Foscolo auteur de tragédies : *Ricciarda* de l'Angleterre à la France

Foscolo tragediografo: Ricciarda dall'Inghilterra alla Francia

Foscolo Tragedian: Ricciarda from England to France

Paola Ranzini

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/2462>

DOI : 10.4000/cei.2462

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2015

Pagination : 155-170

ISBN : 978-2-84310-289-9

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Paola Ranzini, « Foscolo auteur de tragédies : *Ricciarda* de l'Angleterre à la France », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 20 | 2015, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 27 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cei/2462> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.2462>

FOSCOLO AUTEUR DE TRAGÉDIES : *RICCIARDA* DE L'ANGLETERRE À LA FRANCE

Paola Ranzini
Université d'Avignon

La genèse de l'édition *princeps* londonienne puis de la traduction française de la tragédie *Ricciarda*, la troisième tragédie d'Ugo Foscolo qui fut représentée à Bologne, au Teatro del Corso, par la troupe de Salvatore Fabbrichesi, le 17 septembre 1813 et, la même année, au cours d'une tournée qui fut écourtée par une décision de l'auteur lui-même, nous a semblé intéressante pour esquisser l'image de Foscolo écrivain dans la réception européenne.

Une contribution récente de Rachel A. Walsh¹, analyse dans les détails la stratégie que, dans la période de l'exil anglais, Ugo Foscolo mit en place pour se forger une renommée d'écrivain. Selon la spécialiste américaine, la publication à Londres, en 1820, de la tragédie *Ricciarda* chez l'éditeur John Murray et avec une dédicace à John Russell², non seulement joue un rôle important, mais montre que Foscolo souhaitait alors se présenter avant tout en tant qu'auteur de tragédies. Dans son action d'autopromotion, Ugo Foscolo entendait démontrer que ses tragédies sont le fruit de sa maturité artistique et que, si elles n'avaient pas eu de succès sur les scènes italiennes, c'était d'une part pour des raisons politiques (ce qui les rendait d'autant plus actuelles et incontournables dans un dessein de faire connaître, à l'échelle européenne, les productions littéraires italiennes les plus significatives de l'époque) et d'autre part pour des raisons liées à l'incapacité des comédiens qui les avaient jouées sur scène (ce qui n'enlevait rien à la qualité artistique des compositions elles-mêmes).

1. R. A. Walsh, « Theatrical Spinning: Ricciarda and Ugo Foscolo's Campaign For Fame », *MLN*, CXXIV, janvier 2009, n° 1, *Italian Issue*, p. 137-157.

2. Ricciarda / Tragedia / di / Ugo Foscolo / Londra, Per John Murray, Albemarle-Street, MDCCCXX.

De 1818 à 1828, les articles de la presse anglaise signés par Foscolo, inspirés par Foscolo ou encore consacrés à Foscolo (et notamment les nécrologies) s'accordent à véhiculer l'image d'Ugo Foscolo en tant qu'important écrivain italien de tragédies. Rappelons brièvement les principales étapes d'un tel processus, et notamment celles où la responsabilité de Foscolo est manifeste.

La première étape est l'*Essay on the Present Literature of Italy*, publié en 1818, sous le nom de John Cam Hobhouse, dans la *Quarterly Review* de l'éditeur John Murray (le futur éditeur de *Ricciarda*). Cet essai propose les portraits littéraires de Melchiorre Cesarotti, Giuseppe Parini, Vittorio Alfieri, Ippolito Pindemonte, Vincenzo Monti et se termine sur un auto-portrait littéraire de Foscolo³. Cet essai véhicule l'image de Foscolo en tant qu'excellent écrivain de tragédies tout d'abord par une comparaison avec les autres écrivains dont il trace le portrait, comparaison qui tourne à l'avantage de la production tragique de Foscolo et, en second lieu, par le lien qui y est établi entre la condition d'exilé politique de l'auteur et la proscription de ses tragédies des scènes italiennes⁴. Car, si l'autoportrait littéraire qui clôt l'essai de Foscolo s'arrête sur le succès qu'a obtenu sur les scènes vénitiennes sa première tragédie *Tieste* en janvier 1797, les quelques lignes consacrées à *Ajace* et à *Ricciarda* ne se focalisent que sur l'interdiction de les représenter (ce qui d'ailleurs est inexact pour *Ricciarda*⁵).

Plusieurs réactions à la publication de cet essai montrent que Foscolo avait réussi à se présenter en tant qu'autorité en matière de tragédie italienne. Car, à la suite de la publication de cet essai, Lord Byron demandera la médiation de l'éditeur John Murray pour proposer à Foscolo de relire et réviser ses deux tragédies à sujet vénitien, *Marino Faliero* (1820-1821) et *The Two Foscari* (1821). Par ailleurs, la correspondance de Foscolo fait état des échanges avec John Cam Hobhouse qui affirme être en train de traduire la tragédie de Silvio Pellico, *Francesca da Rimini*, et qui demande à Foscolo de rédiger un essai sur le théâtre italien pour accompagner sa traduction, lui promettant une traduction anglaise de sa première tragédie, *Tieste* que par ailleurs il ne réalisera jamais.

La deuxième étape importante dans la construction d'une renommée européenne d'écrivain de tragédies est la parution en 1820, chez l'éditeur John Murray, de *Ricciarda*⁶. Foscolo insistera sur le succès de cette édition, en écrivant (le 23-30 mai 1820) à Gino Capponi :

3. L'essai peut être lu dans EN XI/2, p. 397-490 (en anglais) et p. 491-555 (en italien).

4. Cf. R. A. Walsh, « Theatrical Spinning », art. cité, p. 152.

5. EN XI/2, p. 551.

6. La tragédie avait été imprimée dès 1819. Voir la lettre de Foscolo à Murray (s. d. mais rédigée à la fin du mois de mai ou au début de juin 1819) et la lettre de Murray du 20 octobre 1819 (*Ep.* VIII, p. 52 et p. 96).

P.S. Dimenticavami di dirti che ho fatto stampare la *Ricciarda* tanto per affaccendarmi, non foss'altro, a correggere le prove. Qui ne dicono meraviglie, e Murray ne vende a dozzine: a me par Tragedia davvero; — pur ha de' grandi difetti⁷.

Nous soulignerons, dans le passage cité, la dénégation qui met en évidence le succès de cette édition que Foscolo aurait entreprise presque malgré lui. Même en voulant interpréter ces mots comme dictés par un sentiment de revanche pour l'échec de la pièce au moment de sa création sur les scènes italiennes en 1813, le succès réel de l'édition anglaise de la tragédie est assez démontré, nous semble-t-il, par la parution d'une édition pirate, la même année, à Turin⁸ et par le nombre important des comptes rendus critiques qui sont publiés, dès 1820, dans des revues anglaises, françaises et italiennes⁹.

L'*Epistolario* rapporte des témoignages élogieux de la part d'intellectuels et poètes anglais¹⁰, et, en janvier 1821 paraît un long article dans le *New Monthly Magazine*¹¹ sous le titre de *Remarks on the Life and Works of Ugo Foscolo*, soulignant son importance en tant qu'auteur de tragédies. Rachel A. Walsh formule d'ailleurs l'hypothèse que Foscolo aurait rédigé lui-même ou du moins inspiré cet article¹².

Si nous ne pouvons pas affirmer avec certitude l'implication de Foscolo dans cet article « promotionnel » à la fois de l'homme de lettres et de sa tragédie « italienne » *Ricciarda* qui venait d'être éditée, il est en revanche certain que le bref article *On Hamlet* (1821¹³) n'est pas sans lien avec une volonté de se présenter en tant qu'écrivain de tragédies et auteur, donc, d'une bonne tragédie, *Ricciarda*. Cet article contient un extrait du *Wilhelm Meister* de Goethe sur la tragédie shakespearienne, qui est ensuite commenté par l'auteur. Il s'agit d'un passage qui discute notamment les réactions d'Hamlet à l'apparition de l'ombre de son père. Dans la partie servant de commentaire au passage de Goethe, Foscolo écrit :

7. *Ep.* VIII, p. 186.

8. A. Ottolini (*Bibliografia foscoliana*, cité) rapporte : *Ricciarda: tragedia di Ugo Foscolo*, Londres, John Murray, 1820. Turin, Ved. Pomba e Figli, 1820. Voir la lettre de Grassi à Foscolo (Turin, 16 août 1820; *Ep.* VIII, p. 197).

9. Voir A. Ottolini, *Bibliografia foscoliana*, cité. Pour ce qui est des revues françaises, non recensées par la *Bibliografia foscoliana* de A. Ottolini, voir les pages suivantes. Sur la réception de *Ricciarda* voir, dans ce même volume, l'étude de Borsa et Del Vento.

10. Par exemple, la lettre de John Herman Merivale datée du 24 mai 1820 (*Ep.* VIII, p. 181).

11. T. Roscoe, « Remarks on the Life and Works of Ugo Foscolo », *New Monthly Magazine*, janvier 1821, n° 1, p. 76-85. Cf. R. A. Walsh, « Theatrical Spinning », art. cité, p. 155.

12. *Ibid.*, p. 155-156.

13. EN X, p. 583-589 (en anglais) et p. 591-596 en italien (traduction de V. Cian « con lievi ritocchi » de C. Foligno). L'article parut anonymement dans *New Monthly Magazine*, mais tous les spécialistes s'accordent à en reconnaître la paternité foscolienne.

[...] si è a volte accusato questo personaggio di contraddizione, ma, certo, senza la debita riflessione, perché è soltanto tale contraddizione che può esser detta inseparabile dal particolare carattere che lo Shakespeare intende di presentare e di cui essa costituisce in vero una parte essenziale. [...] e veramente non apparirà abbastanza interessante a coloro che ricercano tale qualità soltanto nell'esibizione d'un'inflessibile rigidità dell'animo o d'una pratica di virtù senza deviazioni¹⁴.

Foscolo, qui vient de publier une tragédie italienne en Angleterre, rend hommage en tant que critique à Shakespeare. Cet article nous paraît décisif pour comprendre comment il a pu jouer sur les critiques que l'on avait formulées sur le caractère de Hamlet pour donner de lui-même une image de grand écrivain italien de tragédies. En effet, les remarques sur Hamlet semblent répondre à celles que Foscolo auteur avait lui-même émises, comme le montre sa correspondance, sur le personnage de Guido dans sa *Ricciarda*¹⁵. Le caractère antihéroïque de Guido est finalement racheté par l'analogie avec l'indécision d'Hamlet telle qu'elle est expliquée dans l'article de 1821. Comme Hamlet, Guido est conscient de la noblesse de l'action qu'il devrait accomplir, mais ne pouvant la réaliser, il voit toute l'étendue de sa bassesse et de sa lâcheté. Mais cet hommage que rend à Shakespeare l'écrivain italien nous suggère que si Foscolo a choisi d'éditer précisément *Ricciarda*, et non pas *Ajace*, ni *Tieste*, c'est qu'il considérait que cette tragédie, tout en étant la plus « italienne » de ses tragédies quant à la versification¹⁶ et au sujet (tiré de l'histoire italienne du Moyen Âge, mais avec des allusions faciles aux divisions de l'Italie du présent), était également la plus proche du goût du public anglais amateur de Shakespeare. Foscolo n'était pas un profond connaisseur de Shakespeare ; cependant, il connaissait certainement *Roméo et Juliette* (du moins dans la réécriture de Jean-François Ducis traduite en italien dès la fin du XVIII^e siècle par Francesco Balbi) et *Hamlet* (la réécriture de Jean-François Ducis de 1769 fut traduite en italien par Francesco Gritti dès 1774). *Ricciarda* rappelle plus d'un détail de l'histoire de deux amants de Vérone, tout comme la présence obsédante du tombeau s'affiche comme une synecdoque de l'apparition de l'ombre, d'ascendance shakespearienne, mais révisée par la *Sémi-ramis* de Voltaire et ses épigones opératiques italiens¹⁷, non sans quelques allusions à l'*Aristodemo* de Vincenzo Monti.

14. *Ibid.*, p. 593, 596.

15. *Ep.* IV, p. 350 (lettre à la comtesse d'Albany, 19 septembre 1813).

16. *Ep.* IV, p. 217 (lettre à Isabella Teotochi Albrizzi, 29 juillet 1812).

17. Nous faisons référence aux nombreux opéras qui font suite à la traduction de la *Sémi-ramis* de Voltaire par Cesarotti (*La Semiramide. Tragedia di Voltaire trasportata in verso italiano dall'abate Melchiorre Cesarotti*, Florence, 1771), dont les plus célèbres sont : *La morte di Semiramide tragedia per musica del sig. A. S. Sografi*, da

La valeur de *Ricciarda* est avant tout identitaire, dans le sens qu'elle se prête à incarner une tragédie « italienne ». De là la promotion de son auteur, en tant qu'écrivain qui, dans le sillage du grand Alfieri, montre la voie pour une tragédie moderne, à la fois italienne et européenne. Parmi les caractéristiques identitaires de *Ricciarda*, un élément important est la présence de l'histoire. Or, cette référence à l'histoire est, pour paraphraser la célèbre distinction d'Aristote, faite en poète et non pas en historien. Ainsi, nous pouvons considérer que la critique âpre contre *Il conte di Carmagnola* d'Alessandro Manzoni, contenue dans l'essai *Della nuova scuola drammatica italiana*¹⁸, que Foscolo rédige en 1826 et qui, demeuré inachevé, fut édité de façon posthume, est à lire finalement comme une nouvelle apologie de sa propre tragédie, qui fut éditée la même année que *Il conte di Carmagnola*.

Nous pensons que ce sens identitaire est pour beaucoup dans le succès anglais et français de *Ricciarda*. Après la parution d'une traduction anglaise en 1823¹⁹, une nouvelle édition anglaise de la tragédie est publiée à Londres en 1830, après la mort de Foscolo²⁰. Cette nouvelle édition comprend une deuxième tragédie, *Nabucco* de Giovanni Battista Niccolini, dont la première édition anglaise de 1820 avait été réalisée grâce aux soins de Foscolo lui-même, qui en parle dans une lettre à Gino Capponi de 1819²¹. La raison pour laquelle les deux tragédies sont rassemblées, en 1830, dans le même volume est évidente. Pour *Nabucco* les trois vers placés en exergue disaient : « O voi che udite i miei non vili accenti, / Mirate il vero che la musa asconde / Sotto il velame degli antichi eventi ». La liste des personnages précisait d'ailleurs pour chacun la correspondance avec le personnage historique dont il était l'allégorie. Ainsi, pour *Ricciarda*, les répliques d'Averardo sur l'Italie divisée (acte II, scène 2) étaient certainement perçues comme autant d'allusions au présent de l'Italie.

rappresentarsi nel Teatro Grande alla Scala il Carnevale 1791, Milan, Gio Batista Bianchi, 1791 <Mus. Giovanni Battista Borghi> et *Semiramide melodramma tragico da rappresentarsi nel gran teatro La Fenice nel carnevale 1823*. Poesia nuova del sig. Gaetano Rossi. Musica nuova del sig. Gioacchino Rossini Venezia dalla tip Casali Edit. Sur cette question on pourra voir : P. Ranzini, *Fantômes sur la scène. Horreur vs merveilleux, tragédie vs opéra*, dans *L'Opéra ou le triomphe des reines*, sous la direction de C. Faverzani, « Travaux et Documents », Saint-Denis université Paris 8 - Vincennes Saint-Denis, 2012, p. 97-122 (avec une bibliographie essentielle).

18. EN XI/2, p. 557-618.

19. J. Atkinson, *Ricciarda. A Tragedy in five Acts from the Italian of Ugo Foscolo* (édition en facsimile : Kessinger Publishing, 2009), Calcutta, WM Thacker & Co, 1823. Voir la lettre de James Atkinson à Foscolo, datée de Calcutta, 7 décembre 1823 (*Ep.* IX, p. 313).

20. *La Ricciarda di Ugo Foscolo. Il Nabucco d'un Toscano*, Londra [on lit : Lonrda, par une erreur de frappe évidente], s. n. t., 1830.

21. *Ep.* IX, p. 53-54.

En France, des annonces et des comptes rendus dans les magazines font écho, dès 1820, au succès et à la campagne promotionnelle de l'édition londonienne de *Ricciarda*. Dans le sillage de l'image créée par la presse anglaise, les périodiques français contribuent à répandre la renommée de Foscolo en tant qu'écrivain de tragédies et préparent le terrain à l'inclusion de *Ricciarda* dans le canon des pièces des auteurs italiens de tragédies jugés comme étant les plus significatifs de la génération postérieure à Alfieri.

La *Revue encyclopédique*²² ainsi que le journal *Tablettes universelles*²³ annoncent l'édition anglaise de *Ricciarda* et en donnent un compte rendu qui n'omet pas de rapporter les conditions du poète exilé à cause des allusions politiques présentes dans ses tragédies. La première annonce publiée dans la *Revue encyclopédique* affirmant que Foscolo « a cherché à réunir dans cette pièce le pathétique sombre anglais avec la simplicité d'Alfieri²⁴ », souligne l'identité « italienne » d'une tragédie ouverte aux influences européennes. Dans l'analyse plus étendue proposée dans le numéro suivant de la même revue, le rédacteur anonyme du *Bulletin bibliographique. Livres étrangers* rappelle le peu de succès que la tragédie a eu sur les scènes italiennes, censure l'in vraisemblable férocité des personnages, mais loue le style de l'auteur. Il poursuit sa critique en rappelant la tragédie *Ajax amoureux*, qu'il juge « bien plus intéressante que *Ricciarda* » et dans laquelle « le gouvernement du Royaume d'Italie [...] soupçonna des allusions ; la pièce fut défendue, et l'auteur exilé ». Un jugement identique est répété (sans doute repris) dans le numéro de février (1821) des *Tablettes universelles*, qui publie également un long synopsis de la pièce s'étendant plus sur la préaction (la guerre des deux frères) que sur l'action de la tragédie elle-même, et qui se termine sur le jugement suivant : « Il y a bien dans l'ouvrage de M. Foscolo quelques scènes forcées, quelques invraisemblances ; mais, en général, son vers est plein de nerf et de patriotisme²⁵ ».

L'intérêt de la tragédie réside, d'après le journaliste, dans la force des vers foscoliens et dans le patriotisme. Un tel jugement résume bien le raccourci interprétatif qui fit le succès européen de la tragédie : l'italianité de *Ricciarda* est une question de style (la fondation d'une tradition à partir de l'exemple d'Alfieri) et de thématique (le sujet est inspiré de l'histoire

22. *Revue encyclopédique ou analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans la littérature, les sciences et les arts*, t. VIII, décembre 1820 (p. 404) et t. IX, janvier 1821 (p. 139-140 : *Bulletin bibliographique livres étrangers*).

23. *Tablettes universelles*, t. V, Paris, février 1821, p. 344 : *Théâtres étrangers* (Londres) et p. 386 : *Bibliographie, Littérature italienne*.

24. *Revue encyclopédique*, t. VIII, décembre 1820, p. 404.

25. *Tablettes universelles*, t. V, p. 386.

italienne, et plus précisément de l'histoire de la division politique italienne, ce qui lui confère un sens politique immédiat). Nous remarquerons le glissement qui s'opère dans ces premiers comptes rendus français qui, rappelant les raisons de la censure de l'*Ajace* et l'exil foscolien, passent sans transition au « patriotisme » prétendu de *Ricciarda*.

En 1822 Auguste Trognon, déjà traducteur, en 1819, des *Dernières lettres de Jacopo Ortis*, insère la traduction française de la tragédie *Ricciarda* dans le recueil des *Chefs-d'œuvre du théâtre italien moderne*²⁶. Le succès de ce recueil, qui fait partie de la collection « Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers », est remarquable. Il est réédité une première fois en 1827²⁷, puis de nouveau en 1829²⁸. En 1829, un volume imprimé en Suisse, sous le titre de : *Secondo saggio dell'italico coturno nel secolo XIX* comprend les deux tragédies de Foscolo, *Ricciarda* et *Ajace*²⁹, ce qui montre que la stratégie de présentation de Foscolo comme l'un des écrivains italiens de tragédies les plus significatifs eut un retentissement certain, sans doute grâce à la médiation de ce recueil français.

La finalité de ce volume des *Chefs-d'œuvre du théâtre italien moderne*, recensé dès sa parution dans la *Revue encyclopédique*³⁰, est de présenter aux lecteurs français les écrivains italiens de théâtre tragique les plus significatifs de l'« après Alfieri », en établissant une sorte de « canon » de la tragédie « moderne ». D'ailleurs, une opération analogue sera faite, l'année suivante pour la comédie de l'après Goldoni.

Dans ce volume édité par les soins d'Auguste Trognon, *Ricciarda* d'Ugo Foscolo apparaît aux côtés de *Caio Gracco* de Vincenzo Monti, d'*Arminio* d'Ippolito Pindemonte, de *Francesca da Rimini* de Silvio Pellico et de *Il conte di Carmagnola* d'Alessandro Manzoni. Comme on peut le voir, le volume des *Chefs-d'œuvre du théâtre italien moderne* est l'expression de cette lecture qui fit de *Ricciarda* la tragédie à forte identité italienne que les lecteurs européens du début du XIX^e siècle recherchaient. Les cinq pièces rassemblées sont toutes présentées en tant qu'exemples d'une prétendue tragédie nationale italienne. Leurs sujets forment une sorte d'historique ; car on pouvait les lire comme autant d'étapes d'une histoire nationale : la Rome classique, la civilisation de Rome déchue et la vertu des chefs

26. *Chefs-d'œuvre du théâtre italien moderne*, t. I, Paris, chez Ladvocat libraire, MDCCCXXII. Ce recueil fait partie de la collection « Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers ».

27. *Théâtre italien moderne*, Paris, Rapilly, 1827.

28. *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers, allemand, anglais, espagnol, hollandais, italien, polonais, portugais, russe, suédois*, Paris, Dufey, 1829.

29. *Secondo saggio dell'italico coturno nel secolo XIX*, Lugano, tip. Veladini e C., 1829.

30. *Revue encyclopédique*, t. XIII, février 1822, p. 449-450.

barbares, le Moyen Âge, les guerres de conquête qui donnent à l'Italie une destinée de division politique. Dans son introduction, Auguste Trognon se justifie même d'avoir inséré la tragédie romaine de Vincenzo Monti et non pas sa tragédie « italienne » *Galeotto Manfredi*, « dont le sujet italien était bien mieux assorti avec les autres pièces que nous livrons au public³¹ » écrit-il. Et, au sujet de l'*Arminio* de Pindemonte :

Il est aisé de reconnaître parmi quelles circonstances, et sous l'inspiration de quels sentimens a été conçue cette tragédie. Non qu'il s'y trouve aucune allusion directe à la situation politique de l'Italie, déjà envahie par la révolution française : mais le but de l'ouvrage se montre assez de lui-même, et ne pouvait être méconnu à l'époque où il parut sur la scène. Noble entreprise sans doute de réveiller alors le patriotisme dans les âmes italiennes³².

Les choix d'Auguste Trognon semblent suggérer que la tragédie italienne moderne de l'après Alfieri se doit d'être une tragédie politique en inspirant des passions patriotiques par l'exploitation du thème de la nation divisée. Si Alfieri demeure son modèle pour les thématiques de la vertu, de la liberté et de la lutte contre les tyrans, le classicisme alfierien est jugé comme daté : les modèles de vertus que la tragédie moderne doit proposer sont à rechercher dans l'histoire de la nation italienne, à partir notamment du Moyen Âge qui avait fait l'objet de l'intérêt des Romantiques.

Le volume propose une traduction en prose de chaque tragédie. Le style de cette prose qui doit traduire un original en hendécasyllabes se veut vigoureux, évitant des dialogues d'allure « naturelle » et privilégiant la production d'effets de déclamation. Le traducteur lui-même déclare que les principes qui ont guidé ce travail de traduction sont au nombre de trois : (1) « toutes les fois qu'il a fallu sacrifier le génie d'une des deux langues à celui de l'autre, nous n'avons pas craint de nous faire plus italien que français » ; (2) Pour ce qui est du « mouvement du dialogue », le traducteur a opté pour le « recours aux équivalens », en expliquant que « les formes de la conversation, les constructions des phrases, les suspensions de sens, etc., ne *peuvent* être exactement les mêmes dans l'un et l'autre idiome » ; (3) « Enfin nous nous sommes surtout attaché à conserver l'empreinte originale de chaque poète en particulier » et cela jusqu'à « la bizarrerie d'expressions ou d'images³³ ».

D'autre part, le choix de la prose a comme résultat de rendre ces tragédies plus aisément représentables au théâtre. Nous analyserons plus précisément cette théâtralité que la traduction française voudrait rendre plus

31. A. Trognon, *Notice*, dans *Chefs-d'œuvre du théâtre italien moderne*, ouvr. cité, p. iv.

32. *Ibid.*, p. ix-x.

33. *Ibid.*, p. xix-xx.

immédiate, parfois même à l'encontre des caractéristiques de l'ouvrage original, œuvre de poésie bien plus que de théâtre.

Nous avons rappelé que *Ricciarda* n'eut pas de succès au théâtre à l'occasion des représentations italiennes de 1813, et que l'édition anglaise de 1820 lui assura le succès, à l'échelle européenne, auprès d'un public de lecteurs, succès qui ne fut cependant à l'origine d'aucune nouvelle représentation au théâtre. Doit-on en conclure que *Ricciarda* manquait de théâtralité ou que son auteur n'était pas intéressé par la représentabilité de sa tragédie ? L'article de Rachel A. Walsh que nous avons cité à maintes reprises tend à souligner la tendance qu'a Foscolo à distinguer la pratique de la scène (et ses résultats parfois désastreux, comme dans le cas de *Ricciarda*) de la valeur intrinsèque d'une tragédie, qui est avant tout un ouvrage littéraire dont le seul responsable est l'auteur. Mais, lorsque Foscolo, dans la lettre qu'il adresse à la comtesse d'Albany le 19 septembre 1813³⁴, ou le rédacteur anonyme des remarques publiées dans le *Giornale del Dipartimento del Reno*³⁵ se plaignent du jeu des acteurs qui aurait provoqué l'insuccès de la première représentation bolonaise de *Ricciarda*, veulent-ils signifier que les qualités artistiques d'une tragédie sont toutes dans la composition de l'auteur et ne sauraient être en rapport avec sa représentabilité, sa théâtralité ? Un important document atteste, bien au contraire, l'intérêt que Foscolo auteur de tragédies portait à la scène : à l'occasion de la première tournée italienne de *Ricciarda*, l'écrivain rédigea des directives *Per gli attori* qui comprennent des instructions sur le décor, les costumes, les mouvements des comédiens sur la scène, les entrées et les sorties³⁶. Foscolo est donc persuadé de la théâtralité de son ouvrage. Et cette conviction est réitérée dans les articles anglais qu'il inspire et qui paraissent peu de temps après l'édition londonienne de *Ricciarda*, où la référence à des caractéristiques partagées avec la production de Shakespeare semble souligner précisément la représentabilité de la tragédie même devant un public anglais. Car Foscolo est conscient de la relativité de la notion de « représentabilité », comme le montre un jugement qu'il exprime dans son *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia* : « Se l'*Arminio* abbia vinta la gran prova non può giudicarsi dalla lettura ; forse non è stato mai recitato, e forse non è più adatto per alcuna scena, che il *Caractacus* e l'*Elfrida* sarebbero per le nostre³⁷ ».

34. *Ep.* IV, p. 349-352.

35. EN VIII, p. 374-376. Cet article reprend textuellement les critiques que Foscolo exprime dans sa lettre à la comtesse d'Albany du 19 septembre 1813 que nous venons de citer.

36. U. Foscolo, *Per gli Attori*, dans EN II, p. 215-216.

37. EN XI/2, p. 522-523.

Cependant la théâtralité et la représentabilité de *Ricciarda* n'apparaissent pas comme allant de soi aux lecteurs européens de la tragédie : la traduction française qu'Auguste Trognon fit de la tragédie foscolienne montre bien en quoi *Ricciarda* ne paraissait pas assez théâtrale. Dans son introduction, Auguste Trognon rappelle que Foscolo est l'auteur de deux tragédies qui lui sont inconnues (*Tieste* et *Ayace*), et qu'il a « composé et publié » *Ricciarda* dans son exil londonien « occupé d'une édition de classiques italiens, et ne songeant plus à revoir sa patrie³⁸ ». Dès cette présentation, le motif de l'exil est donc lié à la composition de *Ricciarda*. Concernant la tragédie, Auguste Trognon souligne deux composantes essentielles : « une intrigue d'amour, jetée dans le moule sévère de la tragédie d'Alfieri », l'amour ayant « cette énergie sombre et forcenée, dont Alfieri fait le caractère ordinaire des passions tout autres qu'il peint, l'ambition, la haine, la vengeance », « un amour désespéré qui vit au milieu des tombeaux³⁹ ». « Cette exaltation sans repos, [...] cette fougue désordonnée de la passion » donne lieu à un « langage hors de nature⁴⁰ ». Et c'est ce langage hors de nature que le traducteur s'apprête à recréer, mais à l'intérieur d'une forme plus conventionnelle.

La version française réalise avant tout une révision typographique globale : la liste des personnages ajoute la précision du statut et des liens de famille des personnages à côté des noms ; la didascalie générale concernant la scène est reconduite à la forme habituelle précisant d'abord la ville, puis le lieu et comportant le verbe « être⁴¹ » ; deux didascalies générales qui donnent les noms des personnages en scène sont corrigées⁴². Les didascalies au milieu des dialogues sont ramenées à la forme habituelle (en italique, entre parenthèses à côté de la réplique concernée du personnage) et non placées en note comme c'était le cas dans l'*editio princeps* londonienne de la tragédie⁴³. De même les didascalies indiquant tout simplement « *silenzio* » retrouvent dans la version française la forme de véritables didascalies descriptives⁴⁴. D'autres didascalies sont ajoutées pour éclairer le lecteur sur les mouvements et les actions des personnages, notamment

38. A. Trognon, *Notice*, dans *Chefs-d'œuvre du théâtre italien moderne*, ouvr. cité, p. VII.

39. *Ibid.*, p. VII-VIII.

40. *Ibid.*, p. VIII.

41. *Scena: il castello del Principe in Salerno / La scène est à Salerne, dans le palais de Guelfe.*

42. V, 2 et V, 7.

43. Nous remarquerons que ce choix n'est pas forcément d'auteur, mais relève des habitudes de l'édition anglaise de l'époque. Nous retrouvons cette manière d'indiquer les didascalies par exemple dans l'édition londonienne (1820) du *Nabucco* de Niccolini.

44. IV, 4 ; V, 3 ; V, 4 (deux occurrences), V, 5.

aux moments-clés du drame (la prière de Ricciarda sur le tombeau de sa mère, la tentative de suicide de Guido, l'assassinat de Ricciarda)⁴⁵.

Le processus de théâtralisation concerne également les dialogues des personnages. Dans la version française on perçoit constamment la volonté d'appuyer les répliques des personnages sur des vocatifs exprimant le nom de l'interlocuteur ou précisant à chaque fois son lien affectif ou de sang avec le personnage qui s'exprime⁴⁶. La même volonté de théâtralisation est visible dans l'ajout d'incises qui mettent en situation le dialogue⁴⁷.

Quant aux procédés stylistiques que la traduction française affectionne, nous remarquerons un choix affiché pour la nominalisation qui a pour effet de rendre visible — ou du moins compréhensible — l'objet dont on parle ou le sentiment qui inspire les paroles et les actions des personnages, selon une tendance plus générale à la création d'images qui caractérise la version française. La nominalisation, qui concerne souvent l'adjectif ou le participe⁴⁸, fait apparaître dans quelques cas de véritables mots-clés : exil (I, 1 : o vinto errante / N'andrei.... / Ou vaincu, fugitif, *l'exil* serait mon partage) ; crime (I, 1 : Sconterà allor d'avermi amato / Elle expierait [...] *le crime* de m'avoir aimé ; I, 3 : Pur di tradirlo io mi pensai. / Voilà pourtant *le crime* que j'ai osé concevoir ! ; I, 3 : Or vil n'andresti / Misera ed empia. / Mais maintenant tu t'es trop avilie ; tes *crimes* me déshonoreraient ! ; serment (I, 1 : M'odi / Écoute *ce serment*) ; malheur (IV, 1 : E che farmi infelice or teco / Può ch'io nol sappia ? / *Ce malheur* qui nous accable et que je ne connais pas) ; fidélité (III, 4 : [...] il mio [cuore] che indurmi / non può

45. IV, 4 ; V, 1 ; V, 3 ; V, 6 ; V, 7.

46. Parmi les nombreux exemples : vocatifs ajoutés I, 1 : Dis moi, Conrad ; Pars donc, Conrad ; Et tu ne pars point, Conrad ; I, 3 : Cher Guido ; Guido ; Sache bien Ricciarda ; II, 2 : Perdesti due fratelli / Qui m'a ravi deux fils, tes frères, Ricciarda ; III, 3 : Deh! t'invola / Fuyez Guido ; IV, 1 : Deh! se m'ami / ajouté : Ricciarda ; IV, 1 : Pianger dei tu / ajouté : Roger ; V, 3 : di te / Peut être de toi, Ricciarda ; V, 3 : Donna / Chère Ricciarda ; V, 3 : Or vedi / Tu le vois, Guelfe ; V, 3 : Vivi / Vis, règne Everard. Éléments ajoutés ou remplacés pour indiquer d'une manière explicite le lien affectif entre les interlocuteurs : I, 3 : O Guido mio / Ah! cher amant ; II, 2 : Fille ingrate, Signor mio / O mon père ; II, 2 : a me / Pour votre fille ; II, 2 : E alla comune pace fors'io... / Si votre fille, gage de réconciliation ; II, 2 : Anch'io / Ton père ; III, 3 : Guido : In forza altrui / È l'infelice donna mia / Ricciarda est aux mains d'un père qui est son ennemi ; III, 3 : O mon fils [ajouté] ; III, 3 : La deserta vergine / Ta malheureuse amante ; IV, 1 : O Guido / Cher amant ; IV, 1 : Guido / Cher Guido ; IV, 1 : O Averardo / O mon père ; IV, 1 : o Ricciarda / chère amante ; IV, 1 : Ma se mai [...] Guelfo in me incrudelisse / Guelfe s'armait contre son sang ; IV, 1 : La tua Ricciarda / Ton amie ; IV, 1 : Della mia vista che tu abborri / De la vue d'un père que tu abhorres ; IV, 1.

47. II, 2 : Je le sais trop ; IV, 1 : te dis-je ; IV, 1 : parle ; IV, 1 : promets-le moi ; IV, 1 : C'est en vain, Ricciarda ; V, 2 : vous dis-je ; V, 3 : songe que ; V, 3 : Écoute ; V, 3 : hâte-toi ; V, 3 : ne vois-tu pas ? V, 3 : n'entends-tu pas ? ; V, 3 : je vous en conjure.

48. Quelques exemples : II, 2 : Teco strascini a orribili sciagure => Vous nous traînez dans *un abîme* de malheurs ! ; II, 2 : e ne' solinghi amari / Ombrosi giorni => Dans ces jours de *solitude et d'amertume* ; IV, 4 : dal ciel l'aspetto [la libertà] ed innocente => Et de *mon innocence* ; V, 3 : Su l'esangue tua figlia innocente => Sur les *restes inanimés* de... ; V, 3 : La vedrai pentito => D'un œil de *repentir* ; V, 5 : L'innocente / immolerai => L'innocence.

che d'altri io sia / La constante *fidélité* du mien qui ne saura jamais trahir ce qu'il aime); cœur / bras (IV, 4 : A disviarlo / Da te che pronto se' a svenarmi ognora / Mel tolsi a forza. / Pour l'éloigner de votre *cœur*, vous qui avez toujours le *bras* levé sur le mien); détresse (V, 1 : A lui voi pochi / Fidi restate : ed or che è vinto alcuno / Non sarà forse / Il n'a plus que vous dans sa *détresse*); tentation (V, 3 : Mi dié il ferro a non trarlo / Pour échapper à l'affreuse *tentation* de le saisir); rage (V, 3 : Nuova orrida angoscia / Nouveau tourment qui redouble ma *rage*!); horreur (V, 3 : Il verso io stessa onde a te innanzi il padre / Del mio sangue non grondi. / Je verse mon sang moi-même pour épargner à mon père l'*horreur* de s'en couvrir).

Un autre procédé qui tend à faire apparaître dans la phrase des mots-clés est la connotation. Ainsi les verbes *uccidere*, *svenarmi*, *trucidare* sont tous traduits par immoler⁴⁹; le verbe *vegliare* est traduit par prier⁵⁰, ou bien la *colpa* est précisée par l'utilisation du terme « parricide⁵¹ ». À noter que les « Guerrieri d'Italia » deviennent, dans la version française, « de nobles enfans de l'Italie » (II, 3). La même tendance à la connotation est visible dans l'ajout d'adjectifs qualifiant la nature d'une action imaginée. Ainsi, Ricciarda dit « barbare » son père qu'elle imagine prêt à accomplir le meurtre de son amant Guido (I, 3); elle définit « coupable » son espérance de voir comblé l'amour auquel son père Guelfo s'oppose (I, 3); Guelfo qualifie de « lâche » le séducteur de Ricciarda (II, 2). L'ajout d'autres expressions rend en revanche explicite l'image du tombeau, soulignant l'atmosphère sépulcrale de la pièce (I, 4 : « Parmi les tombeaux », I, 4 : « du fond de son séjour »; I, 4 : « du sein de la tombe »; IV, 1 « Le passage de la tombe »).

L'emphase perçue dans le style de l'original est souvent rendue, dans la version française, par le dédoublement⁵², qui peut, certes, avoir une fonction explicative⁵³, mais qui a le plus souvent une finalité stylistique, comme on le voit lorsqu'il crée une structure bimembre symétrique⁵⁴ ou bien une anacoluthie⁵⁵. D'autres figures de l'emphase sont les exclamations ajoutées au milieu des répliques (« Grand Dieu, hélas, ah ! »).

49. III, 3; IV, 4; V, 6.

50. V, 1.

51. V, 3.

52. I, 1 : Fuggi! => Fuis, fuis; IV, 1 : Deh parla => Parle, parle; IV, 1 : Ed io per te [...] / ti giuro => Je te le jure... je te le jure; IV, 4 : tu invano perfida allora / eluderai le mie domande => Alors, perfide, alors, tu éluderas vainement mes demandes; V, 2 : Ite voi dunque => Allez... allez; V, 3 : O donna fuggi => Fuis, fuis, ma fille; V, 3 : Torci => Détournez, détournez.

53. I, 1 : Perchè Guelfo conosco io mai Ricciarda / Non lascerò => Je connais Guelfe, et, parce que je le connais, je ne quitterai jamais Ricciarda.

54. Exemple : II, 2 : E odiarmi denno => Ils me haïssent, ils le doivent.

55. IV, 2 : Or ch'io ti deggio [...] i detti estremi dirti => C'est en cette heure que je dois... [...] tu vas entendre; IV, 3 : [...] se te Iddio te muta / Insanguinata ombra [...] / insino al giorno / Che sorgerà dalla polve

L'essentialité et la tendance à la formulation de sentences, si typiques du vers foscolien, sont rendues par des tournures de phrases plus amples, contenant parfois la précision des lieux et des circonstances qui rendent l'affirmation moins abstraite en la relativisant, et qui facilitent la compréhension en rétablissant une syntaxe dont les connectifs et les rapports cause / effet sont rendus explicites⁵⁶. Cependant, le traducteur s'essaie à reproduire ce que, dans sa *Notice*, il appelle la « bizarrerie » du style de l'original; ainsi il a souvent recours à la création d'images, parfois à leur explicitation⁵⁷, ou à la transformation d'une expression abstraite en objet concret⁵⁸. Le traducteur tend à bien définir les expressions indéfinies, en en précisant le sujet ou l'identifiant⁵⁹.

Cependant, dans le travail du traducteur on ne peut pas ne pas signaler quelques simplifications qui conduisent à une perte d'expressivité

e dall'ossa... => Ce Dieu n'enverra-t-il pas ton ombre muette et sanglante jusqu'au jour où mes ossements ranimés...

56. Quelques exemples : I, 1 : Il mio duol col tuo periglio accresci [un nouveau sujet (« chaque instant ») est ajouté dans la traduction] ; I, 1 : ei sul tuo grembo / Nel convito ospital d'orrido toso / Ti rapiva il fratello? => Au milieu du festin de l'hospitalité il versa le poison à votre frère, et le fit expirer entre vos bras! ; I, 1 : or giaceresti / Compagno alle insepolti ossa fraterne => Vous dormiriez aujourd'hui dans la plaine privé de sépulture, compagnon trop malheureux du destin fraternel! ; II, 2 : e che distor ti possa / Dal morir disperato? => Et vous ôtera la funeste pensée de mourir sans rien espérer par-delà la tombe? ; II, 2 : e il tuo Guido e Ricciarda / Saranno in sacro o lagrimato avello / Di tua mano congiunti => Seront réunis par vos mains dans l'asile sacré de la sépulture où vos larmes les suivront ; III, 3 : Disperatamente => Je n'ai plus de loi que mon désespoir ; IV, 2 : [l'ira divina, l'onta e arder] In un solo furor travolgon misti / La perturbata alma del vecchio => Mille mouvements contraires se mêlaient, se confondaient pour troubler, pour enflammer de fureur l'âme de ce vieillard ; IV, 2 : Orrore / Di nuove colpe e pietà del suo stato => La peur d'ajouter à mes fautes quelque faute nouvelle, la pitié de son déplorable état ; V, 1 : Del cor discreto umano / Onde o Rugger prova mi dai bramando / Di salvare i miei giorni al signor tuo / Prova miglior darai se non insulti / I suoi comandi estremi => Tu veux sauver mes jours, et j'en rends grâce à ton humanité, mais songe à ce que tu dois à ton maître, et sois fidèle à son dernier commandement ; V, 3 : ond'altri / Venir poteva o ritornar per l'onda => nulle route ne communique plus du fossé au palais ; V, 5 : A trovarlo a scoperciar quell'arche / A sovvertir le ceneri e dall'ossa => Pour sonder la profondeur de ces voûtes, bouleverser tous ces ossements et le tirer du milieu des cendres entassés ; V, 6 : se a lui basta il mio sangue or lui / D'orribil colpa e me d'orribil vita / Trarrai. Deh! il lascia — A te dunque io m'appresso / Guelfo => Puisque mon sang lui suffit, permets que je lui épargne l'horreur d'un parricide, et à moi celle de vivre plus long-temps... Guelfe me voici près de toi ; e Iddio stendendo / Su quel sen la sua spada => ... et Dieu de son doigt terrible me montrant le sein que j'aurai percé.

57. Exemples d'explicitation de métaphores ou de synecdoques : di compre infide / Barbare spade => Ces infidèles mercenaires ; V, 6 : il riavrai [il ferro] / Caldo dal petto dell'amata donna => Fumant du sang.

58. Exemples : Ma cresce / l'alba => Mais l'aube croissante blanchit les murs ; Mi sarà nuova piaga => Chacune de tes paroles sera pour mon cœur une nouvelle blessure ; E spesso / Sovra il tuo cor m'armano il pugno => Souvent mon poignard s'est levé ; il pianto e il vedi / Tu spesso e n'ho rabbia e vergogna => Tu les a vues [les larmes], et j'ai rougi à la fois de fureur et de honte ; II, 3 : Or si rimane => Il pose le glaive aujourd'hui ; II, 3 : Ch'io non che dirmi suo campione [dell'Italia] => Loin de ceindre l'épée pour la défendre ; L'addio => L'instant des adieux ; Ti scorre intorno il gel di morte => Dans tes veines ; Se fosti sordo al generoso padre => À la voix... ; IV, 1 : Tu al cielo [...] tornerai => Ton âme ; Occulto assai qui sto => La nuit et ces retraites me cacheront assez.

59. V, 3 : O il sangue / Oggi darammi o un sempiterno pianto => Ou j'aurai son sang aujourd'hui, ou je lui donnerai d'éternels sujets de larmes ; II, 2 : Altri che or giunge => L'ennemi que j'admets en ma présence ; V, 2 : A Guelfo / bastan le tombe => Ce tombeau.

(comme par exemple par la suppression de l'adverbe dans V, 3 : Orrendamente / rugge intorno / M'environne), de légers faux sens, voire quelques contresens⁶⁰. On remarque parfois un changement de perspective qui nuance les propos : des exhortations deviennent des interrogations (ou inversement)⁶¹; des transpositions peuvent entraîner un glissement dans l'attribution de la responsabilité de l'action⁶². D'autres interventions sur le texte de départ, telles des coupes, quelques allègements dans la syntaxe, ou encore des changements dans le choix des temps des verbes n'ont pas, en revanche, de conséquences au niveau de l'interprétation du texte⁶³.

En 1827, la réédition du volume des *Chefs-d'œuvre du théâtre italien moderne* coïncide avec la publication des nécrologies qui présentent un bilan de l'ensemble de la carrière littéraire de Foscolo. Ainsi, la « Notice sur Ugo Foscolo » rédigée par Francesco Salfi, publiée dans la *Revue*

60. I, 3 : Qui teco altri era? => Tu le connais donc ? il était avec toi ; II, 2 : colui che si fuggia sull'alba => Ce fugitif qui nous a échappé à l'aube naissante ; II, 2 : S'ei ti parlasse io nol saprò dall'ossa... e ne tremo => Mais vous a-t-il parlé ? Il faut que je l'ignore... et combien je le crains ? ; II, 2 : Vorrò dar pace ad altri io che più averla / Nemmen sotterrà dall'ossa... potrò forse? => Et je la donnerais aux autres, moi qui ne puis la trouver... que sous la terre ! ; II, 3 : Anelanti => Ne respirent que ; III, 5 : Né alla strage anela => Il ne respire point le carnage ; II, 3 : Le udrai tu qui => Tu l'attendras ici ; III, 3 : Talor m'assale => Toujours cependant elle vient m'assaillir ; IV, 1 : L'onta / del sangue sparso => La crainte de ; IV, 1 : Colpevol di tua morte / Il padre mio teco farai => Tu te plairas à rendre mon père coupable de ta mort ; IV, 1 : Ahi lassa! => Infortuné [référé à Guido] ; IV, 1 : Né il credo => Et je puis le croire / V, 3 : Colpevol sei se per lui mori indegna! => Si tu ments pour lui ; V, 3 : e a te pietoso / Fia l'eterno perdono => Et l'éternel pardon vous sera permis encore ; V, 5 : Col mio / Spirto sol lascio tua man => Je meurs si vous allez plus avant ; V, 6 : E se per altra via giunger non posso / sino al tuo cuore il piegherò per questa => À travers celui [le cœur] de ton amante ; V, 6 : Or Guido / Si m'ami tu? dall'ossa... T'arretra! dall'ossa... => Guido, si tu m'aimes, n'avance pas...

61. III, 1 : Deh vien! => Vous refusez de me suivre ? ; Tremi perfida? => Tremble, perfide ! ; Sangue versi innocente! => Versez le sang innocent ! ; Obbrobrio obbrobrio mi sarà => Honte, honte à celui qui ; su le reliquie siede / Anche de' morti io nel trarrò => Quand je le trouverais assis sur les restes des morts, mon bras l'arracherait à son asile ? ; E m'odia => Tu pourras toujours me haïr.

62. Inerme stai se il lasci => Je te laisse sans armes ; V, 6 : Costei nud'ombra / Ti seguirà se fuggi => Fuis, en effet ; mais aussitôt j'envoie l'ombre de ton amante immolée te poursuivre ; V, 6 : Quanto l'hai fatta vil => Qu'elle était.

63. Exemples de coupes : I, 3 : T'amai Guido, t'amai ; IV, 2 : Ah poscia / Di guerra in guerra e d'una in altra morte / Per quelle eterne tenebre del pianto / Ti cercherei ma invano ; IV, 2 : io tremo. Exemples de simplification (de syntaxe, avec effacement des figures rhétoriques, telles la litote, l'hyperbate, les répétitions et les anaphores) : II, 3 : Per l'ire altrui [...] per l'ire altrui => Instruments des fureurs étrangères [une seule fois] ; II, 3 : né un punto / A calcar l'orme del tuo sangue un punto / Non mi starei => Je ne m'arrêterai pas un seul instant ; III, 4 : Ché prence e amico ove tu cada e padre / Perderem tutti => Avec vous nous perdrons... ; IV, 2 : [...] l'onta iniqua a dritto / Vendicheresti e l'amor tuo => Tu aurais vengé justement l'honte inique [...] et l'amour outragé ; IV, 2 : Ma inulte / pur non saranno => Mais celles-là du moins seront vengées. Exemples de changement de temps des verbes : IV, 1 : esser non posso => pouvais ; IV, 2 : Oh! se vedessi => Si tu avais vu ; e sciagurato / Prence sarò mentr'io venia per farmi / Men sciagurato padre => Et tout près d'être un bien malheureux prince, je venais tâcher d'être moins malheureux père ; V, 3 : ma non seppi io dove / S'andasse => Mais je ne sais où il est maintenant ; V, 6 : Me svenar primo dei => Tu devais... la mort lui eût été [...] et c'était ; V, 6 : Al mar pel sanguinente / Crin pria che d'una lagrima tu possa / Contaminar quella candida salma / Strascinerò il vegliardo parricida / Al mar tua degna tomba => Je te traîne à la mer... je te traîne à la mer, digne tombeau d'un vieillard parricide.

*encyclopédique*⁶⁴ donne un jugement bien plus modéré sur les trois tragédies, et notamment sur *Ricciarda*⁶⁵. La biographie d'Alphonse Rabbe (1834) ne fait que recopier le jugement contenu dans la « Notice » de Salfi de 1827⁶⁶ ; la biographie de Michaud (1843-1865) donne de *Ricciarda* un jugement dans l'ensemble négatif⁶⁷, alors que l'article bilan de L. Étienne, « Poètes et romanciers modernes de l'Italie. Foscolo et sa correspondance », paru en 1854 dans *La Revue des Deux Mondes*⁶⁸, tout en affirmant que le principal défaut de Foscolo auteur de tragédies réside dans le fait qu'il n'a « retenu d'Alfieri que le style laconique et sentencieux⁶⁹ », reconnaît que *Ricciarda* est « la meilleure de ses pièces ». « Le mérite de cette pièce est — écrit-il — tout entier dans le style ; il est fier, énergique, dantesque⁷⁰ ». Cet article bilan confirme donc la perspective critique adoptée dans les *Chefs-d'œuvre du théâtre italien moderne*, en plaçant la tragédie de Foscolo dans la série des créations à sujet politique inspirées du modèle d'Alfieri et préparant l'avènement du drame romantique⁷¹ :

Naturellement la tragédie a retenu de son réformateur une tendance politique ; il est rare que la pensée générale de la pièce n'intéresse pas la gloire ou l'indépendance de l'Italie : si le poète n'est pas tribun, il est au moins orateur patriote ; le patriotisme est en quelque sorte une des conditions du genre. [...] *Ricciarda*, peinture des divisions et des guerres civiles de l'Italie au Moyen Âge, était un appel à la nation tout entière, un tableau de ses souffrances et une exhortation à la concorde⁷².

64. *Revue encyclopédique*, t. XXVI, octobre 1827, p. 30-35.

65. « Foscolo avait débuté à Venise, comme auteur dramatique, par sa tragédie de *Thyeste*. Elle reçut de grands éloges des comédiens italiens [...]. Mais il eut le mérite de se déclarer imitateur de Grecs, et d'imiter Alfieri, dans un tems où la plupart des littérateurs italiens dépréciaient encore la manière et le style de ce poète. Foscolo montra un jugement plus sûr que ses panégyristes enthousiastes : il reconnut lui-même les imperfections de sa tragédie [...]. [...] Foscolo travailla encore pour le théâtre, et fit jouer à Milan sa nouvelle tragédie d'*Ajax*. [...] Ils [des écrivains devenus ses ennemis] allèrent jusqu'à dénoncer ses opinions, comme directement hostiles au gouvernement. Ce qui faisait le mérite de la pièce causa la disgrâce de l'auteur qui chercha un refuge dans la patrie du Dante et de Machiavel. Il se lança, une troisième fois, dans la carrière tragique, et donna sa *Ricciarda*, qu'on représenta sur quelques théâtres d'Italie, et qu'on a imprimée à Londres. Il prit ce sujet dans l'histoire des Lombards, et resta fidèle au système qu'il avait adopté ; son style et quelques scènes ne manquent pas de chaleur ; mais la conduite et l'ensemble sont évidemment défectueux » (*ibid.*, p. 33-34).

66. A. Rabbe (éd.), *Biographie universelle et portative des contemporains ou Dictionnaire historique des hommes vivants et des hommes morts depuis 1788 jusqu'à nos jours*, t. II, 1834, p. 1724.

67. L. G. Michaud, *Biographie universelle ancienne et moderne*, t. XIV, Paris, chez Madame C. Desplaces, 1843-1865, p. 444.

68. L. Étienne, « Poètes et romanciers modernes de l'Italie. Foscolo et sa correspondance », *La Revue des Deux Mondes*, t. VII, 1854, p. 900-935.

69. *Ibid.*, p. 921.

70. *Ibid.*

71. Auguste Trognon, rappelons-le, définit « drame romantique » le *Conte di Carmagnola* d'Alessandro Manzoni, le considérant comme l'aboutissement de la tragédie à fond historique et dont le sens est essentiellement politique.

72. L. Étienne, « Poètes et romanciers modernes de l'Italie. Foscolo et sa correspondance », art. cité, p. 921-922.

La brève saison du succès de *Ricciarda*, en Angleterre comme en France, est donc soutenue du début à la fin par cette lecture fortement identitaire qui en fait une tragédie «italienne», ce qui, pour ces intellectuels et critiques européens du ^{xix}^e siècle, signifie essentiellement «patriotique».