

Giacinto Spagnoletti

La poésie italienne aujourd'hui

traduit de l'italien par Max Loreau

Le panorama qui s'impose aux yeux d'un lecteur étranger cultivé mais pas nécessairement au fait de tous les aspects de la littérature italienne, comprend peu de noms de poètes. Et parmi eux, ceux de Quasimodo et de Montale, portés à l'avant-plan par l'éclairage du Prix Nobel, ne sont connus que partiellement par des volumes anthologiques. Quelques renseignements paraissent donc nécessaires pour éviter une confusion des périodes et des personnalités sur une scène qui, tout en restant toujours ouverte aux surprises, comme l'est la poésie, risque toutefois l'intemporalité ou l'immobilité, tout au moins pendant un certain nombre d'années.

La première information concerne le rôle de premier plan qu'ont su garder quelques poètes, nés à la fin du siècle dernier, à travers toute la période d'entre les deux guerres mondiales et les vingt ans qui ont suivi. De ceux qui aujourd'hui sont considérés comme les classiques modernes de la poésie italienne après Pascoli, D'Annunzio et Gozzano, une brève liste suffira à titre d'exemple : Umberto Saba, Corrado Govoni, Aldo Palazzeschi, Vincenzo Cardarelli, Dino Campana, Camillo Sbarbaro, Clemente Rebora, Giuseppe Ungaretti et Eugenio Montale (déjà S. Quasimodo appartient à une génération postérieure). Plus aucun d'entre eux n'est en vie ; et le plus récent disparu, Montale, est sans doute le plus grand de tous, celui qui a su se renouveler avec le plus de clarté et d'ironie jusque dans le langage. De l'œuvre de tous les poètes cités, le moins que l'on puisse dire, sans crainte d'être démenti, est qu'elle a triomphé sur la prose de son temps — narrative ou d'essai — malgré des pointes de solitaire grandeur atteintes en cette dernière. Et c'est à cause de ce primat que le siècle où nous vivons est, en Italie, tout entier traversé du signal de la poésie. Son langage a pénétré partout, et non pas seulement dans la poésie postérieure ; il a donné un caractère à une époque. Mais sa plus grande gloire consiste à avoir créé une continuité certaine. C'est elle qui, dès les années trente, engagea une sorte d'intense dialogue avec la nouvelle critique, laquelle à son tour la valorisa. Les poètes qui se sont imposés au cours de cette période — de Carlo Betocchi à Attilio Bertolucci, de Sandro Penna à Alfonso Gatto, de Vittorio Sereni à Mario Luzi, de De Libero à Leonardo Sinisgalli et à Giorgio Caproni — non seulement développent des positions de poétique — de cette poétique qui sera qualifiée d'hermétique — dans le sillage de tout ce qui s'était produit avant, mais maintiennent tous une forte intonation critique ; au

sens où leur vitalité créatrice, malgré la différence de méthode et de style parfois très grande, constitue le meilleur commentaire de la lyrique précédente. C'est un fait qui n'a pas d'équivalents dans la poésie européenne des années trente et quarante. C'est à cette continuité que l'on doit — jusqu'à l'entrée en scène, il y a une vingtaine d'années, de la soi-disant nouvelle avant-garde — de ne pouvoir parler de « ruptures », de contrastes irréparables dans le cours de la poésie italienne contemporaine. Qu'elle soit d'inspiration religieuse ou entièrement agnostique, vouée à saisir l'esprit des temps ou individualiste et rebelle, la génération du milieu reste un pôle d'attraction indispensable pour comprendre ce que la poésie a créé de mieux de l'après-guerre à aujourd'hui.

C'est en ce point, et compte tenu de ce fil continu (qui n'a été interrompu, comme je l'ai dit, que dans les années soixante), que les deux poètes qui ont le plus profondément marqué notre époque acquièrent une signification majeure : Pier Paolo Pasolini et Andrea Zanzotto. Tous deux proviennent de la région vénitienne — peu l'ont suffisamment mis en lumière — et tous deux ont écrit aussi dans le dialecte de leur terre. Cela pourrait manifester le côté maternel de la personnalité de chacun ; d'autres diraient plutôt : la recherche des racines. C'est un fait, cependant, que leur vrai « message » est confié au travail sur la langue.

Pasolini (sur lequel il ne sera pas nécessaire de s'arrêter longuement, étant donné qu'il est le plus connu des deux) apparaît sur la scène de la poésie italienne alors que le néoréalisme a déjà fait ses preuves, pas toujours positives, en se confinant dans la chronique, à l'exemple de l'engagement. Au lieu de rentrer ses antennes, Pasolini les pousse au contraire plus haut avec rage. Ainsi naît, à travers sa voix, après des siècles de rhétorique, une poésie civile absolument autre. Elle veut être la conscience des contradictions dans lesquelles se trouve empêtré l'intellectuel moderne, entre liberté et marxisme, entre voix de l'histoire et droit de se perdre humainement. A cette conscience de la contradiction Pasolini donne un nom : l'angoisse, tout en laissant tomber ses notes d'effroi ou d'exaltation par-delà les confins de l'existentialisme sartrien. De *Le Ceneri di Gramsci* (1957) au dernier recueil *Trasumanar e organizzar* (1971), le livre très touffu de ses poèmes lyriques édités et posthumes nous révèle le profil (désormais familier) d'un poète qui s'est libéré de toute espèce de séduction de la poésie « pure », et qui, en traversant l'école décadente et le symbolisme, a cherché à répondre à la masse de questions d'un homme de notre temps. Motif estimé suffisant, au dire de certains, pour l'abandonner aux lauriers d'une chronique désormais passée. Mais, quoi qu'on en pense, cette expérience poétique fortement imprégnée de veine autobiographique et de rébellion mystique d'inspiration civile et sociale n'exclut pas que les générations à venir se tournent vers elle. Cela dépendra de l'appel du temps, non des signaux fortement caractérisés de la civilisation de masse.

C'est un discours tout autre qu'exige la poésie de Zanzotto, qui en 1983 a publié son huitième livre (l'un des précédents est en dialecte, *Filò*) en se confiant une fois encore à la magie d'un titre : *Fosfeni*. Littérairement

dense, et à la fois très reconnaissable, sa voix se révéla dès son premier livre composé dans le climat de l'hermétisme mourant (*Dietro il paesaggio* est de 1951). Pourtant dès ces années d'épigonisme, les hautes recherches formelles dont il s'autorisait et dont sa poésie était nourrie — de Ungaretti à Éluard, des Surréalistes à Luzi — avaient une fin assez différente de l'accoutumée. C'était, ainsi qu'on le comprit ensuite, une modalité littéraire obligée pour un expérimentateur d'une telle richesse, sourd aux lamentations faciles et aux dénonciations du néoréalisme d'après-guerre, doué d'une éloquence prenante, d'une rare capacité métaphorique. Toutes qualités que les recueils suivants devaient bien mettre en évidence, en laissant entrevoir l'extension toujours plus grande de la « verbalité » (*verbiage*) de Zanzotto, dont ils désignaient en même temps les matrices culturelles tant dans le pétrarquisme que dans le langage psychanalytique moderne (Lacan). Poète d'intenses méditations existentielles, mais aussi d'ironies cuisantes, Zanzotto n'a pas évité la confrontation avec les propositions de la civilisation technologique, tenues par les uns pour des nécessités vitales du développement humain, par les autres pour fausseté intégrale. Sa position était, et est restée, celle de qui observe la crise depuis un état de crise, en refusant toute morale provisoire. Et son système linguistique, qui répond toujours plus à cette volonté, semble l'aider chaque fois à produire des modulations anciennes au milieu de vertigineuses poussées corrosives de l'actualité : un *bric-à-brac* de qualité et dosage supérieurs.

Avant de passer aux figures les plus importantes des dernières années, qu'il nous soit permis de faire allusion à l'œuvre de deux poèmes solitaires, Carlo Betocchi (né en 1899) et Emilio Villa (né en 1915), le premier piémontais, le second lombard d'origine. Étant donné l'extrême différence de leur style, il faudrait les mettre en opposition ; en réalité, ce sont deux univers qui ne communiquent pas. Par le bonheur de son chant, l'abandon à des visions romantiques et une certaine *allure* sentimentale, Betocchi, dès son entrée en scène en 1932 avec *Realtà vince il sogno*, a apporté à la poésie italienne moderne quelque chose qu'elle ne connaissait pas : un souffle de religiosité inquiète, une couleur automnale et vespérale, une anxiété de voix aux limites du songe. Ses rythmes sont si amples que souvent ils refusent le respect traditionnel de la métrique pour se dissoudre en cantique populaire. En outre, pour lui tout comme pour Machado, ce qui existe ce n'est pas un état poétique en tant qu'occasion passagère et rachat privilégié de la prose quotidienne, mais une aptitude à la poésie, totale, indifférenciée, de la vie en chacun de ses instants. Ainsi, dans ses derniers livres, *L'estate di S. Martino* et *Un passo, un altro passo*, il a engagé un dialogue pensif avec la mort, la série des adieux et des nostalgies soutenues par une sagesse testamentaire, sans jamais perdre sa densité stylistique, la tenue d'un vers de mesure subtilement classique.

Villa cède, depuis le début, au besoin d'une totalité d'une espèce différente et, dirais-je, mystérieuse. Poète non « officiel », très fécond mais toujours secret, père de toutes les expérimentations actuelles (y compris celles du Groupe 63), mais sans aucune lignée, il est, en Italie, le vrai continuateur de l'expérience de Pound et des Surréalistes les plus acharnés. Des

premières « pièces, compositions, antiennes » qui remontent à 1936, aux développements hypertrophiques de sa langue actuelle, il y a tout un « jeu » ainsi qu'un bouillonnement, qui ne correspond qu'en partie à la biographie pourtant accidentée de l'auteur. On y peut distinguer deux moments déterminants : un premier moment caractérisé par une composante dialectale et mimétique (*Oramai*, 1943) qui se tarit dans les années 50, et un moment suivant, confié à des *plaquettes* et publications en revues, aujourd'hui encore en évolution, où le français et d'autres langues (parmi lesquelles les prétendues langues *mortes*, le latin et le grec) assument un rôle déterminant, en collaborant à une expérimentation qui va contre la prosodie et la métrique italiennes, et qui est consacrée en fait à détruire tant les institutions de la langue parlée que celles de ton pompeux et traditionnel. Ce passage s'observe à partir des *Diciasette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* (1955) et a eu sa phase culminante dans la revue *Ex* fondée par lui cinq ans plus tard. La seule face « visible » de son travail est commise à une traduction exceptionnellement vivante et linguistiquement novatrice de l'*Odyssée*. Le reste de sa parole écrite respire dans le futur de la poésie européenne, ou peut-être dans l'affabulation d'un passé ancien — le Moyen Age —, dont il restitue le sens choral et rhapsodique, non sans des accents de colère contre les mythes médiocres de la civilisation technologique. De toute façon il s'agit d'un cas difficile à ranger dans la poésie italienne au sens strict.

Une récapitulation assez fidèle des tendances actuelles indique, ainsi qu'on l'a laissé entendre, d'une part une tendance accrue à écrire en dialecte, avec des résultats quelquefois surprenants (Albino Pierro, Biagio Marin, Tonino Guerra, Franco Loi, Alessandro Dommarco, Ignazio Buttita) ; de l'autre, une forte propension à l'expérimentation linguistique, même chez des poètes qui dans le passé s'étaient confinés dans le domaine d'une facture littéraire propre, identifiable à l'intérieur de zones bien précises. Si les représentants du Groupe 63 (de Sanguinetti à Giuliani, de Spatola à Porta) — toujours demeurés dans une phase d'exaspération polémique avec le reste de la poésie — sont les excroissances d'une impulsion aussi vive, on ne pourrait affirmer que la vitalité actuelle de la poésie lyrique italienne dépende d'un excès de familiarité linguistique, mais plutôt exactement du contraire. Bien qu'ils aient traduit ou interprété dans leur œuvre les tournants les plus significatifs des trente dernières années, le canon de la recherche a été celui d'une discontinuité linguistico-formelle très avancée, qui aurait bientôt rendu superflue l'expérience de la néo-avant-garde. Et c'est là une donnée historique dont on ne peut pas ne pas tenir compte, même s'il y faut un panorama assez touffu de noms et d'œuvres.

Mais voyons-en les cas les plus significatifs. Vient en premier, dans l'ordre du temps, le groupe des poètes émergés au cours des années cinquante (ils se répartissent de façon égale en toutes régions d'Italie), auxquels on aimerait attribuer le nom de « quatrième génération ». Parlons avant tout de deux parmi les meilleurs, Bartolo Cattafi et Angelo Maria Ripellino, qui nous ont quittés au cours des cinq dernières années. Ils sont

tous deux siciliens d'origine. Dès son premier livre en 1951, *Nel centro della mano*, Cattafi a cultivé sa propre, passionnée, mythologie humaine sous le signe du voyage, de l'aventure, touchant au point focal de son impétuosité expressive (qui n'est pas loin de certains résultats de la « beat generation » américaine) dans son recueil *L'aria secco del fuoco*, 1972. Il tendait vers une poésie de l'objet, dense, jamais portée à l'épanchement, enrichie et par là même transfigurée par une constante impulsion métaphorique, dans l'intention de brûler pour ainsi dire la matière verbale dans le moment de sa diction. Tout autre a été l'expérience de Ripellino, dont la poésie, tout au moins dans ses phases initiales, remonte à des modèles entièrement différents : en particulier aux grands poètes russes et tchèques de ce siècle, qu'il a traduits et magistralement étudiés. De la sorte il semble avoir éludé dans sa formation le parcours, obligé pour la majeure partie des poètes de sa génération, de la poésie hermétique. Cela dit, il faut toutefois ajouter que les éclairages provenant de Holan, Rozanov, Belyi, Mandelstam, Pasternak, trouvent en lui une inclination décidée au discours d'effusion, coloré, méditerranéen. Dans cette texture toujours changeante affleurent les humeurs d'un personnage-auteur égaré, rêveur, grotesque interprète des plus disparates situations existentielles, prêt à se réfugier derrière la façade du mélodrame, en lançant depuis ce décor illusoire des accents de colère, de piété, de fraternelle nostalgie pour un monde disparu. Dans ses volumes les plus importants (*Sinfonietta*, 1972 ; *Lo splendido violino verde*, 1976 ; *Autunnale barocco*, 1977), on ne compte pas les néologismes et les archaïsmes forgés de façon inimitable, selon une dimension « ludique » et « histrionique » du langage, appelé par le poète sur la scène d'un lexique personnel.

Toujours dans le cercle de la « quatrième génération », voici les deux figures elles aussi fort dissemblables de Luciano Erba et de Maria Luisa Spaziani. Chez le premier, lombard, qui en fait n'a publié qu'un livre, *Il nastro di Moebius* (1980), la leçon de Vittorio Sereni et de Montale est évidente, mais elle est poursuivie avec un scrupule formel qui n'éveille pas de soupçons sur la validité de ses choix. En substance, Erba a touché d'un doigt assez heureux certaines zones égarées de la sensibilité illuministe et sensuelle de la civilisation où il vit, entachées de mille illusions romantiques éphémères toujours démenties par le rapport avec la réalité industrielle. Son sentimentalisme gratuit se résout en une sobre acquisition d'étonnement, toute de contrastes allusifs et pathétiques. C'est un poète plus que jamais attentif aux « complexes » de la vie actuelle, dont il se moque et sourit en même temps ; prêt à évoquer les monstres pour le plaisir de les photographier.

A la base de l'expérience de Spaziani il y a, par contre, la ferveur de la découverte et la nécessité d'appeler les sentiments par leur nom. Il n'est pas sans intérêt de citer les principaux volumes (*Le acque del sabato*, *Utilità della memoria*, *L'occhio del ciclone*, *Transito con catene*, jusqu'au dernier *Geometria del disordine*, 1981), parce qu'ils indiquent chacun l'ampleur croissante de cette impulsion qui, d'un néoromantisme et d'un symbolisme finement présentés comme formes de connaissances du monde sensible,

porte, à travers un miroir de métaphores bigarré, au signe magique des apparitions, des rencontres, des surprises de la vie. D'une langue toujours plus tourbillonnante et fascinante, la poésie de Spaziani soulève chaque fois en termes concrets, d'où n'est pas exclu le jeu verbal, le problème du hasard et de la prédestination de son engagement humain, dans l'ouverture d'un espace de conciliation entre nature et âme, pas toujours lié à des symétries et psychologies déterminées. Et voici alors que le schème romantique et symboliste des débuts se renverse peu à peu dans le naturel de l'observation phénoménologique, en un apparent abandon stylistique qui ne force jamais la voix et le rythme, mais travaille secrètement à fouiller et à purifier les moindres événements biographiques et existentiels, qui se composent sur la page en figurations au relief classique.

Les noms de Nelo Risi, de Giovanni Giudici, de Silvio Ramat, de Giovanni Raboni serviront encore mieux à éclairer les diverses propositions de la « quatrième génération », même si quelqu'un de ces auteurs, par âge et formation, émerge quelques années plus tard. Relativement à tous les autres, la poésie de Risi est sans aucun doute celle qui se nourrit de « faits », plus proche en quelque sorte de l'engagement de l'après-guerre. Mais dans la problématique de Risi, les prétendus faits n'acquièrent de certitude qu'après un long examen rationnel, une explication lucide qui en renverse la signification et les assimile aux mille courants de l'expérience sensible. Après de nombreux volumes, où les interrogations portant sur notre temps se poursuivent sans relâche, est venu en dernier lieu, en 1983, un livre comme *I fabbricanti del « Bello »* (lauréat très applaudi du « Prix international Eugenio Montale — Mouvement Poésie ») qui soulève principalement, même sur le plan biographique, le délicat problème du lien entre auteur et œuvre d'art. En manœuvrant en territoires d'autrui (musique, théâtre, scénographie, danse, etc.), Risi laisse transparaître avec une mélancolie ironique et piquante le destin même de sa poésie, toujours en suspens entre l'écoute des profondeurs et la polémique contre les mass media — dans la politique et dans la culture — qu'il refuse.

Giovanni Giudici a donné la mesure la plus large de ses qualités à partir du recueil *La vita in versi* (1965). Qui lit ce livre trouve devant soi, comme un panorama physique et moral, le monde du néo-capitalisme tel qu'il peut être observé, souffert et digéré de l'intérieur. C'est la première fois, en Italie du moins, qu'un poète réussit à pénétrer d'une façon quasi physiologique dans les expériences ambiguës et séduisantes de l'industrie qualifiée. Cette capacité poétique de les représenter est ce qu'il faut louer en premier dans son œuvre, avant d'admirer les ressources de sa langue poétique téméraire (comme dans *Autobiologia*, 1969, et *O Beatrice*, 1972). Discours qui ne convient presque pas du tout à Ramat et à Raboni, dont les idées sont proches, ainsi qu'on l'a laissé entendre, de ce groupe de poètes. Le don personnel de Ramat consiste à faire sien un besoin entretenu par la lyrique nouvelle des deux dernières décennies : celui d'éviter les sécheresses du parti pris d'expérimentation, en se rattachant, avec une forte poussée sentimentale, à la rigueur épistémologique et métaphysique de la saison hermétique passée. C'est un mirage que Ramat — l'un des spécialistes les plus

aguerris de la poésie italienne moderne — poursuit depuis son premier livre *Le feste di una città* (1959) et qu'il a prolongé ensuite dans l'invention « baroque » de *Gli sproni ardenti* (1964), et avec plus d'entrain et de fantaisie dans le dernier recueil *L'inverno delle teorie* (1980), où il a atteint à une maîtrise heureuse de ses instruments linguistiques aiguisés. C'est le même trajet qu'a accompli Raboni, dans un territoire différent (la Lombardie), et dans une atmosphère plus proche de Montale et de Sereni, les deux chefs de file de la « ligne lombarde ». Poète cultivé et extrêmement mesuré, Raboni cherche à approfondir les mystères de la mémoire, entendue non seulement comme réservoir personnel, mais comme mémoire du temps, des villes, de l'art lui-même. De *Le case della Vetra* au dernier volume *Nel grave sogno* (1982), le parcours accompli suit le fil d'une narration et d'un journal dans lequel se perçoit une tension vers le montage « romanesque ».

Nous voici arrivés au seuil de la dernière génération qui, du reste, a subi, comme partout, le contrecoup antipoétique de 1968. Il serait à présent indispensable de fournir à tout le moins de grandes lignes d'orientation, dans la foule des titres et des noms. C'est une tâche dont on ne peut toutefois s'acquitter à la fin d'un panorama assez dense et qui exigerait plus de place. Déjà, pour simplifier, ont été écartées la figure de Margherita Guidacci, le poète au souffle spirituel et religieux le plus puissant de la nouvelle lyrique italienne, celle de Giorgio Orelli, expression raffinée d'une sensibilité assez proche, en terre suisse, des manières de la « ligne lombarde », l'expérience par bien des vers intéressante de Giuseppe Bonaviri et de Luca Canali, qui demanderaient chacune un discours à soi.

Le thème sur lequel il convient de réfléchir le plus pour ce qui est du chemin pris par les plus jeunes est toujours celui que l'après-guerre a enregistré sous une autre forme : comment faut-il que l'engagement social et civil se manifeste en poésie. Mais avant de trouver une réponse, à supposer qu'il y en ait une, on est en droit de se demander si le fait de déverser continuellement dans la poésie de bouillonnantes mixtures d'origine sociologique et politique n'est pas par soi un signe d'impuissance envoûtée. Certains, comme Dario Bellezza — héritier sensible du bonheur et de la « diversité » de Penna — et Alfonso Berardinelli, plus proche des positions de Fortini et du groupe de « Officina », s'en sont rendu compte. Et, de fait, leurs livres respirent un climat de liberté intérieure. Est caractéristique, par exemple dans *Lezione all'aperto* (1979) de Berardinelli, l'usage lapidaire ou concentré du discours politique en des laisses où se reconnaît fortement l'expressionnisme de la première avant-garde. Ailleurs, le discours amoureux est revenu à la mode, et on peut en trouver la démonstration dans la riche moisson de poésie de jeunesse que contient l'anthologie de Antonio Porta, *Poesia degli anni Settanta* (1^{re} éd. 1979). On y découvre que l'un des plus authentiques porteurs de nouveautés de ces dernières années, Valerio Magrelli (né en 1957), est un spécialiste de Proust et des avant-gardes françaises du début du siècle. C'est assez pour déduire que l'édifice de la poésie se remet à monter sur des fondements bien visibles et d'une facture littéraire précise. Condition indispensable pour que la parole recommence à être amoureuse de soi.