

BILINGUE

Leopardi

Chants/Canti

Traduction et présentation par Michel Orcel
Préface par Mario Fusco



GF

LEOPARDI

Chants / Canti

Vers 1816, au fin fond d'une province pontificale d'Italie du Nord, un jeune homme mélancolique, pétri de lectures érudites, s'apprête sans espoir à l'« œuvre de sa vie ». Ce jeune homme, c'est Giacomo Leopardi. Il écrit des poèmes renouant avec la plus haute tradition italienne, celle qui remonte à Pétrarque et au Tasse : en 1831 paraît la première édition des *Canti*.

De la véhémence des premières canzones (*À Angelo Mai, Brutus*) aux méditations nocturnes des idylles (*L'Infini, Le Soir du jour de fête, À la lune*), en passant par les grands poèmes philosophiques (*Le Génêt*), le poète chante la solitude et l'exclusion, le temps répétitif et destructeur, le destin et la perte... Tour à tour élégiaque et révolté, nihiliste et exalté, Leopardi inaugure une forme nouvelle de lyrisme – un lyrisme décanté de toute mièvrerie : du moi au nous, sa voix déplore au nom de tous la souffrance d'être. « On peut dire de la poésie lyrique qu'elle est la cime, le comble, le sommet de la poésie, qui est elle-même le sommet du discours humain », écrivait-il dans son grand journal intellectuel, le *Zibaldone*. Ce recueil d'une noire beauté inspira des esprits aussi divers que Schopenhauer, Sainte-Beuve, Musset, Nietzsche, Laforgue, et, plus récemment, Walter Benjamin ou Giuseppe Ungaretti.

Traduction, présentation, notes,
annexes, chronologie et bibliographie par Michel Orcel

Préface par Mario Fusco

Texte intégral

Illustration :
Virginie Berthemet
© Flammarion



Flammarion

CHANTS
CANTI

*La littérature italienne
dans la même collection*

- BRANCATI, *Rêve de valse*. – *Le Vieux avec les bottes*.
CASANOVA, *Mémoires (1744-1756)*.
CASTIGLIONE, *Le Livre du courtisan*.
COLLODI, *Les Aventures de Pinocchio* (édition bilingue).
DA PONTE, *Trois Livrets pour Mozart : Les Noces de Figaro*. – *Don Juan*. – *Così fan tutte* (édition bilingue en 3 volumes).
DANTE, *La Divine Comédie : L'Enfer*. – *Le Purgatoire*. – *Le Paradis* (édition bilingue en 3 volumes).
GOLDONI, *Arlequin serviteur de deux maîtres* (édition bilingue). – *Le Café*. *Les Amoureux* (édition bilingue). *La Locandiera*. *Les Rustres*. – *La Plaisante Aventure*. *La Manie de la villégiature*. *Barouffe à Chioggia*. *L'Éventail*. *Le Bourru bienfaisant*.
LE TASSE, *La Jérusalem délivrée*.
MALAPARTE, *Sang et autres nouvelles*.
MORAVIA, *Agostino*. – *La Ciociara*. – *Le Conformiste*. – *L'Ennui*. – *Les Indifférents*. – *Le Mépris*. – *Nouvelles romaines*.
PIRANDELLO, *Ce soir on improvise*. *Chacun à son idée*. *Six Personnages en quête d'auteur*. – *Feu Mattia Pascal*.
SCIASCIA, *La Disparition de Majorana*. *Les Poignardeurs*. – *Le Jour de la chouette*.

LEOPARDI

CHANTS
CANTI

*Traduction, présentation, notes,
chronologie et bibliographie*

par

Michel ORCEL

Préface

par

Mario FUSCO

*Ouvrage publié avec le concours du Centre
national du livre*

GF Flammarion

© Aubier, 1995.
© Flammarion, 2005, pour cette édition.
© L'Âge d'homme, 1982, pour la préface de Mario Fusco.
ISBN : 978-2-0814-8705-5

PRÉFACE

Le mince recueil des *Canti* de Leopardi – une quarantaine de poèmes à peine – constitue l'un des jalons essentiels de la poésie italienne ; plus de deux siècles s'étaient écoulés depuis la mort du Tasse, au cours desquels le ressassement incessant de clichés et de formules usées jusqu'à la corde, dans un langage de plus en plus artificiel, aurait pu laisser croire que tout avait été dit, et que l'Italie avait désormais trouvé dans la musique ou dans la peinture des formes d'expression plus conformes à son génie propre.

Pourtant, en un peu plus de vingt ans, alors que le romantisme s'était un peu partout affirmé en Europe, Leopardi, qui, pour sa part, s'était défini comme un adversaire résolu des romantiques, rédigea, dès la fin de son adolescence, sur un rythme haletant, une œuvre énorme et multiforme, dont les poèmes sont, non pas le résumé, mais l'aboutissement le plus achevé, et qui renouent avec la plus haute tradition italienne, celle qui remonte à Dante et à Pétrarque.

Il y a beaucoup de choses surprenantes dans cette brève existence d'un hobereau né sur les Etats du pape, en 1798, dans une très petite ville des Marches, Recanati, qu'il n'a cessé de définir comme une étouffante prison. Mais Recanati n'était pas seulement loin de tout, hors des routes et de toute circulation d'idées ; la famille Leopardi, de plus, incarnait sans doute ce qu'on pouvait imaginer de plus obtus, de plus rétrograde à ce moment-là dans la péninsule. Entre un père qui se présentait comme le dernier gentilhomme d'Italie, non pas sot d'ailleurs, mais au contraire frotté de belles-lettres et bien-pensant s'il en fut, haïssant indistinctement les idées nouvelles, la philosophie des Lumières, les voyages et les envahisseurs français, et une mère froide, bigote, acharnée avant tout à reconstituer, au prix d'une effroyable pingrerie, le patrimoine familial naguère dilapidé par son époux, Giacomo

Leopardi passa les vingt-cinq premières années de sa brève existence (il mourut en effet à trente-neuf ans) dans le palais familial, et principalement dans la bibliothèque, d'ailleurs remarquablement riche, où il s'était volontairement terré vers l'âge de dix ans, comme un personnage d'Italo Calvino.

Enfant d'une exceptionnelle précocité intellectuelle (il avait appris à peu près seul le latin, puis le grec, l'hébreu, le français, l'anglais), il se plongea dans d'immenses lectures, principalement historiques et philologiques ; célèbre dès l'âge de quinze ans, il entretenait de doctes correspondances avec des érudits italiens ou même étrangers. En revanche, il y laissa sa santé. Déjà bossu, malingre, atteint de toutes sortes d'affections, ses yeux devinrent rapidement si fragiles qu'il lui arrivait de devoir rester des mois sans lire ni écrire, et sa vie ne fut bientôt plus qu'une succession de souffrances incessantes, qu'il savait incurables.

Lorsqu'il eut, enfin, réussi à s'arracher à Recanati, Leopardi mena une vie errante en Italie, sans travail, presque sans argent, principalement à Florence et à Naples, où il mourut en 1837 ; mais, à l'exception de quelques poèmes isolés et superbes, il avait à peu près complètement cessé d'écrire depuis une dizaine d'années déjà.

Comment expliquer cette jeunesse recluse, ce travail forcené, « dément et totalement désespéré », comme il l'a dit, et que personne, cela est bien clair, ne lui avait imposé ? Leopardi a parlé lui-même d'un immense et insolent désir de gloire : il est bien évident que la seule gloire à laquelle il aspirait était celle des lettres, unique moyen, sans doute, qu'il eût entrevu afin d'échapper à l'étouffante et mesquine réalité quotidienne de Recanati.

Le fait est qu'il n'imaginait pas d'autre médiation avec le réel que celle des livres, de l'écrit, et c'est du reste la raison pour laquelle toutes ses premières œuvres sont farcies d'un énorme et parfois indigeste amas d'érudition. Pourtant, un autre registre va s'ouvrir devant lui. Après des traductions de textes poétiques latins ou grecs et quelques tentatives éparses de poésie originale, Leopardi se risque à exprimer plus directement ses propres émotions, par le détour de l'éloquence patriotique. Et, derrière les attitudes conventionnelles et les recettes de la rhétorique, on voit peu à peu apparaître un ton

nouveau chez lui, beaucoup plus direct et plus personnel que tout ce qu'il avait pu écrire jusque-là.

Il était d'ailleurs parfaitement conscient de cette évolution qui se produisait en lui : ses lettres, son journal en donnent de nombreux témoignages. Dans un article de jeunesse, le « Discours d'un italien à propos de la poésie romantique », Leopardi dresse un parallèle entre l'évolution de l'homme et celle de l'humanité, entre l'enfance et l'Antiquité ; dans les deux cas, les hommes se trouvent livrés à des émotions immédiates, incontrôlées, suscitées par le contact direct avec la nature, de telle sorte que le rapport avec le monde est d'abord plutôt senti que véritablement compris, la découverte de la connaissance n'intervenant que dans un second temps, à la fois comme connaissance du monde et connaissance de soi, et aboutissant alors, nécessairement, à la prise de conscience de la réalité fondamentale et inévitable de la maladie, de la souffrance et de la mort.

Cela dit, pour Leopardi, le passage de l'émotion spontanée à la connaissance réfléchie s'effectue au détriment de l'imagination et, donc, de la poésie, qui est pour lui liée à l'imitation de la nature, et conditionnée par elle ; la poésie laisse place à la philosophie, dont il prend bien soin d'indiquer qu'étant réflexion générale et abstraite, elle ne doit pas être identifiée aux épisodes contingents qui ont pu la motiver, et, à ce titre, sous-estimée en tant que simple réaction personnelle et privée.

De même la poésie pourra-t-elle tenir compte de l'apport de la pensée et de la réflexion philosophique, si l'on veut bien admettre qu'elle n'est pas ressentiment mais, simplement, sentiment, c'est-à-dire émotion devant les données d'une existence, si particulières soient-elles.

C'est ainsi qu'il parviendra à justifier le lyrisme, « expression libre et pure de toute affection vive et bien sentie de l'homme », « réflexion d'un cœur au présent » ; le lyrisme, en effet, va peu à peu prendre dans sa poésie une importance croissante, et lui conférer une force et une originalité de plus en plus grandes. De fait, aux *Canzoni* du début, poèmes éloquents et pleins de véhémence fondés dans une large mesure sur des sujets patriotiques ou historiques, ou tournant autour de personnages symboliques – Brutus, Sappho –, viennent se substituer ce qu'il a appelé des *Idylles* « exprimant des situa-

tions, des affections, des aventures historiques de mon esprit... ». Et c'est sans doute *L'Infini* que, de façon significative, Leopardi a voulu conserver à la première place de ces *Idylles* dans toutes les éditions successives de ses poèmes, qui d'emblée (le texte est de 1819, Leopardi avait alors vingt et un ans) représente l'exemple le plus achevé de cette nouvelle forme d'expression, purement lyrique en effet, et totalement décantée de toute référence ou allusion personnelle.

Ici apparaît dans toute son ampleur une voie totalement nouvelle, qui, par la suite, sera présente dans la plupart des *Canti* postérieurs, et dont, rétrospectivement, on peut trouver çà et là quelques préfigurations fugaces dans certains poèmes du début. Cela dit, il serait très excessif de soutenir, comme l'ont fait Benedetto Croce et quelques critiques à sa suite, que la poésie de Leopardi se limite exclusivement aux *Idylles* (c'est-à-dire, outre *L'Infini*, *A la lune*, *Le soir du jour de fête*, *Le songe*, *La vie solitaire*, puis, plus tard, *Le repos après la tempête*, *Le samedi au village*, *Le passereau solitaire*), et Walter Binni a bien montré, au contraire, que les grands poèmes philosophiques (*Le chant nocturne*, *Le genêt*) traduisent au contraire un complet renouvellement de la poésie léopardienne, dans son esprit comme dans sa forme.

Les *Canti* ne sauraient donc être soumis à une telle opération de sélection arbitraire, quels qu'en soient par ailleurs les motifs. Il se produit parfois, c'est vrai, des baisses de tension, comme dans *La vie solitaire*, il y a çà et là des textes plus faibles – *Gonzalve* en est l'exemple le plus net –, mais l'ensemble du recueil est, malgré tout, profondément homogène et cohérent, même si la variété des registres simultanément adoptés par Leopardi rend quasiment impossible toute division en séries ou en tranches chronologiques.

Il peut se faire que les lecteurs de langue française soient un peu désorientés en abordant cette poésie, d'abord en raison de la dimension extrêmement variable et imprévisible des textes, qui vont d'une dizaine à plusieurs centaines de vers, d'autre part, à cause de l'abondance des références ou des allusions à l'Antiquité ou à la mythologie, ainsi que par un certain académisme, que souligne un langage extrêmement travaillé, voire archaïsant.

Mais, si Leopardi n'est pas de ceux qui ont mis un bonnet rouge au dictionnaire – faut-il rappeler qu'il n'y a pas eu de

Révolution en Italie ? —, on ne peut qu'être frappé de la manière dont il a su s'affranchir progressivement des contraintes des formes fixes : pas de sonnets chez lui, et, dans les *Canzoni*, des strophes qui se libèrent peu à peu des servitudes d'une virtuosité dont il avait pourtant montré qu'il était capable à l'occasion, un usage très souple des rimes — parfois complètement abandonnées — et un sens de la musique et des coupes qui épouse fidèlement le rythme de la pensée, depuis les grandes laisses des poèmes philosophiques jusqu'au halètement désespéré de *A soi-même*. Mais il conviendrait d'analyser de près la musique savante et subtile des *Canti* dans leur ensemble, qui a complètement renouvelé la poésie italienne en lui ouvrant des voies totalement imprévues, ce dont sauront se souvenir les poètes italiens les plus importants de ce siècle, à commencer par Ungaretti.

Au reste, Leopardi était parfaitement conscient de ses moyens d'expression sur lesquels il avait longuement médité, principalement dans l'énorme et passionnant journal — le *Zibaldone* — qu'il a tenu entre 1818 et 1830 environ. Il y a en effet donné, en ordre dispersé, les éléments essentiels d'une poétique qui, si elle ne rend pas compte de toute sa poésie, donne toutefois de très utiles éclaircissements, sur le choix des mots, considérés, ou non, comme poétiques, ou sur les images ; Leopardi insiste en effet longuement sur la valeur poétique, évidente pour lui, des notions de vague, d'indéfini, d'indéterminé (et on peut remarquer, à ce propos, l'importance chez lui des termes négatifs, qui correspondent à un usage très fréquent de la négation dans ses poèmes, proches, en cela encore, de la tradition du Tasse), l'indéfini étant, pour lui, intimement lié à la découverte du monde dans l'enfance et aux émotions causées par une réalité sentie avant d'être véritablement connue. D'où, aussi, l'importance pour lui de la mémoire, toute sensation émouvante agissant dans la mesure même où elle est réactivation d'une émotion jadis éprouvée. Cette poétique de la mémoire qui, dans sa formulation même, évoque à l'avance celle de Proust, privilégie tout particulièrement les images ou les sensations liées à l'ouïe, étant donné qu'elles laissent une plus grande liberté à l'imagination, tout comme les images visuelles floues, imprécises, ou trop éloignées pour être vraiment perçues.

Comme sans y penser, Leopardi définit ainsi le climat privilégié de ses plus beaux poèmes, calmes méditations nocturnes ponctuées par les sonorités voilées ou imprécises d'un univers qui n'est connu qu'à distance, à travers l'écran des souvenirs ou la barrière des portes et des fenêtres closes. Pourtant, il ne se contente pas de traduire ainsi les voix du silence et les échos qu'elles éveillent dans une très lointaine mémoire affective : il est aussi, et délibérément, un poète de la pensée, la plus haute, passant du monologue solitaire à une méditation qui investit la condition même de l'homme, jouet d'une absurde et aveugle nature. C'est ainsi que cet élégiaque sait aussi crier son pessimisme radical et sa révolte, sans illusions, certes, non pas sans dignité ni orgueil.

Il est vrai que pour lui, c'est la peinture de la réalité la plus désespérante qui permet d'échapper à l'horreur de cette réalité même : « le spectacle du néant est dans ces œuvres une chose qui semble grandir l'âme du lecteur, qui l'élève et la satisfait d'elle-même et de son propre désespoir... » : éternelle et paradoxale justification d'un art qui ne prétend pas consoler, mais qui tire sa grandeur de sa vérité et de son existence même.

Mario FUSCO.

LEOPARDI ET LE PROCÈS DES FORMES

A Mario Fusco
et Frank La Brasca

On s'interroge encore sur les raisons qui décidèrent Leopardi à choisir pour son recueil de poésies le titre de *Canti* (*Chants*), sans précédent dans l'histoire, très codifiée, des lettres italiennes. Le fameux titre fit en effet sa première apparition sur la modeste couverture cartonnée de l'édition Piatti¹, à Florence, en 1831. Cette édition, qui remodelait et complétait les éditions antérieures², devait elle-même être enrichie par l'édition napolitaine de 1835, avant que la première édition posthume (Florence, 1845) ne consacraît l'état définitif du recueil.

Des « chants » ?

Au sens figuré de poésie, le terme de *canto* pouvait s'honorer d'une antiquité égale à celle de la langue italienne (de Dante : « *Seguitando il mio canto...* », *Purgatoire*, I, 10, jusqu'à Foscolo : « *Pur tu copia versavi alma di canto* », sonnet XI) ; au sens technique de « partie d'un poème », le mot n'était pas attesté depuis moins longtemps (Dante, *Inferno*, XX, 2), et les poèmes chevaleresques l'avaient banalisé. Mais le sens formel de « poésie lyrique » n'avait encore aucune existence officielle. A peine si l'on peut découvrir aujourd'hui les prémices de cet emploi de *canto* dans l'œuvre de Vincenzo Monti, sous forme de sous-titre (voir *La Bellezza dell'Universo*, *La Musogonia*, *La Palingenesi politica*) ou pour définir le climat ossiano-pindarique d'une composition : « *Mi tiene occupatissimo la stampa di un canto eroico...* » (« Je suis fort occupé par

1. Je dois au regretté Pr Guy Tosi de m'avoir permis de consulter dans sa précieuse bibliothèque un exemplaire de cette édition.

2. *Canzoni*, Rome, 1819 ; *Canzoni*, Bologne, 1824 ; « Idilli », *Nuovo Ricoglitore*, Milan, 1825-1826 ; *Versi*, Bologne, 1826.

l'impression d'un chant héroïque ¹... ») En vérité, la critique ² a depuis longtemps repéré les deux sources, chronologiquement très proches, qui, selon toute vraisemblance, ont inspiré Leopardi, non seulement pour le titre d'une pièce dont la protagoniste est censée s'exprimer par le chant (*Ultimo canto di Saffo*), mais pour l'appellation générale du recueil. Ces deux sources sont le « Dernier chant de Corinne » au livre XX du célèbre roman de Mme de Staël, et les « *Canti di Selma* » (« Les Chants de Selma »), extraits des poésies d'Ossian traduites par le père du premier romantisme italien, Melchiorre Cesarotti. Quant au *Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia* – écrit entre octobre 1829 et avril 1830, c'est-à-dire l'année même précédant la première apparition du titre de *Canti* –, on sait qu'il doit son thème à une information que Leopardi avait recueillie dans le *Journal des savants* sur les chants des Kirghiz ³, et que le mot de *canto* y est donc doté d'un poids de signification supérieur encore à celui qu'il a dans la pièce consacrée à Sappho.

Cette histoire fragmentaire d'un titre qui se cherche, on ne saurait naturellement l'isoler de la longue spéculation de Leopardi en matière de poétique et en particulier des célèbres pages du *Zibaldone* qui, développant une intuition juvénile (« On peut dire de la poésie lyrique qu'elle est la cime, le comble, le sommet de la poésie, qui est elle-même le sommet du discours humain ⁴ »), concluent à la prééminence absolue du genre lyrique, « le premier-né de tous ; propre à toute nation, même sauvage ; plus noble et plus poétique que tout autre ; vraie et pure poésie dans toute son extension ; propre à tout homme, même inculte, qui cherche à se recréer ou à se consoler par le chant [*canto*] ⁵... » Pas plus que de l'abondante méditation de notre auteur sur la nature et les effets de la musique (d'ailleurs liée dès l'origine à sa lecture de Mme de

1. Cité par S. Battaglia, in *Grande Dizionario della lingua italiana*, UTET, Turin, vol. II, article « Canto », p. 660.

2. Voir entre autres K. Maurer, *Giacomo Leopardis « Canti » und die Auflösung der lyrischen Genera*, Klostermann, Francfort, 1957, et L. Blasucci, *I Titoli dei « Canti » e altri studi leopardiani*, Morano, Naples, 1989.

3. « Plusieurs d'entre eux (d'entre les Kirgis), dice M. de Meyendorff, ib. [c'est-à-dire le *Journal des savants*, sept. 1826, p. 518], passent la nuit assis sur une pierre à regarder la lune, et à improviser des paroles assez tristes sur des airs qui ne le sont pas moins. (3 Octobre 1828) », *Zibaldone*, p. 4399-4400.

4. *Ibid.*, p. 245.

5. *Ibid.*, p. 4234.

Staël¹), qui répond, dans le texte des *Canti*, au puissant lien symbolique unissant la disparition du vent qui soufflait sur la colline de *L'Infini* et l'apparition du chant humain comme substitut à l'antique perception « numineuse » de la Nature². On sait ce qu'il adviendra de cette figure, destinée à prendre une valeur emblématique dans le « *perpetuo canto* », à la fois divin et condamné, de Silvia³.

Mais le « chant », s'il n'est pas simplement un titre accroché à des poésies d'un nouveau genre, n'est pas non plus un simple « thème ». Sauf à entendre le mot dans un sens quasi musical (ou astrologique), c'est-à-dire comme une forme germinale, presque une matrice, d'où procède tout le discours, jusque dans ses variations les plus lointaines. C'est ce qu'on pourra vérifier plus avant dans le recueil, en enquêtant sur les sources lyriques de la *canzonetta* intitulée le *Risorgimento*, c'est-à-dire non seulement sur les vestiges métriques et linguistiques du style métastasien, voire les échos d'opéras, repérables dans cette pièce (dont la forme stricte et la *cantabilità* n'ont pas cessé d'intriguer), mais plus encore sur la nature de cet événement biographique : ce « retour à la vie » qui est « un retour au chant⁴ ». Comment alors ne pas constater que ce *Risorgimento* (1828) prend très exactement place entre l'édition des *Versi* (1826) et la première édition intitulée *Canti* (1831) ?

Ne nous contentons pas de cette petite trouvaille. Le concept de *canto* devait avoir suffisamment d'ampleur dans la tête de Leopardi pour couvrir de son ombre, non seulement les genres les plus variés (y compris la satire, et jusqu'à cette « dissolution des genres⁵ » que semble incarner la *canzone libera* – nous en parlerons plus avant), mais encore une forme où, de l'épanchement mélodique, pût s'exiler la subjectivité elle-même : on pense entre autres aux deux *Canzoni sepol-*

1. *Ibid.*, p. 79.

2. Ce lien, sensible dès *La sera del dì di festa*, est réellement manifeste dans *La vita solitaria*, à travers la reposition du paysage de *L'Infini* déserté par le vent. Pour une étude détaillée de ce motif, voir M. Orcel, *Langue mortelle*, L'Alphée, Paris, 1987 (chap. III, « Le son de l'Infini », p. 124 et suiv.).

3. Par ses deux attributs – le chant et le tissage – Silvia rappelle la Circé virgilienne (*Énéide*, VII, 10-14). D'un point de vue symbolique, elle est l'Espérance.

4. Nous nous permettons de renvoyer sur ce point à nos *Trois Guerriers plus un*, Le temps qu'il fait, Cognac, 1993, p. 44 et suiv.

5. Voir K. Maurer, *op. cit.*

*crali*¹ et au *Tramonto della luna*. A bien y réfléchir, quel modèle de *canto* pouvait assurer à Leopardi cette plasticité sémantique dont il avait besoin, sinon, peut-être, le *bel canto* ? De fait, si la parenté entre la musicalité du chant léopardien et l'écriture d'un Bellini a été vérifiée depuis longtemps², l'hypothèse plus générale, et plus téméraire, d'une filiation métastasienne, sinon d'un « modèle » opératique, est si peu saugrenue qu'on pourrait appliquer la traditionnelle structure récitatif/aria du mélodrame italien (où l'expansion mélodique de l'air s'oppose à la quasi-prose du récit) au balancement fréquent chez Leopardi entre séquences discursives et séquences lyriques (« poésie/non-poésie », pour reprendre l'expression de Benedetto Croce), dont *La Ginestra* est sans doute l'exemple le plus massif et le plus dérangent. Balancement qui semble d'ailleurs reproduire au plan expressif le clivage philosophique, capital dans la pensée de notre auteur, entre les « illusions » heureuses de l'Antiquité (ou de l'enfance) et l'aridité désolante du « vrai », propre à l'âge moderne. Si, comme l'énonce le *Zibaldone*³, la musique est cet espace de la fusion, cet « abîme » de la signification, où l'homme se « recrée » du réel, il est bien possible que le titre des *Canti*, recouvrant cette voix à double registre (lyrique et discursif, musical et conceptuel), ait un sens encore plus riche qu'on ne l'avait imaginé. Ce qui ne confirme pas pour autant l'allégation passablement étrange d'un critique et poète contemporain, qui, dans un livre (par ailleurs très subtil) consacré à notre auteur, déclare tout à trac que « le poète a constitué avec les *Canti* l'exemple le plus haut de *grand-opéra* que notre XIX^e ait su nous donner⁴ »... tout en voyant clairement que « les *Canti* ne sont un titre ni fortuit, ni approximatif, ni romantique⁵ ».

1. *Sur le bas-relief d'un tombeau antique et Sur l'effigie funéraire d'une belle dame*.

2. Voir *Trois Guerriers plus un*, *op. cit.*, p. 55-59.

3. Voir en particulier les pages 79-80 et 1782.

4. P. Bigongiari, *Leopardi*, La Nuova Italia, Florence, 1976, p. 6. Outre l'étrangeté de l'assertion, le terme de « grand-opéra » est tout à fait déplacé, cette catégorie relevant exclusivement de la tradition française du XIX^e siècle.

5. *Ibid.*

Le procès des formes

Au regard des formes principales en usage en Italie dans les années 1800-1830 (chez Foscolo, Monti ou Pindemonte) – formes représentées par l'ode néoclassique, à la Parini, la tierce rime des « Visions » dantesques et le poème en hendécasyllabes blancs –, ce qui peut surprendre à première vue dans les *Canti*, c'est la réactivation massive de la forme *canzone*, non seulement dans l'ordre d'apparition des pièces (les sept premières s'inspirent, du moins en apparence¹, du modèle pétrarquiesque), mais du point de vue quantitatif. Bien que ce genre de décompte soit quelque peu ingrat, rappelons que le recueil est composé de : neuf *canzoni* plus ou moins régulières mais encore classiques (bien que tout le monde ne s'accorde pas sur le statut d'*Alla sua Donna*) et onze *canzoni* libres (dites aussi « léopardiennes ») ; sept « idylles » en hendécasyllabes blancs (si l'on inclut dans ce groupe le fragment xxxvii, « *Odi, Melisso* ») ; cinq longues pièces en hendécasyllabes blancs (dont trois se rattachent aux genres classiques de l'épître ou de la satire) ; cinq strophes mêlant plus ou moins librement hendécasyllabes et septénaires ; trois pièces en tercets, et enfin une *canzonetta*. Si l'on écarte les pièces en *terza rima*, qu'on peut définir comme les reliefs préhistoriques de la poésie léopardienne, et la *canzonetta*, dont la forme régulière et mélodique est, si l'on peut dire, la relance proclamée du chant, on constatera, comme l'a fait depuis longtemps la critique, que la poésie de Leopardi roule sur deux formes majeures : la *canzone* et l'hendécasyllabe *sciolto* (blanc). A la première, le jeune poète fit très tôt subir de petites entorses prosodiques pour en faire dans un premier temps une originale interprétation de l'ode antique, pleine d'audaces (*ardiri*) horaciennes. Quant au second mètre, il se distingue la plupart du temps² de l'usage néoclassique par sa brièveté (les « idylles ») et/ou sa thématique intimiste, voire

1. Dans son commentaire aux *Canti* (Loescher, Turin, 1976, p. 32), M. Fubini note, dès *All'Italia*, comment Leopardi, « tout en partant de la *canzone* pétrarquiesque, en trahit en réalité l'aspect justement le plus caractéristique, la structure architectonique ». Sur la question de l'origine et de la nature de la « *canzone leopardiana* », voir la fin de cette section et les références bibliographiques que nous donnons en note.

2. Ce n'est pas le cas de l'*Hymne aux patriarches*.

élégiaque (les *Ricordanze*), caractères que, dans la production du début du siècle, on ne peut guère rattacher qu'à certaines pièces très spécifiques, très marginales, de Monti¹. Si bien qu'on pourrait soutenir que le *canto* léopardien – c'est-à-dire la canzone libérée de tout modèle préfixé – est né de la conjonction entre la forme canzone et la souplesse de l'hendécasyllabe blanc, Leopardi pouvant, au gré de son inspiration, réduire la canzone aux mesures d'une idylle (c'est le cas d'*A Silvia*, de *La Quiete dopo la tempesta*, du *Sabato del villaggio* – qui ne sont pas pour autant de « grandes idylles », comme on les nomme fréquemment) ou, à l'inverse, l'étendre jusqu'aux dimensions d'un « carme » foscilien (on pense naturellement au *Genêt*).

Cette « dissolution » progressive des formes s'accompagne, non d'une disparition, mais d'une audacieuse dissolution du système des rimes, qui, liée au bouleversement strophique, recompose la généalogie du *canto* léopardien en associant aux premières expériences de canzoni libres tentées entre la Renaissance et l'Arcadie (d'Annibal Caro à Alessandro Guidi) la réinterprétation que, dans son *Aminta*, le Tasse avait donnée de la *selva*, genre mêlant librement et sans rimes septénaires et hendécasyllabes².

Cela dit pour marquer en passant la radicale singularité de ce poète qui, au moment même où il inventait de toutes pièces une nouvelle prosodie « qui semble obéir à un rythme intérieur » et « élude toute structure cohérente pour se disposer [...] selon le libre flux des "mouvements du cœur"³ », écrivait à sa sœur : « ... *Ho fatto dei versi quest'aprile, ma versi veramente all'antica, e con quel mio cuore d'una volta* » (« J'ai fait des vers ce dernier mois d'avril, mais des vers comme autrefois, et avec ce cœur qui était jadis le mien⁴ »).

1. Les *Pensieri d'amore* et les *Sciolti al principe Sigismondo Chigi*, où l'influence de Werther est sensible.

2. Sur cette question complexe, nous renvoyons aux beaux travaux de W. Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Felice Le Monnier, Florence, 1985 (5^e éd.), p. 151-154, et S. Orlando, *Manuale di metrica italiana*, Bompiani, Milan, 1993, p. 117-119 et 171-172. Selon M. Fubini (in *Metrica e poesia*, Feltrinelli, Milan, 1962, p. 294), « son précédent immédiat [de la canzone léopardienne], plus que la canzone de Pétrarque, est le madrigal tassesque, qui, par sa libre alternance de septénaires et d'hendécasyllabes, peut déjà être considéré comme une strophe libre ».

3. M. Pazzaglia, *Manuale di metrica italiana*, Sansoni, Florence, 1990, p. 102. Les « mouvements du cœur » sont une citation du *Risorgimento*.

4. A Paolina Leopardi, le 2 mai 1828. C'est nous qui soulignons.

Du cœur au chœur

Pour en venir à s'inventer une poésie sans règles préfixées, sans modèle (« des laisses libres, librement rimées, mêlant librement hendécasyllabes et septénaires ¹ »), il fallait que ce Classique eût d'abord brûlé les formes que lui avait léguées la tradition. Aussi n'est-il pas étonnant que, dans sa première saison créatrice, le jeune poète ait presque exclusivement confié ses effusions à l'hendécasyllabe blanc des « idylles », tandis que la forme encore rigide de la canzone restait le moule où couler une méditation plus sévère, historique et philosophique. Mais lorsqu'il fallut proclamer dans toute son horreur la « sagesse de Silène », que redécouvrit plus tard le jeune Nietzsche (« Ce bien suprême [...], c'est de n'être pas né, de n'être pas, de n'être rien ² »), Leopardi n'eut peut-être plus d'autre moyen que de se fabriquer un nouveau mètre. Moment crucial qu'on ne saurait mieux situer que dans cet espace de temps rythmé par la composition de l'hymne *Alla sua Donna* (1823), où le poète consume de l'intérieur la forme de la canzone, la traduction créatrice des deux fragments de Simonide ³ (1823-1824) – qu'à travers même leur parenté avec le madrigal-épigramme on est en droit de considérer comme les premiers exemples de métrique libre – et le *Coro di morti* (de forme similaire), qui ouvre le *Dialogue de Frédéric Ruisch et de ses momies* (1824). Moment crucial pour la forme, c'est-à-dire pour la pensée : Leopardi découvre à cette époque le pessimisme antique et, avec la rédaction fébrile des premières *Operette morali*, entre dans un silence poétique de près de quatre années, à peine interrompu par la prose versifiée de l'épître *Au comte Carlo Pepoli*.

Observons maintenant la seconde partie de l'œuvre leopardienne. Une fois passé l'expérience du *Risorgimento*, dont nous avons évoqué la signification, et en écartant le cas bien spécifique de la *Palinodie*, les pièces où le moi s'épanche

1. A. Monteverdi, « La composizione del *Canto notturno* », in *Frammenti critici leopardiani*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1967.

2. F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, chap. III, trad. par C. Heim, Gonthier, Paris, 1964.

3. Pour plus de précisions, voir les notices respectives de ces pièces en fin de volume.

encore, en hendécasyllabes blancs, dans toute sa subjectivité biographique ou fantasmagorique, ne sont guère qu'au nombre de trois – et une seule (*Le Ricordanze*) déroule dans l'air du poème les mélismes d'une souveraine élégie, tandis que *Consalvo* échoue dans un affreux pathos et qu'*Aspasie* (sauf notre respect pour Leo Spitzer¹) déçoit par son impuissance à unir ses divers registres. A l'opposé, toutes les autres pièces, sous forme libre, sont autant de chefs-d'œuvre, neufs, radicalement tragiques, universels – on dirait presque *impersonnels*.

C'est en effet dans l'évacuation progressive de la subjectivité, au profit d'un chant qui déplore au nom de tous la pure souffrance d'être, qu'il faut peut-être aussi chercher l'origine de cette exigence d'une forme nouvelle. Une forme qui puisse aussi bien soutenir les figures fraternelles de Silvia, de l'oiseau solitaire, ou des petits suicidés d'*Amour et mort*, que le mythe renouvelé de la Lune éternelle ou le questionnement stupéfait, stupide, de n'importe qui devant la mort, la douleur, le non-sens du monde. En somme, du moi au nous, du cœur au chœur. Mouvement qui semble justement s'amorcer, avant même la composition du *Chœur des morts*, à travers certaines pensées du *Zibaldone* :

Dans les drames antiques, c'est dans la bouche du chœur, c'est-à-dire d'une multitude indéfinie et souvent non nommée [...] que résonnaient les maximes de justice, de vertu, d'héroïsme, de compassion, d'amour de la patrie. Elles étaient exprimées en vers lyriques ; on les chantait, en les accompagnant de musique instrumentale. Toutes ces circonstances [...], quelle autre impression pouvaient-elles produire sinon une impression vague et indéterminée, et donc tout entière grande, et belle, et poétique ? Ces maximes n'étaient pas placées dans la bouche d'un individu qui les récitât d'un ton ordinaire et naturel. [...] C'était la postérité, la nation entière qui paraissait sur scène. Elle ne parlait pas comme chacun des mortels qui représentaient l'action : elle s'exprimait en vers lyriques et pleins de poésie. Le son de sa voix n'était pas celui des individus humains : c'était une musique, une harmonie. [...] Cela revenait presque à lier sur scène le monde réel et le monde idéal et moral²...

1. Voir « L'Aspasie di Leopardi », in *Studi italiani*, Milan, 1976.

2. *Zibaldone*, p. 2804-2809.

Se pourrait-il que, dans un monde déserté par les juvéniles illusions de l'humanité (l'« héroïsme », la « compassion », l'« amour de la patrie »), le poète – cet être « indéfini », à peine « nommé » – soit comme le chœur de la tragédie antique, soit le chœur moderne de la tragédie de l'être ?

Lexique de l'indéfini

Si la valeur esthétique de certaines pièces juvéniles, telles que l'ode-canzone *Alla Primavera*, pourtant moins immédiatement modernes que le chef-d'œuvre de *L'Infini* qui leur est antérieur, n'a jamais été remise en question, il faut revenir, avec la critique italienne la plus contemporaine¹, sur la beauté des premières canzones philosophiques : *Ad Angelo Mai*, *Nelle nozze della sorella Paolina*, *A un vincitore nel pallone*, *Bruto minore*. Non seulement parce que ces pièces, étonnamment personnelles malgré leurs réminiscences surabondantes et leurs constructions ardues, fleurissent déjà de formules dignes de Sophocle ou de l'Ecclésiaste : « Tout est semblable à tout : dans le dévoilement, / seul s'accroît le néant²... », ou : « Notre vie, que vaut-elle ? rien qu'à la mépriser³ », mais parce que c'est, semble-t-il, à la faveur même de cette saturation linguistique (et morale) que le tissu du texte se déchire parfois en tableaux rêveurs et aériens : « Nos songes merveilleux, où s'en sont-ils allés⁴... » ; en paysages héroïques : « Alors qu'arrachée, dans la poussière thrace, / immense ruine, est couchée / l'Italienne valeur⁵... », ou hallucinés : « Et toi de la mer qu'irrigue notre sang, / candide Lune, tu surgis⁶... » ; ou encore en musiques somnolentes et létales : « Heureuse alors qu'entourée de périls / elle s'oublie soi-même, et des lentes, des mortes heures, / elle ne mesure la perte et n'écoute le flux⁷... ».

Mais cette saturation ne définit pas tout le langage léo-

1. Voir, à titre d'exemple, le commentaire très neuf de M. A. Rigoni, in G. L., *Poesie e Prose*, vol. 1, Mondadori, Milan, 1987.

2. *Ad Angelo Mai*, v. 99-100.

3. *A un vincitore nel pallone*, v. 60.

4. *Ad Angelo Mai*, v. 91.

5. *Bruto minore*, v. 1-3.

6. *Ibid.*, v. 76-77.

7. *A un vincitore nel pallone*, v. 61-63.

pardien, qui, s'il restera toujours, et très consciemment, archaïque (entre Pétrarque et Métastase), dessine de façon tout à fait singulière trois ou quatre grands styles lexicaux et syntaxiques. Le premier (dans l'ordre des *Canti*) serait justement celui des canzoni juvéniles, qui semble agréger tout l'héritage gréco-latin et italien en une mosaïque obscure, savante et nerveuse. Le deuxième (chronologiquement antérieur), dont le paradigme est *L'Infini*, explore au contraire des effets d'indétermination, de lointain (présents dans les canzoni, mais subordonnés à la hardiesse et à la vélocité), effets radicalement nouveaux dans la littérature italienne¹. Le troisième, correspondant à la maturité des chants « pisanorécenatais » (dits souvent « grandes idylles »), dilate ce dernier répertoire pour y inclure entre autres une évocation stylisée du quotidien. A ce dernier état, il suffira d'ajouter quelques tonalités plus crues, voire les notes ironiquement criardes de quelques termes « modernes », pour obtenir la variante finale de la *Palinodie* ou du *Genêt*.

Ce rappel était nécessaire pour rétablir le centre de gravité du recueil, longtemps tiré par la critique du seul côté de l'idylle. Car tout le travail d'« indétermination » propre à la poésie de Leopardi ne saurait se concevoir que comme une déchirure provisoire dans la détermination, hors de la détermination, mais strictement dépendante d'elle. De même que, par le « procès des formes », la libération des genres préfixés s'opère sur la solide base de la forme canzone, et que le lexique² de l'indéfini (la poésie du *vago*) s'élabore sur le « langage du vrai », qui lui est contraire, de même, pour le rêveur de la colline, la *fiction* de l'Infini ne peut se déployer qu'en s'appuyant sur la limite de la haie. Au point qu'en suivant à la lettre l'inépuisable texte de *L'Infinito*, on s'aperçoit non sans étonnement que « cette haie qui, de tout bord ou presque, / dérobe aux yeux le lointain horizon » (« *Questa siepe che da tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude* »), n'est pas moins « chère » au sujet que le « solitaire mont » (« *questo ermo colle* ») où va se dérouler l'expérience de l'Infini. Explorant, dans le laboratoire anthropologique et poétique du

1. Sur ces effets lexicaux et syntaxiques, voir le petit ouvrage fondamental de C. Galimberti, *Linguaggio del vero in Leopardi*, Leo S. Olschki, Florence, 1970.

2. A entendre ici dans le sens originel de « style », d'« énoncé », qui comprend par exemple les « modes de la négation » étudiés par C. Galimberti, *op. cit.*

Zibaldone, le plaisir procuré par les sensations d'indéfini (à défaut d'un infini réel ou pensable), Leopardi découvre rapidement que toute sensation de ce type est supérieure, et donc supérieure sa poéticité, lorsque l'image de l'infini (ciel, campagne, vallée, etc.) est en partie bornée, ce qui produit « *un contrasto [...] sublimissimo tra il finito e l'indefinito*¹ ». Seul le lointain (et ses analogons : le vague, la multitude, le passé, etc.) est poétique, mais il ne saurait l'être que par rapport au proche (le fini, le réel, le présent, en un mot : le « vrai² »). Cette bipolarité constante dans la pensée léopardienne ne se résout en aucune synthèse, et constitue même, du point de vue philosophique, l'aporie sur laquelle repose le tragique, ou plutôt le non-sens, de l'existence humaine³, l'homme éprouvant envers l'infini une « inclination » lancinante, un « spasme⁴ », que rien d'existant ne saurait combler.

Nous sommes-nous beaucoup éloigné de notre enquête ? Non, car, en dernière instance, le « procès des formes » s'accompagne, comme on le voit, d'un « procès du réel ». La réalité, par un travail de mise à distance (spatiale ou temporelle : « La majorité des images et des sensations indéfinies que nous éprouvons [...] ne sont rien d'autre qu'un souvenir de l'enfance », et encore : « Analysez bien vos sensations et vos fantasmes les plus poétiques [...], ceux qui vous tirent hors de vous-même et du monde réel : vous découvrirez que ces images [...] tiennent [...] dans la remémoration⁵ »), le poète l'amenuise sans cesse jusqu'à l'opposer à elle-même sous la forme de cette fiction lumineuse, réconfortante ou provisoirement régénératrice⁶ : la poésie. Tout le labeur de Leopardi semble en effet tenir dans cette singulière entreprise de renouveler et d'accroître la « double vue » que décrit un fragment tardif du *Zibaldone* :

1. *Zibaldone*, p. 1431. Mais voir également p. 171 et 1746.

2. « [...] Car le présent, quel qu'il soit, ne peut être poétique ; et le poétique [...] se trouve toujours consister dans le lointain, dans l'indéfini, dans le vague », *Zibaldone*, p. 4426.

3. Cette aporie poussera finalement le penseur italien à remettre en cause le principe de non-contradiction dans un célèbre fragment du *Zibaldone* (p. 4099-4100 ; voir aussi p. 4129).

4. *Ibid.*, p. 1574.

5. *Ibid.*, p. 515 et 4513.

6. Voir sur ce point *Trois Guerriers plus un*, *op. cit.*

Pour l'homme sensible et imagitatif qui vit, comme j'ai vécu longtemps moi-même, sans cesser de sentir et d'imaginer, le monde et les objets sont, en quelque sorte, doubles. Avec les yeux, il verra une tour, une campagne ; avec l'oreille, il entendra le son d'une cloche ; et, dans le même temps, par l'imagination, il verra une autre tour, une autre campagne, il entendra un autre son. C'est dans ce second genre d'objets que tiennent toute la beauté et le charme des choses. Triste est la vie (et c'est pourtant la vie commune) qui ne voit, n'entend, ne sent que des objets simples, ces seuls objets dont les yeux, les oreilles et les autres sens reçoivent la sensation¹.

Qui a lu l'hymne *Alla sua Donna* et le *Pensiero dominante*² ne s'étonnera qu'à moitié de cette déclaration quasi platonicienne – mais d'un « platonisme » paradoxal et désespéré, bien sûr, pour lequel les ombres de la caverne sont les reflets de nul objet (« Rien ne préexiste aux choses. [...] Tout est postérieur à l'existence³ »), et les « idées », de pures formes imaginaires, consolantes et mortelles, engendrées par une réalité que leur existence même suffit à condamner.

Michel ORCEL.

1. *Ibid.*, p. 4418.

2. Sans parler des nombreuses traces de « platonisme » éparses ici et là, depuis le *Primo Amore* (« *Spira nel pensier mio la bella imaga...* ») jusqu'à *Aspasie*. Sur la question du « platonisme » léopardien, voir le bel essai de M. A. Rigoni, « Il materialista e le Idee », in *Saggi sul pensiero leopardiano*, Liguori, Naples, 1985.

3. *Ibid.*, p. 1616. Dans le cadre de sa polémique relativiste, à propos de la catégorie du beau, Leopardi avait écrit un peu plus tôt : « Mais nous qui avons rejeté le rêve de Platon, nous conservons celui d'un type imaginaire du beau. » (*Ibid.*, p. 155.)

Note sur la traduction

Cette traduction complète, et améliore en quelques endroits, la version partielle des *Canti* que j'avais donnée en 1987 aux éditions de La Dogana (Genève), sous le titre de *Poèmes et fragments*. Il ne me semble pas nécessaire de m'expliquer sur les « principes » qui ont gouverné ma tâche, sauf en ce qui concerne les quatre pièces que j'ai résolu de traduire en prose. *Le Rêve*, parce que son pétrarquisme funèbre n'aurait pas résisté à la traduction en vers ; j'ai donc tenté de transmettre autrement ce par quoi vaut encore cette pièce inégale : sa couleur proche d'un certain romantisme allemand. La prose m'a également permis d'éviter que le déplorable pathétisme de *Gonzalve* (véritable point noir du recueil) ne se trouve potentialisé par la traduction. Quant à l'épître *Au comte Carlo Pepoli*, elle est unanimement considérée comme une « prose versifiée » ; loin de la trahir, l'abandon du vers en met à jour les couleurs parfois baudelairiennes. C'est encore à Baudelaire que j'ai pensé en traduisant la grinçante *Palinodie*, dont la charge contre le moderne ne déparerait pas les *Petits poèmes en prose*.

J'ai cru bon de donner en annexe le sublime *Coro di morti* qui sert d'ouverture au *Dialogue de Frédéric Ruysch et de ses momies* (in *Operette morali*), ainsi que l'ébauche de deux projets inaboutis : le *Canto della fanciulla* (étroitement lié à *A Silvia*) et l'hymne *A Ahri-man*.

Notre édition reproduit le texte italien des *Canti* fourni par Mario Andrea Rigoni (Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, vol. I, Mondadori, Milan, 1987), qui reprend, à quelques corrections près, l'édition critique procurée par F. Moroncini (*Canti di Giacomo Leopardi*, Bologne, 1927, rééd. 1978).

I
ALL' ITALIA

O patria mia, vedo le mura e gli archi
E le colonne e i simulacri e l'erme
Torri degli avi nostri,
Ma la gloria non vedo,
Non vedo il lauro e il ferro ond'eran carchi 5
I nostri padri antichi. Or fatta inerme,
Nuda la fronte e nudo il petto mostri.
Oimè quante ferite,
Che lividor, che sangue! oh qual ti veggio,
Formosissima donna! Io chiedo al cielo 10
E al mondo : dite dite ;
Chi la ridusse a tale ? E questo è peggio,
Che di catene ha carche ambe le braccia ;
Sì che sparte le chiome e senza velo
Siede in terra negletta e sconsolata, 15
Nascondendo la faccia
Tra le ginocchia, e piange.
Piangi, che ben hai donde, Italia mia,
Le genti a vincer nata
E nella fausta sorte e nella ria. 20

Se fosser gli occhi tuoi due fonti vive,
Mai non potrebbe il pianto
Adeguarsi al tuo danno ed allo scorno ;
Che fosti donna, or sei povera ancella.
Chi di te parla o scrive, 25
Che, rimembrando il tuo passato vanto,
Non dica : già fu grande, or non è quella ?
Perchè, perchè ? dov'è la forza antica,
Dove l'armi e il valore e la costanza ?
Chi ti discinse il brando ? 30

I
A L'ITALIE

O ma terre, je vois les murs, les arcs,
Et les colonnes, les effigies, les tours
Désertées de nos ancêtres,
Mais point ne vois ta gloire,
Point ne vois le laurier ni le fer dont nos antiques 5
Pères étaient chargés. Ores sans armes,
Tu montres ta tête nue, ta gorge nue *.
Hélas, que de blessures !
Quelle pâleur, quel sang ! Hélas, comment te vois-je,
Femme si belle ! Je le demande aux dieux, 10
Au monde : ah, dites-moi,
Qui l'a réduite à cela ? Et pire encore :
Qui donc de chaînes a chargé ses deux bras,
Pour que, cheveux épars, privée de voile,
Sur le sol, inconsolable et délaissée, 15
Elle cache entre ses genoux
Son visage et qu'elle pleure ?
Pleure, car tu le peux, mon Italie,
Née pour passer les peuples
Dans le sort faste et le mauvais destin. 20

Si tes yeux mêmes étaient deux sources vives,
Jamais tes larmes ne pourraient
Suffire à ta vergogne et à ta ruine,
Car, maîtresse jadis, te voici pauvre servante *.
Qui, se ressouvenant de ta renommée morte, 25
Parle de toi sans dire :
Jadis elle fut grande, ce n'est plus elle ?
Pourquoi, pourquoi ? Où est la force ancienne ?
Où sont les armes, la bravoure, la foi ?
Qui t'a ôté le glaive ? 30

Chi ti tradi ? qual arte o qual fatica
 O qual tanta possanza
 Valse a spogliarti il manto e l'auree bende ?
 Come cadesti o quando
 Da tanta altezza in così basso loco ? 35
 Nessun pugna per te ? non ti difende
 Nessun de' tuoi ? L'armi, qua l'armi : io solo
 Combatterò, procomberò sol io.
 Dammi, o ciel, che sia foco
 Agl'italici petti il sangue mio. 40

Dove sono i tuoi figli ? Odo suon d'armi
 E di carri e di voci e di timballi :
 In estranie contrade
 Pugnano i tuoi figliuoli.
 Attendi, Italia, attendi. Io veggio, o parmi, 45
 Un fluttuar di fanti e di cavalli,
 E fumo e polve, e luccicar di spade
 Come tra nebbia lampi.
 Nè ti conforti ? e i tremebondi lumi
 Piegar non soffri al dubitoso evento ? 50
 A che pugna in quei campi
 L'itala gioventude ? O numi, o numi :
 Pugnan per altra terra itali acciari.
 Oh misero colui che in guerra è spento,
 Non per li patrii lidi e per la pia 55
 Consorte e i figli cari,
 Ma da nemici altrui
 Per altra gente, e non può dir morendo :
 Alma terra natia,
 La vita che mi desti ecco ti rendo. 60

Oh venturose e care e benedette
 L'antiche età, che a morte
 Per la patria correan le genti a squadre ;
 E voi sempre onorate e gloriose,
 O tessaliche strette, 65
 Dove la Persia e il fato assai men forte
 Fu di poch'alme franche e generose !

Qui t'a trahie ? Quelle ruse, quelles œuvres,
 Quelle immense puissance ont donc pu
 Te dépouiller du voile et des bandes dorées ?
 Comment as-tu chuté
 D'une pareille cime en un lieu si profond ? 35
 Nul ne se bat pour toi ? Donc nul des tiens
 Ne te défend ? A moi, des armes ! Ici, des armes !
 Moi seul je combattrai, je tomberai.
 Accorde-moi, ô ciel, que mon sang
 Soit une flamme pour les cœurs italiens. 40

Mais où sont tes enfants ? J'entends des rumeurs
 De chars, de cris et de timbales : [d'armes,
 Dans des pays étrangers
 Se battent tes enfants*.
 Ecoute, écoute, ô Italie, car je vois, il me semble, 45
 Un flot de fantassins, de cavaliers,
 Poudre, fumées, lueurs d'épées
 Comme éclairs dedans la brume.
 N'es-tu pas consolée ? N'oses-tu pas tourner
 Tes yeux tremblants vers le sort incertain ? 50
 Pour quoi lutte en ces campagnes
 L'italienne jeunesse ? O dieux, ô dieux ! Les glaives
 Italiens se battent pour une autre terre !
 Oh, misérable qui s'éteint à la guerre
 Non pour les rives paternelles et pour la pieuse 55
 Epouse et ses enfants chéris,
 Mais sous les coups de l'ennemi d'un autre
 Et pour un autre peuple, et, mourant, ne peut dire :
 Alme terre natale,
 Tu m'as donné la vie, voici : je te la rends. 60

O favorables, ô chères et bénies,
 Les époques antiques, lorsque à la mort
 Pour la patrie couraient les peuples par légions ;
 Et vous, vénérés et glorieux pour toujours,
 Défilés thessaliques *, 65
 Où la Perse et le destin furent moins forts
 Que quelques âmes libres, généreuses !

Io credo che le piante e i sassi e l'onda
 E le montagne vostre al passeggiere
 Con indistinta voce 70
 Narrin siccome tutta quella sponda
 Coprir le invitte schiere
 De' corpi ch'alla Grecia eran devoti.
 Allor, vile e feroce,
 Serse per l'Ellesponto si fuggia, 75
 Fatto ludibrio agli ultimi nepoti ;
 E sul colle d'Antela, ove morendo
 Si sottrasse da morte il santo stuolo,
 Simonide salia,
 Guardando l'etra e la marina e il suolo. 80

E di lacrime sparso ambe le guance,
 E il petto ansante, e vacillante il piede,
 Toglieasi in man la lira :
 Beatissimi voi,
 Ch'offriste il petto alle nemiche lance 85
 Per amor di costei ch'al Sol vi diede ;
 Voi che la Grecia cole, e il mondo ammira.
 Nell'armi e ne' perigli
 Qual tanto amor le giovanette menti,
 Qual nell'acerbo fato amor vi trasse ? 90
 Come sì lieta, o figli,
 L'ora estrema vi parve, onde ridenti
 Correste al passo lacrimoso e duro ?
 Parea ch'a danza e non a morte andasse
 Ciascun de' vostri, o a splendido convito : 95
 Ma v'attendea lo scuro
 Tartaro, e l'onda morta ;
 Nè le spose vi foro o i figli accanto
 Quando su l'aspro lito
 Senza baci moriste e senza pianto. 100

Ma non senza de' Persi orrida pena
 Ed immortale angoscia.
 Come lion di tori entro una mandra
 Or salta a quello in tergo e sì gli scava
 Con le zanne la schiena, 105

Vos arbres, je le sais, vos rochers, et vos ondes,
 Et vos échos rediront au passant
 D'une indistincte voix 70
 Comment les troupes invaincues
 Des corps qui s'étaient voués à la Grèce
 Couvrirent vos rivages.
 Alors, féroce et vil,
 Xerxès par l'Hellespont fuyait *, 75
 Désormais méprisable à tous ses descendants ;
 Et, sur la colline d'Anthéla, où, en mourant,
 Le bataillon sacré à la mort échappa,
 Simonide montait *
 En regardant l'éther, la marine, et la terre là-bas. 80

Et les deux joues baignées de larmes,
 Le cœur battant, le pied peu sûr,
 Il prit sa lyre en main :
 « O vous, bienheureux,
 Qui offrites votre cœur aux lances ennemies 85
 Pour l'amour de la terre qui vous donna le jour,
 Vous qu'adore la Grèce et que le monde admire.
 Dans les armes et les périls,
 Quel amour extrême vos jeunes âmes,
 Quel amour dans l'acerve destin vous entraîna ? 90
 Comment si gaie, enfants,
 Vous apparut la dernière heure pour qu'en riant
 Vous courriez vers le Passage plein de larmes * ?
 Il semblait que chacun s'en allât à la danse,
 Non à la mort, ou bien à quelque beau banquet * : 95
 Mais obscur vous attendait
 Le Tartare, et l'onde morte ;
 Et vous n'aviez avec vous ni vos épouses ni vos fils
 Quand sur l'âpre rivage
 Sans baisers vous mourûtes, et sans larmes. 100

Mais non sans peine horrible pour les Perses
 Et immortelle angoisse.
 Comme un lion dans un troupeau de bœufs *
 Tantôt bondit sur un dos et lui fouille
 L'échine avec ses griffes, 105

Or questo fianco addenta or quella coscia ;
 Tal fra le Perse torme infuriava
 L'ira de' greci petti e la virtute.
 Ve' cavalli supini e cavalieri ;
 Vedi intralciare ai vinti 110
 La fuga i carri e le tende cadute,
 E correr fra' primieri
 Pallido e scapigliato esso tiranno ;
 Ve' come infusi e tinti
 Del barbarico sangue i greci eroi, 115
 Cagione ai Persi d'infinito affanno,
 A poco a poco vinti dalle piaghe,
 L'un sopra l'altro cade. Oh viva, oh viva :
 Beatissimi voi
 Mentre nel mondo si favelli o scriva. 120

Prima divelte, in mar precipitando,
 Spente nell'imo strideran le stelle,
 Che la memoria e il vostro
 Amor trascorra o scemi.
 La vostra tomba è un'ara ; e qua mostrando 125
 Verran le madri ai parvoli le belle
 Orme del vostro sangue. Ecco io mi prostro,
 O benedetti, al suolo,
 E bacio questi sassi e queste zolle,
 Che fien lodate e chiare eternamente 130
 Dall'uno all'altro polo.
 Deh foss'io pur con voi qui sotto, e molle
 Fosse del sangue mio quest'alma terra.
 Che se il fato è diverso, e non consente
 Ch'io per la Grecia i moribondi lumi 135
 Chiuda prostrato in guerra,
 Così la vereconda
 Fama del vostro vate appo i futuri
 Possa, volendo i numi,
 Tanto durar quanto la vostra duri. 140

Tantôt déchire un flanc et tantôt une cuisse ;
 Ainsi parmi les hordes perses s'enflammait
 La rage des cœurs grecs et la vertu.
 Voyez verser chevaux et cavaliers,
 Voyez fuir les vaincus 110
 Qui s'empêtrent dans les chars et les tentes,
 Et le premier courir,
 Pâle, échevelé, le tyran ;
 Voyez comment teints et couverts
 Du sang barbare les héros grecs, 115
 Cause pour les Perses d'un infini tourment,
 Peu à peu vaincus par leurs blessures,
 S'abattent l'un sur l'autre. O gloire, gloire à vous !
 Bienheureux vous serez
 Tant qu'on parlera, qu'on écrira, de par le monde ! 120

Arrachés du fond du ciel, les astres éteints
 Vers la mer tomberont en sifflant dans l'abîme,
 Avant que la mémoire et votre amour
 Ne passent et ne s'éteignent.
 Votre tombe est un autel *, et là les mères 125
 Porteront leurs petits enfants devant les belles
 Traces de votre sang. Voici, je me prosterne,
 Ames bénies, sur le sol,
 Et je baise ces pierres et cette terre
 Qui seront pour toujours louées et lumineuses 130
 De l'un à l'autre pôle.
 Ah, que ne suis-je avec vous ci-dessous, et que n'est
 Cette alma terre amollie de mon sang !
 Si le destin est autre et s'il refuse
 Que, pour la Grèce, je ferme mes yeux mourants, 135
 Dans la guerre abattu,
 Qu'ainsi la chaste
 Renommée de votre poète dans les âges futurs
 Puisse, les dieux voulant,
 Durer aussi longtemps que durera la vôtre. 140

II
SOPRA IL MONUMENTO DI DANTE
CHE SI PREPARAVA IN FIRENZE

Perchè le nostre genti
Pace sotto le bianche ali raccolga,
Non fien da' lacci sciolte
Dell'antico sopor l'itale menti
S'ai patrii esempi della prisca etade 5
Questa terra fatal non si rivolga.
O Italia, a cor ti stia
Far ai passati onor; che d'altrettali
Oggi vedove son le tue contrade,
Nè v'è chi d'onorar ti si convegna. 10
Volgiti indietro, e guarda, o patria mia,
Quella schiera infinita d'immortali,
E piangi e di te stessa ti disdegna;
Che senza sdegno omai la doglia è stolta :
Volgiti e ti vergogna e ti riscuoti, 15
E ti punga una volta
Pensier degli avi nostri e de' nepoti.

D'aria e d'ingegno e di parlar diverso
Per lo toscano suol cercando già
L'ospite desioso 20
Dove giaccia colui per lo cui verso
Il meonio cantor non è più solo.
Ed, oh vergogna! udia
Che non che il cener freddo e l'ossa nude
Giaccian esuli ancora 25
Dopo il funereo di sott'altro suolo,
Ma non sorgea dentro a tue mura un sasso,
Firenze, a quello per la cui virtude
Tutto il mondo t'onora.
Oh voi pietosi, onde sì tristo e basso 30

II
SUR LE MONUMENT DE DANTE
QU'ON PRÉPARAIT A FLORENCE

Et même si la paix *
Rassemble notre peuple sous ses ailes,
Les âmes italiennes
Ne seront délivrées de l'antique torpeur
Si cette terre prédestinée ne retourne 5
Aux paternels exemples des vieux âges.
Prends à cœur, Italie,
De faire honneur aux anciens, car aujourd'hui
Tes contrées sont veuves de tels hommes,
Il n'est personne qu'il te convienne d'honorer. 10
Retourne-toi vers le passé, regarde, ma patrie,
Cette suite infinie d'immortels,
Et pleure, et de toi-même indigne-toi,
Car enfin sans colère il est sot de souffrir *.
Retourne-toi, rougis, et secoue-toi, 15
Et qu'à la fin te poigne
La pensée de nos ancêtres et de nos fils.

Etranger de façons, de génie, de langage,
Le visiteur impatient * cherchait
Sur la terre toscane 20
La tombe de celui qui, de ses vers,
Fit que le grand Aède * n'est plus seul.
O honte ! Il apprenait
Que sa cendre et ses os nus
Gisaient sous une autre terre *, 25
Toujours exilés après le jour funèbre,
Et qu'en tes murs ne s'élevait pas une pierre,
O Florence, à celui dont la valeur
Te vaut le respect du monde.
O vous pleins de piété *, par qui notre pays 30