⁰³ Cf. Marcel De Smedt, *Taalkundige en literaire modellen in de Académie Royale*, in Dirk De Geest, Reine Meylaerts (dir.), *Littératures en Belgique/ Literaturen in België. Diversités culturelles et dynamiques littéraires/ Culturele diversiteit en literaire dynamiek*, Bruxelles, Peter Lang, 2004, p. 89-101.

¹⁰⁴ Cette commission pour l'étude de l'histoire néerlandaise est fondée par le roi en 1826, afin de stimuler l'édition de sources historiques. Ce lien entre académies, gouvernement et historiographie était prégnant au XVIII^e siècle en Belgique (Cf. Tom Verschaffel, « Leren sterven voor het vaderland. Historische drama's in het negentiende-eeuwse België », *BMGN*, 113, 2, 1998, p. 145-176), mais prend un tournant patriotique et romantique dans les années 1820 (cf. Jo Tollebeek, « Geschiedenis in Mémoires. De historische ambities van de Brusselse Académie », in Jo Tollebeek, ElsvWitte, Ginette Kurgan (dir.), *De wereld van de Zuidelijke geleerden: de Académie royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles onder Willem I*, Leuven: Peeters, 2018, p. 171-192).

Les journaux valorisent particulièrement les membres de leurs cercles, comme le fait Raoul dans le *Mercure belge* en louant les travaux de l'historien Raepsaet (qui fréquente les mêmes sociétés que lui), qu'il décrit comme « un des hommes du royaume qui a pénétré le plus avant dans nos antiquités historiques, et son nouvel ouvrage ajoutera encore à sa réputation littéraire » (tome VII, p. 20). Cette solidarité conduit parfois à des écarts par rapport à la ligne éditoriale du journal. Bien que Raoul déplore par ailleurs l'impossibilité d'aborder les sciences dans un journal littéraire, il choisit néanmoins de recenser le *Traité d'Arithmétique* de J.G. Garnier, membre, comme lui, de la Société Royale de Gand. Ainsi, les relations nouées au sein des sociétés peuvent exercer une influence concrète sur les journaux. Issus des mêmes milieux et membres des mêmes cercles, les journalistes partagent généralement des idéaux communs. Pourtant, cette proximité peut également accentuer l'hétérogénéité idéologique des journaux. Le *Mercure belge*, composé de membres de la Société de Littérature de Bruxelles, reflète cette diversité : ce groupe s'était initialement opposé à la politique linguistique de Guillaume I^{er}. Cependant, l'arrivée, dès 1819, de professeurs et journalistes hollandais et français dans les sociétés bruxelloises contribue à nuancer les positions exprimées dans ces journaux. Le *Mercure* inclut ainsi de la littérature néerlandaise, des discours pro-gouvernementaux et des traductions du néerlandais, alors que quelques-uns de ses membres fondateurs restent fermement opposés au gouvernement et continuent à railler la langue néerlandaise. Ces journaux littéraires, en tant que relais des institutions, ont pour vocation de cultiver la mesure et le relationnel, la bonne entente au-delà des divergences : l'idée d'un journal défendant une seule esthétique de façon pamphlétaire y est absente, voire inconcevable.

Au-delà des genres, des discours et de la diversité des opinions, d'autres pistes méritent d'être explorées pour comprendre le contenu des journaux littéraires à la lumière de leur contexte institutionnel. Ainsi, la langue de plus en plus policée et monolingue dans les journaux littéraires néerlandophones et francophones ne reflète pas la réalité multilingue du début du XIXe siècle, marquée par la présence de textes en dialectes wallons et flamands, ou encore par des concours poétiques bilingues. C'est au sein des académies et sociétés qu'un certain monolinguisme tend à s'imposer, en particulier dans les sociétés et chambres néerlandophones, investies par des administrateurs hollandais dans le cadre du projet linguistique national du roi. Le *Dagblad* note en effet qu'on « crée partout des sociétés littéraires, dédiées à l'exercice de notre langue nationale » (« overal wor-

den letterkundige maatschappijen gevormd, welke zich aan het beoefenen onzer volkstaal toewijden »).¹⁰⁵ La politique linguistique trouve ainsi ses assises au cœur même du dispositif normatif de la littérature et s'étend par-là dans les journaux.¹⁰⁶

Conclusion

Loin d'être un simple support de la production littéraire, le journal littéraire belge du début du XIXe siècle apparaît comme un espace structurant du champ littéraire, profondément marqué par des dynamiques institutionnelles, linguistiques et romantico-nationales. La littérature qu'il contient ne cherche pas l'innovation formelle, mais remplit une fonction précise : celle de médiation, de légitimation et de relation. Elle sert à faire société, à tisser des liens entre auteurs, lecteurs, critiques et institutions. C'est pourquoi l'on y trouve, sur un même plan, poètes ambitieux et auteurs occasionnels, discours passionnés sur les nouveautés romantiques et traductions scolaires. Au sein de ce foisonnement, le romantisme ne s'exprime pas tant dans les œuvres que dans les discours et choix formels des journaux. Ce romantisme belge d'avant 1830 n'est pas un courant homogène, mais une configuration médiatisée et fragmentée, participant à la construction nationale et, surtout, à la mise en place d'une presse et d'une critique littéraire professionnelles. En croisant des corpus généralement tenus séparés (journaux francophones et flamands), on comprend mieux les colorations spécifiques que prennent les idées romantiques en Belgique, liées à sa situation géographique et politique entre différentes cultures et langues. Tous partagent un goût pour la littérature étrangère et la traduction, mais leur rapport au romantisme a des accents propres, reflétant le statut différent des deux langues en Belgique, et la prégnance des idées herdériennes et romantiques.

La presse littéraire belge avant 1830 n'est donc pas en retard, mais se trouve dans un moment de gestation où elle invente 'son' champ littéraire. Elle construit les outils critiques, les récits historiques, les pratiques traduc-

¹⁰⁵ *Dagblad*, 4 février 1820, p. 2.

¹⁰⁶ Le *Dagblad* et *De Argus* sont les premiers journaux littéraires à être rédigés dans l'orthographe courante au nord et à traduire systématiquement les citations françaises. Ils corrigent aussi la langue de leurs correspondants avant de publier leurs lettres. En général, jusque-là, les journaux flamands choisissaient un système, mais ne s'y tenaient pas à tout prix ; le français n'était jamais traduit car on supposait la langue connue de leurs lecteurs.

tives et les cadres de pensée qui rendront possible, plus tard, une production fictionnelle romantique belge, mais qui, avant 1830, remplissent déjà pleinement les fonctions assignées à la littérature. Après 1830, cette production romantique s'exprimera hors du cadre institutionnel et journalistique, mais elle y prend bel et bien naissance. C'est ce que montre éloquentement le manifeste satirique de Prudens Van Duyse *Wanorde en Omwenteling op den Vlaamschen Zangberg* en 1830, qui marque l'avènement du romantisme dans la littérature flamande. Il s'inspire largement du travail critique et des exemples littéraires publiés dans *De Argus*.¹⁰⁷ Maintenant que la langue a retrouvé sa dignité, dit-il, il s'agit de combattre les institutions assourdissantes que sont les sociétés et leur poésie de circonstance. C'est dire l'importance du débat romantique en Belgique : il faut relire le romantisme belge comme un phénomène médiatique, qui met en question l'environnement linguistique et institutionnel de la vie littéraire en Belgique, tout en intégrant pleinement le renouveau esthétique porté par les thèses schlegeliennes et hugoliennes. Dans cette perspective, à la suite de Van Duyse, cette étude invite à reconsidérer le romantisme belge non comme un simple sous-chapitre esthétique, mais comme un phénomène médiatique, linguistique et institutionnel, révélateur des modalités de la modernisation du regard littéraire dans des cultures « périphériques ». Elle propose de repenser le rôle de la presse littéraire non seulement comme lieu de diffusion, mais comme lieu de fabrication du littéraire, d'émergence de la critique littéraire et de naissance d'une culture médiatique. Cet article plaide ainsi pour une histoire critique de l'époque romantique, pour une réévaluation du début du XIXe siècle qui dépasse les seules catégories esthétiques et la production fictionnelle et qui ne considère plus cette période comme un simple moment de transition. La presse littéraire belge y joue un rôle pionnier : elle accompagne, mais surtout précède et prépare les premiers balbutiements romantiques en Belgique.

107 Cf. Janneke Weijermars, *op. cit.*, p. 318.

LA PRESSE ARABE AU XIX^e SIÈCLE ET AU DÉBUT DU XX^e ET LA DIFFUSION DU ROMANTISME EUROPÉEN : RÉCEPTION ET RÉINTERPRÉTATION

Manel BELHADJ ALI (*Sorbonne Université*)

manel.belhajali@gmail.com

RÉSUMÉ : La presse arabe du XIX^e siècle a joué un rôle essentiel dans la diffusion du romantisme européen, en devenant un espace d'échange et de réinterprétation culturelle. L'apparition de journaux et de revues en Égypte et en Syrie ottomane a permis de compenser la rareté du livre et de transmettre des idées littéraires et philosophiques venues d'Europe. Ces périodiques ont introduit de nouveaux concepts, enrichissant le vocabulaire arabe et structurant le champ médiatique. Au début du XX^e siècle, leur expansion rapide a renforcé leur influence sur la société. Certaines revues, notamment féminines, ont joué un rôle actif dans la diffusion du romantisme en publiant poèmes, feuilletons et analyses critiques. Elles ont ainsi servi de pont entre la littérature européenne et le public arabe, tout en favorisant une réflexion sur les transformations sociales et politiques. À travers cette dynamique, la presse a permis une véritable appropriation locale des idées européennes et l'émergence de nouveaux courants intellectuels dans le monde arabe.

ABSTRACT: The nineteenth-century Arab press played an important role in spreading European Romanticism. It became a space for cultural exchange and reinterpretation. In Egypt and Ottoman Syria, new newspapers and journals helped make up for the lack of books. They transmitted literary and philosophical ideas from Europe. These periodicals introduced new concepts and enriched the Arabic vocabulary. They also helped shape the modern media landscape. At the beginning of the twentieth century, the press expanded quickly. Its influence on society grew stronger. Some journals, especially women's magazines, played an active part in spreading Romanticism. They published poems, serialized stories, and critical articles. They served as a bridge between European literature and Arab readers. They also encouraged reflection on social and political change. Through this movement, the press allowed European ideas to be locally adapted. It supported the rise of new intellectual trends in the Arab world.

MOTS CLÉS : Romantisme européen, Presse arabe, médiation culturelle, Renaissance arabe (Nahda), transfert culturel

KEY WORDS: European Romanticism, Arab Press, Translation and Cultural Mediation, Arab Renaissance (Nahda), Cultural Transfer

LA PRESSE ARABE AU XIX^e SIÈCLE ET AU DÉBUT DU XX^e ET LA DIFFUSION DU ROMANTISME EUROPÉEN : RÉCEPTION ET RÉINTERPRÉTATION

Manel BELHADJ ALI (Sorbonne Université)
manel.belhajali@gmail.com

Il serait difficile de nier le rôle déterminant qu'a joué la presse dans la diffusion du Romantisme, tant en Allemagne qu'en France. Les revues et journaux, tels que *Musenalmach* (*L'Almanach des Muses*) et *Die Horen*, fondés respectivement par Friedrich von Schiller (1750-1805) en 1770 et en 1795 ont constitué des vecteurs majeurs de cette nouvelle sensibilité artistique. Auguste Schlegel (1767-1845) s'est particulièrement distingué par sa participation active à la rédaction de ces revues. Ce dernier, réputé pour avoir bousculé les règles classiques des unités, est qualifié de « génie » dans le journal français *Le Constitutionnel* du 19 octobre 1820, et sa *Marie Stuart* désignée comme « chef-d'œuvre romantique », dans le n. 105 du journal français *La Quotidienne*.¹

Mais c'est sans doute le débat passionné avec Schiller qui a incité August Schlegel à prendre ses distances et à fonder avec son frère Friedrich Schlegel (1772-1829), sa propre revue *l'Athenaeum*. Parue entre les années 1798 et 1800, celle-ci s'inscrit dans une période florissante de la pensée allemande, marquée par le romantisme d'Iéna. L'école d'Iéna (1798-1804) comprend la première génération des romantiques, les « Frühromantiker » représentés par les frères Schlegel, Ludwig Tieck (1773-1853), et Novalis, premier écrivain à parler du romantisme en utilisant le terme « Romantik ». Le dérivé allemand « die Romantiker » désigne le mouvement, à ne pas confondre avec « das Romantische » qui est plus ancien et qui se réfère à tout ce qui est spécifique au roman. L'école portant ce nom entretient des rapports étroits avec des figures telles que le théologien allemand Friedrich Schleiermacher (1768-1834) et le philosophe Johann Fichte (1762-1814), lorsque dans une ère post-kantienne, le défi consiste à construire un monde fondé sur le Moi. Le philosophe allemand Gerhard Krüger (1902-1972) a souligné que des figures telles que Fichte, Schleiermacher, Schlegel

1 *La Quotidienne*, 14 avril 1820, p. 3.

ou Novalis, avaient tendance à nourrir une nostalgie de l'infini et une ironie spirituelle, cherchant sans cesse à transcender les limites de leur Moi empirique. Leur exploration ludique et spirituelle du problème de l'unité entre la nature et l'esprit se reflète notamment dans leur approche artistique et érotique.²

Avec l'avènement de l'*Athenaeum*, les écrivains s'efforcent de dépeindre l'homme en proie à la crise. C'est ainsi que les frères Schlegel envisageaient de réformer la sphère culturelle en s'adressant à une élite qu'ils pensaient capable d'insuffler un renouveau nécessaire. Alain Muzelle souligne que c'était une revue d'avant-garde, dont l'objectif était de cultiver principalement un style d'expression ésotérique, dans le dessein de former une nouvelle élite intellectuelle chargée de promouvoir le projet romantique de renouveau culturel.³

Cette volonté de transformation culturelle, portée par la presse romantique européenne, ne s'est toutefois pas limitée au Vieux Continent. Le mouvement romantique a en effet traversé les frontières pour influencer également le monde arabe, notamment à travers les périodiques apparus vers la fin du XIX^e siècle en Égypte et dans la Syrie ottomane. Ces revues et journaux ont d'une certaine manière compensé la rareté du livre et ont joué un rôle central dans la transmission des idées européennes, en particulier celles issues du mouvement romantique. Ils ont servi de vecteurs pour l'introduction de concepts littéraires et philosophiques européens, facilitant ainsi une réévaluation culturelle profonde dans le monde arabe, marquant un tournant dans la pensée arabe de l'époque.

Émergence de la presse en langue arabe en Égypte

Bien que sa publication fût de courte durée, le premier journal en langue arabe publié en Égypte fut *al-Tanbīh* (*L'Avertissement*). En novembre 1828, parut *al-Waqā'i' al-miṣriyya* (*Les Événements égyptiens*), le premier périodique édité en langue arabe et fondé par Rifā'a al-Ṭaḥṭāwī (1801-1873).

Au milieu du XIX^e siècle, les revues et les journaux ont joué un rôle crucial dans la diffusion des œuvres françaises. À cette époque, différentes désignations du mot « presse » ont émergé. Naḡīb al-Ḥaddād serait le pre-

2 Cf. Gerhard Krüger, « La Philosophie à l'époque du romantisme », *Archives de Philosophie*, 74, 1, 2011, p. 83.

3 Cf. Alain Muzelle, *L'Arabesque : La théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l'Athenäum*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2006, p. 59.

mier selon Fīlib (Philippe de Tarrazi) à avoir utilisé le mot « ṣaḥāfa » pour désigner la « presse ». Philippe de Tarrazi a également recensé plusieurs termes⁴ associés à la « presse », tels que « waqā'i » pour signifier les événements, ou encore « ġazetta » dérivé de l'italien « gazzetta », faisant référence à la petite monnaie utilisée à Venise en 1522 et qui correspondait au prix d'un journal.

En 1858, le poète et écrivain Ḥalīl al-Ḥūrī (1836-1905) fonde à Beyrouth le journal *Ḥadīqat al-Aḥbār* (*Le Jardin des nouvelles*). Il l'appelle *ġūrnāl*, du français « journal ».⁵ Le journaliste et écrivain le comte Ruṣayd al-Daḥdāḥ (1813-1889) utilise également le mot « *ġūrnāl* ». Toutefois, c'est le mot « *ġarīda* » employé par la figure emblématique de la littérature arabe moderne, le traducteur, linguiste et journaliste Fāris Šidyāq (1804-1887) qui sera retenu. Le poète Ibrāhīm al-Yāziġī (1848-1906) emploie quant à lui le mot « *maġalla* » pour désigner la revue. Même si à cette époque, les journalistes ne faisaient pas tellement de différence entre « *ġarīda* » (journal) et « *maġalla* » (revue).

Les journaux et revues sont les relais des traducteurs arabes. Ainsi, en 1866, le poète et journaliste Yūsuf Šalfūn (1831-1896) fonde la revue *al-Šarīka al-šahriyya*. Dans ses numéros 4 et 5, Salīm Ṣa'b propose une traduction du roman d'Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*.⁶ La même année, l'élève d'al-Ṭahṭāwī, le journaliste politique égyptien 'Abdallāh Abū al-Sa'ūd (1820-1878) fonde la revue *Wādī al-Nīl* (*La Vallée du Nil*) qui s'intéressait à l'histoire de l'Égypte moderne et abordait des concepts novateurs tels que la patrie, la liberté et le travail. Encouragée par le khédivé Ismā'īl, car elle servait ses intérêts, la revue a duré une douzaine d'années avant de cesser toute publication en 1878. En 1869, le traducteur égyptien du théâtre de Molière, 'Uṭmān Ġalāl, fonde avec l'écrivain égyptien Muḥammad al-Muwayliḥī (1868-1930) le journal *Nuzhat-al afkār*.

Figure marquante de la renaissance arabe et du roman arabe, Buṭrus al-Bustānī (1819-1883) publie en 1867 le dictionnaire arabe *Muḥīṭ al-Muḥīṭ* (*L'Océan de l'océan*) qui figure parmi ses ouvrages de référence. Trois ans plus tard, il fonde la revue bi-mensuelle *al-Ġinān* (*Le Jardin*), et c'est dans un des premiers éditoriaux de la revue qu'il lance une interrogation :

4 Cf. Fīlib dī Ṭarrāzī (Philippe de Tarrazi), *Tārīḥ al-ṣaḥāfa al-'arabiyya* (*Histoire de la presse arabe*), Bagdad, Maktabat al-muṭannā, 1967, p. 5-8.

5 *Ibid.*, p. 7.

6 Cf. Matti Moosa, *The Origin of Modern Arabic Fiction*, Washington, Three continents press, 1983, p. 73.

pourquoi sommes-nous en retard ? («Limâdha nahnu muta'akhirûn ?»)⁷ Il crée avec son fils Salîm al-Bustânî (1848-1884) les revues *al-Ġanna* (*Le Paradis*) et *al-Ġunayna* (*Le Petit jardin*). Salîm publie trois pièces de théâtre et plusieurs romans dont le roman historique *Zénobie* en 1871, qui raconte l'histoire de l'impératrice à Palmyre. Bustânî, père et fils, figurent parmi les premiers écrivains de roman à avoir cherché un équilibre entre l'héritage arabe et le roman moderne. Il se sont intéressés à son environnement géographique et ont effectué un véritable travail d'archéologue pour explorer la mémoire collective, offrant ainsi à leurs lecteurs des thématiques familières et pertinentes.

Ya'qûb Şarrûf et Fâris Nimr fondent *al-Muqataṭaf* (*La Sélection*) en 1876. Pendant un moment, Şarrûf a opposé une résistance⁸ à l'intégration de romans dans les pages de sa revue, puisque celle-ci avait une vocation scientifique, avant de s'investir lui-même dans la rédaction de ce genre littéraire. Cette même année voit également la création du journal *al-Ahrâm* (*Les Pyramides*) par Bişâra (1852-1901) et Salîm Taqla (1849-1892). En 1888, Ya'qûb Şarrûf et Fâris Nimr fondent la revue *al-Muqaṭṭam* (en référence au quartier du même nom qui se situe au-dessus de la Cité des Morts au Caire). En 1892, c'est au tour de Ġurġî Zaydân de fonder *al-Hilâl* (*Le Croissant*). Cette revue connaît un grand succès grâce à la publication de romans historiques. Dès ses premiers numéros, elle consacre des articles au général carthaginois Hannibal Barca,⁹ au sultan ottoman Soliman le magnifique,¹⁰ et publie en feuilleton un roman historique de Zaydân, *Istib-dâd al-Mamâlik* (*Le Despotisme des Mamelouks*). La revue revient sur les moments-clés et les figures emblématiques qui ont marqué l'histoire des Arabes ainsi que des biographies d'Occidentaux.

En 1879, Ya'qûb Rûfâ'îl Şannû' (1839-1912), un journaliste, caricaturiste, dramaturge et éditeur égyptien, également connu sous le nom de James Sanua, Abu Nadhara, fonde la revue *al-Nazzâra al-miṣriyya* (*La Lunette égyptienne*). Puis en 1898, il lance à Paris la revue *al-Tawaddud* (*Sympathisons*), une publication mensuelle bilingue, en arabe et en fran-

7 Yves Gonzalez-Quijano, *La Renaissance arabe au XIXe siècle : médiums, médiations, médiateurs*, in Boutros Hallaq et Heidi Toëlle (dir.), *Histoire de la littérature arabe modern*, tome I, 1800-1945, Arles, Sindbad, 2007, p. 74.

8 Cf. Marilyn Booth, *Women and the Emergence of the Arabic Novel*, in Wail S. Hassan (ed.), *The Oxford Handbook of Arab Novelistic Traditions*, Oxford, Oxford University Press, 2018, p. 139.

9 Cf. la revue *al-Hilâl*, n. 2 du 1^{er} octobre 1892, p. 41.

10 Cf. *Ibid.*, p. 33.

çais, axée sur les domaines des lettres, des sciences et du commerce. Şannū' fait de ses journaux un vecteur pour sensibiliser le lectorat français à la culture arabe.

En 1899, Faraḥ Anṭūn (1874-1922) crée *al-Ġāmi'a* (*L'Universelle*). Il y publie des romans et des traductions de Dumas, de Chateaubriand et d'autres écrivains français. Il écrit d'ailleurs : « Voilà précisé le mal qu'il faut traiter d'urgence, et consiste à élever nos enfants dans la connaissance de différents aspects de la civilisation occidentale ».¹¹

Au début du XX^e siècle, la presse connaît, selon Frédéric Hitzel, une véritable explosion. Entre 1907 et 1909, le nombre de périodiques dans l'ensemble de l'Empire ottoman passe de 120 à 730. Au Caire, en 1937, on recense 200 périodiques en langue arabe, et plus de 300 dans toute l'Égypte, rédigés dans une dizaine de langues. En 1900, le poète et traducteur Ḥalīl Muṭrān (1872-1949) fonde la revue *al-Mağalla al-miṣriyya* (*La Revue égyptienne*). En 1911, 'Abd al-Raḥmān al-Barqūqī (1876-1944) fonde *al-Bayān* (*L'Annonce*) qui établit un pont entre la littérature arabe et la littérature étrangère. Selon 'Umar al-Dasūqī, cette revue a été le relais de plusieurs écrivains égyptiens dont Muḥammad Ḥusayn Haykal (1888-1956) et les poètes du groupe *al-Dīwān* (*Le Divan*), formé par 'Abd al-Raḥmān Šukrī (1886-1958), 'Abbās Maḥmūd al-'Aqqād (1889-1964) et 'Abd al-Qādir al-Māzinī (1889-1949). Le critique littéraire égyptien Ṭāhā Ḥusayn (1889-1973) a également contribué à la publication d'articles dans *al-Bayān*.¹²

La revue *al-Zuhūr* (*Les Fleurs*), fondée en Égypte en 1910 par Anṭwān al-Ġamīl (1887-1948), se distingue par la présence de deux rubriques récurrentes dans chaque numéro. La première, « Fī Ḥadā'iq al-'Arab » (« Dans les jardins des Arabes »), est consacrée aux grandes figures qui ont marqué l'histoire des Arabes et offre ainsi à ces derniers une réflexion approfondie sur leur héritage culturel et littéraire. La seconde, intitulée « Fī ḡanā'in al-Ġarb » (« Dans les jardins d'Occident »), contient des traductions d'œuvres étrangères, offrant ainsi aux lecteurs arabophones un accès aux richesses de la littérature mondiale. C'est d'ailleurs dans cette rubrique que figure la traduction en arabe du poème « Feu du ciel » extrait des *Orientales* de Hugo. En 1912, le journal *al-Sā'iḥ* (*Le touriste*) voit le jour à New York à l'initiative du poète et journaliste syrien Abd al-Masīh

11 Cit. in Baria Daher, *La Vision de l'Europe dans l'œuvre de Faraḥ Anṭūn*, in Bernard Heyberger et Carsten Walbinder (dir.), *Les Européens vus par les Libanais à l'époque ottomane*, Beyrouth, Orient-Institut, 2002, p. 183.

12 Cf. 'Umar al-Dasūqī, *al-Manfalūṭī*, Le Caire, Dār al-Fikr al-'Arabī, 1^{ère} édition, 1972, p. 98.

Haddad (1888-1963). Cette publication bénéficie d'une contribution significative des poètes représentants du *Mahğar*, Ġibrān Ḥalīl Ġibrān (1883-1931) et Miḥā'il Nu'ayma (1889-1988). La situation socio-économique et politique de l'Égypte marquée par l'occupation étrangère, la Première Guerre mondiale avec son lot de misères, et le soulèvement populaire de 1919 confèrent à la poésie une tonalité profondément pessimiste. Le contact permanent avec la littérature occidentale anime les esprits.

Durant la période de l'entre-deux-guerres, les revues littéraires ont contribué à l'essor du romantisme. En 1932, Aḥmad Zakī Abū Šādī (1892-1955) fonde au Caire la revue *Apūllū* (*Apollo*) dédiée à la littérature et aux arts :

La poésie amoureuse de Abū Šādī constitue une importante contribution au développement du mouvement romantique. Elle évolue, d'un ghazal encore marqué par la tradition, mais déjà sous-tendu par une vibrante émotion vers le romantisme.¹³

Le groupe compte aussi parmi ses fidèles le poète tunisien Abū al-Qāsim al-Šabbī (1909- 1934). La présidence est confiée au chef de file du néo-classicisme Aḥmad Šawqī (1868-1932). Elle sera ensuite confiée, après son décès, à Ḥalīl Muṭrān qui révolutionne la poésie arabe. Selon l'orientaliste allemand Carl Brockelmann (1868-1956) lors du 20^{ème} Congrès des Orientalistes en 1938, « Muṭrān influencé par le poète romantique français Alfred de Musset, a brisé les chaînes de la poésie arabe traditionnelle : il fonda une école qui compte parmi ses élèves le poète Abū Šādī ». ¹⁴ L'article *3 du statut de l'association *Apūllū*¹⁵ énonce ses objectifs ambitieux : promouvoir et enrichir la poésie arabe. Tout d'abord, l'association s'engage à œuvrer pour atteindre un niveau respectable dans le domaine de la poésie arabe, démontrant ainsi son engagement envers l'excellence artistique. Ensuite, elle aspire à relever le niveau des poètes tant sur le plan social que littéraire et matériel, cherchant ainsi à favoriser leur développement personnel et professionnel. Enfin, l'association s'engage à soutenir les renaissances artistiques dans le monde poétique, démontrant ainsi son désir de contribuer à l'évolution et à la diversification de cette forme

13 Heidi Toëlle et Katia Zacharia, *À la découverte de la littérature arabe : du VI^e siècle à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003, p. 242.

14 Nicolas Saadé, *Ḥalīl Muṭrān: héritier du romantisme français et pionnier de la poésie arabe contemporaine*, Beyrouth, distribution Librairie orientale, 1985, p. 26.

15 Cf. *Ibid.*, p. 84

d'expression artistique essentielle. En 1933, deux traductions de poèmes extraits des *Orientales* de Victor Hugo, « Attente » et « Lazzara », y ont été publiées.

Mais c'est sans doute avec la revue *al-Risāla* (*Le Message*) que le mouvement romantique arabe a véritablement pris son essor. Fondée au Caire, en 1933, par Aḥmad Ḥasan al-Zayyāt (1885-1968), nous pouvons lire dès le numéro 1 de la revue :

فمن ظهر اسمه على صفحاتها، كان من المبشرين بالدخول إلى جنة
المشاهير في عالم الأدب

Celui dont le nom paraîtra dans la revue fera partie des élus au paradis des célébrités du monde de la littérature.¹⁶

La revue devient un organe de diffusion du romantisme et joue aussi un rôle crucial dans la présentation au public arabe des œuvres littéraires européennes. Elle s'inscrit dans la perspective de Goethe lorsqu'il exprimait en 1815 son désir de relier l'Orient à l'Occident. Traducteur arabe des *Souffrances du jeune Werther* de Goethe, Zayyāt a émis un souhait similaire dans l'introduction de sa revue à la date du 15 janvier 1933 :

أما مبدأ الرسالة فربط القديم بالحديث، ووصل الشرق بالغرب.

Le principe d'*al-Risāla* est assurément de relier le passé au présent et l'Orient à l'Occident.¹⁷

C'est à travers *al-Risāla* (*Le Message*) que l'élite égyptienne eut accès aux œuvres de Victor Hugo,¹⁸ de Lamartine, de Musset et de bien d'autres. Fin observateur de son temps, Zayyāt explique l'intérêt des traducteurs pour les productions romantiques :

كان الأسلوب الرومانسي هو الأسلوب الغالب على المشاعر والأذواق في الشرق العربي في أوائل هذا القرن، لأنه الأسلوب الذي يجمع بين الفكر والعاطفة والخيال في صورة جميلة من الفن... ثم كنا وكان الناس يومئذ انفعاليين تتأثر بسحبات الخيال أكثر مما تتأثر بصدمات الواقع، ونطرب

16 Aḥmad Ḥasan al-Zayyāt, *al-Risāla*, n. 1, 1^{ère} année, 15 janvier 1933, p. 2.

17 *Ibid.*

18 Fou'ād Nūr al-Dīn traduit le poème « Fantômes », extrait du recueil des *Orientales* sous le titre « *al-Aṣbāḥ* » dans la revue *al-Risāla*, n. 134 datant du 27 janvier 1936.

للصور البيانية التي تهز القلب والوجدان أكثر مما نظرب للصور الواقعية
التي تحرك العقل والذهن.

Le style romantique était celui qui dominait, du point de vue des goûts et des sensibilités, en Orient arabe au début de ce siècle, parce qu'il unissait de façon esthétique la réflexion, l'émotion et la fiction ... À cette époque, nous étions et les gens étaient sentimentaux, plus touchés par les rêveries que par le réel, plus extasiés par les figures de rhétorique qui exaltent la sensibilité et le cœur que par les faits réels qui stimulent l'esprit et la raison.¹⁹

En ce sens, sa définition rejoint celle de Mme de Staël, comme le relève Alexandra Pion :

Madame de Staël vante les pouvoirs de l'imagination dans le processus amoureux, qu'elle associe aux mouvements de l'âme comme le foyer du moi, l'essence de notre être, la source du sentiment amoureux qui s'apparente à un souffle divin et non à une émanation sensorielle.²⁰

Dans la réédition de la revue *al-Risāla* en 1975, l'auteur souligne l'importance de cette revue pionnière et de son héritage :

كانت السابقة في طرح القضايا التي كانت تشغلنا : القديم والجديد ...
ضرورة التعمق في دراسة الأدب الغربي، الاستفادة منه في تطعيم أدبنا
والنهوض به.

La revue était pionnière dans l'évocation des problèmes de notre époque : l'ancien et le nouveau... La nécessité d'approfondir l'étude de la littérature occidentale et savoir en tirer profit afin d'enrichir notre littérature et la faire évoluer.²¹

Zayyāt a aussi fondé en 1937 la revue *al-Riwāya* (*Le Roman*) qui s'inscrit dans même ligne directrice qu'*al-Risāla*, en cherchant à réunir dans

19 Cit. in 'Abd al-Muḥsin Ṭahā Badr, *Ṭaṭawwir al-riwāya al-'arabiyya al-Ḥadīṭa fī miṣr : 1870-1938* (*Le Développement du théâtre arabe moderne en Égypte : 1870-1938*), Le Caire, Dār al-Ma'ārif, 1968, p. 223.

20 Alexandra Pion, « Stendhal et l'idéalisme romantique », *Recherches & Travaux*, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2011, p. 151.

21 Aḥmad Ḥasan al-Zayyāt, *al-Risāla*, Beyrouth, al-šarikat Nūr li-l-saḥāfa wa-l-ṭibā'a wa-l-našr, 1975, p. 12.

ses pages le génie oriental et le génie occidental,²² comme il l'exprime lui-même.

Les journaux féminins

Entre 1892 et l'entre-deux-guerres, environ 25 à 30 magazines féminins arabes ont été publiés. Ces pionnières du journalisme ont opté pour la presse comme moyen de sensibiliser les lectrices et les lecteurs à diverses problématiques auxquelles les femmes arabes étaient confrontées, telles que l'accès à l'éducation, à la sphère publique, et à l'indépendance économique. Pionnière de l'édition, Hind Nawfal (1860-1920) a fondé en 1892 à Alexandrie le journal *al-Fatāt* (*La jeune fille*), au sein duquel la romancière 'féministe' Zaynab Fawwāz (1845-1914), à qui on attribue le premier roman arabe, a largement contribué. En outre, Esther Moyal y a largement contribué en traduisant et en publiant des extraits d'Alexandre Dumas.²³

Les liens entre journalistes hommes et femmes étaient étroits, car ces écrivaines qui appartenaient souvent à l'élite, avaient parfois des liens de parenté avec les fondateurs des revues généralistes, et y publiaient régulièrement des articles, et vice-versa. En 1898, Alexandra Avierino (1872-1926) a fondé le journal *Anīs al-ḡalīs* (*La Compagne sociable*), auquel Ḥaddād a activement contribué en y publiant des articles. Ce journal, qui a perdu pendant une décennie, a servi de tribune pour promouvoir l'éducation des filles, améliorer les conditions des femmes et débattre de leurs droits. Ḥaddād a aussi exhorté les femmes de sa société à ne pas se borner à imiter l'élégance vestimentaire, mais à embrasser pleinement les valeurs de progrès. 'Ādil Ḡudbān, témoin de l'engagement du traducteur. Il écrit :

أقرأ في الأهرام فصولاً ممتعة عن حقوق المرأة من أقلام مصاحفيها أو محرريها ولن نجد في هذه الفصول توجيهاً إلى طرفة بل إن كاتبنا - وهو نجيب الحداد - يشرح حقوق المرأة في أربا ثم إذا فرغ من الشرح اتجه إلى مواطنينا محدثاً بأن...: "تلك حالة النساء في بلاد الغرب نوردها لمن عندنا عسى أن يكون فيها بعض التنبيه على الحمية والحض على الاقتداء والغيرة فإن القدوة يجب أن تكون في كل تقدم وارتقاء لا أن تكتفي نساؤنا فقط بقدوة اللسان في الألفاظ ومحاكاة القدوة في الأزياء و عسى أن تدخل هذه الغيرة بوننا فقد عهدنا مقر الغيرة ومقامها في قلوب النساء.

22 Cf. Aḥmad Ḥasan al-Zayyāt, *al-Riwāya*, n. 1, 1^{er} avril 1937, 1^{ère} année, p. 1.

23 Cf. Beth Baron, *The Women's Awakening in Egypt: Culture, Society, and the Press*, New Haven, Yale University Press, 1994, p. 52.

Je lis dans *al-Ahrām* des articles savoureux sur les droits des femmes rédigés par ses journalistes et autres rédacteurs. Et l'on n'y trouve aucune incitation à l'audace. Mais notre auteur, il s'agit ici de Nağīb al-Ḥaddād, explique les droits des femmes en Europe ; ensuite, une fois l'explication terminée, il se tourne vers nos concitoyens, ses lecteurs, pour dire : Telle est la situation des femmes en Occident, nous la relatons aux nôtres dans l'espoir qu'elle suscitera en elles de l'enthousiasme et la volonté de suivre l'exemple avec ferveur. Car le modèle implique le progrès et l'élévation. Nos femmes ne devraient pas se contenter d'emboîter le pas au niveau de l'éloquence et de l'élégance vestimentaire. Puissions-nous être mus par la jalousie [positive], sentiment siègeant, habituellement, dans le cœur des femmes.²⁴

La journaliste et écrivaine Ruzā Anṭūn (1855-1882) s'est distinguée en participant au journal *al-Ġāmi'a* (*L'Universelle*), fondé en 1899 par son frère Farah Anṭūn. Forte de cette expérience, elle fonde à son tour à Alexandrie, avec le soutien fraternel, en 1903 le journal *Majallat al-sayyidāt wa-al-banāt* (*Le Magazine des femmes et des jeunes filles*) avec une rubrique sur la traduction « Bāb li-tarjamat šahīrāt al-nisā' al-šarqiyyāt wa-l-ğarbiyyāt » (« Rubrique sur la traduction des femmes d'Orient et d'Occident »). En juin 1903, un article pour présenter la revue est publié dans *al-Ġāmi'a* :

ولذلك لقيت من الإقبال والرواج أول صدورها ما تلقاه المشروعات التي
تكون الحاجة ماسة إليها. ولسنا نقول هذا للثناء على مجلة لنا علاقة بها،
ولكننا نقول لأمرين
١ سهولة المجلات النسائية لأن القارئات كثير جدا بالنسبة إلى عددها.
٢ المجلات النسائية التي تقوم بواجباتها حق القيام تفيد أضعاف
الفوائد التي تفيدها الخاصة بالرجال.
أما سهولة انتشار المجلات النسائية فأمر لا يحتاج إلى بيان لأنها لا
تزال قليلة العدد وان القارئات قليلات أيضا.

Elle a suscité un vif intérêt dès sa première publication, comparable à celui des projets essentiels. Nous ne le mentionnons pas pour faire l'éloge d'une revue que nous connaissons, mais pour deux raisons :

24 Ġuḍbān 'Ādil, *al-Šayḥ Nağīb al-Ḥaddād (1867-1899)*, Le Caire, Dār al-Ma' ārif bi-miṣr, 1953, p. 34.

1. La popularité des magazines féminins s'explique par leur large lectorat par rapport à leur diffusion.
 2. Les magazines féminins qui remplissent leur rôle efficacement offrent des avantages multiples par rapport aux revues généralistes.
- Quant à la distribution des magazines féminins, elle reste limitée, tout comme le nombre de leurs lectrices.

En 1910, Mārī 'Abdū 'Aḡamī (1888–1965) a publié le journal *al-'Arūs* (*La Mariée*) qui était le seul journal féminin en Syrie. En 1919, la journaliste libanaise Afāf Sa'b (1900–1986) a elle aussi franchi un nouveau pas en fondant son propre journal, *al-ḥidr* (*Le Bouclier*). Auparavant, elle avait contribué à plusieurs revues généralistes telles que *al-Muqtataf*. Enfin, la journaliste et romancière libanaise de renom Labibah Mādī Hāshim (1882–1952) a aussi laissé une marque indélébile dans le domaine littéraire. Après le déménagement de sa famille en Égypte, elle a poursuivi ses études d'arabe sous la tutelle d'Ibrāhīm al-Yāziḡī (oncle maternel de Naḡīb al-Ḥaddād), avant de créer son propre journal au Caire, *Fatāt al-Šarq* (*La Fille d'Orient*), en 1939. Elle a aussi apporté sa contribution au journal d'Alexandra Avierino, *Anīs al-ḡalīs*. Cependant, elle a été contrainte de mettre fin à cette initiative en raison de problèmes financiers ainsi que de campagnes hostiles menées contre le mouvement des femmes.

Enfin, dans le premier numéro de *Minerva*, lancé à Beyrouth le 15 avril 1923 par Marie Yanni, la fondatrice interroge ses proches et l'élite intellectuelle levantine sur l'orientation que devrait prendre la revue. Parmi les suggestions faites par Issa Skandar Maalouf :

1. Accorder une attention particulière aux besoins de la femme syrienne en particulier, et orientale en général ;
2. Privilégier un style oriental-égyptien pour aborder ces sujets, plutôt que de se limiter à des traductions de magazines occidentaux, en raison du décalage entre les contextes culturels ;
3. Créer une rubrique consacrée aux femmes célèbres d'ici et d'ailleurs (y compris en Occident) ;
4. Intégrer une section dédiée à la traduction d'extraits de romans.²⁵

La naissance de la presse, qu'elle soit d'ailleurs généraliste ou féminine, officielle ou officieuse,²⁶ a non seulement permis la diffusion de la littérature occidentale, mais a été un facteur essentiel de la Renaissance arabe. Elle a servi de vecteur essentiel pour la diffusion des traductions littéraires, amorcée entre autres par Rifāʿa al-Ṭahṭawī.

De manière particulièrement significative, certaines revues ont joué un rôle déterminant dans la diffusion du romantisme, en publiant des poèmes, des récits en feuilletons et des réflexions critiques sur la société et la culture arabes. Ces périodiques ont non seulement servi de pont entre le public arabe et la littérature européenne, mais ont aussi permis d'explorer et de débattre des transformations sociétales et politiques en cours dans le monde arabe. Ainsi, la presse arabe est devenue un espace de réflexion et d'échange où les idées romantiques, tout en étant empruntées à l'Europe, ont été adaptées et réinterprétées selon les enjeux locaux, contribuant à la fois à la diffusion de la culture européenne et à l'émergence de nouveaux courants intellectuels dans le monde arabe. Certaines revues féminines et généralistes deviennent alors un organe de diffusion du romantisme et jouent aussi un rôle crucial dans la présentation au public arabe des œuvres littéraires européennes. Ces revues mettent en lumière la manière dont la littérature européenne a été reçue et transformée dans des contextes culturels et sociaux distincts, permettant ainsi d'élargir notre compréhension de sa diffusion et de ses mutations dans des espaces non européens.

26 Cf. Atia Abul Naga, *Les Sources françaises du théâtre égyptien (1870-1939)*, Alger, SNED, 1972, p. 65-67.