

Poésie et « longue durée »

Contrairement à la tradition française, la tradition poétique italienne est foncièrement plurielle. Pier Paolo Pasolini opposait le « chaos expressif italien » aux « séquences progressives » de la poésie française¹. C'est pourquoi il nous est impossible de nous avancer dans le présent de la forêt italienne sans mentionner à grands traits quelques-unes de ses caractéristiques les plus remarquables.

Assez tard venue, la tradition poétique et littéraire italienne fut tout à la fois inhibée et stimulée par le souvenir des grandes traditions littéraires gréco-latines. On pourrait soutenir que la poésie italienne est littéralement née d'une méditation parmi des ruines. De fait, c'est à tout moment de son histoire qu'une déploration comme celle du Foscolo des *Sepolcri* se révèle possible.

Ainsi, la conjugaison du présent au passé fait depuis toujours partie de son code génétique. Symboliquement, Dante choisit Virgile pour guider ses pas à travers l'*Enfer* et le *Purgatoire* de sa *Divine Comédie*. Selon une telle configuration, un lien ancien entre création et mémoire est solidement noué dans le champ de la poésie italienne : exemple plutôt rare, loin d'être encombrée ou entravée par ce souvenir, la poésie italienne a su cultiver de façon souvent féconde la mémoire de ses origines.

Avec les chefs-d'œuvre poétiques de Dante et de Pétrarque, la poésie italienne donne quelques-uns de ses plus beaux fruits. Pour évoquer ces sommets, Gide parlera de « montagnes italiennes ». Or, le désir de conserver une trace de ces œuvres et de les transmettre, a poussé très tôt les poètes à recourir à un singulier processus d'autorisation de leur parole – la citation. Ce processus définit presque à lui seul la tradition italienne. Entre discontinuité et continuité, ce protocole offre au travail poétique une unité de mesure implicite et finit par jouer comme une sorte de grammaire. Un effet de perspective et de clair-obscur découle logiquement d'une telle inclination. Et il en résulte un rapport au langage qui échappe à toute naïveté. Giorgio Manganelli évoquait à ce propos la part d'ombre des mots².

Dans un tel contexte stylistique, la nouveauté semble tirer une partie de sa force et de son aura du passé. Mais c'est pour se projeter dans l'avenir comme en subsumant, dans une sorte de mouvement spiralé horizontal, l'état précédent du genre. C'est d'un même mouvement que se posent l'insistance de l'origine et la nécessité d'une prise de distance. Entre ces deux polarités, mémoire et innovation peuvent se féconder. L'invention *ex nihilo* étant une chimère, la poésie naissante a pu bénéficier d'un terreau particulièrement riche qui a concouru à affiner son imagination formelle et lexicale à travers la pensée d'une décontextualisation et d'une recontextualisation presque incessantes du mot et parfois des formes fixes, dans un dialogue ininterrompu avec un univers littéraire resenti tout à la fois comme proche et lointain.

Relisant le prosateur baroque Daniel Bartoli, Pétrarque ou les Anciens, Leopardi invente une tradition moderne. Davantage, ces points de comparaison lui permettent

1. Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, 1972.

2. « Toutes ces parlottes visent à cela : que l'on ait conscience que la magie noire des mots exige que chaque mot ait son halo, son auréole de ténèbres. Les mots sont noirs. Qui ne connaît l'ombre du mot, ignore le mot, et lorsqu'il parle, il utilise des mots qui, ignorant leur propre ombre, ne donnent lumière aucune [...] Le mot possède un double, et si je ne trafique et débats pas avec le double, je ne serai pas admis au commerce avec le mot caché[...]. En réalité, on lit, on écrit seulement avec le mot caché. [...]La quête de littérature est seulement une quête de l'ombre. », Giorgio Manganelli, *Discours de l'ombre et du blason*, Le Seuil, 1987.

d'avoir l'intuition du monde moderne de la massification. Et plus près de nous, la redécouverte de la forme sonnet par des poètes aussi différents qu'Andrea Zanzotto, Edoardo Gaglianone, Edoardo Sanguineti, Giovanni Raboni ou Gabriele Frasca témoigne d'un enrichissement de la tradition poétique alliant mémoire et expérimentation.

On pourrait à cet égard transposer un propos fameux de Metternich : si l'Italie a été longtemps une simple « expression géographique », elle a également été très tôt, et non sans éclat, une « simple entité littéraire » dans la mesure où l'italien a été longtemps essentiellement une langue littéraire¹.

Trois grands registres stylistiques ont été ainsi posés.

Dante a légué ce que Gianfranco Contini² a qualifié de tradition « plurilinguistique » : un registre verbal permettant d'opérer à une époque donnée le relevé encyclopédique des niveaux lexicaux disponibles pour mêler et rendre indistinctes l'oralité et la littérarité, la mémoire et l'invention poétiques. Une telle situation stylistique fait précisément de l'inventaire le levier de l'invention. C'est de nos jours la position linguistique d'Andrea Zanzotto. Difficile à mettre en œuvre, un tel style tombe néanmoins sous le sens, l'expérience quotidienne l'appelle spontanément. Au reste, les préoccupations inscrites au centre de la *Divine Comédie* demeurent dans le champ du réel. Elles sont d'ordre historique et théologique et politique. L'articulation, et, par conséquent, l'intersection de niveaux stylistiques et langagiers hétérogènes constituent le moment pertinent de la tâche ardue que s'impose Dante. Les *Cantos* d'Ezra Pound, par leur architecture³ – ou l'*Ulysse* de James Joyce, par son langage, s'inscrivent l'un et l'autre dans ce registre qui leur était familier et que ces écrivains anglo-saxons ont su renouveler de manière éclatante. Leurs partis-pris stylistiques ont fait de la tradition poétique italienne la mémoire d'une grande part de la tradition poétique et littéraire occidentale. Une fois de plus, loin de tout historicisme, passé et présent ont fécondé la modernité. Le mythe du palimpseste l'emporte en Italie sur celui de la page blanche.

Pétrarque a fondé dans la langue vulgaire une seconde grande tradition stylistique qui, au fil du temps, a déduit un adjectif de son nom, déduction qui était le signe d'un succès universel. Moins attendue, cette tradition repose sur d'autres ressorts. Elle sélectionne un vocabulaire épuré qui se soustrait à l'histoire et conçoit ses productions comme autant de cristaux ductiles déployés autour d'un petit nombre de figures infiniment modulables. Sans Pétrarque, Mallarmé serait moins intelligible, mais de Maurice Scève à Baudelaire c'est toute la poésie française qui évolue dans cette mouvance. À l'inventaire langagier historiquement déterminé de Dante fait pendant l'échappée vers le sublime nécessairement anhistorique de Pétrarque. Aucun souci profane n'anime le *Canzoniere*. Tout ce qui rappelle en outre le corporel, la *fisicità*, est banni de son vocabulaire. Pétrarque déploie le monde poétique du moi et tourne résolument le dos à l'histoire. Il y parvient en choisissant le Léthé contre l'Eunoé⁴ dantesque. À l'incertaine vie sociale de la cité, il oppose les valeurs spirituelles de l'intériorité – des valeurs nécessairement stoïques et apaisantes. Si l'articulation échut à Dante, la sélection revint à

1. Mais également de la Curie et du bel canto.

2. Cf. Gianfranco Contini : *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, traduit dans le numéro 110.

3. *Cent cantos*, autant que les chants de la *Divine comédie*, étaient primitivement prévus. Cent quatre furent écrits.

4. Doit-on rappeler que le Léthé est le fleuve de l'oubli de la mythologie grecque ? L'Eunoé est le nom du fleuve procurant la « mémoire du bien ». Cf. l'article de Carlo Ossola intitulé *Il secolo breve di Petrarca* paru dans le journal *Il sole 24 ore* du 27 juin 2004.

Pétrarque. Son *vulgaire illustre* sanctionne l'invention d'une littéarité qui prétend, contre toute détermination qui ne soit pas proprement poétique, à sa pleine autonomie. Immergé dans l'histoire la plus dure, déçu autant qu'humilié, Ossip Mandelstam retiendra la leçon. Au fin fond du goulag stalinien il fera de la lecture à haute voix de Pétrarque un moment de liberté pour lui et pour ses compagnons d'infortune. Paul Celan tenait Pétrarque pour le réceptacle ultime d'un « irréel intact »¹ : bref, la littéarité comme un remède contre l'horreur et la terreur de l'histoire. On pourrait tout aussi bien rappeler l'expérience de l'Aragon² du *Fou d'Elsa* ou celle du René Char des *Feuillets d'hypnos* et, plus près de nous, celle de Jude Stéfan dans *Alme Diane* et *À la vieille Parque*.

Il faut enfin distinguer une troisième tradition, l'arborescence dialectale. Pas moins d'une vingtaine de groupes dialectaux avec leurs infinies variantes locales constituent un des ensembles les plus riches d'Europe. Giuseppe Gioachino Belli, poète qui compose en dialecte *romanesco*, peut être tenu pour le plus grand poète romantique italien. Inédits du vivant de leur auteur, ces sonnets en dialecte romain circulaient anonymement à travers *l'Urbs* et l'Europe. Belli a légué une sorte de *Comédie humaine* en vers, pour caractériser savoureusement la physiologie de la ville et du peuple de Rome. Dans un pays où en 1960, selon le linguiste Tullio Di Mauro, seuls dix pour cent de la population italienne parlaient italien, le dialecte, langue d'usage entretient un rapport plus immédiat à l'inconscient. Un critique attentif a pu parler d'*hétéroglossie*³ dans la mesure où pluri- et monolinguisme sont deux styles incontestablement italiens là où les dialectes cisalpins représentent une évolution parallèle et concurrente d'autres souches néo-romanes⁴. Toutefois, contrairement aux deux autres grands registres, la poésie dialectale, si bigarrée, n'a pas pu s'inscrire dans la mémoire littéraire nationale – ce qui ne l'empêche pas d'agir, comme ferment plus ou moins souterrain, dans l'œuvre de nombreux poètes. Les avantages d'une tradition poétique plurielle, vécue comme telle par les poètes, sautent aux yeux. Grâce aux dialectes, la tradition plurilinguiste dispose non seulement d'une réserve lexicale où puiser mais elle peut également se prévaloir d'une langue et d'un lexique poétiques dilatés à l'infini et qui agissent en retour sur l'imagination poétique.

Les si nombreuses expériences d'autotraduction des poètes italiens de l'après-guerre découlent de cette familiarité avec des idiomes tout à la fois éloignés et proches d'une conscience nouvelle de la situation de l'italien au sein de la communauté des langues : Pasolini traduit ses sept variétés de frioulan en italien, Zanzotto et Calzavara leur trévisan, Pasolini désireux d'écrire en castillan, Zanzotto en français et en anglais⁵, Frasca évolue entre l'anglais inspiré de Beckett et l'italien de Lubrano, etc...

Les œuvres d'Edoardo Gattolero ou d'Andrea Zanzotto sont là pour le rappeler. La langue italienne est plus souple dans sa syntaxe et moins sélective que la langue française par exemple. Aussi, le néologisme ou l'archaïsme n'ont-ils pas le même statut qu'en France. Postulée d'entrée de jeu dans la poésie italienne, la violence verbale est mieux tolérée.

1. Cité par Carlo Ossola, *ibid.*

2. Au reste traducteur de Pétrarque.

3. Francesco Muzzioli : *Plurilinguismo e istanze civili in Poetica di Cesare Ruffato*, Testuale, 1997.

4. On comprend alors comment au sein d'une tradition littéraire ignorant le plurilinguisme, l'écrivain portugais Fernando Pessoa a eu besoin d'un prétexte hétéronymique pour justifier une prodigieuse dérive plurilinguistique. Et quels sont les principaux styles des hétéronymes ? Latinisant pour Ricardo Reis, paganisant pour Caiero, futuriste pour Alvaro De Campos. Cette « coïncidence » est pour le moins remarquable.

5. Zanzotto a d'abord écrit certains de ses « pseudo-haikai » en anglais pour les retraduire en italien. Cf. *Meteo*, traduit par P. Di Meo, Maurice Nadeau, 2002.

Dans la période qui nous occupe, la remise à l'honneur de la poésie dialectale par Pasolini avec *La nouvelle jeunesse*¹ (recueil que le poète réécrivra vers après vers l'année de sa mort) représente moins un retour vers le passé qu'une exploration du futur. L'évolution de la poésie italienne après la mort du poète frioulan l'atteste avec éclat. Dans son *Academiuta di lenga furlana*, loin des capitales, Pasolini a non seulement reconduit la poésie dialectale dans le giron de la grande poésie, mais il a fait de ce geste un moment de la redécouverte des racines néo-latines des langues européennes, au point de s'essayer à écrire en castillan. De nombreuses traductions en frioulan sont publiées dans la revue de *l'Academiuta*. Avec une rare sensibilité, Pasolini a anticipé la situation linguistique contemporaine fondée sur la rencontre et l'interpénétration des langues nationales. Aujourd'hui, Andrea Zanzotto et Edoardo Sanguineti mettent ces préoccupations au centre de leurs œuvres. Sans Pasolini Andrea Zanzotto eût-il écrit en dialecte ?

Par ailleurs, la fréquentation des œuvres classiques, loin de figer le regard, a très tôt avivé la sensibilité qui est celle des poètes à l'arbitraire du signe aussi bien qu'à celui de la forme. Une telle conception de l'écriture poétique enveloppe une conscience affînée de la littérarité.

Si une mémoire poétique ainsi constituée ne se sclérose pas, elle peut être un facteur de dynamisme sans commune mesure. Elle invite moins à la reproduction passive de sa tradition qu'à un geste de réappropriation créative. Par le biais particulier de son processus d'autorisation de la parole, elle métamorphose le regard rétrospectif pour en faire un commencement ou un recommencement. C'est pourquoi on peut tenir la poésie italienne pour l'origine de la tradition poétique européenne classique jusqu'à l'orée du romantisme. Combien de bataillons de pétrarquistes ? combien d'imitations de la *Divine Comédie* de Camœns à Milton, de Milton à Blake, et de Blake à Pound ?

De cours en recours, et de recours en chevauchements hardis, la temporalité propre à la poésie italienne est la longue durée. Cette temporalité littéraire relève du futur antérieur plutôt que d'une linéarité inoffensive et ainsi, c'est souvent grâce à (ou contre) la mémoire de ses origines que la poésie italienne parvient à s'inventer un présent et un futur. Lorsqu'il dirigeait la revue *Officina (L'atelier)*, Pier Paolo Pasolini, élève talentueux de Gianfranco Contini, a d'ailleurs forgé un concept opératoire pour qualifier ce mouvement d'enrichissement créatif de la tradition : l'expérimentalisme (*sperimentalismo*). Sa première revue ne s'intitulait-elle pas *Eredi (Les héritiers)* ? Mais ne nous y trompons pas : la transmission du legs poétique par le biais de la citation a moins pour but d'entretenir purement et simplement le souvenir d'origines pieuses que celui d'un autre état possible du genre. L'*expérimentalisme* procède par déplacements et la tradition est davantage une mine inépuisable et vivifiante qu'un dépôt mort. Le jeu plurilinguistique et la présence dans une seule et même unité poétique de plusieurs niveaux stylistiques hétérogènes ne se contentent pas d'assurer cette fonction mnésique : ils enrichissent d'autant la tradition qu'ils reprennent.

Ainsi pouvons-nous identifier des ferments « classiques » chez des auteurs aussi différents qu'Andrea Zanzotto, Giorgio Caproni, Edoardo Cacciatore, Gabriele Frasca, Patrizia Valduga, Edoardo Sanguineti ou Giovanni Raboni. Mais nul ne songerait à qualifier ces poètes de passésistes. Zanzotto opère une synthèse, Cacciatore réfracte l'aura de la tradition italienne pour la faire briller dans le champ d'une poésie philosophique

1. Pier Paolo Pasolini : *La nouvelle jeunesse*, traduit de l'italien par Philippe Di Meo, Gallimard, 2003.

cristalline, Gabriele Frasca explore les ressources d'une mise en tension d'énoncés d'ascendance beckettienne au moyen d'un phrasé hyperlittéraire opposant frontalement le présent et le passé de la langue, et Patrizia Valduga met à l'épreuve la crudité de son propos dans l'étincellement d'une forme revisitée. Et si Augusto Blotto, le poète le plus prolifique de l'histoire de la poésie italienne, fonde pour l'essentiel son écriture sur le néologisme, la poésie « macaronique » demeure néanmoins son modèle implicite.

Un doute nous prend : de tels sédiments sont-ils « classiques » s'ils agissent de façon si vigoureuse sur le présent ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une tradition dont la force serait l'innovation ?

Cette temporalité « endolittéraire », évoluant loin de tout schéma historiciste, a accouché de la seule véritable avant-garde de l'histoire de la poésie moderne ou, en tout cas, de la première d'entre elles : le futurisme. Là où la tradition était la plus forte, la rupture a été la plus franche. Il n'y a là nul paradoxe.

Ce mouvement sanctionne l'irruption d'une littérature visionnaire qui est peu ou prou redevable à Nietzsche et à Hegel et qui entend rompre avec une poésie parfois corsetée dans des règles et des thématiques surannées. L'anti-modèle serait la poésie de Gabriele D'Annunzio, quand bien même ce dernier a su incarner autant que les thuriféraires du futurisme nombre d'idéaux héroïques qu'ils défendaient à leur tour. On rappellera l'exaltation et la prophétie de la guerre, le culte de la vitesse et la volonté de penser une temporalité linéaire tendue vers le futur comme vers une théodicée. Le poids, la stratification et l'hégémonie pétrarquiste mais surtout leur étiolement en poncifs ont suscité cette réaction violente. Le manifeste du neuf février 1909 de Marinetti anticipe presque toutes les avant-gardes à venir : du lettrisme aux performances, du *happening* au bruitisme, de la poésie sonore à la poésie visuelle. La plupart des autres avant-gardes n'auront fait que gloser le futurisme en le prolongeant ou en le pillant de manière plus ou moins adroite. Une rhétorique du futur était née et c'est la grande tradition poétique de la mémoire qui lui a donné le jour dans l'espace poétique moderne.

Dans le même temps, par leur historicisme exacerbé, et en s'effondrant vers un « futur » élevé au rang de valeur absolue et donné pour déchiffrable par avance, les conceptions futuristes postulent implicitement leur propre désuétude. À l'échelle de l'histoire du genre, cet avatar de l'*Aufklärung* qui se trouverait transporté dans le champ du vers, est à envisager subrepticement tout à la fois comme ferment d'une palingénésie à venir, et pourtant déjà là, et comme la fugitive manifestation d'un avenir déjà englouti dans le passé par là même matérialisé. L'avant-gardisme postule donc sa propre obsolescence au moment même où il affirme le radicalisme de son originalité. Une grande partie de l'équivoque de tout avant-gardisme vient de là. Car l'avant-gardisme introduit la notion de développement dans le champ littéraire et poétique pour subordonner celui-ci au mythe moderne du progrès. Étrange destin des avant-gardes.

*Le groupe 63*¹, auto-qualifié de « néo-avant-garde », prit comme modèle historique la grande industrie et le Parti communiste italien censés incarner l'un et l'autre dans leur domaine propre la *raison dans l'histoire*. Au mouvement littéraire d'incarner cette raison dans le champ poétique et littéraire. Son apparition jouera un rôle positif en forçant la mouvance hermétiste à se renouveler.

Ces trente dernières années, les grandes œuvres poétiques n'ont pas été rares. Celle

1. Ainsi nommé d'après la date d'un fameux colloque qui se tint à Palerme.

d'Andrea Zanzotto prend un relief particulier dans la mesure où elle fait se rencontrer pour la première fois dans l'histoire de la poésie italienne ses trois registres jusqu'alors parallèles sinon incompatibles : le plurilinguisme, le monolinguisme et le foisonnement dialectal. Revisitant des formes anciennes greffées – par une attitude stylistique déjà assignable à Dante – à la tradition du nouveau, le poète vénitien rend indistincts le passé et le présent de la forme poésie et refuse toute clôture. Non sans ironie, il exalte la circulation du symbolique, cette véritable lymphe du poétique, par delà les énoncés et les lexiques d'âges stylistiques hétérogènes. N'évoque-t-il pas un *logos erchoménos*¹ montant de tous les décombres langagiers ? De façon moins inattendue qu'il n'y paraît, la reprise du sonnet dans l'« hypersonnet » du *Galaté au bois*², lui permet d'aboutir à un rajeunissement du genre poétique. Loin de constituer une opération de mise au tombeau ou un archaïsme, un tel geste déploie un futur. Là où l'ironie d'Edoardo Sanguineti, comme mécanique et délibérément impersonnelle, tend à chosifier le mot en redoublant la chose, celle d'Andrea Zanzotto apparaît comme une opération de connaissance. De fait l'œuvre d'Andrea Zanzotto peut être conçue comme une généalogie³ : la restitution dans l'horizontalité « géographique » de la page de la verticalité historique des genres. Toute une temporalité se trouve reconduite vers la spatialité. Dépouillée de ses attributs et de sa pertinence par l'analyse du fonctionnement du symbolique, la diachronie bascule dans la synchronie. Rudoyant les idées reçues, l'articulation des langues et langages hétérogènes chez Zanzotto n'est pas moins révolutionnaire. Elle sert encore la discontinuité : « le déssavoir est en petites coupures » murmure le poète.

L'irruption de la vitesse dans le vers peut être conçue comme un retour en force du « côté Dante ». On assisterait alors à une métamorphose du plurilinguisme qui se fait fortement mimétique jusqu'à confiner à l'onomatopée, et se préoccupe toujours davantage de questions sociales. Mais chez Gabriele Frasca, chez Edoardo Sanguineti ou Andrea Zanzotto, l'usage ironique de la langue, la mise en tension ou la juxtaposition des registres assignés d'ordinaire à Dante, à Pétrarque et au(x) dialecte(s) conduisent à une syntaxe nouvelle où chacune des entités stylistiques de la tradition italienne, autrefois exclusives l'une de l'autre, devient le moment d'une articulation inédite. Articulation souvent accidentée, certes, mais où le plurilinguisme peut devenir un moment du monolinguisme. Les registres autrefois séparés deviennent contigus. C'est au point que *La Beauté* d'Andrea Zanzotto tout comme naguère les *Motets* d'Eugenio Montale peut être lue d'un point de vue pétrarquiste aussi bien que dantesque. L'hybridation des traditions italiennes devient le moment pertinent d'une opération où la confluence des « syntaxiers » et des « langagiers »⁴ se réalise.

On est en droit de se demander pour conclure quelles sont les lignes de force discriminantes d'un tel terreau. On repère aisément deux attitudes vis-à-vis de la langue : les poètes qui ne la remettent pas en cause et ceux qui révèlent son instabilité. Telle semble bien être la ligne de partage. L'origine de cette nouvelle valeur stylistique doit être recherchée du côté des futuristes et des fameux « mots en liberté »¹. Aux poètes qui ne

1. Cf. Andrea Zanzotto : *La veillée*, Comp'Act éditeur, 1995. Ce recueil comprend également une réflexion particulière inspirée sur le destin des langues nationales.

2. Cf. *Le Galaté au bois*, traduit de l'italien par Philippe Di Meo, Arcane 17, 1986, épuisé.

3. Sur ce thème, cf. Philippe Di Meo, *Carlo Emilio Gadda ou l'espaliér généalogique*, Java, 1994.

4. Deux catégories interprétatives heureuses proposées par le critique Stefano Agosti, cf. « Stratagemmi-strategie di Cesare Greppi » in *Poesia italiana contemporanea. Saggi e interventi*, Milan, Bompiani, 1996.

remettent pas en cause la langue et ses certitudes, font pendant ceux qui mettent l'instabilité au centre de leur pratique poétique. Les Toscans, comme Mario Luzi par exemple, mais également les poètes de la « ligne lombarde » ou le visionnaire Bartolo Cattafi appartiennent à cette première mouvance ; Edoardo Sanguineti, Andrea Zanzotto, Giorgio Caproni, Gabriele Frasca, Tommaso Ottonieri à la seconde.

Après une période hermétiste, développant ce qu'Italo Calvino avait qualifié d'*athéologie*, Giorgio Caproni, revisitant des thèmes post-symbolistes, s'est attaché à retourner le langage contre ses propres prétentions assertoriques². Un poète « cryptique » comme Emilio Villa³, dont l'œuvre est encore mal connue en Italie, incarne à merveille le spectre évoqué. Familier des milieux de la peinture, traducteur de l'araméen, de l'assyrien et de l'hébreu, helléniste et latiniste éminent autant qu'anticonformiste, Emilio Villa a opéré une traversée des langues spectaculaire. Il a utilisé tour à tour le dialecte lombard, l'italien, le latin, le grec, le français et le portugais (brésilien), l'anglais. Son œuvre est fondée sur une exaltation des jeux de signifiant arborescents qui va de paranomases en allitérations et privilégie le double sens et le néologisme. Dans les œuvres de la maturité, le poème d'Emilio Villa, devenu purement tactile, semble envisager avec un bel allant les langues nationales comme autant d'espaliers ou de portées mobiles susceptibles d'illustrer la porosité des langues.

Philippe Di Meo

1. Cf. *Zang tumb tuuum, Adrianopoli, octobre 1912 : mots en liberté* de Filippo Tommaso Marinetti (1914).

2. Pour ce thème, cf. notamment Giorgio Caproni : *Le franc-tireur*, traduit de l'italien par Philippe Di Meo, Champ Valon, 1989 ; *Le comte de Kevenhüller*, traduit de l'italien par Bernard Simeone, Maurice Nadeau, 1991 et *Le Mur de la terre*, traduit de l'italien par Philippe Di Meo, Atelier la Feugraie, 2003. Cf. *La fin du poème* de Giorgio Agamben, Circé, 2001.

3. Cf. Emilio Villa : *Œuvres poétiques choisies : 1934-1958*, trad. par Alain Degange, coordination et présentation d'Alto Tagliaferri, Éditions La part de l'œil, 1998.