Document généré le 1 juil. 2025 13:22

Quaderni d'Italianistica

« Stella maggior della cadente notte » : nocturnes mélancoliques à la fin du dix-huitième siècle

Francesca Bianco

Volume 43, numéro 1, 2022

Quel che resta del giorno. La notte nella letteratura italiana dal Settecento ai giorni nostri

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1097774ar
DOI : https://doi.org/10.33137/q.i..v43i1.40177

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (imprimé)
2293-7382 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Bianco, F. (2022). « Stella maggior della cadente notte » : nocturnes mélancoliques à la fin du dix-huitième siècle. *Quaderni d'Italianistica*, *43*(1), 37–56. https://doi.org/10.33137/q.i..v43i1.40177

Résumé de l'article

L'essai reconstruit le milieu culturel italien de la deuxième moitié du dix-huitième siècle et en souligne les caractéristiques par rapport aux contextes européens. Si de nombreuses œuvres allemandes ou anglaises se servent souvent du français avant d'être traduites en italien, d'autres passent directement à l'italien. C'est le cas des Poesie di Ossian traduites par Melchiorre Cesarotti, œuvre qui est aussi une expérience linguistique et culturelle, puisqu'elle se propose comme fenêtre ouverte sur un monde complètement nouveau, dont la mélancolie et la nuit représentent des fondements thématiques cardinaux. L'expérimentalisme linguistique de Cesarotti trouve dans sa traduction un point de rupture avec la tradition classique, qui ouvrira la voie à la grande poésie romantique.

© Francesca Bianco, 2023

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

« Stella maggior della cadente notte[1] » : nocturnes mélancoliques à la fin du dix-huitième siècle

Francesca Bianco

Résumé : L'essai reconstruit le milieu culturel italien de la deuxième moitié du dix-huitième siècle et en souligne les caractéristiques par rapport aux contextes européens. Si de nombreuses œuvres allemandes ou anglaises se servent souvent du français avant d'être traduites en italien, d'autres passent directement à l'italien. C'est le cas des *Poesie di Ossian* traduites par Melchiorre Cesarotti, œuvre qui est aussi une expérience linguistique et culturelle, puisqu'elle se propose comme fenêtre ouverte sur un monde complètement nouveau, dont la mélancolie et la nuit représentent des fondements thématiques cardinaux. L'expérimentalisme linguistique de Cesarotti trouve dans sa traduction un point de rupture avec la tradition classique, qui ouvrira la voie à la grande poésie romantique.

> Un fulmine, il cielo o il mare in tempesta, un incendio notturno, la vista d'una tigre o d'un dragone ci arrestano con una trepidazione dilettevole. Il sublime, che è l'apice del bello poetico ed oratorio, non trionfa mai tanto come nel terribile.
>
> -Cesarotti, *Saggio sul bello*

> Perciò quegli oggetti in cui si ravvisa una forza attiva atta a produrre grandi e strepitosi effetti ci colpiscon di maraviglia, come aventi in sé un nonsocché di sovrumano. Un torrente spumoso che piomba irresistibilmente a devastar le campagne, una tempesta di cielo o di mare prodotta da venti burrascosi che

[1] Le vers cité est le premier des *Canti di Selma*, un des plus célèbres petits poèmes qui composent les *Poésies d'Ossian*. La description nocturne qui ouvre le texte, composé par endécasyllabes blancs, rappelant une tenue classique et fluide, révèlent une nature fantastique-sentimentale où on peut déjà retrouver les atmosphères des premières idylles de Leopardi, écrit plus de soixante ans après.

> cozzano insieme, una folgore che scoppia improvvisa, abbaglia, incenerisce e dileguasi, tutte queste cose hanno una bellezza terribile prodotta dalla sensazion della forza. Ciò che più concilia loro l'idea di bello si è che la fantasia umana si raffigura questi oggetti come animati, o almeno come operazioni d'un essere animato e potentissimo.
>
> -Cesarotti, *Poesie di Ossian*

Parler de la mélancolie et de la nuit dans la littérature italienne de la fin du dix-huitième siècle signifie lier ce discours à une époque difficile à définir ; représentée par une période chargée nécessités très différentes, qui cohabitent tout au long des années du « tournant des Lumières ». À cette époque, riche d'importants bouleversements, les catégories esthétiques commencent à changer. En effet, l'illuminisme a presque brisé le rapport d'harmonie entre l'homme et la nature, en le confinant aux bords d'un monde désormais remodelé par la science. L'égarement qui se crée devant une réalité qui commence à paraître très lointaine des cadres bucoliques de l'Antiquité provoque le développement d'une nouvelle sensibilité et d'une sémantique des émotions (Morpurgo-Tagliabue)[2].

Ces sentiments, qui causent un lent éloignement de l'illuminisme, mettent simultanément en évidence les premiers signaux du romantisme et ses tentatives de retour aux équilibres du classicisme avec l'*energheia* [ἐνέργεια] aristotélicienne. Sur un plan nettement contraire à l'esthétique classique, la « mélancolie » (appelée dans certains cas aussi *leucocolia*, quand elle est plus paisible) et la « nuit » deviennent ainsi des nouvelles dimensions de l'âme et contiennent les concepts du sublime (qui naît comme remède à la mélancolie même concernant la caducité de l'existence) et du pittoresque. Elles sont liées au phénomène des jardins à l'anglaise et à ses paysages naturels qui souvent embrassent d'anciennes ruines (Finotti, Bodei) (dont la découverte archéologique est exaltée par le Grand Tour, avec les Anglais comme protagonistes)[3].

Pourtant, en dépit d'un contexte si peu ouvert aux nouveautés (qui seront accueillies seulement dans la moitié du dix-neuvième siècle avec la réception de Shakespeare), il y a aussi en Italie la volonté d'une vision du monde différente.

---

[2] Pour la présence de la nature dans la production littéraire de la période, voir Scianatico et Bertazzoli.

[3] À propos des premiers rapports artistiques entre les Italiens et les Anglais au dix-huitième siècle, voir Basile et Battilana.

La deuxième moitié du dix-huitième siècle représente pour ce milieu culturel l'une des périodes plus prospères pour ce qui devient le véritable symbole littéraire de ces années : la traduction. D'importants débats théoriques, qui commencent surtout pour réfléchir sur cette activité en rapport aux textes sacrés, s'écartent et s'élèvent des discussions sur les théories de la traduction, en donnant lieu à un dialogue très fructueux auquel presque toute l'Europe participe.

En Italie, c'est en particulier le milieu de la Vénétie qui se distingue dans ce domaine : il devient un vrai médiateur entre la culture italienne et les cultures anglaise, allemande et française. Ainsi, les *topoi* et les atmosphères qui sont déjà typiques de la littérature anglaise, comme la mélancolie et la nuit[4], commencent à se diffuser de manière importante dans les œuvres italiennes.

Une figure déterminante dans le panorama italien dans ce domaine est Melchiorre Cesarotti (1730–1808), professeur de grec et d'hébreu à l'Université de Padoue et dans le séminaire de la ville[5], lequel se rend protagoniste d'une phase prodromique qui anticipe ce qui se passera dans les années suivantes. Reconnu surtout pour sa célèbre traduction de l'*Ossian* de Macpherson, c'est justement en participant au débat européen sur la traduction, à la fois avec des contributions théoriques et pratiques, qu'il permet à l'Italie de connaître une nouvelle esthétique et de mettre en discussion e milieu culturel général et, sur lequel, pourtant, il fonde lui-même sa formation culturelle. Cesarotti ouvre la voie à un nouveau parcours qui ne veut pas nier la tradition, mais plutôt l'enrichir : d'ailleurs, tout le long de sa carrière, il connaît très bien l'opposition entre les Anciens et les Modernes, ayant été professeur de langues anciennes, traducteur de l'*Iliade* en trois versions différentes, et en même temps traducteur et admirateur passionné d'*Ossian*.

Le court-circuit entre ces deux dimensions porte Cesarotti à parcourir une troisième route, qui a pour protagonistes la critique et l'innovation. Au culte d'Homère, l'intouchable sommet de la poésie antique, il oppose l'Homère du Nord, surnom qu'il crée pour Ossian, comme contrepoids approprié d'une tradition qu'il se propose de dépasser[6].

---

[4] Entre les nombreuses études sur le thème, lire au moins Bandiera.

[5] Pour n'importe quelle information sur sa figure, consulter le récent et précieux Cesarotti, *Poesie di Ossian*.

[6] Dans sa célèbre lettre à l'égard de Macpherson, Cesarotti affirme que l'œuvre de celui qu'il considère comme le traducteur d'Ossian l'a « tout-à-fait enthousiasmé. Morven est devenu mon Parnasse, et Lora mon Hippocrène. Je rêve toujours à vos Héros …. L'Écosse nous a montré un Homère, qui ne sommeille, ni ne babille, qui n'est jamais ni grossier, ni traînant, toujours

La mise en discussion des Antiques et de leurs symboles, à travers même un remaniement de l'*Iliade*, à la fin de sa carrière, représente le fil rouge de l'activité de Cesarotti, qui avec l'*Ossian* anticipe d'un peu plus de cinquante ans les exhortations que Mme De Staël publiera en 1816 dans la « Biblioteca Italiana ». L'abbé bénéficie de la complicité du milieu de la Vénétie (très fécond pour ce qui concerne les traductions) (Baldassarri, « Dal Preromanticismo »), qui accueillit pleinement les résultats de la poésie du paysage anglais et la redécouverte d'une sensibilité renouvelée par rapport à la nature (Bertazzoli). Ainsi, en 1763, avec la traduction de l'œuvre de Macpherson, Cesarotti va au-delà des typiques noms anglais dont le dix-huitième siècle est familier (Young, Hervey, Gray, Gessner, Haller, Klopstock), grâce aussi à une savante mise en scène des diplomates anglais qui avaient à Venise une importante colonie et qui encourageaient beaucoup la diffusion de sa propre culture[7].

Chronologiquement, il est nécessaire de rappeler quelques dates décisives pour fixer les étapes les plus importantes, par rapport au milieu européen, qui conduisent à cette traduction. Le passage fondamental qui en constitue le point initial est la publication en 1757 du *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* d'Edmund Burke, essai avec lequel l'auteur part du Περὶ Ὕψους du Pseudo-Longin et récupère le concept du sublime dans l'Antiquité en l'interprétant selon la nouvelle sensibilité moderne et en le liant aux concepts de la terreur et de l'horreur (des catégories qui deviendront les objets d'une longue et profonde réflexion sur l'esthétique du théâtre de l'époque) (Mattioda) et surtout à celui du *joy of grief* caractérisant en particulier l'esprit mélancolique anglais (mais pas seulement)[8].

Après cinq ans seulement, le jeune Cesarotti fait son apparition sur la scène littéraire avec un traité théorique en plusieurs parties, intitulé *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, qui ne comprend pas seulement ce premier essai homonyme, mais aussi la traduction de deux pièces de Voltaire (*La Mort de César* et le *Mahomet*),

---

grand, toujours simple, rapide, précis, égal et varié. … on ose le [Ossian] mettre en parallèle avec Homère, et la comparaison ne tourne pas toujours à l'avantage du Poète Grec. » (Cesarotti, *Epistolario* 1 : 10–12).

[7] L'influence de la diplomatie anglaise dans le territoire vénitien est analysée dans Tongiorgi, « Committenze inglesi » et Tongiorgi, « Lord Bute e l'Italia ». Pour un regard plus vaste sur les commettants diplomatiques anglais en Italie, voir Fedi et Tongiorgi.

[8] Pour une interprétation de l'environnement italien de cette œuvre, voir au moins Russo, Lombardo et Burke.

le *Ragionamento sopra il Cesare e sopra il Maometto* et la réflexion *Sull'origine e i progressi dell'Arte Poetica*. Ce travail de début témoigne initialement du fait que Cesarotti était aussi encore absorbé par le climat classique, en particulier à cause de ses éloges de Voltaire et de ses méditations sur Aristote. Mais ce qui surprend et qui reflète la complexité du milieu italien est la contemporanéité entre cette publication et sa lecture approfondie de l'*Ossian*, sur lequel il était en train de travailler avec l'aide de son ami anglais Charles Sackville. En effet, la traduction est publiée exactement l'année après, en 1763. En un an, donc, tout change radicalement et une double dimension s'ouvre à l'intérieur de la pensée littéraire du professeur de langues anciennes. En 1768, le collègue hollandais Van Goens, avec lequel Cesarotti entretient une longue correspondance (Contarini) dans laquelle il réfléchit longuement au sujet d'*Ossian*, à son rapport à l'esthétique du sublime et à la querelle des Anciens et des Modernes, écrit à Cesarotti que Macpherson a démontré que le sublime appartient aux nations du Nord, pas seulement à l'Orient grec, et Cesarotti reconnaît en lui – convaincu de son authenticité – l'Homère du Nord. En 1772, la publication de sa deuxième édition d'*Ossian* et de sa traduction de l'*Elegy* de Gray voit le jour (Bianco, « La traduzione ») et, en 1785, il publie le *Saggio sulla filosofia del gusto*, où le génie d'*Ossian* est reconnu dans son sublime mélancolique.

Malgré et pendant ces expériences, Cesarotti reste professeur de langues anciennes, inséré dans le milieu italien, et en même temps il se retrouve obligé de défendre ses idées sur la traduction et son intérêt pour les sombres tons de la littérature anglaise, puisque son *Ossian* donne lieu à beaucoup de critiques. Il connaît donc très bien la conformation de la sensibilité de son pays et il est conscient de la distance qu'il y a entre les deux dimensions de son travail. D'autre part, l'Europe du dix-huitième siècle a comme l'une de ses caractéristiques principales son esthétique de la bienséance[9]. Quand le jeune professeur, précepteur privé à Venise, accepte l'invitation de Sackville à traduire l'*Ossian* au commencement des années 1860, il sait bien qu'il doit affronter dès le début deux problèmes principaux : avant tout, la grande discordance entre la tradition littéraire italienne et sa proposition d'origine anglaise, puis l'obstacle stylistique, parce que l'œuvre de Macpherson est écrite en prose rythmique, tandis qu'en italien n'existe presque rien de pareil. Sa traduction doit alors accomplir aussi un procédé d'acclimatation entre les deux cultures – pour atténuer les aspects qui n'auraient pas pu être acceptés – et rapprocher les deux styles, ou mieux, changer la prose rythmique en une forme textuelle reconnaissable. Tout cela se concrétise à travers un profond travail

[9] Sur les différents aspects de la bienséance dans l'œuvre de Cesarotti, voir Cesarotti, *Sulla tragedia*.

sur la langue qui, inévitablement, va toucher aussi la présentation des thèmes et des sujets de la narration, lesquels, filtrés par les exigences de la mitigation italienne, subissent des variations[10].

Dans les *Poésies d'Ossian* le petit poème qui représente la recherche stylistique et médiatrice la plus compliquée pour Cesarotti est le dernier, intitulé *La nuit*[11]. Il est composé de six chants au total, dont le sujet est expliqué par Cesarotti dans une de ses *Annotations* au petit poème :

---

[10] Pour comprendre le travail de Cesarotti sur la langue italienne il est utile de voir quelques réflexions qu'il émet à l'introduction de la deuxième édition de l'*Ossian* et du *Saggio sulla filosofia delle lingue* : « Io non avea per istrumento della mia fatica che una lingua felice a dir vero, armoniosa, pieghevole forse più di qualunque altra, ma assai lontana (dica pur altri checché si voglia) dall'aver ricevuto tutta la fecondità, e tutte le attitudini di cui è capace, e per colpa dei suoi adoratori, eccessivamente pusillanime. Aggiungasi anche la natura del metro, che quantunque sembrasse il più acconcio, pure non si accordava molto collo stile del mio originale. … Il nostro sciolto non si sostiene con altro che con la maestà dell'ondeggiamento periodico. Ora non v'è cosa più direttamente opposta a questo genere di stile e di verso quanto la maniera estremamente concisa, serrata e rapida ch'è costante carattere dello stile di Ossian. … Del resto, se mi si mostra che ho sbagliato il senso dell'autore, ch'io l'ho sfigurato, e gli ho fatto perdere qualche parte di bellezza o di forza, io accetterò queste censure per buone e valide, e soffrirò volentieri d'esserne corretto e ripreso. Ma se mi si vuol carico di aver procurato in vari luoghi di rischiarar il mio originale, di rammorbidirlo, e di rettificarlo, e talora anche abbellirlo e di gareggiar con esso, confesso ch'io sarò più facilmente tentato di pregiarmi di questa colpa che di pentirmene » (Cesarotti, *Il traduttore italiano a chi legge* 802–03). « Un traduttore di genio prefiggendosi per una parte di gareggiar col suo originale, e sdegnando di restar soccombente; temendo per l'altra di riuscire oscuro e barbaro ai suoi nazionali, è costretto in certo modo a far la tortura alla sua lingua per far conoscere a lei stessa tutta l'estensione delle sue forze: a sedurla accortamente per vincer le sue ritrosie irragionevoli, e avvicinarla alle straniere; a inventar vari modi di conciliazione ed accordo, a renderla infine più ricca di flessioni ed atteggiamenti senza sfigurarla o sconciarla. La lingua d'uno scrittore mostra l'andatura d'un uomo che cammina equabilmente con una disinvoltura, o compostezza uniforme; quella d'un traduttore rappresenta un atleta addestrato a tutti gli esercizi della ginnastica, che sa trar partito da ognuno de' suoi membri, e si presenta ad ogni movimento più strano così agevolmente, che lo fa sempre parer più naturale, anzi l'unico » (Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue* 128).

[11] Le petit poème a une histoire un peu particulière par rapport aux autres. Dans la première édition (1763), *La notte* constituait en effet l'*Osservazione* 1 à *Croma* ; tandis que dans l'édition du 1772, la deuxième, il faisait partie du texte, suivant immédiatement le petit poème *Croma* (même si *La notte* était dans ce cas écrit en italique, pour signaler son altérité par rapport au *corpus* des poèmes d'*Ossian*). Cesarotti signale la question et en raconte le sujet : « Il traduttore inglese non ha incontrato che una sola di queste composizioni che meriti d'esser conservata, ed è per l'appunto la presente. Ella è di mille anni più recente del secolo di Ossian, ma sembra che

> Cinque bardi o cantori, passando la notte in casa d'un signore o capo tribù il quale era anch'esso poeta, uscirono a far le loro osservazioni sopra la notte, e ciascheduno ritornò con una improvvisa descrizione della medesima. La notte descritta è nel mese di ottobre, e nel nord della Scozia ell'ha veramente tutta quella varietà che i cantori le attribuiscono. (Cesarotti, *Poesie di Ossian* 683)

L'amalgame entre deux plans, celui de l'original et celui de la traduction italienne, est obtenu grâce à un attentif équilibre avec le composant innovateur inséré dans un terrain déjà prêt à le recevoir. Le grand effort que Cesarotti se retrouve à devoir affronter est celui d'aborder la traduction sur plusieurs fronts pour restituer aux lecteurs un résultat harmonieux, dans lequel les atmosphères initiales qui préludent au romantisme métaphysique se fondent avec une nuance de délice qui a le ton de l'Arcadie ; tout cela parfois amalgamé avec une musicalité à la Metastasio, qui reconduit le texte à des horizons familiaux. Le nouveau goût esthétique du Nord est filtré à travers des chaînons rassurants (puisqu'ils sont connus), mais qui portent inévitablement en eux un ressenti désormais loin du clair rationalisme illuministe pour se diriger vers une sensibilité plus intime, laquelle a pour cette raison besoin de l'obscurité[12]. Cette dernière, pourtant, n'est plus maintenant entendue comme opposée à la lumière de la raison, mais comme une obscurité demandée par la méditation, par l'intimité du soi qui commence à se redécouvrir comme une nouvelle réalité, pas explorée auparavant, dont la sonde deviendra toujours plus profonde.

La *narratio* épique, qui caractérise la base des *Poésies d'Ossian* et de la récupération de l'ancien selon le nouveau goût du sublime, dans le style de Cesarotti, se rapproche du principe de l'*utile dulci*. Et cela puisque, d'une part, elle déplace la sensibilité vers une dimension nouvelle, mais d'autre part, elle est profondément enracinée à l'intérieur d'un cadre qui propose des caractéristiques stylistiques bien établies.

---

gli autori si sieno studiati d'imitar lo stile di questo poeta, e di adottarne molte espressioni » (Cesarotti, *Annotazioni* a *La Notte* 683). On ne prend pas ici en considération le chant du premier *bard*, parce qu'il a été analysé dans Bianco, « I canti di Ossian ».

[12] Cette sensibilité, pourtant, n'a pas encore assumé en Italie les contours de la réflexion religieuse, selon laquelle la mortification et la caducité de la vie sur Terre introduisent à la renaissance éternelle, à la transcendance.

Le *topos* de la nuit mélancolique est donc parfois bridé dans un schéma qui prévoit récitatifs et aria, accompagnés par des refrains, clairement d'origine mélodramatique[13]. Les hendécasyllabes, entrecoupés par d'autres typologies de vers, sont interrompus par un entracte au caractère fortement mélodique, à cause de ses rythmes pressants et de ses précis schémas rimiques :

Macpherson	**Cesarotti**
Night is calm and fair; blue, starry, settled is night. The winds, with the clouds, are gone. They sink behind the hill. The moon is up on the mountain. Trees glister: streams shine on the rock. Bright rolls the settled lake; bright the stream of the vale[14]. (Fourth bard)	Vedi notte serena lucente pura azzurra stellata ridente: i venti fuggiro, le nubi svaniro, si fan gli arboscelli più verdi e più belli, gorgogliano i rivi più freschi e più vivi; scintilla alla luna la tersa laguna.
La nuit est belle et calme; bleue, étoilée, apaisée, cette nuit. Les vents et leurs nuages s'en sont allées. Ils abîment derrière la colline. La lune s'est levée sur la montagne. Les arbres scintillent: les torrents étincellent sur les rochers. Les flots du lac se balancent et brillent apaisés; brille le torrent dans la vallée[15]. (Quatrième barde)	Vedi notte serena lucente pura azzurra stellata ridente[16]. (Cantore 4.146–57)

[13] Pour ce qui concerne la réflexion de Cesarotti sur les *arie* mélodramatiques selon le style de Metastasio, on renvoie à Bianco, « Prima la musica ». Les *arie* à l'interieur de l'*Ossian* de Cesarotti sont au contraire analysées dans Baldassarri, « Sull'*Ossian* ».

[14] Pour le texte original anglais, on a utilisé Macpherson. Le texte de *La nuit* se trouve aux p. 253–56 dans une note de bas de page.

[15] Macpherson, *Œuvres d›Ossian* 347. On fournit la traduction des extraits cités seulement pour en offrir la signification et ne pas pour suggérer une comparaison. Le texte de La nuit se trouve aux p. PAGES.

[16] Les citations de *La nuit* sont tirées de Cesarotti, *Poesie di Ossian* 675–83.

La linéarité de la prose rythmique narrative se traduit en une apostrophe agile en vers soulignée par l'anaphore du verbe « voir » et structurée en tant que distique de décasyllabes aux rimes embrassées qui tient le rôle de refrain (dont la répétition est absente en anglais). Celui-ci est alterné ici avec une brève strophe composée de distiques de sénaires – eux-mêmes en rimes embrassées – qui rappellent un rythme musical pressant, quoique placide comme la nuit décrite. Le jeu rythmique est en outre souligné par des parallélismes internes : en effet, le refrain offre un schéma qui est continué aussi dans la strophe suivante, puisque des mots à trois syllabes suivent le premier mot dissyllabique (« notte serena lucente / pura azzurra stellata ridente »), qui sont plus nombreux dans le refrain. Tandis que les vers successifs sont structurés en couplets de mots à deux et trois syllabes (« … venti fuggiro / … nubi svaniro ») ; une alternance qui est également répétée par le chiasme final (« scintilla … luna, / … tersa laguna »).

La syntaxe, même si elle reste sur le plan paratactique, donc simple et non hiérarchisée, se fait plus souple, non plus interrompue par points fixes. Le lexique se multiplie (« are gone » est articulé en « fuggiro » et « svaniro », « glister » est paraphrasé en « si fan / … più verdi e più belli ») pour souligner le jeu des rimes (l'adjonction de « più freschi e più vivi ») : il devient plus détaillé et chromatiquement visuel par rapport au texte anglais (« the moon is up on the mountain » est peint dans une lumière différente : « scintilla alla luna / la tersa laguna »).

En outre, les aria inspirées du style de Metastasio, qui ponctuent tous les *Poèmes*, s'orientent souvent vers des tons typiques d'une Arcadie rococo : elles sont suivies par des *vezzeggiativi* (une sorte de diminutif), des adjectifs pathétiques et une certaine variabilité de la rime :

Macpherson	**Cesarotti**
The breezes drive the blue mist, slowly over the narrow vale. It rises on the hill, and joins its head to heaven. (Fourth bard)	I venticelli spingono per la valle ristretta la vaga nuvoletta: ella poggiando va finché ricopre il cielo d'un candidetto velo che più leggiadro il fa. (Cantore 4.176–82)
Lentement, la brise chasse les brumes bleuâtres qui reposaient au fond du vallon étroit. Elles s'élèvent sur la colline et rejoignent les cieux. (Quatrième barde)	

Tous ces éléments sont des caractéristiques stylistiques influencées par le mélodrame, dans lesquels se font entendre des échos de la traduction littéraire majeure[17] et traduisent une prose anglaise très sèche et référentielle.

Pourtant, à côté de cadres représentant la sérénité et l'amabilité bucoliques, éloignées de l'œuvre de Macpherson, se conservent aussi dans la traduction de Cesarotti des descriptions qui s'insèrent pleinement dans la sphère de la terreur sublime provoquée par une nature nocturne et omnipotente :

Macpherson

The wind still sounds between the hills: and whistles through the grass of the rock. The firs fall from their place. The turfy hut is torn. The clouds, divided, fly over the sky, and shew the burning stars. The meteor, token of death! Flies sparkling through the gloom. It rests on the hill. I see the withered fern, the darkbrowed rock, the fallen oak.

(Third bard)

Toujours le vent rugit entre les collines: et siffle à travers les herbes des rochers. Les sapins déracinés s'abattent. La cabane de tourbe est emportée. Les nuages, déchirés, parcourent le ciel et laissent voir les étoiles incandescentes. Le météore, présage de mort! Voltige et étincelle à travers les ténèbres. Il se pose sur la colline. Je vois la fougère flétrie, la cime du rocher assombrie, le chêne renversé.

(Troisième barde)

Cesarotti

Pur il vento imperversa, e pur ei strepita
tra l'erbe della rupe: abeti svolvonsi
dalle radici, e la capanna schiantasi.
Volan per l'aria le spezzate nuvole,
le rosse stelle ad or ad or traspaiono:
nunzia di morte l'orrida meteora
fende co' raggi l'addensate tenebre.
Ecco posa sul monte: io veggo l'ispida
vetta del giogo dirupato, e l'arida
felce ravviso e l'atterrata quercia.

(Cantore 3.108–17)

[17] « [I]nché ricopre il cielo / d'un candidetto velo » [et fasse force au ciel, / en s'essuyant les yeux de son beau voile, Pétrarque 190] a été reconnu comme un écho de Pétrarque, *RVF* 126.38–39 « et faccia forza al cielo, / asciugandosi gli occhi col bel velo » (voir Cesarotti, *Poesie di Ossian* 1176).

La suite de vers *sdruccioli* (avec accent sur l'antépénultième syllabe du dernier mot) enrichit le rythme narratif en le rendant plus pressant, en consonance avec la violence de la tempête. Cette suite met en évidence un autre des fondements de la traduction de Cesarotti, c'est-à-dire le profond travail sur le lexique, qui dans cet extrait répond aux caractéristiques de la créativité et de la spécificité pathétique et visuelle des mots. En effet, à une terminologie plutôt générale en anglais (« fall », « torn », « shew ») correspond en italien un choix linguistique plus hétérogène qui rappelle la volonté de représenter visuellement les images décrites (aux trois prédicats anglais correspondent respectivement « svolvonsi », « schiantasi » et « traspaiono »), afin d'évoquer du mouvement (« svolvonsi », du latin *volvo*, évoque un mouvement de vrille sur soi-même de l'arbre, les spirales qu'il achève, rappelées par l'allitération de « vo »). L'objectif pathétique est parfois souligné aussi grâce à des adjonctions (« io veggo l'ispida / vetta del giogo dirupato ») ou par des choix lexicaux si éloignés de l'original que le traducteur ressent le besoin de les justifier :

Macpherson	**Cesarotti**
The wind is up. The shower descends. The spirit of the mountain shrieks. Woods fall from high. Window flap. (Second bard)	Sbuffa 'l vento, la pioggia precipitasi, atri spirti già strillano ed ululano, svelti i boschi dall'alto si rotolano, le fenestre pei colpi si stritolano. (Cantore 2.54–57)
Le vent s'est élévé. La pluie descend. L'esprit des montagnes pousse un cri perçant. Les arbres s'abattent avec fracas. Les fenêtres claquent au vent. (Second barde)	

En effet, à propos du verbe final, dans ses *Annotazioni* à *La notte* Cesarotti affirme que : « … dopo i boschi rovesciati lo sbattimento delle finestre, come sta nel testo, è troppo picciola cosa per far onore a questa burrasca. Io volli almeno che le finestre fossero stritolate piuttosto che sbattute o peste. » (Cesarotti, *Poesie di Ossian* 683).

La précision de la recherche lexicale, en outre, s'approche souvent aussi de tons musicaux presque onomatopéiques :

Macpherson	**Cesarotti**
Hark! The hail rattles around. The flaky snow descends. The tops of the hills are white. (Third bard)	Ma già s'appresta nuova tempesta; la neve in ciocca fiocca, fiocca (Cantore 3.138–41)
Écoutez! La grêle crépite alentour. Les flocons de neige descendent. La cime des collines blanchit (Troisième barde)	

Le verbe « fioccare », déjà anticipé dans le vers précédent grâce à la rime avec un terme qui présente une variante phonétique mineure (la seule différence étant les « f » et « c »), et répété avec une calme insistance – tempérée par la césure interne au vers – semble presque rappeler la lenteur et l'abondance avec lesquelles la neige tombe.

L'*energeia* antique, traduite dans l'« évidence » homérique, est ici élaborée par Cesarotti à travers une nouvelle fonction, c'est-à-dire afin de souligner un *pathos* déjà intense. Cette sensibilité a donc besoin des instruments stylistiques de la tradition pour pouvoir s'affirmer progressivement, sans arracher avec des mouvements soudains les racines consolidées dans des catégories esthétiques qui ne sont pas tout à fait prêtes à s'ouvrir vers de nouvelles expressions.

La mitigation de la *brevitas* anglaise et de son lexique tari, en faveur d'une plus grande harmonie, quoique mélancolique, correspond au style de l'Arcadie plus avancée, qui pendant cette période tend à se pousser vers une nouvelle réinterprétation de la forme textuelle de l'idylle. Cela devient toujours plus méditatif[18] et laisse place à la réflexion plus intime, en ligne avec l'atmosphère spirituelle dont on commence à avoir les premiers signes et qui conduira aux résultats métaphysiques de l'idéalisme romantique plus mûr. Sur ce plan initial de changements se pose également la discussion de quelques thèmes typiques de la poésie sépulcrale mélancolique, comme le *topos* de la *mors acerba*, souvent avec la séparation conséquente des amants. De pareils épisodes sont présents aussi dans le petit poème de *La notte*, qui se prête bien à l'apparition de tels fantômes :

[18] Cesarotti se rend protagoniste également à ce propos, voir Bianco, « La traduzione ».

Macpherson

Who is that in his shroud beneath the tree, by the stream?
The waves dark-tumble on the lake, and lash its rocky sides. The boat is brimfull in the cove; the oars on the rocking tide. A maid sits sad beside the rock, and eyes the rolling stream. Her lover promised to come. She saw his boat, when yet it was light, on the lake. Is this his broken boat on the shore? Are these his groans on the wind?

(Third bard)

Qui est-ce, là-bas sous l'arbre, près du torrent, enveloppé de voiles funèbres? Sur le lac, des vagues obscurcies se creusent et fouettent ses berges rocheuses. La barque est échouée dans la baie, pleine d'eau; ses rames nagent sur les flots emportés. Une jeune fille est assise triste près du rocher et regard couler le torrent. Son bien-aimé avait promis de venir. Elle a vu sa barque, au crépuscule, sur le lac. Est-celà sa barque brisée sur le rivage? Sont-ce ses gémissements qu'elle entend dans le vent?

(Troisième barde)

Who comes from the place of the dead? That form with the robe of snow; white arms, and dark-brown hair! It is the daughter of the chief of the people; she that lately fell! Come, let us view thee, O maid! thou that hast been the delight of heroes! The blast drives the phantom away; white, without form, it ascends the hill.

(Fourth bard)

Cesarotti

Ma chi è quel colà sotto quell'albero
prosteso in riva al lago
colle vesti di morte?
L'onda si sbatte forte
sulla scogliosa ripa, è d'acqua carca
la piccioletta barca;
vanno e vengono i remi
traportati dall'onda
ch'erra di scoglio in scoglio: oh! su quel
sasso

non siede una donzella?
Che fia? L'onda rotante
rimira
sospira:
misero l'amor suo! misero amante!
Ei di venir promise:
ella adocchiò la barca
mentre il lago era chiaro: – Oh me dolente!
Oimè questo è 'l suo legno!
Oimè questi i suoi remi!
Questi sul vento i suoi sospiri estremi! –

(Cantore 3.118–37)

Chi vien dalle porte
oscure di morte
con piè pellegrin?
Chi vien così leve
con vesta di neve,
con candide braccia,
vermiglia la faccia,
brunetta il bel crin?

Qui vois-je venir du séjour des morts? Cette ombre à la robe de neige; bras si blancs et cheveux brun sombre! C'est la fille du chef des hommes; elle est tombée naguère! Approche-toi, laisse-nous te regarder, ô vierge! Toi qui ravissais les héros! Le souffle du vent chasse le fantôme; blanc, informe, il gravit la colline.

(Quatrième barde)

Questa è la figlia del signor sì bella
che pocanzi cadéo nel suo bel fiore:
deh t'accosta, t'accosta, o verginella,
lasciati vagheggiar, viso d'amore.
Ma già si move il vento, e la dilegua,
e vano è che cogli occhi altri la segua.

(Cantore 4.162–75)

Dans la traduction de l'*Ossian* par Cesarotti, la figure féminine, protagoniste typique de ces scènes avec un jeune guerrier, subit d'importantes variations dans le passage de l'anglais à l'italien, puisqu'à l'intérieur de la narration les héroïnes celtiques démontrent souvent un esprit belliqueux et agressif, qui ne s'aligne pas avec la bienséance du dix-huitième siècle. Mais Cesarotti intervient en outre d'une façon particulière dans ces scènes avec des incises constituées par des questions rhétoriques (« Che fia »), des exclamations (« misero l'amor suo! Misero amante! », « Oh me dolente! », « Oimè questi i suoi remi! ») et des brèves adjonctions lexicales (« sospira ») entièrement absentes dans le texte anglais, mais qui contribuent à augmenter le *pathos*, en adoucissant la syntaxe plus dégarnie du texte original. À cette direction, à laquelle s'ajoute la tentative de donner une consistance plus importante au personnage, initialement présenté comme un fantôme, s'ajoute aussi le changement de sujet. En effet, tandis que les phrases interrogatives en anglais dans la phrase finale n'éteignent pas le doute sur l'identité du propriétaire des restes du bateau, leur transformation en exclamations prononcées à la première personne met en évidence, et d'une façon décisive, l'émotivité de la jeune fille, en la rendant plus vive et plus émouvante pour le lecteur qui comprend mieux / ressent plus facilement sa douleur.

Même dans le second cas, il s'agit d'un fantôme féminin, décrit, pourtant, selon les canons arcadiques-mélodiques déjà bien connus. L'oscillation entre les deux registres, arcadique et emphatique, demeure ici dans tout l'extrait. La condition de la protagoniste est éclairée dès le début avec une périphrase qui explique l'indétermination anglaise (« lately » devient « cadéo nel suo bel fiore »), mais immédiatement les deux vers successifs reportent le ton à l'habituel style rococo (représenté par l'anaphore qui introduit le *vezzeggiativo* « verginella » et le lexique du vers après qui rappelle la tradition arcadique plus antique et esthétiquement

moins inquiète). La phrase se conclut enfin avec un ultérieur changement de scène qui s'oriente vers un soudain retour à une réalité plus sombre[19].

Un autre *topos* de la réflexion mélancolique nocturne se plie aux exigences créatives du traducteur : il s'agit de la méditation sur la cyclicité indifférente et éternelle de la nature face à la caducité de la vie de l'homme, une méditation qui se conclue souvent dans l'*Ossian* par un autre leitmotiv, celui de l'*ubi sunt ?* :

Macpherson

Let clouds rest on the hills: spirits fly and travellers fear. Let the winds of the wood arise, the sounding storm descend. Roar streams and windows flap, and green winged meteors fly; rise the pale moon from behind her hills, or inclose her head in clouds; night is alike to me, blue, stormy, or gloomy the sky. Night flies before the beam, when it is poured on the hill. The young day returns from his clouds, but we return no more.

Where are our chiefs of old? Where our kings of mighty name? The fields of their battles are silent. Scarce their mossy tombs remain. We shall also be forgot. This lofty house shall fall. Our sons shall not behold the ruins in grass. They shall ask of the aged, "Where stood the walls of our fathers?"

(The Chief)

Cesarotti

Sia pur tetra la notte, ululi e strida
per pioggia o per procella
senza luna né stella,
volino l'ombre, e 'l peregrin ne tremi:
imperversino i venti,
rovinino i torrenti, – errino intorno
verdi=alate meteore; oppur la notte
esca dalle sue grotte
coronata di stelle, e senza velo
rida limpido il cielo:
è lo stesso per me; l'ombra sen fugge
dinanzi al vivo mattutino raggio
quando sgorga dal monte
e fuor dalle sue nubi
riede gioioso il giovinetto giorno:
sol l'uom, comme passò, non fa ritorno.

[19] A cela contribue aussi la citation de la *Gerusalemme liberata* de Tasso (7 : 1.7–8) : « ch'al fin da gli occhi altrui pur si dilegua, / ed è soverchio omai ch'altri la segua » [« Qu'enfin aux yeux tous elle s'efface, / et qu'il est superflu désormais qu'on la suive »; Le Tasse, *Jérusalem délivrée* 145] est probablement repris dans « Ma già si move il vento, e la dilegua, / e vano è che cogli occhi altri la segua » (Cesarotti, *Poesie di Ossian* 1176).

Qu'importe si les nuages se reposent sur les collines: volent les esprits et tremblent les voyageurs. Qu'importe si les vents des forêtes s'élèvent, si les tempêtes tumultueuses s'abattent. Rugissent les torrents et claquent les fenêtres, et s'envolent des météores aux ailes verdâtres; si se lève une lune pâle derrière les collines ou si elle cache son visage entre les nuages; la nuit pour moi est la même, que le ciel soit azuré, orageux ou d'encre. La nuit doit fuir devant le rayon qui jaillit au dessus la colline. Le jour nouveau nous revient des nuées, mais nous ne reviendrons jamais plus. Où sont nos chefs d'antan? Où, les rois aux puissants noms? Les champs de leurs batailles sont silencieux. C'est à peine si subsistent leurs tombes couvertes de mousse. Et nous aussi, bientôt, seront oubliés. Cette demeure hautaine tombera. Nos fils n'en pourront trouver les ruines dans les herbes. Ils interrogeront les anciens, « Où s'élevaient les murs de nos pères? »

(Le chef)

Ove son ora, o vati,
i duci antichi? Ove i famosi regi?
Già della gloria lor passaro i lampi.
Sconosciuti, oblïati
giaccion coi nomi lor, coi fatti egregi,
e muti son delle lor pugne i campi.
Rado avvien ch'orma stampi
il cacciator sulle muscose tombe,
mal noti avanzi degli eccelsi eroi.
Sì passerem pur noi: – profondo oblio
c'involverà, cadrà prostesa alfine
questa magion superba,
e i figli nostri tra l'arena e l'erba
più non ravviseran le sue rovine.
E domandando andranno
a quei d'etade e di saper più gravi:
Dove sorgean le mura alte degli avi? –

(Il Signore 218–50)

La traduction se présente comme une chanson composée par des strophes de vers libres[20] qui ne respectent pas un schéma rimique précis, même si cet aspect est bien présent si on parcourt les vers. Pourtant, la traduction est caractérisée par une créativité marquée qui ne se limite pas à ces éléments purement métriques, mais s'étend à un dynamisme stylistique réalisé surtout à partir de créations d'images (toutes absentes en anglais) qui enrichissent le cadre nocturne, en complétant ses détails avec des jeux de lumières et d'ombres. Ceux-là reprennent la personnification des éléments naturels, une répétition commune dans l'*Ossian*, et s'ajoutent à eux des recours sonores (« Sia pur tetra la notte, ululi e strida / per pioggia o per

[20] Laquelle, pourtant, continue avec un air subdivisé en deux brèves strophes et se conclue avec une strophe finale de seulement six vers.

procella / senza luna né stella, / verdi=alate meteore ; oppur la notte / esca dalle sue grotte / coronata di stelle, e senza velo / rida limpido il cielo »). Le même raisonnement vaut aussi pour la deuxième strophe, dont le thème se fait plus intime. À cette élévation de ton correspondent des adjonctions fortement pathétiques qui soulignent la sensation d'égarement profond face à une phrase interrogative (*ubi sunt ?*) destinée à rester désespérément dépourvue de réponse. Cette souffrance, comme toute douleur, implique une dévalorisation du réel et la nuit se fait le miroir de cet état d'âme. Le sens du vide qui génère ces réflexions est amplifié par les interventions de Cesarotti, indépendantes du texte anglais (« Sconosciuti, oblïati / giaccion coi nomi lor, coi fatti egregi », « Sì, passerem pur noi »)[21].

Tout est conçu pour évoquer une atmosphère grave et de méditation profonde. Participent à cela les fréquentes césures internes au vers (235, 237, 238, 243, 244) et le choix des mots précis qui constituent les rimes, puisqu'ils créent entre eux des rapports qui donnent lieu à des échos phonétiques importants. C'est le cas, par exemple, de « vati » et « oblïati », un couple qui se fait singulièrement l'emblème du concept dont est imprégnée la strophe, de même que « superba » et « erba », qui évoquent la caducité du monde humain (« superba » renvoie en effet à la maison, symbole de l'homme) destiné à se confondre avec la terre, une sorte de *memento mori* lié à la formule religieuse *pulvis es et in pulvis reverteris*, ici concrètement visualisée par le regard qui s'oriente vers la Terre ; et la rime interne « noi » et « eroi », qui rapproche le destin de tous les hommes, sans différence d'extraction sociale, selon le principe de *mors omnia aequat*[22]. Sur la même ligne se retrouvent aussi des références à Pétrarque et Le Tasse, dont la mélancolie, quoique différente de celle considérée ici[23], est l'un des traits distinctifs.

La médiation culturelle de Cesarotti, le traducteur, déclinée selon un éventail articulé de moyens stylistiques, qui trouvent leur encadrement à l'intérieur d'une structure théorique, devient le véhicule fondamental de l'ouverture vers

[21] À cela s'ajoute une longue périphrase, qui est presque une création (« Scarce their mossy tombs remain » correspond à « Rado avvien ch'orma stampi / il cacciator sulle muscose tombe, / mal noti avanzi degli eccelsi eroi »).

[22] Au contraire, les accouplements suivants sont plus escomptés: « regi » et « egregi », « lampi» et « campi », « gravi » et « avi », « alfine », et « rovine », qui dénotent, pourtant, des corrélations conceptuelles entre les mots.

[23] Maintenant, en effet, on perçoit les signaux du commencement d'une sorte de procès d'anéantissement de la centralité de l'individualité, dont l'homme avait bénéficié pendant la Renaissance.

une nouvelle phase culturelle en Italie. Celle-ci constitue le trait d'union entre une tradition encore fortement enracinée et en plusieurs aspects aussi fermée en elle-même, comme le démontrent les nombreuses critiques reçues par Cesarotti et le désir d'un renouvellement culturel qui ne correspond certainement pas à la volonté de renier un passé indélébile, mais de l'adapter plutôt à une sensibilité nouvelle. Le binôme des deux dimensions chronologiques est en effet pleinement représenté par une *narratio* épique en vers qui respecte tous les aspects stylistiques qui l'identifient, mais qui, en même temps, présente les premiers signes d'un dépassement d'une limite qui devient toujours plus inévitable. La mitigation culturelle est achevée grâce au plus récent cadre rassurant, composé par Pétrarque, Le Tasse et une Arcadie qui s'infiltre presque partout et dans son entièreté (de celle bucolique à celle plus pensive). Ainsi Meronte Larisseo (nom arcadien de Cesarotti) fait passer la littérature italienne dans un environnement complètement inédit. L'expérimentation de la traduction créative devient le premier passage, une étape obligatoire, pour le contexte italien désormais immobile. Elle introduit une nouvelle sève et s'ouvrir à une hybridation culturelle qui, bien qu'en parcourant de diverses routes, permettra d'arriver à la recherche d'une réalité différente que celle tangible, qui est le thème de la grande poésie romantique.

Università degli Studi di Padova

Œuvres citées

Baldassarri, Guido. « Dal Preromanticismo ai miti neoclassici. » In *Storia della cultura veneta,* vol. 6, Neri Pozza, 1987, p. 99 –117.

Baldassarri, Guido . « Sull'*Ossian* di Cesarotti. III. Le varianti e le "parti liriche". Appunti sul Cesarotti traduttore. » *Rassegna della letteratura italiana,* vol. 94, nº 3, 1990, p. 21–68.

Bandiera, Laura. *Settecento e malinconia. Saggi di letteratura inglese*. Patron Editore, 1995.

Basile, Bruno. « Tra sensibilità e pittoresco: i paesaggi inglesi di Carlo Castone della Torre di Rezzonico. » In *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. 4, Olschki, 1983, p. 101–08.

Battilana, Marilla. « Interscambi culturali anglo-veneti nel '700. » In *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. 4, Olschki, 1983, p. 205–219.

Bertazzoli, Raffaella. « Gli intrecci tra la poesia descrittiva e i temi del sublime nelle traduzioni settecentesche. » In *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal neoclassicismo al primo Romanticismo*. Actes du congrès (Lecce-Castro, 15–18 juin 2005). Éd. Giuseppe Coluccia et Beatrice Stasi. Vol. 1, Mario Congedo Edizioni, 2006, p. 73–107.

Bianco, Francesca. « I Canti di Ossian: notturni letterari di fine Settecento. » In *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Actes du XVIIIe congrès de l'ADI – Associazione degli Italianisti (Padoue, 10–13 septembre 2014). Éd. Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni et Ester Pietrobon. Adi editore, 2016, p. 1–12.

Bianco, Francesca. « La traduzione cesarottiana dell'*Elegia* di Gray: osservazioni sui cambiamenti estetici nel paesaggio di fine Settecento. » In *Natura Società Letteratura*. Actes du XXIIe congrès de l'ADI – Associazione degli Italianisti (Bologne, 13–15 septembre 2018). Éd. Andrea Campana et Fabio Giunta. Adi editore, 2020, p. 1–9.

Bianco, Francesca. « Prima la musica o prima le parole? Il teatro metastasiano in Cesarotti e Casti. » In *Teatro e carteggi nel Sei–Settecento: da Aurelio Amalteo a Metastasio e oltre*. Éd. Simona Brunetti et Renzo Rabboni. QuiEdit, 2021, p. 105–118.

Bodei, Remo. *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*. Bompiani, 2013.

Burke, Edmund. *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*. Éd. Giuseppe Sertoli et Goffredo Miglietta. Aesthetica, 2012.

Cesarotti, Melchiorre. *Epistolario*. Molini, Landi e Comp, 1810.

Cesarotti, Melchiorre. *Poesie di Ossian, antico poeta celtico, secondo l'edizione di Pisa, 1801*. Éd. Guido Baldassarri. Mursia, 2018.

Cesarotti, Melchiorre. « Saggio sul bello. » In *Opere dell'abate Melchior Cesarotti padovano*, vol. 30, t. 2, Molini, Landi e Comp, 1809.

Cesarotti, Melchiorre. *Saggio sulla filosofia delle lingue illustrato da note e rischiaramenti inediti, aggiuntovi il Saggio sulla filosofia del gusto*. Tipografia della Società Letteraria, 1800.

Cesarotti, Melchiorre. *Sulla tragedia e sulla poesia*. Éd. Fabio Finotti. Marsilio, 2010.

Contarini, Silvia. « Cesarotti e van Goens. Un carteggio europeo. » In *La Repubblica delle Lettere, il Settecento italiano e la scuola del XXI secolo*. Éd. Andrea Battistini, Claudio Griggio et Renzo Rabboni. Serra et Riva, 2011, p. 51–60.

Contarini, Silvia. « Il fantasma dell'*Ossian*: in margine all'edizione del carteggio Cesarotti–Van Goens. » In *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Actes du XVIIIe congrès de l'ADI – Associazione degli Italianisti (Padoue, 10–13 septembre 2014). Éd. Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni et Ester Pietrobon. Adi editore, 2016, p. 1–11.

Fedi, Francesca et Duccio Tongiorgi (éd.). *Diplomazia e comunicazione letteraria nel secolo XVIII: Gran Bretagna e Italia*. Actes du congrès international d'études (Modène, 21–23 mai 2015). Edizioni di Storia e Letteratura, 2017.

Finotti, Fabio (éd.). *Melchiorre Cesarotti e le trasformazioni del paesaggio europeo*. EUT, 2010.

Lombardo, Giovanni. *Hypsegoria. Studi sulla retorica del sublime*. Mucchi, 1988.

Macpherson, James. *Fingal, an ancient epic poem, in six books: together with several other poems, composed by Ossian, the son of Fingal. Translated from the galic* [sic] *language, by James Macpherson*. T. Becket et P. A. De Hondt, 1762.

Macpherson, James, *Œuvres d›Ossian*. Trad. et éd. Samuel Baudry. Classiques Garnier, 2021.

Mattioda, Enrico. *Teorie della tragedia nel Settecento*. Mucchi, 1994.

Morpurgo-Tagliabue, Guido. *Il Gusto nell'estetica del Settecento*. Éd. Luigi Russo et Giuseppe Sertoli. Centro internazionale di studi di estetica, 2002.

Pétrarque. *Chansonnier, Rerum Vulgarium Fragmenta*. Introduction François Livi, Trad. Gérard Genot, Éd. Giuseppe Savoca. Les Belle Lettres, 2009, vol. I.

Russo, Luigi (éd.). *Da Longino a Longino. I luoghi del Sublime*. Aesthetica, 1987.

Scianatico, Giovanna. « Lo spazio della natura nella scrittura del Settecento. » In *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*. Éd. Marinella Cantelmo. Olschki, 2000, p. 279–302.

Tasso, Torquato (dit) Le Tasse. *Jérusalem délivrée*, Introduction, traductions et notes de Gérard Genot, Teste critique établi par Lanfranco Caretti, Paris, Les Belle Lettres, 2008, vol I.

Tongiorgi, Duccio. *« Nelle grinfie della storia. » Letteratura e letterati fra Sette e Ottocento*. ETS, 2003.

Tongiorgi, Duccio. « Lord Bute e l'Italia: patronage letterario e reti diplomatiche dopo la guerra dei Sette anni. » In *Diplomazia e comunicazione letteraria nel secolo XVIII: Gran Bretagna e Italia*. Éd. Francesca Fedi et Duccio Tongiorgi. Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, p. 221–236.