THÈSE DE DOCTORAT

De la « parole-éternité » à la « parole-mémoire » : Parcours poétique et artistique d'Alfonso Gatto

Présentée en vue de l'obtention du grade de docteur
en **Études romanes, Spécialité Études italiennes**
de l'**Université de Montpellier Paul Valéry**

École Doctorale n°58 – Langues, Littératures, Cultures et Civilisations

Présentée par **Morgane CROTTI**

Dirigée par **Flaviano PISANELLI**

Soutenue publiquement le **1er juillet 2025** devant le jury composé de

Tania COLLANI Professeure des Universités Habilitée à diriger des recherches Université de Haute-Alsace	Rapporteure
Christophe MILESCHI Professeur des Universités Habilité à diriger des recherches Université Paris-Ouest Nanterre	Rapporteur
Laura TOPPAN Maîtresse de conférences Université de Lorraine	Examinatrice
Yannick GOUCHAN Professeur des Universités Habilité à diriger des recherches. Université d'Aix-Marseille.	Président du jury
Flaviano PISANELLI Professeur des Universités Habilité à diriger des recherches Université de Montpellier Paul Valéry	Directeur de thèse

Résumé de la thèse

Cette thèse *De la « parole-éternité » à la « parole-mémoire » : parcours poétique et artistique d'Alfonso Gatto* se focalise, d'une part, sur l'analyse des textes poétiques d'Alfonso Gatto, depuis le recueil *Isola* (1929-1932) jusqu'aux *Rime di viaggio per la terra dipinta* (1969) et, d'autre part, sur les autres domaines artistiques et critiques exercés par le poète : peinture, critique d'art, prose ou encore les poèmes pour enfants. La première partie de cette étude retrace le contexte historique et culturel de l'époque et établit des liens entre les poètes dits hermétiques et le Symbolisme français. Dans la seconde partie, nous nous intéressons aux recueils hermétiques d'Alfonso Gatto, notamment à travers la notion de paysage, entre espace et temporalité. La troisième partie porte sur la période qui suit l'hermétisme et sur l'intérêt qu'accorde le poète aux « victimes ». Enfin, dans une quatrième partie, nous aborderons le lien entre poésie et peinture, autour du recueil *Rime di viaggio per la terra dipinta.* Nous expliquons la « continuité » dans l'œuvre de Gatto entre sa poétique hermétique et ses productions de l'après-guerre, y compris les liens entre les différents langages artistiques qui contribuent à tracer ses horizons esthétiques. Nous avons également traduit le recueil *Isola* (traductions en annexes). Ce travail nous a permis de nourrir notre réflexion sur l'exégèse des textes poétiques de Gatto et d'offrir, nous l'espérons, une réception à cet auteur encore méconnu en France.

Summary of thesis in English

This thesis *From « words-eternity » to « words-memory »: Alfonso Gatto's poetic and artistic journey* focuses, on the one hand, on the analysis of Alfonso Gatto's poetic texts, from the collection *Isola* (1929-1932) to *Rime di viaggio per la terra dipinta* (1969), and, on the other, on the other artistic and critical fields in which the poet worked: painting, art criticism, prose and children's poems. The first part of this study traces the historical and cultural context of the period, and establishes links with the so-called Hermetic poets and French Symbolism. In the second part, we focus on Alfonso Gatto's Hermetic collections, in particular through the notion of landscape, between space and temporality. The third part looks at the period following Hermeticism, and the poet's interest in "victims". Finally, in the fourth section, we look at the link between poetry and

painting, focusing on the collection Rime di viaggio per la terra dipinta. We explain the “continuity” in Gatto's work between his hermetic poetics and his post-war productions, including the links between the different artistic languages that help to trace his aesthetic horizons. We also translated the collection *Isola* (translations in appendices). This work has enabled us to further our reflection on the exegesis of Gatto's poetic texts and, we hope, to offer a reception to this author who is still little known in France.

Mots-clés : *Alfonso Gatto, hermétisme, poésie italienne et contemporaine, écriture poétique et arts, poésie et mémoire, traduction.*

Keywords : *Alfonso Gatto, hermeticism, Italian and contemporary poetry, poetic writing and the arts, poetry and memory, translation.*

Remerciements

Je tiens à apporter mes remerciements les plus chaleureux et toute ma reconnaissance à mon directeur de thèse, Flaviano Pisanelli. Depuis ma première année de licence, son enthousiasme et sa passion pour la poésie sans égal ont fait naître en moi l'envie de poursuivre la recherche. L'aide qu'il m'a procurée durant ces années et ses conseils avisés ont déterminé la finalisation de ces travaux.

Je souhaite également remercier Yannick Gouchan, Tania Collani, Christophe Mileschi et Laura Toppan d'avoir accepté de lire mon travail de thèse et de siéger à mon jury.

J'exprime ma gratitude à Myriam Carminati pour ses relectures, sa bienveillance et son aide précieuse quant au travail de traduction.

Je tiens également à remercier mes proches et mes amis, en particulier ma mère, Odile, qui a toujours su m'encourager dans les moments difficiles, ma sœur Sophie, ainsi que Guillaume pour son soutien infaillible. J'adresse une pensée particulière à mes grands-parents, Andrea et Leda, et mon père Jean, qui ne sont plus, mais qui m'ont donné l'envie de renouer avec mes origines.

Je dédie enfin ces recherches à ma fille, Eléanore, née durant mon travail de thèse et dont le regard d'enfant a illuminé d'autres horizons.

Table des matières

Résumé de la thèse 2

Remerciements 4

Table des matières 5

Notes liminaires 10

Introduction 12

PARTIE I 26

LES RACINES DE L'HERMÉTISME 26

Chapitre 1. L(es) hermétisme(s) : contextualisations historiques et critiques 27

Chapitre 2. Formes et canons de l'expression hermétique 40

2.1 La critique hermétique et anti-hermétique 40

2.2 Le rôle des revues littéraires 51

2.3 La poétique hermétique à l'épreuve de la critique 58

Chapitre 3. L'expression hermétique du vide et de l'absence 67

3.1 L'absence : du Symbolisme à l'hermétisme 67

3.2 La dialectique du visible et de l'invisible 74

3.3 À l'écoute du silence 80

3.4 Du ciel vide à la verticalité de la chute 84

3.5 Solitude et création poétique 91

PARTIE II **98**

AUX ORIGINES D'UNE « PAROLE-ÉTERNITÉ » **98**

Chapitre 4. *Isola* et *Morto ai paesi* : l'hermétisme d'Alfonso Gatto **99**

4.1 Le paysage : la construction d'un espace poétique infini 99

4.2 Une quête sensorielle de l'enfance 105

4.3 Le paysage comme seuil entre la vie et la mort 118

4.4 Espaces architecturaux, espaces poétiques 126

Chapitre 5. L'horizon comme espace-temps poétique **137**

5.1 Mélancolies à la fenêtre 137

5.2 Le temps de l'Attente : la lune comme *signe* 147

Chapitre 6. Le corps dans le paysage **155**

PARTIE III **165**

DE LA « PAROLE-ÉTERNITÉ » À LA « PAROLE-MÉMOIRE » : LA POÉTIQUE FACE À L'HISTOIRE **165**

Chapitre 7. L'écriture rencontre la mémoire **166**

7.1 *La memoria felice* 169

7.2 *Arie e ricordi* 176

Chapitre 8. Le tournant de l'Histoire : De *Amore della vita* à *Il capo sulla neve* **181**

8.1 Une poétique de la Résistance ? 182

8.2 *Amore della vita* 187

8.3 *Il capo sulla neve* 197

Chapitre 9. Entre poésie et Résistance : *La Storia delle vittime* **216**

9.1 Les victimes de l'Histoire 217

9.2 De la mémoire collective à l'introspection 226

Chapitre 10. L'Autre entre prose et poésie : de *La spiaggia dei poveri* à *Il vaporetto* 229

10.1 *La spiaggia dei poveri* et *Carlomagno nella grotta* : un plaidoyer pour les innocents 229

10.2 La re-naissance du « bambino » dans les poèmes pour enfants de *Il vaporetto* 236

PARTIE IV 244

DE LA PAROLE POÉTIQUE À LA PEINTURE 244

Chapitre 11. Le « signe » entre écriture poétique et représentation picturale 245

11.1 L'attente d'un « signe » 246

11.2 *La forza degli occhi* 250

11.3 *Occhio che vede dentro il suo vedere* : la critique d'art à l'épreuve de la poésie 253

Chapitre 12. Poésie et peinture en dialogue 265

12.1 Le poète au pinceau : *Del perché dipingo* 267

12.2 Synesthésies artistiques : *Rime di viaggio per la terra dipinta* 271

12.2.1 Venise impressionniste : l'hommage à Claude Monet 274

12.2.2 Montmartre et la solitude d'Utrillo 274

12.2.3 Entre le Piémont et la Provence, souvenirs de Paul Cezanne 276

12.2.4 Sensorialité métaphysique : Carlo Carrà 279

12.2.5 Entre errance et existence : Vincent Van Gogh 282

12.3 « L'atto (e l'amore) del dirmi addio » : autoportraits 283

Conclusion 287

Quelques réflexions préliminaires sur la traduction du recueil *Isola* d'Alfonso Gatto 293

Annexes I : Traduction du recueil *Isola* 301

Poesia *301*

Notte *302*

Il giogo *303*

Corso *304*
Amore *305*
Natura morta *306*
Uomo di mare *307*
Attenzione *308*
Amici *309*
Marlene *310*
Libertà *311*
Infanzia *312*
San Liberatore *314*
Plenilunio *315*
Alba *316*
Fronte *317*
Lungo Tirreno. Notte *318*
Lungo Tirreno. Marina *319*
Inerzia *320*
Silenzio *321*
Domenica *322*
Gioia *323*
Nudo *324*
Serenata *325*
Dopo la pioggia *326*
Cala del vespero *327*
Paesetto di riviera *328*
Libeccio *329*
Stazione *330*
Desiderio di laguna *331*
Sogno d'inverno *332*
Natale *333*
Paese *334*
Viride *335*
Santa Chiara *336*
Donna di maggio *337*
Balcone *338*
Sera *339*
L'Assunta *340*

Cielo *341*
Prim'alba *342*
Atrio del mare *343*
Carri d'autunno *344*
Erba e latte *345*
Mattino all'ospedale *346*
Tramonto *348*
Solitudine *349*
Idillio del piccolo morto *350*
Sogno del golfo *352*
Isola *353*

Annexes II : Documents iconographiques **354**

Bibliographie **382**

Index des noms 405

Notes liminaires

L'édition de référence que nous utilisons pour l'analyse des textes d'Alfonso Gatto est la suivante : *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, [2005], 2011, sous la direction de Silvio Ramat qui préface l'ouvrage. Il s'agit, à ce jour, du premier volume dédié à Alfonso Gatto. Une nouvelle édition, toujours dirigée par Silvio Ramat est, depuis, parue en 2017. Sachant que nous avions déjà commencé (depuis le master) à travailler sur la première édition, nous avons poursuivi sur celle-ci. Les modifications entre l'édition de 2011 et celle de 2017 concernent notamment l'ajout de certains textes que nous avions déjà dans d'autres volumes. Le volume de 2011 s'articule autour de huit sections composées comme suit :

- *Poesie* (1929-1941) comporte, dans une première partie, les recueils poétiques *Isola* (1929-1932), *Morto ai paesi* (1933-1937), dans une seconde partie, *La memoria felice* (1937-1939), *Arie e ricordi* (1940-1941).
- *Poesie d'amore* (en deux parties) : les textes datant de 1941 à 1949 dans une première partie, puis les poèmes de 1960 à 1972 dans une seconde partie.
- *La Storia delle vittime* comprend les recueils *Amore della vita* (1944), *Il capo sulla neve* (1943-1947), *Giornale di due inverni* (1943-1944 et 1964-1965), *La Storia delle vittime* (1962-1965).
- *La forza degli occhi* (1950-1953).
- *Osteria flegrea* (1954-1961) comprend *Allegretto, Diario, Osteria flegrea* et *La madre e la morte.*
- *Rime di viaggio per la terra dipinta* (1968-1969).
- *Desinenze* (1974-1976) est composé de *Desinenze, Ultime poesie, Frammenti.*
- Enfin, dans un appendice, on retrouve les *Poesie disperse* qui regroupent les différents textes exclus par le poète des recueils précédents. Une dernière section est consacrée aux textes d'accompagnement à la poésie, tous rédigés par le poète et parfois publiés dans des revues : *Per l'uomo imperfetto*[1], *Parole a un pubblico*

[1] Publié initialement dans la revue *Campo di Marte*, 15 octobre 1938.

immaginario[2], *Premessa*[3], *Autoritratto*[4], *I pensieri modesti*[5], *Preambolo dell'autore al servizio della sua poesia*[6].

Dans les notes en bas de page, nous utiliserons les sigles suivants pour citer les recueils poétiques de notre *corpus* :

- IS pour *Isola* ;
- MP pour *Morto ai paesi* ;
- MF pour *La memoria felice* ;
- AR pour *Arie e ricordi* ;
- AV pour *Amore della vita* ;
- CN pour *Il capo sulla neve* ;
- SV pour *La Storia delle vittime* ;
- FO pour *La forza degli occhi* ;
- RV pour *Rime di viaggio per la terra dipinta*.

[2] Publié initialement dans *Pesci rossi*, janvier 1947.
[3] Il s'agit de l'introduction au recueil *Il capo sulla neve*, Milano-Sera, Milano, 1947.
[4] Publié initialement dans *La Fiera letteraria*, 25 décembre 1955, puis dans *La Rassegna della letteratura italiana*, n. 3, 1986.
[5] In *La madre e la morte*, « Quaderni del Critone », Lecce, 1959, puis repris comme conclusion à *La sposa bambina*, Florence, Vallecchi, 1963.
[6] In *Poesie (1929-1969) scelte dall'autore*, Milano, Mondadori, 1972.

Introduction

Notre thèse, *De la « parole-éternité » à la « parole-mémoire » : parcours poétique et artistique d'Alfonso Gatto* se propose de retracer le parcours poétique et artistique de Gatto à travers les différents langages dans lesquels s'est exercé le poète tout au long de son existence : poésie, prose, mais aussi peinture et critique d'art. Alfonso Gatto (1909-1976) connaît de profonds bouleversements historiques : la dictature fasciste, puis la Seconde Guerre mondiale. Dans une société où les repères se sont ébranlés, les intellectuels optent pour différentes stratégies, des écrits clandestins aux textes d'apparence apolitique. La première production poétique de Gatto (1929-1937), à l'égal de celle d'autres poètes contemporains comme Quasimodo, est ainsi qualifiée d'« hermétique » par la critique. La parole poétique se veut « essentielle » : fondée sur l'analogie, elle permet de dévoiler une « vérité » transcendantale. Les poètes hermétiques se rassemblent ainsi autour d'un temps « majeur » au détriment d'un temps caractérisé par l'historicité, considéré comme « mineur ». La seconde production du poète (1937-1969), post-hermétique, est moins étudiée par la critique de l'époque, qui y voit « un tournant maladroit ». Il faudra attendre le décès du poète pour que plusieurs études soient consacrées à cette période. Nous notons, par ailleurs, que cette seconde production est difficilement classable par la critique qui tâtonne parfois entre « poète engagé », « poète résistant ». De plus, les autres productions du poète (critique d'art, peinture, prose et poésie pour enfants) sont rarement reliées à la production poétique de la même période. À partir de ces considérations, il s'agira de comprendre comment et dans quelle mesure il existe une continuité entre la production poétique hermétique et post-hermétique ainsi que dans les arts et, notamment, d'expliciter la nature du lien commun à tous ces domaines.

Nous avons axé notre travail autour de deux notions principales : « parole-éternité » et « parole-mémoire ». Par parole, nous entendons un véritable système de pensée pouvant se retranscrire chez l'auteur à travers différentes formes de langages ; la parole et la pensée étant deux notions enveloppées l'une dans l'autre : « le sens est pris dans la parole et la parole est l'existence extérieure du sens[7] ». La notion de « parole-éternité » se réfère à la période hermétique du poète. Dans les deux premiers recueils

[7] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 211.

hermétiques, *Isola* et *Morto ai paesi*, l'espace poétique, ainsi que sa temporalité, sont reliés à une quête d'absolu dans laquelle, d'une part, les paysages d'enfance sont mythifiés et, d'autre part, le poète cherche à instaurer un dialogue avec un « au-delà ». Cette temporalité sans limites évoque également des poètes symbolistes, notamment dans leur rapport à l'absence, mais aussi l'horizon léopardien. Subséquemment, la « parole-mémoire » se réfère à la période post-hermétique du poète. À partir des recueils *La memoria felice* et *Arie e ricordi*, la mémoire entre exponentiellement dans le texte poétique. À partir de la Seconde Guerre mondiale, la parole poétique de Gatto se rapproche progressivement de la réalité en s'astreignant à l'urgence et à la nécessité du témoignage. « La parole-mémoire » caractérise ainsi l'engagement du poète à cette époque.

Si nous avons conçu notre travail comme un itinéraire allant de la dimension d'éternité à la mémoire, nous souhaitons toutefois démontrer que le parcours du poète révèle une sorte de continuité. L'éternité et la mémoire ne sont pas deux notions antagonistes, mais sont intrinsèques l'une à l'autre : l'éternité ne peut exister sans une mémoire qui l'anime et la mémoire fait le lien entre la temporalité humaine et l'éternité transcendant le temps. Il s'agira ainsi d'analyser l'œuvre poétique de Gatto sous le signe d'une continuité plutôt que d'une rupture, en nous interrogeant sans cesse sur le lien entre la « parole-éternité » et la « parole-mémoire » dans les parcours poétique et artistique de l'auteur.

Nous avons structuré notre thèse autour de quatre parties qui respectent la progression chronologique de rédaction des recueils poétiques : d'*Isola*, dont les premiers poèmes datent de 1929, jusqu'aux *Rime di viaggio per la terra dipinta* de 1969. Bien que l'œuvre poétique de Gatto demeure au centre de cette étude, nous souhaitions néanmoins mettre en exergue les autres productions du poète, notamment la prose, la critique d'art et la peinture qui ont des relations très denses. Notre choix du *corpus* met ainsi en relation le parcours poétique et artistique de l'auteur. Sur les treize recueils poétiques, nous en analysons particulièrement neuf : *Isola, Morto ai paesi, La memoria felice, Arie e ricordi, Amore della vita, Il capo sulla neve, La Storia delle vittime, La forza degli occhi* et *Rime di viaggio per la terra dipinta.* Ce choix permet de répondre à un critère

diachronique : nous nous focalisons sur un arc temporel de quarante ans, qui couvre toute la période d'écriture du poète[8] (1929-1969).

Face à la densité de l'œuvre poétique de Gatto, qui comporte plus de huit-cents poèmes, nous n'avons pas analysé plusieurs recueils dont *Poesie d'amore, Giornale di due inverni, Osteria flegrea* et *Desinenze*. Ces quatre recueils ont été composés à la même période que celle de recueils que nous avons pris en compte. Cependant, les thématiques abordées étant similaires, nous avons fait le choix de nous concentrer sur un nombre plus restreint de recueils et avons opté, en revanche, pour l'analyse de textes appartenant à d'autres genres littéraires. Nous avons choisi d'ajouter à notre *corpus* : le recueil de poésies pour l'enfance *Il sigaro di fuoco* (1944), réédité en 1963 sous le titre de *Il vaporetto*, mais aussi plusieurs textes en prose : *La sposa bambina* (1943)*, La spiaggia dei poveri* (1944)*, Carlomagno nella grotta; Questioni meridionali* (1962), réédité par la suite sous le titre de *Napoli NN*, ainsi que les textes critiques consacrés à l'architecture (*Scritti di architettura*) et à l'art, regroupés en partie dans *Modelli d'arte* et *Il catalogo è questo*.

Malgré l'abondance et la diversité des genres littéraires pratiqués par Alfonso Gatto, le poète se retrouve principalement associé à l'hermétisme italien des années Trente, aux côtés, entres autres, de Quasimodo ou de Luzi. Par rapport à d'autres poètes de cette période, Gatto demeure assez peu étudié. En effet, la complexité de son œuvre poétique, associée à un langage jugé obscur ainsi que son engagement politique, l'éloignant de l'hermétisme, ont rendu difficile sa réception critique. Les controverses critiques envers l'hermétisme ont parfois défini durablement les poètes sous cette étiquette. Le cas de Quasimodo présente un destin similaire : considéré comme figure de proue de l'hermétisme, la production du poète sicilien a souvent été réduite à cette période, ses premiers recueils hermétiques étant davantage étudiés que ceux d'après-guerre. En effet, le changement de registre opéré par Quasimodo a été vécu par les lecteurs et les critiques comme une trahison de la « *poetica della parola*[9] ».

[8] Pour préciser nos propos, *Rime di viaggio per la terra dipinta* est le dernier recueil du poète publié de son vivant. Le recueil *Desinenze* (1974-1976) est publié posthume.
[9] Héloïse Moschetto, « Poétiques et polémiques : le paradoxe du prix Nobel attribué à Quasimodo et ses conséquences dans la réception de son œuvre en France », in *Transalpina*, 25, 2022, p. 137.

Comme Quasimodo, Alfonso Gatto rompt en effet la prétendue absence d'engagement et l'anhistoricité reprochées par la critique à partir du milieu des années Trente. Le poète milite activement au sein du Parti Communiste italien ; il est par ailleurs arrêté en 1936 pour conspiration politique. Malgré sa détention à la prison milanaise de San Vittore, son engagement n'en demeure pas moins puisqu'il s'implique dans la Résistance et dénonce les injustices commises envers ceux qu'il considère comme les « victimes de l'Histoire ». Les changements thématiques et formels entre ces deux périodes ont ainsi surpris la critique qui a souligné la présence d'une véritable rupture. Ainsi, la continuité de l'œuvre d'Alfonso Gatto apparaît de façon très éparse, ce qui a fait multiplier les étiquettes qu'on a voulu lui attribuer : « hermétique », « engagé » ou « peintre ».

Parmi les études critiques réalisées, peu d'ouvrages, mis à part des actes de colloques, abordent l'ensemble de l'œuvre du poète. Il n'existe malheureusement pas d'édition critique de l'œuvre complète de l'auteur ni d'anthologie complète de ses textes en prose, de ses poèmes pour enfants, pièces de théâtre, critiques d'art, chroniques journalistiques, architecturales et sportives. Certains documents sont difficilement consultables et non réédités, comme les proses et les écrits d'art. Un exemplaire de *Il catalogo è questo*, regroupant les critiques d'art rédigées par le poète lors de l'exposition au musée « Il catalogo » de Salerne, nous a par exemple été directement transmis par le musée. L'ensemble des documents textuels et non textuels, comme les aquarelles du poète ainsi que les critiques d'art, mériteraient d'être regroupés en un seul volume. L'épouse du poète, Graziana Pentich, a publié un ouvrage[10] qui regroupe une partie des tableaux, dessins et aquarelles de sa famille. On peut également y retrouver des lettres familiales et des dessins échangés avec leur fils, Leone Gatto. À notre connaissance, seul Francesco D'Episcopo a mené une réelle étude critique sur le lien entre la poétique et les productions artistiques d'Alfonso Gatto. Une conclusion similaire peut être émise pour les proses du poète qui ne sont pas regroupées dans leur ensemble. L'anthologie partielle de Francesco D'Episcopo, *Alfonso Gatto, picaro e poeta. Tra Sud e Nord*[11], regroupant peintures, poèmes et proses, est néanmoins à rappeler. Nous

[10] Graziana Pentich, *I colori di una storia : momenti di vita e luoghi di poesia*, Varzi, Guardamagna, 1993.
[11] Francesco D'Episcopo, *Alfonso Gatto, picaro e poeta. Tra Sud e Nord*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989.

espérons que ce travail de thèse pourra contribuer à un regain d'études et de recherches sur Alfonso Gatto, peu étudié en Italie et encore presque méconnu en France.

Le choix d'articuler la thèse en quatre parties nous a permis de structurer notre raisonnement selon plusieurs étapes. La première partie revient sur les racines de l'hermétisme et le débat critique afin de préciser les points de repère de l'hermétisme et dans quelle mesure ils s'inscrivent dans la poétique hermétique de Gatto. Dans notre deuxième partie, nous abordons les recueils hermétiques *Isola* et *Morto ai paesi* que nous analysons à travers la notion de « parole-éternité ». Nous questionnons en effet le traitement du paysage poétique dans la production hermétique, entre espace et temporalité. Notre troisième partie poursuit ce cheminement en explicitant le passage d'une « parole-éternité » à une « parole-mémoire ». Nous analysons les recueils post-hermétiques, à partir de *La memoria felice*, qui nous conduisent à la période « engagée » de la Seconde Guerre mondiale, tout en mettant en évidence les changements opérés par le poète. Enfin, notre quatrième partie se présente à la fois comme une ouverture mais aussi comme un écho, entre éternité et mémoire, au parcours de l'auteur. En présentant le dernier recueil du poète, ainsi que plusieurs de ses critiques d'art et aquarelles, nous nous interrogeons plus particulièrement sur le lien entre poésie et peinture, qui va éclairer certains aspects de la production poétique précédemment analysée.

Après ce bref développement de l'articulation en quatre parties, nous donnons davantage de précisions sur l'organisation de la thèse. Notre première partie, intitulée *Les racines de l'hermétisme* (chapitres 1, 2 et 3), explicite la notion « d'hermétisme ». Nous problématisons, dans un premier chapitre, la définition d'hermétisme donnée par Flora pour qualifier une poétique jugée obscure du point de vue de la compréhension et considérée comme imperméable aux réalités historiques et sociales. Nous développons ensuite le contexte historique et critique de l'Italie des années Trente. Cette période est marquée par de profonds bouleversements d'ordre économique, politique et social. La dictature fasciste, contrôlant tous les domaines artistiques et culturels, et ne laissant que très peu de liberté aux intellectuels, transforme le pays. Nous verrons ainsi, dans notre second chapitre, comment les intellectuels italiens utilisent les revues littéraires pour proposer de nouveaux paradigmes culturels et poétiques. Les poètes hermétiques s'orientent vers une parole essentielle et un engagement absolu entre littérature et vie. Nous donnerons en ce sens quelques précisions sur la nature ontologique de l'hermétisme

à partir des écrits de Carlo Bo et de l'ouvrage de Jacques et Raïssa Maritain, *Situation de la poésie*[12]. Nous nous intéressons particulièrement aux revues *Frontespizio* et *Campo di marte* à laquelle Alfonso Gatto participe activement avec d'autres poètes tels que Oreste Macrì et Mario Luzi. Enfin, nous détaillerons le retour de la critique face à la poétique hermétique en prenant en compte les différents ouvrages ayant tenté de comprendre et de classifier l'hermétisme. Ces notions préliminaires sont essentielles pour comprendre l'hermétisme de Gatto. En effet, elles permettent d'expliquer le rapport au monde et au temps des poètes hermétiques, que nous développons dans notre deuxième partie. Le troisième chapitre de cette première partie se focalise plus précisément sur les racines hermétiques de la poétique de Gatto. Les premiers recueils hermétiques, *Isola* et *Morto ai paesi*, s'inscrivent dans un « temps majeur », se fondent sur de nombreuses analogies poétiques et présentent un large champ lexical lié à l'absence. En partant des notions de « vide » et « d'absence », nous interrogerons la poétique de Gatto dans différentes perspectives. Nous nous appuyons particulièrement sur les ouvrages *L'espace littéraire*[13] de Maurice Blanchot, qui nous permet de questionner la relation entre écriture et absence, ainsi que sur les textes de Merleau-Ponty qui explicitent le rapport entre le visible et l'invisible. À partir de ces réflexions sur la notion d'absence et, toujours en relation avec la poétique de Gatto, nous élargissons notre lecture à d'autres poètes italiens et étrangers. Dans ce cadre, nous rapprochons Gatto des auteurs symbolistes français, notamment Mallarmé, pour comprendre les fondements sur lesquels les poètes hermétiques puisent cette quête d'éternité.

Avant de détailler le cœur de notre deuxième partie, il est nécessaire de donner quelques précisions d'ordre méthodologique. Dans l'étude de notre *corpus*, bien que nous suivions l'ordre chronologique des recueils poétiques, notre analyse n'est pas uniquement diachronique mais aussi thématique. Nous avons également fait le choix de ne pas nous attarder précisément sur l'aspect stylistique du texte car une thèse de doctorat a spécifiquement porté sur ce sujet[14]. En ce sens, nous nous appuyons principalement sur deux types de perspectives critiques : la traduction et l'analyse sémantique et lexicale. Lorsque nous avons abordé notre recherche, les premières difficultés ont concerné surtout

[12] Jacques et Raïssa Maritain, *Situation de la poésie*, Paris, Desclée de Brouwer, [1938], 1964.
[13] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
[14] Luigi Ernesto Arrigoni, *La metrica di Alfonso Gatto: strutture formali e paradigmi artistici*, Thèse de doctorat, sous la direction de Luca Carlo Rossi, Università di Bergamo, Facoltà di lettere, 2008-2009.

l'exégèse du texte. La poétique hermétique soulève certaines difficultés au niveau de l'interprétation du sens, de la syntaxe, ou bien de la grammaire, comme l'utilisation de pluriels indéterminés, la transitivité de verbes intransitifs, l'absence d'articles ou encore l'emploi ambigu des conjonctions. La traduction présente un double avantage : elle nourrit la réflexion sur le texte et peut, en ce sens, devenir elle-même source d'interprétation du texte original. Il s'agit ainsi d'une « temporalité cyclique » : la traduction peut fonctionner comme source de l'exégèse (compréhension du sens immédiat et littéral du texte) et comme source de l'herméneutique (sens second et médiat)[15]. Notre travail de traduction, que nous détaillons plus précisément dans la partie *Quelques réflexions préliminaires sur la traduction du recueil* Isola *d'Alfonso Gatto*, à la fin de cette thèse, précise, grâce à des exemples, certaines difficultés rencontrées.

Lors de la traduction d'*Isola*, nous avons rapidement pris conscience de la récurrence de certains lemmes. Nous avons réalisé des listes de lemmes pour *Isola* et *Morto ai paesi*, qui ont révélé des aspects importants de l'esthétique du paysage : la prédominance de couleurs ainsi que des éléments naturels et architecturaux. Les lexiques des recueils suivants (à partir de *La memoria felice*) ont, quant à eux, indiqué une diminution progressive des couleurs ainsi que des éléments naturels. Ces recueils se focalisent effectivement sur les notions de « mémoire » et de l'humain. Cela nous a incité à séparer les recueils de Gatto en deux parties : la première partie des recueils (de *Isola* à *Morto ai paesi*) dans la seconde partie de la thèse (« parole-éternité ») et, les recueils suivants (de *La memoria felice* à *La Storia delle vittime*), dans la troisième partie de la thèse (« parole-mémoire »).

En ce sens, l'analyse sémantique et lexicale s'avère un outil précieux d'analyse littéraire : elle permet de traiter un ensemble de données quantitatives et qualitatives pour l'interprétation d'un texte, mais aussi de le relier à l'œuvre d'autres auteurs appartenant ou non à une même époque. Il s'agit, en premier lieu, de débuter une interprétation en s'interrogeant sur le sens de chaque lemme et sur le rapport que le poète instaure entre la

[15] Voir Christophe Mileschi, « La traduction comme métaphore », in *La traduction, source de découverte et de création*, Anne Béchart-Léauté et Sylvain Trousselard (édit.), Université Jean Monnet, Saint Étienne, juin 2016, p. 7.

parole et l'objet[16]. Ce travail nous semble ainsi indispensable d'un point de vue exégétique mais également du point de vue de la traduction. Le traducteur, pour qui la connaissance du texte, de son auteur et du lexique employé[17] est nécessaire, peut exploiter avec profit ce type d'approche méthodologique des textes poétiques.

À partir des résultats fournis par ces listes de lemmes, notre deuxième partie *Aux origines d'une « parole-éternité »* (chapitres 4, 5 et 6) se focalise sur les notions de temps et d'espace dans les recueils hermétiques d'Alfonso Gatto : *Isola* (1929-1932) et *Morto ai paesi* (1933-1937). La « parole-éternité » qui, comme nous l'avons évoqué, se réfère à un espace-temps poétique infini, se manifeste à travers l'élaboration d'un paysage d'enfance mythifié. Notre quatrième chapitre interroge, d'abord, la fonction du paysage dans ces premiers recueils, puis les procédés mis en place par l'auteur pour fonder un espace sans frontières spatio-temporelles. En partant des éléments constitutifs du paysage, nous développons notre réflexion sur la relation entre les éléments naturels et les sens (chapitre 4), entre le temps et l'espace (chapitre 5), et sur le lien entre le corps et le paysage (chapitre 6).

Notre quatrième chapitre revient sur le départ du poète de Salerne et ses retours épisodiques dans une ville en pleine mutation. Nous nous intéressons à la perception poétique du paysage de la part de l'auteur, qui dépasse la notion de « visible ». À ce propos, nous prenons appui sur plusieurs ouvrages de Michel Collot, notamment *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*[18] pour questionner la relation entre le « je » poétique et le paysage. Dans *Isola*, la dimension sensorielle prédomine à travers les couleurs, notamment le bleu et le vert, ainsi que par les odeurs qui recréent, par le procédé synesthésique, des paysages remémorés. Les éléments naturels, tels que l'eau et l'herbe, renaissent ainsi éternellement à travers les sens olfactif, visuel et auditif. Pour approfondir la relation entre la nature, l'enfance et les sens, nous faisons référence à plusieurs ouvrages de Gaston Bachelard[19]. L'approche phénoménologique abordée dans *La*

[16] Pour un approfondissement sur les concordances, voir Flaviano Pisanelli, *In poesis nomine, Onomastique et toponymie dans* Le Occasioni *d'Eugenio Montale et* Trasumanar e organizzar *de Pier Paolo Pasolini*, Grenoble, Ellug, 2007, p. 11.
[17] Jean-Charles Vegliante, *D'écrire la traduction*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 30-31.
[18] Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours,* Paris, José Corti, 2005.
[19] Les principaux ouvrages de Gaston Bachelard qui ont nourri notre réflexion sont les suivants : *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, [1960], 2016 ; *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, [1942], 2019 ; *L'Air et les Songes* : *Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, [1943], 2019 ; *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, [1957], 2020.

poétique de l'espace nous paraît intéressante pour l'étude du paysage poétique où l'espace est relié à la conscience individuelle et non pas à une réalité historique. Bachelard explore également les éléments naturels dans *L'Eau et les Rêves* et *L'Air et les Songes*. L'imaginaire poétique, en particulier hermétique, d'Alfonso Gatto se fonde sur ces éléments naturels qui, à partir d'une quête d'éternité, dialoguent inlassablement avec la mémoire. Nous verrons, ainsi, dans quelle mesure l'élément liquide (la mer et la pluie) et l'élément terrestre (l'herbe) revêtent une fonction régénératrice. Nous détaillons également le passage au recueil *Morto ai paesi* qui présente plusieurs changements notables en termes de représentation du paysage de l'enfance. Le paysage poétique de *Morto ai paesi* s'affirme en effet comme un seuil entre la vie et la mort, où le poète cherche à retrouver l'enfance à travers un dialogue avec l'au-delà. Nous verrons ensuite de quelle manière l'élément aérien et ses déclinaisons (le vent, le ciel et les oiseaux) revêtent une fonction primordiale par le processus mémoriel qui conduit à une renaissance infinie. Enfin, nous proposons de revenir sur la représentation du paysage urbain, ainsi que sur le lien entre ville et banlieue dans les premiers recueils, afin de comprendre dans quelle mesure l'espace architectural permet de retrouver un paysage d'enfance. Pour développer notre réflexion, nous faisons dialoguer les textes poétiques de Gatto avec ses écrits sur l'architecture. Cela nous permet d'aborder un domaine cher au poète qui consacre plusieurs années de sa vie à des recherches en matière architecturale et dédie plusieurs poèmes à son ami architecte Edoardo Persico.

À partir de cette représentation de l'espace poétique, nous nous focalisons, dans notre cinquième chapitre, sur la notion de temporalité dans les recueils hermétiques. Nous interrogeons cette fois la relation entre espace et temps, et nous nous demandons par quels procédés Gatto recrée une temporalité infinie que nous pouvons associer à la « parole-éternité ». Dans le but d'élucider ce rapport au temps, nous analysons tout d'abord l'image récurrente de la fenêtre qui agit comme une sorte de seuil entre le « je » poétique et le paysage, mais aussi entre le passé et le présent. Ouvrant la voie aux réminiscences, nous développons notre réflexion sur la fenêtre à travers deux perspectives. La première, de nature méthodologique, s'appuie sur les écrits de Michel Collot dans *L'horizon fabuleux*[20] et, notamment, sur la structure d'horizon qui nous permet de relier la notion

[20] Michel Collot, *L'horizon fabuleux*, t. 1, Paris, José Corti, 1988.

d'espace à celle de temps. Notre seconde perspective, d'ordre critique, approfondit les correspondances entre l'œuvre poétique de Leopardi, l'œuvre critique de Gatto sur Leopardi et les poèmes de Gatto sur les notions de temps, d'infini et d'horizon. Les influences léopardiennes nous permettent également d'étoffer notre discours sur d'autres éléments ouvrant vers de nouvelles formes de temporalité. Nous examinons précisément la fonction de la lune et de la nuit dans la possibilité d'entrevoir un dialogue avec un « au-delà ». L'environnement nocturne, qui prédomine dans *Morto ai paesi*, s'affiche en effet comme un moyen de briser les frontières temporelles en communiquant avec Gerardo, le petit frère défunt du poète. À partir des ouvrages *L'espace littéraire* de Blanchot et *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty, nous nous penchons sur l'espace nocturne qui est conçu comme un lieu où passé et présent s'interpénètrent et où la vie et la mort se superposent. La philosophie merleau-pontienne nous aide à expliquer la conception de la temporalité chez les auteurs hermétiques où le temps, n'étant pas conçu dans sa linéarité, se lie à notre perception du monde et acquiert ainsi une valeur créatrice perpétuelle.

Ces réflexions entre temps et espace poétique sont complétées, dans notre sixième chapitre, par la relation entre le paysage et le corps. Pour ce faire, nous évoquons la thèse que Merleau-Ponty développe dans *Le visible et l'invisible*[21] selon laquelle le rapport entre le monde et le corps apparaît au-delà de la perception et, plus précisément, comme un « réceptacle » sensoriel du paysage. En ce sens, nous ouvrons une réflexion sur la notion de « chair » dans la poétique de Gatto, en la reliant aux éléments naturels abordés dans les chapitres précédents. Cela nous permet de comprendre de quelle manière les éléments naturels fusionnent avec le corps et comment, par ce biais, ils permettent d'instaurer à nouveau un cycle de renaissances.

La troisième partie de notre thèse (chapitres 7, 8, 9 et 10), intitulée *De la « parole-éternité » à la « parole-mémoire » : la poétique face à l'Histoire*, se focalise sur la production post-hermétique de Gatto. Nous analysons ainsi les recueils *La memoria felice* (1937-1939), *Arie e ricordi* (1940-1941) (chapitre 7), *Amore della vita* (1944), *Il capo sulla neve* (1943-1947) (chapitre 8), *La Storia delle vittime* (1962-1965) (chapitre 9) et, enfin, deux proses, *La spiaggia dei poveri* (1944), *Carlomagno nella grotta* (ou *Napoli*

[21] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

NN) (1962), ainsi que le recueil de poèmes pour enfants *Il vaporetto* (1945-1963) (chapitre 10). Il s'agit ici de comprendre et problématiser le passage d'une « parole-éternité » hermétique vers une « parole-mémoire ». Nous chercherons ainsi à comprendre comment et pourquoi ce passage s'effectue, mais également à établir des liens entre la production poétique hermétique et post-hermétique et les textes en prose.

Les listes de fréquence des lemmes de *La memoria felice* et *Arie e ricordi*, relèvent la prédominance de la notion de mémoire ainsi qu'un besoin notable de se situer dans un espace-temps historique. En définissant l'idée d'un « paysage-mémoire » (chapitre 7), nous revenons sur la place que les éléments naturels déjà présents dans les recueils précédents (le ciel, le vent et la lune) occupent dans l'écriture de Gatto et présentons de nouveaux éléments caractérisant le paysage : l'ombre et l'aridité. Dans l'optique de comprendre cette transition post-hermétique et de la définir, nous nous interrogerons sur la fonction et l'influence des éléments naturels dans l'espace-temps ainsi que sur l'élaboration d'un nouveau lexique poétique.

En partant de ces considérations préliminaires sur la notion de mémoire et de l'étude des premiers recueils post-hermétiques, nous évoquons par la suite un tournant de l'Histoire, marqué par l'entrée dans la Seconde Guerre mondiale qui heurte de plein fouet le monde. À partir de l'ajout « Liriche della Resistenza » en sous-titre du recueil *Il capo sulla neve*, nous nous interrogeons, dans notre huitième chapitre, sur la définition d'une « poétique de la Résistance » en Italie et sur la relation que Gatto entretient avec la Résistance. Pour ce faire, dans une perspective intertextuelle, nous faisons référence à plusieurs anthologies de la Résistance italienne, en les rapprochant des poèmes de Gatto.

Notre réflexion sur l'irruption du temps historique dans la seconde production de Gatto se fonde sur l'analyse des recueils *Amore della vita* et *Il capo sulla neve* (chapitre 8). Ces recueils présentent un nouvel espace-temps poétique marqué par une perte de repères et une dimension d'éloignement. La guerre entre dans le langage poétique, le registre devient plus concret, voir oral, dans l'optique de témoigner des horreurs vécues. Nous assistons ainsi, progressivement, au passage du « je » poétique à un « nous » collectif. Dans l'analyse de ces deux recueils, nous adoptons deux perspectives. La première consiste à examiner les changements du paysage poétique à travers les images du vent, de la neige et du rapport entre lumière et obscurité. La seconde

s'attarde sur la définition de « l'Autre » : à partir d'un nouveau lexique poétique fondé sur le « cuore » et la « morte », nous interrogeons la relation à l'altérité dans son passage du « povero » aux « vittime ».

Le neuvième chapitre est consacré à l'étude du recueil *La Storia delle vittime*, rédigé vingt ans après la Seconde Guerre mondiale. Gatto revient sur des événements marquants en lien avec la guerre, entre autres, les procès aux nazis et la tragédie d'Hiroshima, ce qui nous permet d'analyser la notion de mémoire et d'engagement, entre les dimensions de l'introspection et du collectif. Notre réflexion sur les notions de mémoire personnelle et de mémoire collective s'appuie notamment sur l'ouvrage de Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*[22].

Enfin, dans le dernier chapitre de cette troisième partie (chapitre 10), nous prenons en compte la thématique des « victimes » dans d'autres genres littéraires pratiqués par Gatto : la prose (*La spiaggia dei poveri* et *Carlomagno nella grotta*), ainsi que le recueil de poèmes pour l'enfance (*Il vaporetto*). Les textes en prose révèlent de nombreuses résonances avec les textes poétiques. Dans un premier temps, nous analysons la fonction et le sens de l'altérité dans ces textes littéraires, puis, dans un second temps, nous essayons d'identifier cet « Autre » et de comprendre son rôle dans la poétique de l'auteur pendant la Seconde Guerre mondiale.

Dans l'optique de compléter le parcours poétique et artistique de Gatto, la quatrième et dernière partie de la thèse, intitulée *De la parole poétique à la peinture*, nous permet de mettre en relation la propension « artistique » du poète avec son activité poétique. Dans le but d'analyser la relation entre les différents langages artistiques, nous étudions, d'une part, deux recueils poétiques où la dimension picturale prédomine : *La forza degli occhi* (1950-1953) et *Rime di viaggio per la terra dipinta* (1968-1969) et, d'autre part, plusieurs écrits de critique d'art : *Occhio che vede dentro il suo vedere* (introduction de Gatto à la peinture de Cezanne), *Del perché dipingo* (sur le rapport d'Alfonso Gatto à sa peinture), ainsi que plusieurs tableaux du poète que nous relions à l'œuvre d'autres peintres. Nous nous focalisons également sur le lien entre parole poétique et peinture et essayons de comprendre dans quelle mesure l'art trouve une correspondance avec les notions de « parole-éternité » et « parole-mémoire ».

[22] Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire,* Paris, Albin Michel, 2013.

Dans le chapitre 11, nous nous interrogeons sur la fonction que la notion de « signe » occupe dans l'écriture et la peinture afin de définir de quelle manière le signe se manifeste dans l'ensemble du processus créatif d'Alfonso Gatto. En particulier, nous chercherons également à décrypter quels sont les éléments qui suscitent l'intérêt du poète dans sa peinture, tout en les mettant en relation avec sa poétique. Ainsi, l'analyse du recueil *La forza degli occhi* révèle, d'une part, une forte dimension sensorielle, les objets s'inscrivant dans l'espace notamment autour du son et de la couleur et, d'autre part, une perception visuelle accrue. Nous développons cette notion de perception à partir de l'introduction du texte critique que Gatto consacre à l'œuvre picturale de Cezanne. Il s'agit ici de nous interroger sur l'acte de « voir » entre poésie et peinture, impliquant un rôle de « vérité ». Pour ce faire, nous nous appuyons sur plusieurs ouvrages critiques concernant la peinture de Cezanne [23], ainsi que ceux d'autres peintres comme Kandinsky[24], afin d'approfondir notre raisonnement et d'analyser la fonction des sens et de la couleur entre peinture et poésie. Dans cette perspective, nous proposons également quelques exemples d'aquarelles de Gatto, rendant hommage à Cezanne.

Nous clôturons enfin l'étude du parcours poétique et artistique d'Alfonso Gatto par l'analyse du recueil *Rime di viaggio per la terra dipinta* (1968-1969) (chapitre 12). Dans le but d'établir des liens entre la poésie et la peinture, ce recueil est particulièrement intéressant car il propose une correspondance directe entre des poèmes et des aquarelles, se définissant comme un véritable « livre de dialogue[25] ». En effet, lors de la rédaction du recueil, Gatto peint des aquarelles qui sont en lien avec chacun de ses textes. Notre réflexion prend également en compte les références picturales présentes dans les textes poétiques et dans les tableaux du poète. Nous chercherons enfin à déterminer comment le rapport entre poésie et peinture s'inscrit dans nos deux notions de « parole-éternité » et de « parole-mémoire ». À partir du texte de Gatto, *Del perché dipingo*, nous revenons sur le rapport à la couleur du poète, venant dialoguer avec les couleurs des recueils poétiques précédents. Le développement de cette quatrième partie s'articule autour de deux perspectives. Premièrement, nous analysons les références aux peintres, à travers le

[23] Il s'agit, entre autres, des ouvrages suivants : Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cezanne et lettres*, Paris, Rénovation esthétique, 1921 ; Lawrence Gowing, *Cezanne, la logique des sensations organisées,* Paris, Macula, 1992 ; Joachim Gasquet, *Cezanne*, Paris, Berhneim-Jeune, [1926], rééd. Les Belles Lettres, 2012.
[24] Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, [1954], 1989.
[25] Yves Peyré, *Peinture et poésie, le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2011, p. 6.

paysage et les couleurs dans les poèmes de *Rime di viaggio per la terra dipinta*. Deuxièmement, en prenant appui sur les tableaux et aquarelles réalisés par Gatto, tout comme sur sa critique d'art, nous mettons en relation ses œuvres d'art avec celles d'autres artistes, comme Monet, Utrillo, Cezanne, Carrà ou encore Picasso. Si les allusions à ces peintres sont parfois explicites, les similitudes entre un tableau et un texte ou bien un tableau avec un autre tableau ont fait l'objet d'une analyse de notre part. Nous terminons notre voyage autour des autoportraits de l'auteur, rassemblés par Graziana Pentich, pour compléter et conclure notre réflexion sur le lien entre éternité et mémoire et le dialogue entre passé, présent et postérité qui caractérisent l'œuvre d'Alfonso Gatto.

PARTIE I

LES RACINES DE L'HERMÉTISME

Un homme qui renonce au monde se met
dans la condition de le comprendre[26].

Dans cette première partie, nous aborderons la période dans laquelle se sont développées la pensée et la poétique hermétiques. Nous ne pouvons évoquer l'hermétisme sans parler du contexte italien de l'époque, notamment d'un fascisme en plein essor, qui bouleverse les bases culturelles du pays et impacte la création artistique et littéraire. Le « court XXème siècle[27] » – si l'on s'en tient à la définition de l'historien britannique Hobsbawm – est marqué par de profonds changements. Hobsbawm considère cette période comme une « sorte de triptyque ou de sandwich historique » qui passe d'une ère de catastrophes – de 1914 aux suites de la Seconde Guerre mondiale – à trente années de croissance économique et de « transformations extraordinaires qui ont probablement changé la société humaine plus profondément qu'aucune autre période d'une brièveté comparable[28]. »

Au sein de ces profondes mutations, les intellectuels peinent à trouver leur place. Les poètes utilisent les revues littéraires, notamment *Frontespizio* et *Campo di Marte*, pour proposer un nouveau modèle à la fois poétique et ontologique. La naissance de l'hermétisme suscite toutefois un vif débat de nature culturelle et littéraire auprès de la critique qui souhaite définir un type d'hermétisme. Ces difficultés de compréhension, puis de classification de l'hermétisme, engendrent parfois un certain mépris de la part de la critique.

[26] Paul Valéry, « Stéphane Mallarmé », in *Variété II*, Paris, Gallimard, 1930, p. 261.
[27] Cette citation renvoie à Eric Hobsbawm, dans son autobiographie traduite en français *Franc-tireur. Autobiographie*, Paris, Ramsay, 2005, p. 497, puis reprise dans le titre de son ouvrage *L'âge des extrêmes : le court vingtième siècle, 1914-1991*, Bruxelles/Paris, Complexe, Le Monde diplomatique, 1994, [2003].
[28] Eric Hobsbawm, *L'âge des extrêmes : le court vingtième siècle, 1914-1991, op. cit.,* p. 25.

À partir de ce contexte très complexe, nous tenterons de situer les points de repère de l'hermétisme entre passé et présent. En partant des notions de « vide » et « d'absence », qui caractérisent la poétique hermétique dans laquelle s'inscrivent les premiers recueils d'Alfonso Gatto, nous élargirons notre champ de lecture à d'autres poètes italiens et étrangers.

Chapitre 1. L(es) hermétisme(s) : contextualisations historiques et critiques

Ce premier chapitre retrace le contexte historique de l'Italie du début du XXème siècle et sonde l'environnement culturel dans lequel l'hermétisme a vu le jour. Les revues précédant la période de l'hermétisme livrent en ce sens des informations capitales sur le débat intellectuel de l'époque qui tend vers un besoin de renouveau et de création d'une identité culturelle nationale, malgré les contraintes que l'essor de la dictature fasciste impose au sein de la vie sociale, politique et culturelle du pays.

Le mot « hermétisme », utilisé par la critique, se réfère au mouvement poétique italien qui se diffuse du début des années Trente jusqu'à l'après-guerre. Cette dénomination est utilisée pour la première fois, sous la forme d'adjectif, dans le titre de l'ouvrage de Francesco Flora, publié en 1936 : *La poesia ermetica*[29]. Bien que Flora refuse d'attribuer à son texte toute valeur de définition, cet adjectif aura une grande fortune auprès de la critique : « *La poesia ermetica*, non vuol essere una definizione ; ma soltanto un sottile indice per segnare i tratti più caratteristici della poetica d'oggi, quale è stata disordinatamente attinta all'estremo romanticismo simbolista[30] ». La critique de Flora s'appuie sur ce qu'il considère être l'une des caractéristiques fondamentales de cette nouvelle poétique : son obscurité. Il place la poétique hermétique dans la lignée symboliste française, dont elle aurait repris les codes en les poussant à leur paroxysme.

[29] Francesco Flora, *La poesia ermetica*, Bari, Laterza, [1936], 1947.
[30] Ivi, p. 80.

L'étymologie de l'adjectif « hermétique[31] » apporte à cette nouvelle poétique une connotation négative et, si l'on s'en tient à l'étymologie, une signification fermée et élitiste. Cependant, peut-on définir la poétique hermétique comme étant refermée sur elle-même ? Les poètes ne se sont jamais retrouvés sous cette étiquette d'hermétisme car c'est la critique qui les a définis comme tels et non l'inverse. Piero Bigongiari, dans une interview de 1981, explique de façon claire son point de vue autour du mot « hermétique » :

> Quello che poi è stato chiamato clima ermetico, che non era assolutamente un clima chiuso, era un clima apertissimo, sia ben chiaro! L'ermetismo, lei sa benissimo come è venuto fuori; la parola è nata come condanna da parte della cultura accademica e reazionaria che dichiarava di non capire questa cultura perché quelle difficili parole nascenti sulle labbra che non accettavano parole d'ordine, erano parole nuove rispetto a quelle dell'idealismo imperante, a quelle dello storicismo crociano e soprattutto alle parole d'ordine del fascismo[32].

La nature de l'hermétisme italien a été difficile à définir, oscillant entre mouvement, courant, tendance, école : il conviendrait à notre sens de le définir plutôt comme une mouvance de la pensée et, en même temps, une attitude poétique et esthétique. La notion de pensée intègre deux éléments : la poétique et la critique qui sont indissociables dans l'exercice hermétique. Les notions de « mouvement » ou de « courant » ne peuvent pas correspondre à cette pensée libre car celle-ci est ouverte, les influences sont multiples et dépassent les frontières italiennes. Contrairement à d'autres mouvements littéraires comme le Dadaïsme ou le Futurisme, l'hermétisme[33] ne s'est jamais imposé à travers un manifeste ou une déclaration précise de poétique. La poétique hermétique est née avant toute forme de définition : les recueils *Isola*[34] (1932) ou, encore, *La barca*[35] de Mario Luzi (1935) sont effectivement publiés avant l'ouvrage de Flora (1936). L'absence d'adhésion à un programme ou à un manifeste ne peut faire de

[31] Le terme latin « *sigillum hermeticum* » désigne un couvercle en verre qui, à travers sa fusion (dans la pratique alchimique), pouvait sceller de façon hermétique un alambic ou un vase en verre. Cet adjectif, évoquant les doctrines du *Corpus Hermeticum*, se réfère à une théorie occulte ou mystérieuse puis, à partir du XIXème siècle, à une signification secrète ou dont l'interprétation serait difficile.
[32] Piero Bigongiari, « Firenze, 6 novembre 1981 » in Giorgio Tabanelli (a cura di), *Carlo Bo, il tempo dell'ermetismo*, Venezia, Marsilio, [1986], 2011, p. 120.
[33] Ne considérant pas l'hermétisme comme un mouvement, nous avons fait le choix de ne pas mettre de majuscule à « hermétisme ».
[34] Alfonso Gatto, *Isola*, Napoli, Libreria del '900, 1932.
[35] Mario Luzi, « La barca », in *Poesie*, Milano, Garzanti, [1988], 2015.

l'hermétisme un mouvement littéraire. À ce sujet, Monica Farnetti précise :

> Il fatto che numerosi risultati poetici abbiano preceduto le dichiarazioni d'intenti e di poetica […] e soprattutto la difficoltà a retrodatare esiti di una gestazione lunghissima e d'ampio respiro, comportano la distinzione dell'ermetismo dai movimenti che programmaticamente si organizzano attorno a un'idea, e in cui la corrente interpretativa e storicizzante normalmente scorta da presso e prosegue in parallelo l'operare dei protagonisti[36].

Du point de vue géographique, l'hermétisme s'est développé principalement à Florence, dans le monde des revues, puis à Milan et à Rome, en dehors des milieux académiques. L'épicentre de Florence s'explique par son attrait culturel vers lequel migrent de nombreux poètes, notamment d'origine méridionale. Le *Mezzogiorno* des années 1930, qu'Antonio Gramsci décrit dans son ouvrage *La questione meridionale*[37], est caractérisé par une « grande désagrégation sociale », qui révèle parfois la présence de trois classes sociales : la grande masse paysanne, les intellectuels de la petite et de la moyenne bourgeoisie et les grands propriétaires terriens :

> Il Mezzogiorno può essere definito una grande disgregazione sociale; i contadini che costituiscono la grande maggioranza della sua popolazione, non hanno coesione tra loro. […] La società meridionale è un grande blocco agrario costituito di tre stati sociali : la grande massa contadina amorfa e disgregata, gli intellettuali della piccola e media borghesia rurale, i grandi proprietari terrieri e i grandi intellettuali. […][38].

Ce Sud italien n'offre pas d'accès culturel aux revues littéraires ou à des maisons d'édition moyennes, ce qui déterminerait le départ des intellectuels méridionaux. Les jeunes poètes choisissent Florence pour sa riche tradition humaniste et la possibilité de collaborer à des revues prestigieuses, où ils se réunissent et partagent leur enthousiasme et leur amour pour la poésie et la critique.

Dans une Italie encore marquée par d'énormes différences socioculturelles entre ses régions, la volonté de participer à l'élaboration d'une culture nationale s'établit à travers la création de revues qui souhaitent rompre avec le passé. *La Critica*, fondée par Benedetto Croce en 1903, sera publiée jusqu'en 1944. La revue reprend toute l'histoire de la littérature et de la philosophie sous le prisme de la pensée idéaliste élaborée dans

[36] Monica Farnetti, *L'ermetismo*, in Giorgio Luti (a cura di), *Storia letteraria d'Italia*, vol. *Il Novecento*, I, Padova, Vallardi, 1993, p. 1068.
[37] Antonio Gramsci, *La questione meridionale*, Roma, Editori Riuniti, 1991.
[38] Ivi, p. 28.

L'Esthétique[39]. L'ouvrage avait placé Benedetto Croce sur le devant de la scène culturelle et intellectuelle. En faveur de la création libérée de toute contrainte formelle, *L'Esthétique* suscite l'enthousiasme d'une jeunesse qui souhaite remettre en question les limites imposées par la culture académique. Croce reprend scrupuleusement cette méthode critique qui vise, d'une part, à discréditer le Positivisme du siècle précédent et, d'autre part, le Symbolisme dont on décourage la lecture des œuvres.

La revue *Leonardo* (1903-1907), créée par Giovanni Papini, suit *La Critica* dans sa lutte contre le Positivisme et la culture purement académique. Elle propose, de façon plus accessible et provocatrice, une offensive contre les courants de pensée dominants, défendant ainsi une position d'esthétisme dannunzien fondé sur un idéal de « l'art pour l'art ». L'activité de cette revue cesse lorsqu'une autre voit le jour : *La Voce* (1908-1916), qui marquera l'histoire de par son succès, sa durée, son influence et sa diffusion. Considérée comme un point de référence pour l'élaboration d'un programme d'engagement civil et politique, *La Voce* se veut innovante, anticonformiste et antiacadémique. La revue propose une réflexion autour du *problemismo* qui croise des questions littéraires, philosophiques et politiques. Elle est marquée par sa volonté de dépasser l'esthétisme dannunzien de façon à offrir une place aux jeunes poètes et écrivains, proposant une conception de la littérature liée à l'engagement de l'intellectuel, tout en rejetant les modèles trop avant-gardistes, notamment le Futurisme.

La conquête de la Tripolitaine, qui suit la guerre contre la Turquie en 1911, est le point de départ de nombreuses controverses qui divisent les intellectuels de *La Voce* et amorcent la rupture entre Croce et Gentile. La revue milite pour l'interventionnisme et, en 1915, Prezzolini quitte la direction de *La Voce* pour fonder avec Mussolini *Il Popolo d'Italia*. De Robertis, qui lui succède de 1914 à 1916, offre une place aux intellectuels qui seront une source d'inspiration pour la pensée hermétique et ses modèles critiques : les poètes « du fragment » et de la poésie pure, les symbolistes français et des philosophes étrangers, tels que Bergson, James, Blondel. De Robertis a pour mot d'ordre le *saper leggere*, insistant sur la valeur de la parole poétique, ce qui contribuera à l'élaboration de

[39] Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milano, Remo Sandron, 1902.

la poétique hermétique, comme le précise Petrucciani :

> Più tardi, con la *Voce* letteraria, si veniva affermando l'alto insegnamento del De Robertis, decisivo nella storia delle forme italiane contemporanee; con il suo monito del « saper leggere », con il suo attentissimo insistere sul valore della « parola », egli veniva compiendo un'opera che risulterà poi efficace e profonda – di vera e propria *educazione letteraria*, vigorosamente contribuendo alla nascita della nuova poesia italiana[40].

Le rejet de la modernité se place au centre des convictions des intellectuels fascistes. Le courant *Strapaese* incarne cette tendance, souhaitant le retour d'une autarcie culturelle et opposant les valeurs de la ville et de la campagne, de la tradition face à la modernité. Le fascisme est considéré comme le rempart d'une société en mutation, face au développement d'une culture de masse et à la démocratisation. Carlo Bo dénonce les objectifs de *Strapaese* qui misait à exalter les auteurs contribuant à promouvoir le fascisme[41]. En 1920, Soffici fonde *Rete Mediterranea* qui prône la défense de la culture italienne face aux influences culturelles étrangères et souhaite rompre avec tout avant-gardisme ou modernité. Il indique que les Italiens doivent dorénavant se retrouver à « l'arrière-garde ». Son jugement s'en prend notamment aux futuristes, qui « assassinent l'art et la littérature », mais également à l'Abstraction et au Symbolisme qu'il juge « décadents »[42]. Le cloisonnement culturel, dont fait preuve le régime, s'appuie sur l'autonomie italienne de la production littéraire. Des journalistes et écrivains tentent par ce biais de se faire connaître en présentant des œuvres de qualité inégale, respectant les thèmes de prédilection fasciste : le Duce, la patrie, les classes populaires, la province et le village[43]. Un jeune intellectuel raconte comment le fascisme avait contaminé toutes les sphères de la vie sociale et politique :

> Le fascisme avait imprégné l'État à un tel point, il s'était si profondément infiltré dans la vie nationale en la recouvrant d'un réseau d'interventions et de contrôles si dense, que seule la fierté d'un ermite pouvait y échapper. La famille, les groupes professionnels, les administrations

[40] Mario Petrucciani, *La poetica dell'ermetismo italiano,* Torino, Loescher, 1955, p. 86.
[41] Voir Carlo Bo, « Urbino, 26 febbraio 1979 », in Giorgio Tabanelli (a cura di), *Carlo Bo, il tempo dell'ermetismo*, *op. cit.*, p. 25.
[42] Voir Frédéric Attal, *Histoire des intellectuels italiens au XXème siècle : prophètes, philosophes et experts, op. cit.*, p. 145-146.
[43] *Ibidem.*

> publiques, les sports et même les loisirs, la littérature ou toute autre activité sociale étaient fascistes ou fascisés[44]. […]

Des intellectuels tentent toutefois de lutter contre cette homogénéisation culturelle ; Carlo Bo souhaite défendre une culture aux valeurs européennes qui ne peut exister sous la dictature fasciste[45]. L'ouverture aux littératures étrangères, amorcée par *La Voce*, est poursuivie par la revue *Il Baretti* dont un numéro est consacré à la culture française contemporaine. De nombreux auteurs italiens lisent également *La Nouvelle Revue Française* (NRF) qui occupe une place remarquable en termes de renouveau littéraire, notamment du roman, dont Carlo Bo souligne l'intérêt.

L'hermétisme débute dans un contexte de renouvellement culturel amorcé par les revues mais encore brimé par un certain cloisonnement intellectuel. Giovanni Amendola, dans son article *La Philosophie italienne contemporaine*, paru en 1908, considère la production philosophique de l'époque comme étant fortement marquée par son idéalisme :

> L'idéalisme est le trait dominant de la pensée contemporaine en Italie, soit qu'il offre le caractère d'une réaction consciente contre le positivisme antérieur, soit qu'il ressemble plutôt à une inspiration spontanée, se manifestant chez des philosophes doués de tempéraments très différents, et formés à des écoles très diverses[46] .

Amendola cite notamment Benedetto Croce (1886-1952) qui partage, pour ainsi dire, la pensée philosophique élaborée par Giovanni Gentile (1875-1944). L'idéalisme, héritage de la tradition romantique allemande, voit dans sa pensée un mode de résolution des problèmes humains à travers sa capacité à répondre à l'interprétation du réel. Les positions idéalistes ne trouvent toutefois pas d'adhésion au sein de la pensée hermétique. Carlo Bo parle de l'idéalisme mettant en avant une sorte « [d']Insoddisfazione prima di carattere ideologico, nel senso che la dottrina di Croce si presentava come un blocco da

[44] Mario Nigro, « I giovani e il fascismo », in *Il Commento*, 16 mars 1945, cité dans Emilio Gentile, « L'héritage fasciste entre mémoire et historiographie : les origines du refoulement du totalitarisme dans l'analyse du fascisme », *Vingtième Siècle*, Revue d'histoire, n. 100, (4), 2008, p. 58.
[45] Voir Gilbert Bosetti « Les lettres françaises sous le fascisme. Le culte de la « N.R.F » dans l'entre-deux guerres face à la francophonie fasciste », in *Mélanges de l'École Française de Rome*, vol. 98 (1), 1986, p. 389.
[46] Giovanni Amendola, « La philosophie italienne contemporaine », in *Revue de métaphysique et de morale,* t. 16, n. 5, septembre 1908, p. 637.

dove non ci fosse nessuna possibilità di scappare, di uscire[47]. » D'autres critiques, comme Anceschi, s'orientent plutôt vers les théories philosophiques d'Antonio Banfi, « [che] va tuttavia tenuto presente per la sua dottrina dell'arte elaborata nel segno di un "razionalismo critico" e in aperta rottura con « "l'idealismo" crociano e gentiliano[48] ». Antonio Banfi, père de cette pensée philosophique en Italie, met en relation les notions de « vie » et de « raison » au même titre que celles de « vie » et de « littérature ». En outre, le refus du rapport entre politique et culture soutient la position hermétique :

> […] la politique est « prise de position en face de problèmes déterminés » ; elle « s'élève au rang d'idéologie », mais elle ne peut prétendre donner les configurations théorétiques qui sont la tâche de l'homme de culture, du philosophe […]. Cette conscience philosophique est là aussi négation de toute idéologie abstraite et dogmatique, […] et elle correspond à un réalisme vivant et énergique[49] […].

Tout comme la politique, la religion, entendue comme dogme, reste également étrangère à la poétique hermétique qui exprime cependant, et de manière évidente, une sorte de foi : « L'ermetismo era una specie di fede, una specie di religione che andava oltre la stessa nozione del cattolicesimo[50] ». À ce propos, la pensée hermétique s'oppose à l'idéalisme de Croce qui voit en sa philosophie une capacité à donner des réponses à l'interprétation du réel (comme peut l'être la religion). La poétique hermétique n'a toutefois pas vocation à offrir des réponses : « la letteratura […] non serve per conoscere ma è in se stessa una conoscenza[51] ». Cette poétique prévoit une forme de spiritualité à part entière, engageant de façon totalisante et existentielle son auteur. Carlo Bo s'inspire et reprend la pensée ontologique de Jacques et Raïssa Maritain, (notamment l'association de « poésie-connaissance ») que nous aborderons plus en détails au cours du chapitre suivant. En ce sens, Jacques Maritain précise :

> Bref la poésie *est* connaissance, incomparablement : connaissance-expérience, et connaissance-émotion, connaissance existentielle, connaissance germe d'une œuvre (et qui ne sait pas, et qui n'est pas *pour*

[47] Carlo Bo, « Urbino, 12 agosto 1981 », in Giorgio Tabanelli (a cura di), *Carlo Bo, il tempo dell'ermetismo*, *op. cit.,* p. 48.
[48] Sergio Pautasso, *Ermetismo*, *op. cit.*, p. 24.
[49] Livio Sichirollo, « Antonio Banfi : La culture italienne et l'Europe », in *Archives de Philosophie*, vol. 52, n. 2, 1989, p. 269-270.
[50] Carlo Bo, « Urbino, 26 febbraio 1979 », in Giorgio Tabanelli (a cura di), *Carlo Bo, il tempo dell'ermetismo*, *op. cit.,* p. 26.
[51] Carlo Bo, *Letteratura come vita : Antologia critica*, a cura di Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994, p. 13.

> connaître). En faire un *moyen de connaître*, un instrument de connaissance, la faire sortir de son être pour procurer ce qu'elle est, c'est la pervertir[52].

Cette connaissance est donc vouée à devenir « créatrice [53] », à être retranscrite poétiquement ; toutefois sa dimension ontologique n'est pas un outil méthodologique permettant d'atteindre la connaissance ou la vérité. L'hermétisme acquiert en ce sens une dimension spirituelle. La question du rapport à la religion avait déjà été abordée dans la revue *Frontespizio* où Mario Luzi évoque un regroupement d'auteurs catholiques autour d'une « recherche spirituelle[54] » ne se retrouvant pas dans les idées de l'époque fasciste. Donato Valli note également, dans *Letteratura come vita*, la présence d'un nouveau vocabulaire lié à une intériorité spirituelle, qui est marquée par l'emploi de termes, tels que : « anima », « spirito cosciente », « esame di coscienza », « segno », « memoria dello spirito », « misura interiore », « anteriore ragione di noi stessi », « illuminazione[55] ».

La centralité de la spiritualité soulignée par Carlo Bo n'est pas partagée par tous les poètes-critiques de l'hermétisme. Si Macrì considère l'univers poétique comme un résultat définitif et conclusif, la poésie, placée au premier plan, devient capable de contaminer aussi la spiritualité. Macrì adresse par ailleurs le texte *Intorno ad alcune ragioni non formali della poesia*[56] à Carlo Bo, dans lequel il approfondit, sur les plans théorique et philosophique, les réflexions de *Letteratura come vita*. Il considère le mysticisme esthétique de Bo comme un héritage platonicien où la « pensée » figure avant « l'être[57] ». Cela étant, contrairement à Macrì, Carlo Bo conçoit l'esprit dans sa dimension chrétienne, comme un don de soi ; aucune réalité du temps terrestre ne peut par conséquent contaminer la poésie :

> Ha in sé [il letterato] un'esigenza che è una misura d'ordine spirituale e ha altre accezioni di dolore e di gioia. Ma è un letterato che coglie l'uomo al momento di massima presenza, in un giro d'assoluta coscienza, in una completa definizione di intelligenza. È uno spirito, allora, che anela di

[52] Jacques Maritain, « De la connaissance poétique », in Jacques et Raïssa Maritain (édit.), *Situation de la poésie*, *op. cit.*, p. 115-116.
[53] Ivi, p. 102.
[54] Mario Luzi, « Firenze, 27 giugno 1981 », in Giorgio Tabanelli (a cura di), *Carlo Bo, il tempo dell'ermetismo, op. cit.*, p. 36-37.
[55] Donato Valli, *Storia degli ermetici,* Brescia, La Scuola, 1978, p. 95.
[56] Le texte, d'abord paru dans *Letteratura*, 1939, n. 11, se retrouve ensuite dans *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941.
[57] Voir l'analyse de Giuseppe Langella, « L'essere e la parola, la stagione ermetica di Macrì », in *Studi Novecenteschi*, décembre 1990, vol. 17, n. 40, p. 308-309.

> subire il senso della verità : e in questa disposizione non ha modo di cedere a dei programmi, a qualunque modo di propaganda. [...] Questo letterato nel giro della propria umanità sarà cattolico o no: in quanto queste condizioni sono stabilite all'origine[58].

D'autres auteurs hermétiques se sentent, en revanche, plus proches de la réalité historique, sans pour autant se rapprocher du régime fasciste. Il est intéressant de voir que la recherche de solitude des auteurs hermétiques est tout d'abord théorique et essentielle, mais elle va de pair avec la distance mise envers un État répressif et sa culture officielle qui tentent de séduire les intellectuels.

La montée du fascisme accroît les divergences parmi les intellectuels qui sont aux prises avec un parti jouant, tour à tour, et parfois simultanément, de la séduction et de la censure. Du point de vue séduction, le prouvent les déclarations de Gabriele D'Annunzio depuis le balcon du Palazzo Marino – siège de la municipalité à Milan – quelques heures après la Marche sur Rome. Les conflits s'accentuent parmi les intellectuels, notamment par la célèbre diatribe entre Croce et Gentile suite à l'avènement du fascisme : ceux qui s'étaient opposés au Positivisme et avaient collaboré main dans la main dans différentes revues rompent lorsque Giovanni Gentile devient Ministre de l'Éducation Nationale du premier gouvernement Mussolini (1922-1924). Il promeut les disciplines humanistiques : à ce titre la religion devient obligatoire à l'école primaire, mais elle sera remplacée par la philosophie dans l'enseignement du secondaire au détriment des disciplines techniques et scientifiques :

> Conformément au rôle assigné par le catholicisme dans la société italienne et en l'occurrence pour l'éducation des jeunes, la religion est enseignée de façon obligatoire à l'école primaire. Dans l'enseignement secondaire cependant, la philosophie se substitue à la religion. Le nombre d'heures dévolues à cette discipline augmente au détriment des matières scientifiques. Prolongement de la réaction idéaliste du début du siècle, la politique de Gentile continue d'ignorer « l'importance de la formation scientifique pour le développement de la société industrielle ». Si la mise en place de l'examen d'État à l'issue du secondaire entend rompre avec un certain laxisme local, le véritable parcours du combattant que constitue la multiplication des examens vise à faire barrage à toute ascension sociale par l'enseignement secondaire classique, seule voie

[58] Carlo Bo, *Letteratura come vita*, *op. cit.*, p. 10-11.

> d'accès pour l'Université. Jamais sans doute le système scolaire ne fut en Italie plus élitiste […][59].

En 1925, Gentile rédige le *Manifesto degli intellettuali fascisti*, signé par environ 250 intellectuels réunis en congrès à Bologne. Luigi Pirandello, Gabriele D'Annunzio, Ardengo Soffici, Ugo Ojetti, Curzio Malaparte, Giuseppe Ungaretti ou encore Filippo Tommaso Marinetti comptent au nombre des signataires. Le manifeste exalte le caractère religieux du fascisme : comme une foi énergique et violente, le fascisme critique âprement la démocratie, le socialisme et le libéralisme[60].

En tant que mouvement moral et politique, le fascisme se définit comme la nation italienne : cette équation « permet de rejeter comme ennemis intérieurs tous les antifascistes[61] ». Bien que la volonté du gouvernement soit de rassembler les intellectuels, ce manifeste ne provoque pas l'effet escompté. En réponse à ce manifeste, un contre-manifeste est rédigé par Benedetto Croce, publié dans *Il Mondo* le 1er mai 1925 : *Una risposta di scrittori, professori e pubblicisti italiani, al Manifesto degli intellettuali fascisti*. Ce texte réaffirme la valeur de la culture face à la politique, et critique la religiosité de cette nouvelle « foi » qui paraît « caotica e inafferrabile "religione" »[62]. Il est signé par 224 personnes, dont 130 universitaires, ce qui réduit la portée du manifeste de Gentile. La démarche des signataires, notamment des universitaires, ne se traduit pas en un engagement ferme contre le fascisme, mais consiste plutôt en une défense instinctive du domaine universitaire et culturel, ne prévoyant pas que le fascisme dure dans le temps :

> La démarche des signataires du contre-manifeste répond moins à un engagement ferme et réfléchi qu'à un réflexe corporatiste de défense instinctive de l'autonomie du champ universitaire et culturel, position encore plus possible du fait des incertitudes – provisoires – quant à l'avenir du mouvement fasciste. Tous n'ont pas encore conscience du caractère durable de la dictature. Nombreux sont les signataires qui

[59] Frédéric Attal, *Histoire des intellectuels italiens au XXème siècle : prophètes, philosophes et experts, op. cit.* p. 160-161.
[60] Emilio Raffaele Papa, *Storia di due manifesti, il fascismo e la cultura italiana*, Milano, Feltrinelli, 1958, p. 62.
[61] Frédéric Attal, *Histoire des intellectuels italiens au XXème siècle : prophètes, philosophes et experts, op. cit.,* p. 162.
[62] Emilio Raffaele Papa, *Storia di due manifesti, il fascismo e la cultura italiana*, *op. cit.,* p. 95.

> s'accommodent rapidement du fascisme et se détachent rapidement de Croce[63].

L'État fasciste s'organise alors de différentes façons pour consolider son pouvoir et rallier à lui les intellectuels. Le grand projet de *l'Encyclopédie italienne* est une réussite du point de vue culturel, car il rassemble les intellectuels autour de la volonté de constituer une culture nationale italienne. À l'inverse, ne pas en faire partie aurait signifié disparaître du monde académique[64], ce qui limite considérablement la liberté d'expression du monde intellectuel. Le gouvernement crée une « Accademia d'Italia » où chaque spécialiste rédige des programmes et manuels scolaires, tel que le *Primo libro del fascista* qui est distribué dans les écoles, dans le but de bâtir une nouvelle génération, sous le signe des valeurs viriles de l'héroïsme de la Rome antique, du *Risorgimento* et de la Grande Guerre.

Gentile accapare les maisons d'édition et impose des contraintes dans l'édition des manuels scolaires. Le contrôle de la culture va toujours plus loin : le Ministère de la Culture populaire, présidé par Dino Alfieri, est rapidement surnommé par les Italiens « MinCulPop », devenant un instrument pour maîtriser le monde intellectuel. En effet, il supervise tous les aspects de la création culturelle : les médias, la mode, le cinéma, la presse, la publicité, les revues, la cuisine et la santé. Ce ministère rétribue les intellectuels par le biais de subventions, voire de pensions. Les demandeurs, à la situation économique fragile, s'adressent au Duce, joignant souvent leurs écrits et prouvant leur engagement envers le fascisme, pour se voir attribuer des aides financières et même des emplois.

L'état fasciste oriente également la production littéraire à travers des censures qui concernent les revues et les journaux. Les textes faisant l'apologie du fascisme sont récompensés ; le « MinCulPop » finance par exemple à hauteur de 5000 lires un centre éditorial destiné à diffuser des romans d'inspiration fasciste. Un certain nombre d'intellectuels sait profiter de cette opportunité, comme Papini qui reçoit le prix « Florence » avec son œuvre *Dante vivo*[65]. Il se voit ainsi nommé professeur à l'Université de Bologne à la chaire de littérature italienne occupée auparavant par

[63] Frédéric Attal, *Histoire des intellectuels italiens au XXème siècle : prophètes, philosophes et experts, op. cit.,* p. 195.
[64] Ivi, p. 164.
[65] Giovanni Papini, *Dante vivo*, Florence, ed. Fiorentina, 1933.

Carducci. Son manuel d'histoire-géographie *Italia mia* [66], subventionné par le « MinCulPop », est largement diffusé[67].

Les arts visuels n'échappent pas non plus au contrôle du monde culturel. Mussolini peut compter sur l'appui des Futuristes, notamment de Marinetti, qui considérait déjà Mussolini, en 1915, comme « un homme aux aspirations véritablement futuristes[68] ». En 1919, Marinetti intègre le Comité central du Parti Fasciste et se présente comme candidat aux élections parlementaires sur la liste de Mussolini. Néanmoins, le Futurisme connaît une perte de vitesse et s'éteint progressivement. Le Duce a besoin de voir ces idéaux présents dans l'art et décide de promouvoir de grandes expositions. En 1932, il organise à Rome l'exposition « L'art de la révolution fasciste ». Dino Alfieri, ministre de la Culture populaire et organisateur de cette exposition, la décrivit comme l'exploit culturel fasciste le plus grandiose jamais accompli [69]. Il organise une cinquantaine d'expositions par an dans de nombreuses villes italiennes et crée un nouveau type de forum, comme la « Quadriennale di Venezia » (à partir de 1931), ou la « Triennale di Milano ». Les artistes doivent obligatoirement faire partie du syndicat national des arts plastiques fascistes, ce qui leur ouvre de nombreux avantages, comme celui de pouvoir bénéficier des commandes de l'État. En 1937, Mussolini fonde le prix de la ville de Crémone pour « encourager les meilleures œuvres de l'art fasciste ». Les thèmes sont imposés ainsi que les titres qui font clairement l'apologie du régime : *La bataille du blé*, *La jeunesse fasciste d'Italie* ou encore *Ils écoutent le discours du Duce à la radio*[70].

Dans ce contexte, les poètes hermétiques ne marquent pas une opposition nette envers le fascisme mais préfèrent jouer la carte d'une résistance silencieuse face aux sollicitations culturelles du régime. Les possibilités pour les écrivains sont en effet limitées et une littérature ouvertement « antifasciste » n'était pas envisageable, voire irréalisable, comme le souligne Giorgio Luti :

> la letteratura sceglie tra due ipotesi: o l'asservimento interessato (la ripresa della dannunziana superiorità della cultura latina, l'autarchia

[66] Giovanni Papini, *Italia mia*, Florence, Vallecchi, 1939.
[67] Voir Frédéric Attal, *Histoire des intellectuels italiens au XXème siècle : prophètes, philosophes et experts, op. cit.,* p. 173-178.
[68] Voir Igor Naoumovitch Golomschtok, *L'art totalitaire : Union Soviétique, IIIe Reich, Italie fasciste, Chine,* Paris, Carré, 1991, p. 23.
[69] Ivi, p. 116.
[70] Ivi, p. 117-118.

> culturale, l'Accademia d'Italia, la grande e ambiziosa enciclopedia gentiliana come monumento nazionale) o la torre d'avorio per il letterato che rifiuta la mischia, che è in fondo il dato prevalente nel quadro ufficiale della nostra cultura nel ventennio fascista. […] Voglio dire che in questi anni non è esistita in Italia una letteratura antifascista […] ma piuttosto una letteratura che evita il problema, che si defila chiudendosi in se stessa, producendo dal suo interno mezzi non compromissori di sussistenza[71].

L'opposition au fascisme, qui prend par exemple forme dans *Solaria* entre 1926 et 1934, est interprétée comme une sorte « d'objection de conscience » (selon la définition donnée par son directeur Alberto Carocci). Le surnom dépréciatif de « bigi » est ensuite associé aux poètes hermétiques en réponse à leur réticence à prendre position face aux sollicitations du régime[72]. Cette attitude « passive » face à la politique entraîne de nombreuses polémiques dans lesquelles les poètes hermétiques sont qualifiés d'antifascistes. Toutefois, l'exercice poétique hermétique, de par sa complexité, n'est pas jugé dangereux et ne sera donc pas réprimé par l'appareil fasciste au pouvoir. Fait étonnant toutefois, à la fin des années '30, Mussolini s'exprime au sujet des poètes hermétiques :

> Io seguo […] le riviste letterarie fiorentine, la produzione giornalistica e letteraria dei giovani. Costituisce, questo materiale, l'indice della penetrazione del fascismo nella nuova cultura del paese. Gli ermetici di Firenze, gli ermetici di Milano fanno storia a parte (cronaca a parte, anzi). Costoro non rappresentano niente nel mondo d'oggi. Potranno scrivere liriche in mio onore, tanto per salvare la faccia. Ma so qual calcolo si debba fare di simili entusiasmi a pronta cassa[73].

Bien que l'écriture hermétique ne soit pas réprimée par l'État fasciste, elle n'en est pas pour autant négligée, comme le prouve cet extrait. Le Duce suit de près les revues et méprise le désintérêt des poètes hermétiques à son égard et vis-à-vis de l'histoire. Si la pensée hermétique ne prend pas part au contexte dans laquelle elle évolue, elle n'en est pas pour autant épargnée. Sa non-participation peut s'expliquer par diverses raisons. Comme nous venons de le voir, l'appareil fasciste décide de censurer ou inversement de subventionner les textes pour lesquels il voit un intérêt, ce qui laisse très peu de marge de manœuvre aux intellectuels. De plus, la pensée-poétique hermétique, se fondant sur ce

[71] Giorgio Luti, Sergio Romagnoli, *L'Italia partigiana*, Milano, Longanesi, 1975, p. XXXII.
[72] Voir Sergio Pautasso, *Ermetismo*, *op. cit.*, p. 6.
[73] Propos rapportés par Massimo Fanfani, « La vicenda del termine "ermetismo" », in Anna Dolfi (a cura di), *L'ermetismo e Firenze*, Firenze, Firenze University Press, 2016, p. 44.

que l'on nomme « poétique de la parole », ne peut exister qu'en étant exempte de tout ce qui vient la détourner de l'essentiel. Ce choix d'absence de « temps historique », ou « temps mineur », au profit d'un autre temps, le « temps majeur », sera au centre de l'exercice hermétique et de sa recherche tenace de la Parole ; ce choix sera par ailleurs difficilement compris par la critique de l'époque.

Chapitre 2. Formes et canons de l'expression hermétique

Dans ce second chapitre, nous reviendrons sur la poétique hermétique qui est souvent méprisée et non comprise. Les notions propres à la poétique hermétique, notamment sa dimension ontologique, sont essentielles pour comprendre les textes de cette période. Nous donnerons également des précisions sur les questions relatives à la classification de l'hermétisme, qui ont engendré des difficultés au niveau de la compréhension de cette poétique ainsi que de sa diffusion auprès des revues littéraires, véritables caisses de résonance pour ce groupe de poètes.

2.1 La critique hermétique et anti-hermétique

Selon la chronologie proposée par Donato Valli[74], nous situons la critique hermétique entre deux ouvrages de fervents opposants : *La poesia ermetica* de Francesco Flora (1936) et *Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*[75] de Benedetto Croce (1947). Valli prend en compte l'aspect historiographique de la critique hermétique tout en oubliant la parution antérieure d'un certain nombre de textes poétiques hermétiques.

La critique s'est tout d'abord focalisée sur le plan esthétique de la poétique hermétique en jugeant sa difficulté de compréhension, puis sur le plan moral en la considérant comme en dehors de la sphère politique et sociale. L'ouvrage de Francesco Flora, qui tente de souligner les nouvelles caractéristiques esthétiques de cette poétique, n'entend pas pour autant débattre sur les notions philosophiques propres à l'hermétisme. La qualification « d'hermétique », appliquée à toute la poétique du XXème siècle, signale

[74] Donato Valli, *Storia degli ermetici*, Brescia, La Scuola, 1978, p. 5.
[75] Benedetto Croce, *Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, Laterza, 1950.

une rupture entre le Décadentisme, le Crépuscularisme et le Futurisme, une distinction que met en lumière Walter Binni dans son ouvrage *La poetica del decadentismo*[76], publié en 1936. Binni relève ainsi cette rupture à partir de la revue *La Voce* qui, n'entrant pas dans l'aire de l'hermétisme, constitue le point de départ d'une réflexion sur le lien entre littérature et existence dans un monde en déclin[77]. L'ouvrage de Flora, en revanche, met en avant l'intérêt accordé à cette nouvelle poétique et permet de poser le problème – bien que connoté négativement – de son existence culturelle en Italie. Il souligne des liens entre l'hermétisme et les poètes symbolistes français et qualifie la nouvelle poétique de « poesia-baleno » : une poésie brève faite de silences, comme celle d'Ungaretti qui devient l'exemple négatif d'une poésie délibérément incompréhensible :

> Quella poesia d'oggi, che si divide secondo certi spazi e misure, ai quali un tempo si dava nome di versi : e la critica che meglio le risponde ; perduto assai spesso ogni gusto per le vaste opere […] e dichiarato magari con Poe, o forse con un Leopardi distratto, che una vera poesia, dovendo rispondere al lampo dell'ispirazione, non può essere breve, si sono esercitate su componimenti sempre più esigui e stretti, fino ad una concentrazione sillabare, che è conseguenza materialmente rigorosa di quell'abbagliato principio della poesia-baleno[78].

Comme le souligne Sergio Pautasso, l'objectif de Flora est de type militant. Il semble, en effet, mettre en garde face aux dangers d'une telle idée de littérature : « A rileggere oggi questo testo, si ha come l'impressione che Flora lo abbia scritto per mettere in guardia dai pericoli che una simile idea della letteratura portava insiti in sé nei confronti proprio della "pura liricità", come l'intendeva Croce[79] ». Flora qualifie en ce sens le poème *Mattina* d'Ungaretti, composé du seul distique « M'illumino / d'immenso[80] », comme « già privo di contenuto ma anzi è privo di forma[81] ». Cette poésie raréfiée et privée de forme équivaut selon lui à une « non-poésie » : « Di qui l'anatema di "ermetica", che per Flora, critico di formazione ed estrazione crociana, equivaleva a "non poesia"[82] ».

Les premières classifications d'auteurs dits hermétiques commencent à voir le jour avec Sergio Solmi, l'un des premiers critiques qui liste les noms de ces poètes dans la

[76] Walter Binni, *La poetica del decadentismo*, Florence, Sansoni, 1936.
[77] Donato Valli, *Storia degli ermetici, op. cit.,* p. 5-10.
[78] Francesco Flora, *La poesia ermetica*, *op. cit.,* p. 34.
[79] Sergio Pautasso, *Ermetismo*, *op. cit.*, p. 28.
[80] Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo, Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, « I Meridiani » », [1969], 2001, p. 65.
[81] Francesco Flora, *La poesia ermetica*, *op. cit.,* p. 39.
[82] Sergio Pautasso, *Ermetismo*, *op. cit.*, p. 30.

revue *Circoli*, publiée en 1939 : Salvatore Quasimodo, Leonardo Sinisgalli, Alfonso Gatto, Libero De Libero, Mario Luzi, Guglielmo Petroni, Alvaro Valentini, Aldo Borlenghi, Attilio Bertolucci[83]. Solmi, ne s'opposant pas à la « nouvelle poétique » de Binni, effectue un pas supplémentaire dans l'élaboration d'un cadre autour de l'hermétisme. Ces auteurs créent une rupture avec les poétiques du XIXème siècle, rejoignant l'idée de « poésie pure », selon les nouveaux éléments poétiques définis par Edgar Allan Poe :

> Il Poe, infatti, convinto della natura essenzialmente lirica e trasfigurante della poesia ne fondò il concetto su nuovi principi, che potrebbero riassumersi in questi tre : – indipendenza da ogni impegno di *verità* (intesa come riproduzione del mondo fenomenico) e, al tempo stesso, autonomia da ogni finalità utilitaristica, didattica e moralistica ; – valore, e predominante funzione, dell'indefinito rispetto al definito e determinato – imprescindibilità dell'elemento musicale[84].

La connotation négative de « poesia-baleno » n'est plus l'élément qui sépare la nouvelle poétique de l'ancienne, mais l'élément qui réunit plusieurs auteurs autour d'une nouvelle idée de la littérature. Le nombre de ces poètes est élargi, en 1943, par Luciano Anceschi[85]. Selon Solmi, des auteurs comme Ungaretti ne devraient plus être lus exclusivement sous l'angle du *frammentismo* mais réévalués comme précurseurs de l'hermétisme. Cette toute première lecture critique n'a pas été adoptée par tous. En 1941, Bocelli parle encore « d'aspects de l'hermétisme[86] » proposés comme catégorie historique aux côtés du Symbolisme et du Décadentisme, et sépare la poétique hermétique de sa critique, comme s'il s'agissait de deux entités différentes. Cependant, les tentatives de stabilisation de la critique hermétique font progressivement avancer le discours et dépassent le concept d'obscurité et d'incompréhensibilité.

Avant de se focaliser sur la poétique hermétique, la critique a préalablement défini une fracture avec le passé quant à la nouveauté que représentait l'hermétisme. Les thèmes mélancoliques crépusculaires, jugés banals et liés à un temps inhérent à l'immobilité, sont

[83] Donato Valli, *Storia degli ermetici, op. cit.,* p. 16-19.
[84] Mario Petrucciani, *La poetica dell'ermetismo italiano*, *op. cit.,* p. 24.
[85] Luciano Anceschi, *Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea*, Milano, Hoepli, 1943, p. 655. Carlo Betocchi, Claudio Bonichi, Dino Campana, Vincenzo Cardarelli, Beniamino Dal Fabbro, Eugenio Montale, Arturo Onofri, Corrado Pavolini, Sandro Penna, Umberto Saba, Vittorio Sereni, Sergio Solmi, Giorgio Vigolo, Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto, Mario Luzi et Leonardo Sinisgalli sont ajoutés par Luciano Anceschi à la liste des poètes hermétiques.
[86] Voir Arnaldo Bocelli, « Aspetti dell'ermetismo », in *Il libro italiano nel mondo*, Roma, a. II, n. 8, 1941.

considérés par Carlo Bo comme la négation de la vie conçue comme confrontation de l'âme avec la vérité :

> Non vale inseguire un fantasma che subisce le riduzioni d'un tempo fatto di una serie di stagioni: sarebbe insistere sulle apparenze di un'immobilità e quindi una vera negazione di vita. Di qui è nata la letteratura dei "crepuscolari", che a ben osservare è una semplice trasformazione di scetticismo[87] […].

Ainsi, le concept « d'autonomie de l'art » proposé par Benedetto Croce n'a plus lieu d'être avec l'hermétisme puisque la littérature engage pleinement son auteur d'un point de vue moral. Inversement, la philosophie prédominante de Croce se faisait porte-parole de la bourgeoisie intellectuelle qui classifiait les domaines et métiers. Mario Luzi s'était déjà révolté contre ce concept de « l'art pour l'art » et les académies. L'idée était donc de redéfinir la littérature non pas comme une activité secondaire ou un métier mais comme un « espace » intrinsèque à l'existence. Dans son texte *Intelligenza laica* (1935), publié dans *Frontespizio*, Mario Luzi sépare l'activité de l'intelligence :

> Ecco i valori puri: l'Arte, l'Intelligenza, la Politica, tutto con rispettiva lettera maiuscola. Tutto assume un caratteristico aspetto di indifferenza a qualsiasi partecipazione: finisce nella suggestione della sua stessa libertà e indipendenza: che è una religione laica, e confessata. L'artista [...] non si pone altro scopo che quello di appagare la sua sensibilità con quegli espedienti che gli derivano più che dalla vita, quindi dall'anima, dall'arte, quindi dal mestiere. Addio confessione, addio comunicativa. L'intelligenza non ha per conto suo altra mira che quella di essere intelligente[88] [...].

L'intellectualisme de Croce qui cloisonne les activités et les personnes se trouve ainsi aux antipodes de la pensée hermétique. Luzi critique âprement cet intellectualisme tout-puissant, appartenant à la « caste des intellectuels ». L'intelligence ne peut être une attitude ni une profession, déclare également Carlo Bo[89]. Cette opinion est partagée par de nombreux auteurs hermétiques, entre autres, Alfonso Gatto qui rédige un éditorial polémique à ce sujet :

> Non esiste una poesia difficile o ermetica, così come non esistono uomini incapaci di comprenderla. La controversia è soltanto storicistica ed assolutamente non può toccare gli uomini vivi se interessa i critici della

[87] Carlo Bo, *Letteratura come vita*, *op. cit.*, p. 6.
[88] Mario Luzi, « L'intelligenza laica », in *Frontespizio*, octobre 1935, p. 11.
[89] Carlo Bo, « Intelligenza, prima virtù », in Ruggero Jacobbi (a cura di),*"Campo di Marte", trent'anni dopo (1938-1968)*, Firenze, Vallecchi, 1969, p. 109.

> letteratura e i lettori che credono di partecipare in bene o in male al dibattito. La nostra poesia di trent'anni aspira più di tutte ad un pubblico di uomini che fanno la storia, non di coloro che la difendono[90].

La poétique dite hermétique est, selon Gatto, un contre-sens : chaque poétique restant ouverte à ceux qui veulent bien la comprendre. Le problème d'incompréhensibilité de l'exercice hermétique qui éloignerait le public des lecteurs est un faux problème. Le poète encourage au contraire la société à lire et à participer au débat critique. Gatto propose également une liste de poètes, entre autres, Campana, Palazzeschi, Ungaretti et Montale qui, d'après lui, mériteraient d'être relus ou mieux connus. En ce sens, Marco Fioravanti souligne plusieurs oppositions à la perspective critique de Croce et, parmi lesquelles, le poète ne pourrait pas être critique :

> Giancarlo Vigorelli, commentando su « Libro e moschetto », giornale del GUF milanese, i littoriali del 1937, indica nel superamento del « monismo crociano » la condizione per far sì che « l'arte non evada dalla vita ». Secondo Giansiro Ferrata su *Il Bargello* il crocianesimo rimane ancora la « Delenda Carthago » della cultura italiana perché fondato sull'ideologia delle « esatte, circoscritte professioni », per la quale i letterati sono « letterati e basta », i politici « politici e basta » i filosofi « filosofi e basta[91] ».

Cette nouvelle réflexion autour de la notion de littérature et de la fonction de l'intellectuel grandit grâce à l'influence des revues : *Il Bargello* (1929-1943), *Frontespizio* (1929-1940) et *Solaria* (1929-1936) proposent un renouveau critique et permettent de nouvelles expérimentations littéraires dont les auteurs hermétiques savent se saisir. En 1938, Carlo Bo publiera son discours – prémisse de son ouvrage *Letteratura come vita* – prononcé à l'occasion du colloque des écrivains catholiques italiens à San Miniato sur les colonnes de la revue *Frontespizio*. L'ouvrage reprend différents discours élaborés précédemment sur la poésie pour arriver à la synthèse ontologique de « littérature comme vie ». Qualifié de manifeste de l'hermétisme, Carlo Bo en a pourtant toujours refusé la définition de programme ayant pour but de codifier une quelconque pratique littéraire. Par ailleurs, les poétiques hermétiques se sont toujours organisées de façon horizontale, sans figure de proue, se fondant sur le sentiment de l'amitié et concevant la littérature comme la seule possibilité de s'opposer à la rhétorique du présent. Au contraire,

[90] Alfonso Gatto, « Pubblico di poeti », in Ruggero Jacobbi (a cura di), *"Campo di Marte", trent'anni dopo (1938-1968)*, *op. cit.*, p. 88.
[91] Marco Fioravanti, *La critica e gli ermetici*, Bologna, Cappelli editore, 1978, p. 7.

si la littérature est vouée à devenir un métier, elle finit par devenir un divertissement, une activité sans lien avec la conscience individuelle :

> A questo punto è chiaro come non possa esistere […] un'opposizione fra letteratura e vita. Per noi sono tutte e due, e in ugual misura, strumenti di ricerca e quindi di verità : mezzi per raggiungere l'assoluta necessità di saper qualcosa di noi, o meglio di continuare ad attendere con dignità, con coscienza una notizia che ci superi e ci soddisfi[92].

L'expression « littérature comme vie » nie l'existence d'une critique dont le but serait uniquement de mettre en valeur la rhétorique, la beauté, la métrique et la poéticité du vers. Une littérature trop liée à la réalité et séparée de la vie, capable d'illustrer les faits du présent, empêcherait toute dimension ontologique. Littérature et vie se complètent car l'une et l'autre sont des instruments de recherche et de vérité. La poésie a une éthique car l'écriture naît avec un gage de moralité et de vérité qui impliquent également son auteur. À ce propos, Alfonso Gatto partage ce point de vue, reliant intrinsèquement la notion de « poésie » à celle de « vérité » :

> Il mio cominciare a scrivere attorno ai diciannove anni, fu, alla fine, una sorta di delusione che provai. Ho creduto fino ad una certa età che agli uomini bastasse parlare fra di loro, dire la verità, quello che vedevano, che pensavano, bastasse comunicare le proprie emozioni, soprattutto le scoperte, i propri sentimenti. Pensavo che gli uomini dovessero […] parlare secondo verità. […] Il bisogno dello scrivere, dell'espressione, nacque in me propria da questa scoperta dolorosa[93] […].

Dans cette perspective, et se présentant comme activité de l'humain, la poésie implique également la connaissance de soi et renvoie au sens de l'universel. Cette dimension ontologique de la poésie a pour source la pensée de Maritain, notamment l'ouvrage de Jacques et Raïssa Maritain, *Situation de la poésie* : « Del resto, tutta la zona del manifesto di Bo che culmina nel riconoscimento del valore ontologico dell'arte è il frutto di un abile montaggio di spunti maritainiani[94] ». Ils reviennent, entre autres, sur les racines du Symbolisme qui donnerait lieu à une parole poétique dont le sens est polysémique et tourné vers l'Être et l'absence. Ces thèmes et ces formes sont repris dans

[92] Carlo Bo, *Letteratura come vita, op. cit.,* p. 5-8.
[93] Alfonso Gatto, *Il sogno del poeta*, in Francesco D'Episcopo (a cura di), Salerno, Ripostes, [1990], 2000, p. 7-8. Il s'agit d'une réponse du poète à une interview parue dans la revue *Sul porto. Del fare cultura in provincia*, Cesenatico, n. 3, 1974, puis dans le périodique *Il contesto*, Urbino, n. 2, 1977, avant d'être publiée et annotée d'un commentaire critique par Francesco D'Episcopo dans l'ouvrage cité.
[94] Voir Giuseppe Langella, *Da Firenze all'Europa : studi sul Novecento letterario,* Milano, Vita e Pensiero, 1989, p. 224.

Letteratura come vita où l'on retrouve des paraphrases de l'ouvrage de Maritain sur le lien entre poésie et ontologie. Lorsque Jacques et Raïssa Maritain écrivent : « Poésie est ontologie, certes, et même, selon le grand mot de Boccace, poésie est théologie[95]», Bo paraphrase en : « Poesia è ontologia, due spiriti indispensabili non è molto ce l'hanno ricordato : e voi sapete che Boccaccio diceva poesia è teologia[96] ». L'héritage du raisonnement maritainien comme valeur ontologique de l'art n'est donc plus à prouver, tout comme le rapport entre littérature et connaissance. Jacques et Raïssa Maritain qualifient la poésie de « chose humaine » naissant dans le « moi » le plus profond. Ainsi, la poésie cherche à libérer une expérience, une « connaissance substantielle » :

> Voilà une connaissance bien différente de ce qu'on appelle couramment connaissance ; une connaissance qui n'est exprimable en idées et en jugements, mais qui est plutôt expérience que connaissance, et expérience créatrice, car elle veut s'exprimer, et elle n'est exprimable que dans une œuvre. Cette connaissance n'est pas préalable ni présupposée à l'activité créatrice, mais inviscérée dans celle-ci, consubstantielle au mouvement vers l'œuvre, et c'est là probablement ce que j'appelle *connaissance poétique* […]. La *connaissance poétique* est ainsi la secrète vertu vitale de ce germe spirituel que les anciens appelaient l'idée de l'œuvre, l'idée ouvrière ou artisane[97].

Cette connaissance se traduit par la dimension ontologique, une expérience empreinte de vérité sans pour autant tomber dans le pathos. Raïssa Maritain souligne que le sens poétique se confond avec la poésie : il s'agirait d'un sens qui n'est pas à entendre comme signification, comme un sens logique, mais plutôt comme une « forme » ou une « idée »[98].

Cette poétique qui bouleverse la *doxa*, l'opinion courante, requiert l'élaboration d'une nouvelle critique capable d'entrer dans le texte pour le comprendre au-delà de schémas fermés et univoques. Dans *Solitudine dei testi*[99], publié dans *Campo di Marte*, Bigongiari évoque le lien entre poésie et critique. L'acte poétique va de pair avec l'intelligence critique qui garantit la pleine existence de la poésie. Ce ne sont pas deux activités parallèles, mais elles sont nécessaires l'une à l'autre. Bigongiari revient sur

[95] Jacques Maritain, « De la connaissance poétique », in *Situation de la poésie*, *op. cit.*, p. 103.
[96] Carlo Bo, *Letteratura come vita, op. cit.,* p. 13.
[97] Jacques Maritain, « De la connaissance poétique », in *Situation de la poésie*, *op. cit.,* p. 89.
[98] Raïssa Maritain, « Sens et non-sens en poésie », in *Situation de la poésie*, *op. cit.*, 1964, p. 12.
[99] Ruggero Jacobbi, *"Campo di Marte", trent'anni dopo (1938-1968), op. cit.*, p. 98-100.

l'indissociabilité de poésie et critique, qui permet aux textes poétiques de ne pas être voués à la solitude. Tout comme la poésie qui a recours à de nouvelles techniques formelles et expressives, la critique, dépassant une fonction purement descriptive, se traduit en une activité créative : la vérité de la critique pourrait ainsi prouver et faire écho à la vérité de la poétique : « dev'esserci una relazione assoluta di verità, […] lo scrittore chieda al suo testo la verità che l'urge interiormente e per cui sente di dover scrivere[100] ». « L'invenzione » critique tend à saisir la « solitude » du texte, à le comprendre intimement sans l'inscrire à l'intérieur de schémas méthodologiques préexistants. C'est ainsi que texte et critique deviennent, en ce sens, complémentaires. Qui est alors le plus à même pour ce faire ? Répondant à la question lors d'une table ronde sur la littérature européenne des années Soixante-dix, Alfonso Gatto partage l'opinion de Friedrich Schlegel qui déclare que « La poésie ne peut être critiquée que par la poésie[101] » :

> Io credo […] che uno scrittore, che un uomo di cultura abbia appreso di più dalle testimonianze poetiche degli stessi poeti, dalle testimonianze critiche degli stessi poeti […] da un testo di Valéry o persino da una recensione di Montale, su che cosa è la poesia, su come va letta, giudicata e compresa, rispetto ad altri sistemi che col loro voler spiegare tutto alla fine non spiegano nulla […][102].

À la fois poète et critique littéraire, Alfonso Gatto a aussi été peintre et critique d'art. Partant du principe que la critique doit aussi se vivre, l'auteur pourra vraiment avoir une conscience critique en composant, en peignant, en sculptant. Par ailleurs, les ouvrages critiques de l'auteur sont beaucoup plus connus que l'ensemble de ses critiques d'art, jamais rassemblées en volume. Le poète étant également artiste, il aurait été intéressant de regrouper ces nombreux textes qui permettent d'offrir un nouveau regard sur sa production poétique. Nous nous intéressons par ailleurs à ces questions dans la dernière partie de cette thèse.

Pour revenir à la critique hermétique, l'intervention de Benedetto Croce, dans son ouvrage *Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, clôt la saison de la critique de type militant[103]. Dans ce texte rédigé en 1947, il considère avec virulence

---

[100] Carlo Bo, *Letteratura come vita*, *op. cit.,* p. 10.
[101] Friedrich Schlegel, « Fragments », in Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy (édit.), *L'absolu littéraire,* Paris, Seuil, 1978, p. 81.
[102] Alfonso Gatto, « La letteratura europea degli anni Settanta », in *Italianistica*, I, n. 1, 1972, p. 100.
[103] Donato Valli, *Storia degli ermetici, op. cit.,* p. 42.

l'hermétisme ou la nouvelle poétique : « la disistima che ho apertamente professata (ma non certo io solo, né in Italia solamente) verso la cosiddetta poesia nuova, poesia moderna, poesia pura o ermetica o come altro piace denominarla, suole cagionare, poiché molti sono gli adepti e fanatici suoi[104] […] ». Croce s'était déjà attaqué aux modèles hermétiques critiquant âprement, entre autres, Mallarmé, Rimbaud et Valéry. Il revient également sur le Romantisme dont l'hermétisme ne serait que l'aboutissement extrême, soit un état de décadence où les valeurs de positivité ont été remplacées par la négativité contemporaine et où l'unité synthétique de forme et de contenu, de sentiment et d'intuition, indispensables à l'esthétique poétique, auraient disparu :

> […] quell'unità sintetica comporta che il poeta debba avere un'anima intera, armoniosa, umana, e poiché altra armonia e umanità non è dato concepire, un'anima morale : senza di che la sintesi non si compie per la mancanza di uno dei suoi termini, non potendo un'anima frammentaria, squilibrata, disgregata, disumana, cioè inesistente come anima, innalzarsi al disinteressato pensamento della sovrana verità[105].

Inversement, pour les poètes hermétiques, l'esthétique de Croce nie la poésie en tant que telle. Elle ne peut être « l'expression d'une impression » car elle ne montrerait ni l'engagement du poète ni l'activité de l'Être dans la création poétique. Lors du débat littéraire sur l'hermétisme, tenu au cabinet Vieusseux en février 1968, Macrì définit la position des poètes hermétiques comme « acrociana » plus que comme « anticrociana »[106]. Lorsque Gatto évoque Croce, il lui reproche également de ne pas aborder certains aspects dans sa critique : « Difatti a Croce – per esempio – era da imputare non il suo pensiero, ma la prassi della sua critica, i valori che egli indicava o, per meglio dire, non indicava[107]».

La critique hermétique se fonde effectivement sur d'autres horizons et perspectives. Le temps du texte, par exemple, n'est pas celui des événements chronologiques, mais plutôt un temps non historique, libre et absolu. Le texte de Mario Luzi, « Momento dell'eloquenza[108] », publié le 15 mai 1938 dans la revue *Il Bargello*, se

[104] Benedetto Croce, « La poesia pura », in *Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, *op. cit.,* p. 259.
[105] Ivi, p. 265.
[106] Voir Laura Pesola, *Le dosi dell'impurità. Studi su Alfonso Gatto*, Salerno, Edisud, 2011, p. 39.
[107] Ivi, p. 40.
[108] Mario Luzi, « Momento dell'eloquenza », in Silvio Ramat (a cura di), *L'Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 539-541.

définit étymologiquement comme « l'art de la parole » qui serait exempt de toute contamination liée à une pure et simple réalité historique ou sociale. Cette impulsion poétique propre à l'hermétisme, décrite comme « crisi della fantasia[109] », se traduit esthétiquement par l'absence d'une rhétorique préconstruite et d'un contact direct avec le temps historique qualifié par Carlo Bo de « mostro che ci soffoca di più giorno per giorno[110] ». Cette écriture en dehors du temps « mineur », tel qu'il était défini par les poètes hermétiques, cette volonté de sortir de la dimension purement historique ne doivent pas être lues comme une dépolitisation des auteurs hermétiques, bien au contraire. Leur non-participation n'est pas non plus un cautionnement du fascisme, mais bien un acte militant : la prétendue absence d'idéologie en est une en soi. L'opposition au régime se traduit ainsi en un reversement des valeurs fascistes : à la rhétorique puissante, l'hermétisme répond par la re-signification de l'absence. Voici comment Carlo Bo parle de l'expérience hermétique lors d'une allocution tenue à Urbino, en 1979 :

> L'ermetismo […] ha delle motivazioni chiaramente politiche, non soltanto letterarie. […] Quindi inconsciamente, senza forse saperlo neanche troppo bene, io e gli altri amici ci sentivamo portati a privilegiare la poesia come l'unica attività pura e degna di essere vissuta. Che cosa voleva dire quest'esaltazione della poesia? Voleva dire rifiuto della realtà, del mondo così come il fascismo ce l'aveva presentato[111].

Le refus du monde politique et culturel va de pair avec le langage qui lui est associé. Qualifiée de temps « mineur », cette forme de langage est définie par Piero Bigongiari comme le « tempo inferiore della cronologia documentaria[112] », s'opposant au temps poétique, « nella volontà continua di evadere da se stesso percependosi totalmente[113] ».

Le temps poétique renvoie à la conception mallarméenne d'un temps originaire atemporel (par opposition au temps déchu de l'histoire) où l'évocation (« l'absente de tous bouquets »), se lie à une dimension éternelle[114]. Se détachant d'un temps diachronique, le poète trouve dans la poésie une dimension métaphysique, le temps

[109] Ivi, p. 540.
[110] Carlo Bo, *Letteratura come vita, op. cit.,* p. 9.
[111] Carlo Bo, « Urbino, 26 febbraio 1979 », in Giorgio Tabanelli (a cura di), *Carlo Bo, il tempo dell'ermetismo, op. cit*., p. 24.
[112] Piero Bigongiari, « Solitudine dei testi », in Ruggero Jacobbi (a cura di),*"Campo di Marte", trent'anni dopo (1938-1968)*, *op. cit.,* p. 99.
[113] Ivi, p. 100.
[114] Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Paris, E. Fasquelle, 1897, p. 251. « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. »

poétique étant hiérarchisé comme *maggiore* au détriment du temps historique, *minore*. Carlo Bo évoque un temps *metafisico*[115] où la recherche de l'absolu demeure l'unique voie possible :

> Tra tante immagini di verità costrette dimentichiamo a poco a poco il patrimonio originario di noi stessi, quel senso del tempo superato e perfezionato, quel desiderio d'eternità e d'*altro* che rimane l'unica vita[116].

Le temps majeur s'inscrit ainsi dans une quête ontologique : « Ma qui è un vero amore della vita che non ci lascia mai dimentichi di noi stessi e non permette una vacanza e il divertimento[117] ». Carlo Bo parle de « divertissement » dans le sens que Pascal donne à cette notion :

> Misère. La seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement. Et cependant c'est la plus grande de nos misères. Car c'est cela qui nous empêche principalement de songer à nous et qui nous fait perdre insensiblement. Sans cela nous serions dans l'ennui, et cet ennui nous pousserait à chercher un moyen plus solide d'en sortir, mais le divertissement nous amuse et nous fait arriver insensiblement à la mort[118].

Sortir du temps diachronique de l'Histoire et du « temps mineur » donne la possibilité d'une régénération à travers le langage poétique qu'illustre par exemple le premier vers d'un poème de Paul Éluard, intitulé *Marc Chagall* : « le temps était long, l'histoire était brève[119] ». Quelle autre possibilité offrait la dictature fasciste ? Rejetée par le fascisme, bien que non censurée, la poétique hermétique l'est également chez ses opposants marxistes qui jugent la notion ontologique trop spirituelle et cette démarche dépourvue de consistance historique et sociale. Ces jugements négatifs sont notamment exprimés dans un certain nombre de revues, entre autres, *La Strada* et *Momenti.* L'hermétisme regorge de détracteurs dans son contexte historique. Sortir de la période fasciste a été nécessaire pour mieux appréhender cette nouvelle poétique et ne pas la juger de façon binaire, comme étant soit fasciste soit résistante. Oreste Macrì, lors d'une

---

[115] Carlo Bo, *Letteratura come vita*, *op. cit.,* p. 14. « C'interessa questo mistero che ci accoglie nella sua doppia misura di chiarificazione e di oscurità, in questo sentimento metafisico del Tempo. »
[116] Carlo Bo, « Polemica della memoria », in Ruggero Jacobbi (a cura di), *"Campo di Marte", trent'anni dopo (1938-1968)*, *op. cit.,* p. 106.
[117] Carlo Bo, *Letteratura come vita*, *op. cit.,* p. 15.
[118] Blaise Pascal, « Misère », in *Dossier de travail*, Éditions de Port-Royal, 1669, p. 210-217, (http://www.penseesdepascal.fr/I/I32-moderne.php). Site consulté le 10 octobre 2023.
[119] Paul Éluard, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1968, p. 117.

interview à Florence du 4 novembre 1981, évoque plutôt un « a-fascisme », qui expliquerait la non-participation politique des poètes hermétiques :

> Non eravamo propriamente antifascisti, ma a-fascisti […]; alludo all'insieme generazionale, non ai singoli, i quali, ciascuno, sono imperscrutabili e autoresponsabili. […] Tipo di letteratura senza impegno e senza disimpegno; un impegno diverso. Qualunque tipo di "cultura", come ho detto, e quindi anche quella fascista, che era la più esecrata perché ci stava sotto gli occhi e ci vigilava. Sostanzialmente c'era in noi un'assoluta estraneità, una scepsi totale verso qualunque forma di regime[120].

Alfonso Gatto, interrogé par Ferdinando Camon, revient sur le lien entre hermétisme et fascisme. Le poète ne considère pas l'antifascisme uniquement comme un refus idéologique et politique. Fondé sur l'amour des Lettres et de la littérature, l'antifascisme hermétique se veut avant tout libre. La liberté sous un régime dictatorial est alors déjà un acte politique : liberté d'écrire, de penser et surtout de s'opposer aux valeurs sociétales attribuées à la littérature, aux valeurs de succès ou d'insuccès : « Noi allora più che antifascisti, fummo semplicemente uomini all'erta nel paese della propria anima : paesi senza chiese ; senza caserme, senza edifici di potere, paesi di vittime mai arrese[121]… ». Cette déclaration est une ode à la liberté et elle s'élève contre toute forme de pouvoir : religieux, militaire, étatique.

Gatto revient enfin sur un autre élément clé de la poétique hermétique : la parole qui se veut pure, sérieuse et vraie (« c'era l'ansia d'averla pura, seria, vera »), un gage de vérité. Cette recherche de la parole est tellement profonde que le poète se retrouve à devoir en choisir une, mais dès que celle-ci est prononcée, écrite, elle est parfois vouée à disparaître à travers l'analogie qui est un dispositif très apprécié par les auteurs hermétiques. Ces derniers partagent cependant leur expérience à travers un nouvel espace poétique : les revues littéraires.

2.2 Le rôle des revues littéraires

Les intellectuels du début du XXème siècle tentent de trouver leur place au sein d'une époque fortement impactée par la Première Guerre mondiale et la montée des

[120] In Giorgio Tabanelli, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, *op. cit.,* p. 75-76.
[121] Alfonso Gatto, « Giustificazione del volume e note », in *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 348.

totalitarismes. Les revues littéraires des années Trente – dont les plus importantes se situent à Florence – deviennent une sorte d'espace de dialogue pour les jeunes poètes et intellectuels de l'époque, contribuant au renouveau de la culture nationale entre le retour au classicisme et l'élaboration de tendances novatrices.

Bien que la période de publication de la revue romaine *La Ronda* (1919-1923) soit antérieure à l'expérience hermétique, il est intéressant de noter son influence sur les revues des années suivantes. *La Ronda* naît en 1919, quelques mois après la fin de la Première Guerre mondiale. Elle compte parmi ses collaborateurs un certain nombre de grands intellectuels du début du siècle, tels que Vincenzo Cardarelli et Emilio Cecchi. Les *rondisti* souhaitent un renouvellement de la culture à travers un art fondé sur le classicisme, à l'instar de Manzoni et Leopardi. La revue semble représenter une sorte de « médiation entre la convulsive révolution poétique […] et l'idéal d'une poésie qui recommence à se nourrir de pensée en s'inspirant d'exemples célèbres et classiques[122] ». Tout en s'opposant aux avant-gardes futuristes et bien que son intérêt soit tourné vers les textes italiens en prose (elle ne proposera que très peu de poésie, mis à part quelques vers d'Ungaretti), *La Ronda* a le mérite de diffuser l'œuvre de quelques auteurs étrangers classiques, tels que Baudelaire, Goethe, Tolstoï ou Dostoïevski.

Sur la même lignée, la revue *Solaria*, fondée en 1926 par Alberto Carrocci, diffusera également l'œuvre de grands écrivains européens comme Proust, Valéry, Eliot, Joyce et Rilke, refusant les avant-gardes et portant également un certain intérêt à la prose européenne. Malheureusement, son indépendantisme culturel lui vaudra sa censure par le régime fasciste en 1934, l'adjectif « solariano » devenant synonyme d'antifasciste[123]. Inversement, certaines revues comme *Il Selvaggio* (1924-1943), en parfaite adéquation avec le régime fasciste, s'inspirent directement du mouvement à l'esprit patriote *Strapaese* qui défend une Italie rurale et traditionnelle, hostile à toute forme de littérature étrangère, notamment française. C'est dans ce climat de fortes tensions culturelles que deux revues, considérées comme les principales caisses de résonance de l'hermétisme, voient le jour : *Frontespizio,* puis *Campo di Marte*.

[122] Sergio Solmi, *Études léopardiennes*, Paris, Allia, 1994, p. 169.
[123] Emanuela Nanni, *Poésie et traduction poétique en Italie pendant les années 30 et 40 du XXe siècle*, Thèse soutenue le 7 août 2006, sous la direction de Christophe Mileschi, Université de Grenoble, p. 54.

La revue *Frontespizio*, fondée à Florence en 1929 par Piero Bargellini, rassemble de nombreux auteurs, tels que Carlo Betocchi, Nicola Lisi, Leone Traverso, Mario Luzi, Piero Bigongiari, Carlo Bo et Oreste Macrì. L'influence catholique de la revue est claire. L'année 1929 constitue, en effet, un tournant pour les intellectuels catholiques après le Concordat, qui expriment une volonté aiguë de reconquérir le champ culturel dans un contexte de civilisation jugé décadent. La revue, qui sera ouverte aux expérimentations littéraires et culturelles, prendra fin en 1940. Tout en mettant en avant les courants d'avant-garde d'inspiration chrétienne, elle renoue avec des auteurs fondamentaux pour les poètes hermétiques, comme Giacomo Leopardi, et les auteurs étrangers André Gide et Paul Éluard. La scission au sein de la revue *Frontespizio* donnera lieu à la naissance de deux camps opposés : d'un côté, les conservateurs les plus rigoureux, allant de pair avec le fascisme (Bargellini, Papini, Soffici), de l'autre, une aile plutôt de gauche menée par Carlo Bo et les poètes hermétiques de la future revue *Campo di Marte*, plus sensibles aux influences européennes. Ce groupe propose également une réflexion autour des rapports entre poésie et foi, entre foi et vie que l'on retrouve également dans le texte *Letteratura come vita*. Toutefois, la sympathie pour la pensée de Jacques Maritain suscite la méfiance de l'église catholique, ce qui fragilise la revue. La cohabitation perdure jusqu'en 1938, date de la publication de *Letteratura come vita* quand Bo et Bargellini deviennent les chefs de file de deux mouvements politiquement et intellectuellement opposés.

Le clivage entre les deux camps est net, Bargellini reprochant violemment à Bo de trop s'intéresser aux auteurs français[124]. Carlo Bo, revenant sur la culture européenne à Florence dans les années Trente, constate tout d'abord que la tradition académique de l'époque était celle de Croce et qu'il était difficile de s'en éloigner. La Première Guerre mondiale et le fascisme avaient vu l'Italie s'enfermer à l'intérieur de ses frontières, comme le montre la redécouverte de la littérature du passé favorisée par *La Ronda*. Carlo Bo soutenait que « Croce insomma veniva da un mondo e da un tempo che non esistevano più per noi[125] ». C'est dans cette période d'insatisfaction et d'attente que commence à se développer la poétique hermétique fondée sur l'idée de créer une parole poétique détachée du contexte politique et social, de la réalité de l'époque. Les modèles de référence ne pouvaient se trouver qu'en dehors des frontières italiennes. Les poètes hermétiques

[124] Ivi, p. 133-134.
[125] Carlo Bo, *Letteratura come vita*, *op. cit.,* p. 186.

redécouvrent à travers les revues le Surréalisme et les auteurs français, tels que Paul Valéry ou Stéphane Mallarmé qui n'avaient pas eu de place au sein de la culture académique. La dialectique entre tradition et innovation est certainement l'une des clefs de lecture de la poétique hermétique. Puisant dans le Symbolisme, les poètes hermétiques peuvent ré-écrire et re-traduire leur réalité comme Oreste Macrì l'affirme dans une interview du 4 novembre 1981 :

> Si cercava la segreta dialettica fra tradizione e innovazione, una possibilità di riprendere il discorso dove era stato interrotto dalle avanguardie tenendone il massimo conto. […] Insomma la Francia letteraria ci servì da filtro e intellettualizzazione (nel miglior senso di "intelletto") degli elementi naturalistici, pseudo-realistici, patetici disgregati; processo di esistenzializzazione ed essenzializzazione della cultura letterariamente qualificata[126].

C'est à Florence que les poètes hermétiques se retrouvent. L'attrait culturel de la cité toscane depuis des siècles n'est plus à justifier : l'expression célèbre « *Firenze vuol dire* » de Camillo Sbarbaro est reprise comme titre de chapitre dans *Letteratura come vita*. Selon Carlo Bo, la ville de Florence agit comme un symbole, une ambition nécessaire. Florence *est* la poésie, le symbole d'une reconstruction et redécouverte culturelles :

> Che cosa è stata Firenze per una grossa porzione della nuova letteratura ? È stata appena un'occasione, peggio una convenzione, un'abitudine di una determinata civiltà o invece non è stata piuttosto un'idea, il segno della speranza, il simbolo della rottura verso la novità e la scoperta dell'intelligenza [127] ?

La ville de naissance de *La Voce* réunit les jeunes auteurs dans ses cafés, se présentant comme l'avant-garde littéraire de l'époque. Toutefois, les jeunes esprits qui se retrouvaient à Florence dans les années Trente n'avaient plus la même marge de manœuvre sous la dictature fasciste. Le temps des révolutions littéraires et de la ferveur des années Vingt n'était plus d'actualité. Les revues avant-gardistes, telles que *Leonardo* ou *Lacerba*, étaient oubliées. Cette période de latence pourrait paraître aux antipodes de la lutte qu'avaient exercée les mouvements avant-gardistes précédents ; cependant, l'hermétisme défendait une notion extrêmement importante et une position courageuse

[126] Oreste Macrì, « Firenze, 4 novembre 1981 », in Giorgio Tabanelli (a cura di), *Carlo Bo, il tempo dell'ermetismo*, *op. cit.,* p. 84.
[127] Carlo Bo, *Letteratura come vita*, *op. cit.,* p. 166.

au vu du contexte fasciste : celle de l'autonomie et de l'indépendance de l'auteur. Florence avait changé de visage, certes, mais elle se différenciait des autres villes, comme Turin où la lutte était ouverte, se présentant comme discrète et silencieuse, mais pas moins engagée. De passage en Toscane, Albert Camus écrira : « Florence ! Un des seuls lieux d'Europe où j'ai compris qu'au cœur de ma révolte dormait un consentement »[128], ce qui rejoint parfaitement l'action de la poétique hermétique.

La revue *Campo di Marte*, *quindicinale di azione letteraria e artistica* naît dans la cité toscane. L'expérience fut brève, seulement dix-sept numéros, du 1er août 1938 au 1er août 1939. Contrairement à la tendance catholique de *Frontespizio*, la revue *Campo di Marte* se veut laïque et davantage polémique. Nombreux furent les détracteurs de la revue, notamment le régime fasciste (face aux valeurs européennes prônées), l'antifascisme crocien (pour son anti-idéalisme), le monde académique mais aussi la culture catholique officielle, la littérature de consommation, la littérature aristocratique et le courant néoréaliste.

Les premiers reproches d'estérophilie, venant de l'appareil fasciste, suivirent le septième numéro de l'année 1938. Sur les quatre pages de la revue, la moitié concerne des auteurs étrangers : la première est consacrée à André Rousseaux, la seconde présente des articles sur Degas et Valéry, Sainte-Beuve, l'auteur symboliste américain Richard Hovey et le poète symboliste A.E. Housman, ce qui était trop pour le régime nationaliste. La revue ne changeant pas de cap, les détracteurs finissent par obliger Vallecchi à cesser les publications. Bien que controversée, *Campo di Marte* n'avait pas vocation à créer la polémique, notamment politique. Les jeunes auteurs défendaient avant tout une autre idée de littérature, sans se limiter aux frontières italiennes ni aux barrières sociétales.

La revue souhaite reprendre les questions délaissées par *Frontespizio* afin d'élaborer une critique hermétique et de proposer une étude approfondie des textes littéraires. Elle se présente de façon innovante en termes de conscience poétique et critique, comme un espace de contestation, une ouverture aux discours publics sur les thématiques de la culture et de l'art, le ton choisi se veut polémique et vif. La revue aurait initialement dû s'intituler *Ragionamenti sui testi*. Le raisonnement, outil indispensable à la critique, et le texte résumaient parfaitement la mouvance hermétique, cependant ce

[128] Albert Camus, *Noces*, Paris, Gallimard, [1939], 1982, p. 70.

titre, trop cloisonné et ne souhaitant pas devenir le doublon de la revue *Letteratura*, est abandonné au profit de *Campo di Marte*. Les thèmes de prédilection, « littéraire et artistique » présentés en sous-titres, se réfèrent aux disciplines visées par les poètes hermétiques, plaçant l'étude critique au centre de leurs intérêts. Ces deux champs d'action ne sont pas à entendre dans une perspective crocienne, comme deux domaines séparés, mais indiquent clairement aux lecteurs la volonté de placer le raisonnement critique au centre de leur attention. Cela révèle la ferveur présente dans le travail des rédacteurs et leur engagement moral. La notion « d'action », qui remplace celle de « culture », renvoie à un lexique déjà utilisé auparavant, notamment par l'avant-garde futuriste où le champ lexical du combat (« battaglia », « distruggere »[129], etc.) est omniprésent. Il faudrait s'interroger sur le sens à attribuer à cette revue qui naît dans un moment si particulier de tensions, à l'orée de la Seconde Guerre mondiale. Giorgio Luti soutient l'idée que la revue représenterait une dernière trace écrite du rejet de ce « temps mineur » de la part de la nouvelle génération littéraire :

> Che senso dunque possiamo attribuire a questo "quindicinale di azione letteraria e artistica" che nasce proprio nel momento in cui si sta recitando il requiem di tutta una cultura? Ebbene, ci sembra che il significato della rivista di Gatto e Pratolini debba essere individuato nella funzione catalizzatrice ch'essa venne assumendo nei "tempi corti" della crisi in atto, come documento ultimo del disagio della nuova generazione letteraria[130] .

La rédaction fut assurée par Alfonso Gatto et Vasco Pratolini qui avaient initié l'idée de la revue[131]. Dans l'éditorial *Posteri in vacanza*[132], Gatto explicite les thèmes abordés par la revue, à savoir l'éducation à l'art, tout en habituant le public à agir. Le public n'est plus un simple observateur qui reçoit des informations, mais se fait critique, tout comme le poète hermétique :

> Una sola cosa è necessaria e cioè questa: che il pubblico si abitui a considerare il lavoro dell'arte come quello proprio […] cioè concreto, normale, utile, espressione di uomini e non delle forze naturali che i poeti

[129] Filippo Tommaso Marinetti, « Manifesto tecnico della letteratura futurista », in Luciano De Maria (a cura di), *F. P Marinetti e il Futurismo*, Milano, Mondadori, [1973], 2012, p. 77- 91.
[130] Giorgio Luti, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre (1920-1940)*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 191.
[131] Enrico Vallecchi, « Firenze, 16 marzo 1983 », in Giorgio Tabanelli (a cura di), *Carlo Bo, Il tempo dell'ermetismo, op. cit.,* p. 154.
[132] Alfonso Gatto, « Posteri in vacanza », in Ruggero Jacobbi (a cura di),*"Campo di Marte", trent'anni dopo (1938-1968)*, *op. cit.,* p. 87-88.

> e gli artisti sarebbero portati a rappresentare e a "nascondere" nel proprio simbolo[133].

Cet extrait résume parfaitement la pensée et la poétique hermétiques : le poète crée puis recrée par la force d'une attitude critique. Le lecteur, pour aiguiser son regard critique, est appelé à considérer l'œuvre comme la sienne. Ce changement de perspective est central dans le projet critique hermétique et opère un clivage avec la conception crocienne. Remettant en cause la tradition et la « popularité » des œuvres du passé, considérées comme des chefs-d'œuvre, Gatto invite le public à se créer son propre avis sur ce qui est imposé depuis des générations. L'engagement politique d'Alfonso Gatto est connu : il participe activement au mouvement communiste, ce qui lui aura valu un séjour en prison en 1936, accusé de conspiration et jugé pour avoir hébergé Guglielmo Peirce. La police politique, fouillant son appartement, retrouve les textes de Gramsci ainsi que des manifestes anti-régime et les pages du journal clandestin *Liberazione* qu'il rédigeait avec son ami Peirce[134]. Gatto passera plusieurs mois en prison, d'octobre 1936 à la veille de Noël, restant sous surveillance spéciale jusqu'en 1943. Cette expérience marquante permettra au poète de faire mûrir ses réflexions et influencera sa participation à *Campo di Marte*, en renforçant sa place au sein de l'hermétisme.

Bien que les débuts de la revue se placent sous une perspective pédagogique, pointue et militante, *Campo di Marte* aura, en revanche, permis de mettre en avant les thématiques hermétiques jusqu'alors peu connues, notamment autour du langage poétique, de la critique, ainsi que du rapport entre l'humain et la poésie. L'isolement hermétique se traduit également par une solitude des poètes envers le monde qui les entoure. Le 15 octobre 1938, Alfonso Gatto publie dans *Campo di Marte* le texte *Per l'uomo imperfetto* dans lequel il ne cache que trop peu son éloignement du fascisme :

> uomini non politici e uomini non attivi della nostra religione siamo solo i mezzi patiti di una memoria che è la condizione dell'uomo imperfetto: di una società che ci manca non conosciamo e non vogliamo conoscere coloro che sembrano i corruttori e sono solo i mezzi passivi di una conoscenza che in sé stessa identifica la verità[135].

---

[133] *Ibidem.*
[134] Silvio Ramat, « Cronologia », in Alfonso Gatto, *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. XLVII.
[135] Alfonso Gatto, « Per l'uomo imperfetto », in Ruggero Jacobbi (a cura di),*"Campo di Marte", trent'anni dopo (1938-1968)*, *op. cit.,* p. 117-118.

L'homme imparfait s'oppose ici à un homme « absolu » qui se réfère à une réalité historique et politique que les hermétiques renient. « Les corrompus » sont cités implicitement : fascistes et crociens composent la société dans laquelle les hermétiques ne se retrouvent pas. Cependant, le ton est beaucoup moins polémique que dans d'autres articles publiés avant ou après l'arrestation de Gatto. L'antifascisme d'Alfonso Gatto n'est pas seulement de nature idéologique ou politique, mais offre plutôt une porte ouverte face au « temps mineur ». La seule échappatoire s'oriente vers le refuge dans la solitude et la mémoire, intrinsèquement liées au « temps majeur » : notions qui reviendront tout au long de sa production poétique. Cette solitude n'est pourtant pas à entendre comme une forme d'isolement ; la poétique hermétique est, selon Gatto, un moyen d'aller vers l'autre, de soutenir « l'homme imparfait » face à « l'homme absolu » :

> L'esperienza cosiddetta ermetica della poesia nacque da un'esigenza che ci portò oltre la nostra solitudine, a cercare gli altri, gli altri come società, come uomini, e questo fu il vero senso di quello che può essere chiamato il nostro antifascismo. […] Contro l'uomo assoluto, autore della realtà a solo pensarla, fummo attenti all'uomo imperfetto che elabora nella storia il sentimento del tempo e i mezzi e i fini della sua scelta. Non fu un antifascismo di natura ideologica e politica […]. Fu un momento di considerare e di isolare […] l'essere e il come essere uomo nella società che avevamo intorno[136] […].

2.3 La poétique hermétique à l'épreuve de la critique

Si la poétique hermétique a été laborieusement définie, sa classification, y compris les inclusions et les exclusions des poètes, a été l'un des problèmes principaux de la critique. D'une part, l'hermétisme n'a pas pu être classé comme mouvement poétique, d'autre part, la difficulté de donner une définition à même de regrouper tous les poètes sous la même étiquette a créé de nombreux débats qui restent encore sans réponses définitives.

Le premier ouvrage critique qui a essayé de proposer une reconstruction historico-critique de l'hermétisme est, selon Donato Valli, *Gli ermetici*[137] de Ferdinando Giannessi, publié en 1963. L'hermétisme est situé entre les deux grandes guerres, une époque qui est

[136] In Ferdinando Camon, *Il mestiere del poeta*, *op. cit.*, p. 82.
[137] Ferdinando Giannessi, *Gli ermetici*, Milano, La Goliardica, 1963.

à la fois éloignée du Symbolisme mais qui suit le Surréalisme (1924). Les poètes Giuseppe Ungaretti et Dino Campana sont classés par Giannessi dans la phase qui prépare l'hermétisme. Il introduit également une distinction entre les différentes générations d'auteurs hermétiques. Giannessi reconnaît en Ungaretti, Campana et Montale les précurseurs de l'hermétisme de par leur recherche autour de la parole poétique ou, encore, leur rapport à la littérature. On peut également noter que des poètes tels qu'Umberto Saba et Vincenzo Cardarelli, qui sont pris en considération par Luciano Anceschi (1943), sont ici exclus de cette première génération, la notion de « nouveauté » ne suffisant plus à les associer à l'hermétisme. Le seconde génération comprend, toujours selon Giannessi, Salvatore Quasimodo, Leonardi Sinisgalli, Alfonso Gatto, Mario Luzi et Vittorio Sereni. Des critiques qui avaient assisté à l'essor de la poétique de l'hermétisme ont par la suite modifié leurs classifications. C'est par exemple le cas d'Anceschi et de Bocelli[138]. Ce dernier revient notamment sur la date de naissance qu'il avait attribuée à l'hermétisme (1935), admettant qu'il s'agissait d'une erreur historiographique. Bocelli découpe alors la période en trois phases, dont la première correspond aux années 1900-1916, caractérisées notamment par la crise de la poésie due à l'écroulement des valeurs romantiques, crépusculaires et futuristes.

La seconde phase, que nous pouvons relier aux débuts de l'hermétisme, se situerait lors des premières années de l'après-guerre qui sont marquées par une inversion des tendances littéraires de la première phase et par la remise en cause des propos de Croce. Enfin, la troisième phase (1935-1936) marquerait la naissance de la conscience critique hermétique qui se développe après la production poétique hermétique de la deuxième phase. Cette troisième phase, qui est selon Bocelli le cœur battant de l'hermétisme, est notamment due à l'émergence de la critique hermétique.

Une autre classification est proposée par Oreste Macrì[139] et commentée par Mario Petrucciani dans *La poetica dell'ermetismo italiano* (1955). L'ouvrage présente l'intérêt de revenir plus en détail sur les origines de la poétique hermétique, notamment autour d'auteurs étrangers (Poe, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Valéry). Petrucciani reprend la classification d'Oreste Macrì qui divise les poètes en trois générations : une première

[138] Arnaldo Bocelli, *Letteratura del Novecento*, Caltanissetta- Roma, Leonardo Sciascia, 1975, p. 478-483.
[139] Oreste Macrì, « Le generazioni nella poesia italiana del Novecento », in *Paragone,* – Letteratura – n. 42, juin 1953, p. 49-50.

génération correspondant aux années de la naissance de l'hermétisme (1883-1890) que Petrucciani appelle « lirismo nuovo », une seconde génération (1894-1901) qualifiée de « poesia pura » et une troisième génération (1906-1914) correspondant à l'hermétisme à proprement parler[140]. Les poètes hermétiques tendent par ailleurs à se distinguer de l'expression de « poésie pure » dans l'acception qu'Henri Bremond en a donnée. Lors du débat de 1926, le critique et théoricien de la poésie pure associe les notions de prière et de poésie : « "Tendre à rejoindre la prière" », qu'est-ce dire ? Eh, tout simplement que, dans l'expérience poétique, se trouve mis en mouvement le même mécanisme psychologique que celui dont la grâce se sert pour nous élever à la prière[141]. »

Cela étant, la classification par générations est intéressante à plusieurs égards. D'une part, elle prend davantage en considération la conscience des jeunes auteurs par rapport à leurs prédécesseurs. D'autre part, elle compte un champ plus large de production poétique puisqu'elle prend appui sur les dates de naissance des auteurs et non sur celles de la publication de leurs textes. Si l'on prend l'exemple d'Alfonso Gatto, né en 1909, il ferait partie intégrante de ce que Macrì nomme « troisième génération » ; cependant, ses premiers recueils *Isola* et *Morto ai paesi*, publiés respectivement en 1932 et 1937, bien que rédigés à partir de 1929, ne rentreraient pas dans la « troisième phase » de Bocelli. Dans une interview de Ferdinando Camon, intégrée dans l'ouvrage *Il mestiere del poeta*, Alfonso Gatto déclare :

> L'ermetismo allora, prima di me e di Quasimodo, era un'ipotesi segnata sulle carte letterarie. Il mio primo libro, *Isola*, uscì nel '32. C'era stata l'*Allegria* di Ungaretti, alla quale tutti abbiamo bevuto, e almeno per me si trattò di una bevuta a piena gola. […] Credo sia questo il più giusto riconoscimento che si possa fare di quel libro sorgivo. Ma l'ermetismo venne dopo, sul finire del '37 e fu soltanto un fatto critico. Fu l'assunzione, nella cultura, di quella poesia fisica che dopo Ungaretti e dopo Montale era stata ed era la minima capillare del nostro essere in noi, con noi, dentro fuori e contro di noi[142].

Gatto situe l'hermétisme en continuité avec les poétiques d'Ungaretti et de Montale, qui précédent la première phase de Bocelli, mais place la conscience critique plus tard, à la période de *Campo di Marte*.

[140] Mario Petrucciani, *La poetica dell'ermetismo italiano*, *op. cit.*, p. 83-99.
[141] Henri Bremond, *Prière et poésie*, Paris, Bernard Grasset, 1926, p. 89.
[142] In Ferdinando Camon, *Il mestiere del poeta*, *op. cit.*, p. 81-82.

Bien avant la critique sur les formes et la chronologie de la poétique hermétique, une plus grande polémique est née autour de ladite « obscurité » de cette nouvelle poétique où le procédé de l'analogie se trouve au cœur du débat. L'analogie reste un élément essentiel pour comprendre le sens de l'hermétisme. Ses origines sont liées au Symbolisme français, notamment à la poésie de Stéphane Mallarmé, mais aussi de Paul Valéry. Sans surprise, Benedetto Croce, qui jugeait ces deux poètes comme étant « entrambi poverissimi di intelletto[143] », voit dans cette association l'image d'une décadence, l'expression d'un négativisme contemporain car la parole poétique se retrouverait dénuée de sentiment, se traduisant ainsi en « son pur ».

L'ouvrage de Mario Petrucciani *La poetica dell'ermetismo italiano* (1955), qui prend position en faveur de l'hermétisme, encourage cependant ce genre d'avis négatifs. En effet, la classification d'Oreste Macrì, insérée dans son ouvrage, est vue comme la conséquence découlant de la poésie pure (l'auteur utilise par ailleurs la définition de *poesia pura* pour parler de la littérature hermétique) et alimente ses détracteurs : la figure analogique, dont se réapproprie la poétique hermétique, se retrouve inscrite dans l'héritage d'une époque passée. De plus, l'approche critique de Petrucciani se place directement dans le schéma idéaliste crocien qui fait une distinction entre « poésie » et « non-poésie ». Toutefois, la poésie se distingue du « sens poétique » pour reprendre les termes de Raïssa Maritain :

> Le *sens poétique* se confond avec la poésie elle-même. Si j'emploie ici l'expression sens poétique plutôt que le mot poésie, c'est pour marquer que la poésie fait être le poème, comme l'âme fait le corps, en étant la *forme* (en langage aristotélicien) ou l'*idée* (en langage spinoziste) de ce corps, en lui donnant une signification substantielle, un sens ontologique. Ce *sens poétique* est tout autre chose que le sens intelligible, comme l'âme d'un homme est tout autre chose que son discours ; et dans l'œuvre poétique, il est inséparable de la structure formelle de celle-ci : qu'elle soit claire ou obscure, il est là, quoi qu'il en soit du sens intelligible ; il est substantiellement lié à la forme, immanent à l'organisme de mots, immanent à la forme poétique[144].

La poésie devient telle à partir du sens que le poète veut bien lui donner. « Le sens poétique » n'étant pas un sens intelligible mais un sens ontologique, n'a pas de lien avec

[143] Benedetto Croce, *Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia, op. cit.*, p. 252.
[144] Raïssa Maritain, « Sens et non-sens en poésie », in *Situation de la poésie*, *op. cit.*, p. 12.

l'obscurité ou la clarté du texte. À ce propos, dans *Letteratura come vita*, Carlo Bo citait les mots de Paul Claudel: « Car d'une part toute la nature sans moi est vaine ; c'est moi qui lui confère son sens ; toute chose en moi devient Éternelle en la notion que j'en ai ; c'est moi qui la conserve et qui la sacrifie[145] ». La poésie, qui consiste à créer, reste avant tout une création humaine, selon le sens qui lui est accordée. Révéler l'expérience du sensible passe avant tout par le biais du poète, de son corps, et c'est à lui de retranscrire la vérité du monde dans un élan quasi prophétique :

> Nous disons bien ainsi que les mots sont les signes dont nous nous servons pour appeler les choses ; nous les *appelons*, en effet, nous les évoquons en constituant en nous l'état de co-naissance qui répond à leur présence sensible. [...] Je deviens maître, avec le mot, de l'objet qu'il représente, je puis le transporter où je veux avec moi, je puis faire comme s'il était là. Nommer une chose, c'est la répéter en court. C'est substituer au temps qu'elle met à être celui que nous prenons à l'énoncer. Ce qui subsiste d'une chose dans le signe qu'est d'elle un mot, c'est seulement son *sens*, son intention, ce qu'elle veut dire et que nous disons à sa place[146].

On peut noter que l'étude comparatiste entre Symbolisme français et hermétisme italien trouve son origine dans la juxtaposition, connotée négativement, de l'obscurité de la parole. Le texte de Flora est également marqué par un profond jugement négatif envers les poètes symbolistes français. La figure analogique est jugée comme une recherche volontaire de se rendre incompréhensible. Ce n'est pourtant pas l'incompréhension qui est recherchée par les auteurs symbolistes, mais la suggestion. Mallarmé souligne clairement que l'évocation crée du bonheur car elle alimente le rêve et le plaisir lié à la lecture : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve[147]. ». Les objets peuvent se référer à une réalité matérielle ou immatérielle, comme un sentiment. Or, la suggestion semble être indissociable de l'écriture poétique.

Francesco Flora, tout comme Salvatore Francesco Romano, associe l'analogie à « un élément de comparaison », comme l'extension d'une métaphore réduite

---

[145] Paul Claudel, « La maison fermée », *Cinq grandes odes*, in *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1977, p. 288. Ces vers sont repris par Carlo Bo, dans *Letteratura come vita*, *op. cit.*, p. 13.
[146] Paul Claudel, « De la connaissance intellectuelle », in *Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 178-179.
[147] Stéphane Mallarmé, « Sur l'évolution littéraire », Réponse à l'enquête de Jules Huret, in Stéphane Mallarmé, Bertrand Marchal (édit.), *Igitur, Divagations, Un coup de dés,* Paris, Gallimard, 2003, p. 405-406.

syntaxiquement, reprochant à l'analogie son absence poétique qu'il qualifie de « pittura del bianco » et de « vuoto auditivo » [148]. Bien qu'il s'agisse d'une raréfaction syntaxique, analogie et métaphore doivent être dissociées. Si la métaphore est explicite, l'analogie suggère et reste à déchiffrer. Cette réduction progressive syntaxique qui mène la figure analogique où les deux entités ne font qu'un, crée une poétique qui, selon Flora, n'a plus aucun sens :

> Il punto in cui il suggestivo analogico e quello generato dall'Inconscio si congiungono al "difficile" di Valéry, (che è per così dire l'esasperazione volitiva dell'elemento di oscurità inerente alla parola evocatrice, nel senso di Mallarmé) è l'incomprensibilità […] che può anche generare un piacere simile a quello che si prova per i criptogrammi, ma non ha nulla a che vedere con la poesia[149].

Dans son étude critique sur l'hermétisme, Mario Petrucciani part également du Symbolisme pour retracer les traits caractéristiques de la poétique mallarméenne qu'il définit comme « *poetica dell'assenza* » et insiste, tout comme Flora, sur l'influence évocatrice de la parole qui donne naissance à la figure analogique hermétique. Petrucciani souligne l'obscurité mais également la « polyvalence » du texte selon la pluralité des interprétations et la collaboration du lecteur :

> Ora, gioverà piuttosto rilevare che la poesia di Mallarmé impostava, fra altri, alcuni dei problemi particolarmente vivi, poi, nella poetica dell'ermetismo italiano: quello dell'oscurità, ad esempio; e la tendenza ad ammettere la "polivalenza" del testo (a legittimare cioè il senso *non univoco* del testo poetico, offerto alla *pluralità* delle interpretazioni); e, infine, il problema della *collaborazione attiva del lettore*[150] .

Le jugement d'incompréhensibilité, d'*hermétisme* est fréquent et ne concerne pas seulement l'aspect esthétique du texte. Il désigne, en revanche, la relation que l'œuvre pourrait entretenir avec une communauté de lecteurs possibles. Les poètes ne vont pas de l'obscur à la révélation d'un sens mais, à l'inverse, leur travail part d'une évidence obscure pour construire le système de signes susceptible de la rendre intelligible et partageable [151] . L'obscurité reprochée aux poètes hermétiques est un processus de recherche de la parole et renvoie à une dialectique beaucoup plus profonde entre

[148] Francesco Flora, *La poesia ermetica, op. cit.*, p. 67.
[149] Ivi, p. 79-80.
[150] Mario Petrucciani, *La poetica dell'ermetismo italiano*, *op. cit.*, p. 58.
[151] Christian Doumet, *Faut-il comprendre la poésie ?,* Paris, Klincksieck, 2004, p. 130.

immanence et transcendance. Selon Jacques Maritain, la poésie y est intrinsèquement liée car « pour en éprouver la beauté, qui est grande, il faut consentir à cette obscurité[152]. » Les poètes hermétiques recherchent dans la parole poétique une connaissance qui va au-delà du sens de la parole. Le problème qui se pose est donc lié à l'acte interprétatif du langage qui va de l'idée au mot hypothétique. Selon Henri Bergson, l'interprétation d'un texte est une reconstruction car « ce que nous voyons de la phrase lue, […] est tout juste ce qui est nécessaire pour nous placer dans l'ordre d'idées correspondant : alors partant des idées, […], nous les matérialisons imaginativement en mots hypothétiques qui essaient de se poser sur ce que nous voyons et entendons[153]. » Si l'enchaînement du texte poétique semble difficile, la recherche du sens pourra poser problème. Le lecteur doit alors dépasser cette dimension pour en percevoir le mystère car, en tant qu'être humain, il partage la même expérience d'existence, d'où l'expression « littérature comme vie » formulée par Bo.

La parole « essentielle », pour reprendre Maurice Blanchot, se fonde sur les mêmes principes que l'analogie hermétique. Cette parole se rapprocherait de l'idée même et, afin de la saisir, des conditions s'imposent, comme l'abolissement des formules qui viendraient perturber le sens. Toutefois, les actions de lire et d'écrire s'inscrivent dans un projet ontologique qui concerne également le lecteur : *comprendre*, dans son sens étymologique de « prendre avec soi, en soi », « de relier des notions entre elles », inclut une appropriation du sujet. Afin de créer un lien entre écriture et lecture, une part d'incompréhensibilité, d'illisible et d'invisible peut demeurer nécessaire :

> On comprend un poème, non pas lorsqu'on en saisit les pensées, ni même lorsqu'on s'en représente les relations complexes mais lorsqu'on est amené par lui au mode d'existence qu'il signifie, provoqué à une certaine tension, exaltation ou destruction de soi-même, conduit dans un monde dont le contenu mental n'est qu'un élément[154].

Dans son ouvrage *Poetica dell'ermetismo*[155], Salvatore Francesco Romano fonde également sa réflexion sur la difficulté liée à l'obscurité inhérente aux poétiques symboliste et hermétique. Cependant, ce qu'il qualifie d'*intraducibilità*

[152] Jacques Maritain, *Situation de la poésie*, *op. cit*., p. 78.
[153] Henri Bergson, *L'énergie spirituelle*, Paris, République des Lettres, 2017, p. 177.
[154] Maurice Blanchot, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1971, p. 129.
[155] Salvatore Francesco Romano, *Poetica dell'ermetismo*, Firenze, Sansoni, 1942.

intellettuale demeure selon lui légitime, car la parole poétique sort du discours purement communicatif et oratoire, se distinguant par ce biais, de la prose[156].

L'analyse de Salvatore Francesco Romano interprète l'analogie de façon plus moderne, et non plus comme une simple extension de la métaphore. Donato Valli reproche cependant à Romano de tomber dans une tautologie qui consiste à concevoir la poésie – lorsqu'elle se présente sans adjectifs – comme claire, une « vraie poésie », alors qu'au contraire, lorsque la poésie s'inspire de schémas construits, elle tomberait dans l'obscurité[157]. L'analogie exprime le refus d'être la traduction concrète d'une expérience, une illustration banale. Suggérée par l'analogie, c'est-à-dire chiffrée, l'expérience contient en elle le silence de tout ce qui n'est pas explicitement évoqué. Toutefois, selon Mario Petrucciani, ce qui crée l'obscurité ne serait pas l'analogie mais son utilisation abusive :

> In verità non si può fare il processo all'analogia. L'analogia in sé non è causa di oscurità, né causa di deficienza espressiva, o, per dirla crocianamente, di *non poesia*. Al contrario: essa è una delle risorse esterne della poesia, uno dei più efficaci modi in cui si attua quella trasfigurazione fantastica del reale che è segno sicuro di poesia. Il vizio dell'ermetismo non è l'analogia in quanto tale: vizio (ma in qualunque poesia, antica e moderna) potrà essere la brutta analogia, non altrimenti però che la brutta metafora, o il brutto aggettivo, o la frase stonata, etc, etc. E neanche è vizio l'uso frequente […] dell'analogia; semmai è vizio l'abuso[158] […].

Pour ce qui est des objets, ils peuvent se référer à une réalité matérielle ou immatérielle, dans le cas du sentiment. Selon Ferdinando Giannessi : « non c'è arte senza analogia[159] ». À son époque, l'obscurité de Mallarmé était également critiquée, comme le souligne Albert Thibaudet dans son ouvrage *La poésie de Stéphane Mallarmé*, publié en 1930. L'auteur y répond en comparant l'obscurité mallarméenne à « un jeu vibrant d'images transposées et juxtaposées » au même titre qu'un peintre impressionniste ne dépeint pas la lumière mais des tons lumineux dont les contours ne sont pas définis[160]. Lorsqu'on contemple un objet, un autre nous vient à l'esprit, l'analogie serait donc la

[156] Ivi, p. 120-121.
[157] Donato Valli, *Storia degli ermetici*, *op. cit.*, p. 31.
[158] Mario Petrucciani, « L'analogia », in *La poetica dell'ermetismo italiano*, *op. cit.*, p. 171.
[159] Ferdinando Giannessi, *Gli ermetici*, *op. cit.*, p. 84.
[160] Albert Thibaudet, « Les sources de l'obscurité », in *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1930, p. 63.

fusion de ces images. Et cela ne se limite pas à la seule poétique hermétique ; l'art pictural peut parfois paraître étrange au spectateur car il renvoie à la perception spécifique de son auteur.

Mario Apollonio étoffe le discours sur la question analogique qu'il ne définit pas comme un simple élément rhétorique mais comme la conséquence de la dialectique entre obscurité et clarté. Sa critique intervient dans la phase dite « apologetica[161] » de l'hermétisme. L'adjectif « hermétique » étant intégré par la critique, perd sa connotation négative initiale. L'autobiographisme fait ainsi partie des clefs de lecture de l'hermétisme, selon Apollonio, puisqu'il transporte le lecteur dans le monde de l'intériorité, d'une aventure spirituelle où le poète passe aux aveux. La parole devient « la formula sacrale », le pacte qui unit les lecteurs et le poète :

> Ma l'ermetismo chiama in causa assai più che una esperienza verbale; e poiché il passaggio della parola antica alla nuova non avviene senza la mediazione del poeta […]. La forma letteraria serve ben di pretesto e poi di conferma; ma quel che conta è l'intesa dei due, poeta e lettore, e poi dei molti che convengono intorno al testo: così che la parola è il segno esterno di un legame sociale, il patto che lega i molti […].[162].

Les tentatives de compréhension de cette figure analogique ont malheureusement manqué de recul historique. Il faudra attendre de nombreuses années avant que l'analogie ne suscite l'intérêt de la critique. Bien plus tard, Antonio Prete, consacrant un ouvrage à la figure analogique, écrira :

> Il poeta è in esilio dal senso: l'analogia è la traccia non ancora sommersa sulla quale tuttavia il ritorno è impossibile. La proporzione tra il nome e la cosa, tra l'immagine e la memoria, tra il tempo del linguaggio e le stagioni, è un arcobaleno intravisto e subito dissolto[163].

La métaphore d'un exil à partir du sens résume parfaitement le choix analogique des poètes hermétiques. Le poète se détache du sens intelligible de la parole en reniant la réalité qui l'entoure. Dans cette perspective, Maurice Blanchot reprend la distinction qu'établit Mallarmé entre « parole brute » et « parole essentielle ». La première concerne la réalité des choses, elle communique, décrit, représente. La seconde, au contraire,

[161] Donato Valli, *Storia degli ermetici*, *op. cit.*, p. 33.
[162] Mario Apollonio, *Ermetismo*, Padova, Cedam, 1945, p. 71.
[163] Antonio Prete, *Il demone dell'analogia : da Leopardi a Valéry. Studi di poetica*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 153.

éloigne cette réalité utilitaire : c'est cette parole que recherche le poète à travers les sensations suggérées par sa mémoire. La métaphore de l'arc-en-ciel d'Antonio Prete évoque la multitude de sensations possibles qui découlent de la mémoire, mais celles-ci peuvent laisser place à un vide qui se manifesterait par l'absence de la parole. En évoquant, elle fait disparaître. Pour Maurice Blanchot, la parole essentielle se définit comme la pensée (du poète) que nous pouvons associer à l'hermétisme, entre visible et in-visible :

> La parole brute « a trait à la réalité des choses ». « Narrer, enseigner, même décrire » nous donne les choses dans leur présence, les « représente ». La parole essentielle les éloigne, les fait disparaître, elle est toujours allusive, elle suggère, elle évoque. Mais rendre absent « un fait de nature », le saisir par cette absence, le « transporter en sa presque disparition vibratoire », qu'est-ce donc ? Essentiellement parler, mais aussi, penser. La pensée est la pure parole. […] On est donc tenté de dire que le langage de la pensée est, par excellence, le langage poétique et que le sens, la notion pure, l'idée doivent devenir le souci du poète, étant cela seul qui nous délivre du poids des choses, de l'informe plénitude naturelle[164].

La « parole essentielle » prend ainsi forme à travers la disparition : la parole-communication se distingue de la parole-pensée. Dans le projet ontologique hermétique, le poétique, par le biais de l'analogie, devient le moyen d'arriver à « l'informe plénitude naturelle ». En ôtant ce qui semble alors être superflu et ce qui semble entacher le chemin vers la connaissance, la poétique hermétique se lie intrinsèquement à la notion de l'absence.

Chapitre 3. L'expression hermétique du vide et de l'absence

3.1 L'absence : du Symbolisme à l'hermétisme

L'acte poétique est indissociable des notions qui se réfèrent à l'absence : le vide, le silence. En écrivant, le poète rompt le lien qui unit la parole à son être, et les mots qui s'en dégagent ne peuvent plus exprimer l'exactitude des choses selon leur sens propre. Le poète, se plaçant en dehors du monde et du temps, recrée ce que son être lui dicte. Le

[164] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 38-39.

passage d'une pensée créatrice à un contenu littéraire, entendu comme l'expérience du sensible, s'articule autour d'un moment indispensable qui, pour reprendre Maurice Blanchot, « impose » le silence :

> Écrire, c'est se faire l'écho de ce qui ne peut cesser de parler, – et, à cause de cela, pour en devenir l'écho, je dois d'une certaine manière lui imposer silence. J'apporte à cette parole incessante, la décision, l'autorité de mon silence propre. Je rends sensible, par ma médiation silencieuse, l'affirmation ininterrompue, le murmure géant sur lequel le langage en s'ouvrant devient image, devient imaginaire, profondeur parlante, indistincte plénitude qui est vide[165].

La poétique hermétique nous prouve que l'expérience du sensible peut également être vécue au travers de ce qui n'est pas, ou plutôt de ce qui nous semble ne pas être. Le caractère de l'absence étant avant tout temporel, nous tenterons d'en définir la durée dans la poétique de Gatto. Nous focaliserons également notre attention sur la fonction et le sens de l'absence à travers ses différentes manifestations.

Le lien qui unirait la dialectique entre la présence et l'absence prendrait forme dans la parole poétique. D'après Nicolas Castin, « la parole poétique, somme toute, et pour condenser tant son pouvoir de circulation entre le sensible et le sens que le rapport central qu'elle entretient avec la référence mondaine, se donnerait comme l'incessante métamorphose invisible du monde visible[166] ». Ce passage du matériel à l'immatériel entraîne une modification de la parole poétique où la référence n'est plus la même : elle pourrait « se saisir en *tension* entre présence et absence, négation et position, dans un statut que nous qualifierons volontiers d'*imaginal*[167]. » La référence n'est plus la chose même mais sa présentation verbale au sein d'un langage.

Notre réflexion prend pour point de départ le Symbolisme français comme source inépuisable de concepts liés à l'absence. Notre attention se focalisera particulièrement sur les notions qui découlent de l'absence : l'invisible, le silence, le vide et la solitude. Ce travail, ne portant pas véritablement sur une étude comparatiste entre les auteurs hermétiques et symbolistes français, cherche tout de même à retracer l'influence que le Symbolisme exerce sur l'hermétisme italien, notamment chez Alfonso Gatto. Nous

[165] Ivi, p. 21-22.
[166] Nicolas Castin, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 95.
[167] *Ibidem*.

avons, à ces fins, choisi un corpus de textes dont les similitudes syntagmatiques étaient éloquentes, comme dans certains poèmes de Mallarmé.

Les origines de la poétique hermétique ont rarement été abordées d'un point de vue critique et comparatiste au-delà des frontières italiennes. L'intérêt notable des poètes-critiques hermétiques pour le Symbolisme passe notamment par la traduction de textes poétiques : l'écriture poétique de Mallarmé a été traduite par Parronchi et Bigongiari ainsi que par Ungaretti et Luzi. L'acte de traduction est effectivement assez pratiqué par les auteurs hermétiques. Offrant une réflexion autour du langage et de la parole, la traduction s'insère à l'intérieur de la dimension critique qui est chère à la pensée hermétique. Elle permet de faire connaître des auteurs étrangers et d'influencer la formation intellectuelle de certains critiques et poètes[168].

Des ouvrages critiques, tels que *Studio su Mallarmé*[169] de Mario Luzi (1952), *Il Cimitero marino di Paul Valéry : studi, testo critico, versione metrica e commento*[170] d'Oreste Macrì (1989) et *Poesia francese del Novecento*[171] de Piero Bigongiari (1968), confirment l'intérêt pour le Symbolisme français. Nous rappelons que Carlo Bo consacre un ouvrage critique, publié en 1945, à Mallarmé[172]. Malgré cet intérêt considérable des poètes hermétiques pour le Symbolisme, les études dans le domaine de la littérature comparée sont très récentes et peu nombreuses[173]. Dans *La poesia ermetica,* Francesco Flora considère la poétique hermétique (par son recours à l'analogie) « disordinatamente attinta all'estremo romanticismo simbolista[174] », notamment de Mallarmé et de Paul Valéry.

Carlo Bo, revenant sur l'influence que Mallarmé exerce sur la poétique hermétique, rédige un essai sur le lien entre poésie et absence, *L'assenza, la poesia*[175],

---

[168] Emanuela Nanni, *Poésie et traduction poétique en Italie pendant les années 30 et 40 du XXème siècle*, *op. cit.,* p. 194-195.
[169] Mario Luzi, *Studio su Mallarmé*, Firenze, Sansoni, 1942.
[170] Oreste Macrì, *Cimitero marino di Paul Valéry : studi, testo critico, versione metrica e commento*, Firenze, Le Lettere, 1989.
[171] Piero Bigongiari, *Poesia francese del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968.
[172] Carlo Bo, *Mallarmé*, Milano, Rosa e Ballo, 1945.
[173] Pour le cas de Mario Luzi, par exemple, on compte seulement trois ouvrages comparatistes publiés entre 1995 et 2006. Voir Tommaso Tarani, *La linea simbolista francese nel « Giusto della vita » di Mario Luzi (1935-1956)*, Thèse soutenue le 1er février 2013, Università degli Studi di Pisa, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, p. XIV.
[174] Francesco Flora, *La poesia ermetica*, *op. cit.,* p. 80.
[175] Carlo Bo, *L'assenza, la poesia*, Roma, Storia e Letteratura, [1945], 2002.

publié juste après la parution de son ouvrage critique sur le poète français. Il précise, en particulier, la relation entre parole poétique et absence en tissant des liens entre Mallarmé et l'hermétisme. L'analogie, qui est parfois poussée à son paroxysme, dépasse la parole écrite et se manifeste par le silence et l'absence. Mallarmé, souvent qualifié de « poète de l'absence », est présent dans les réflexions des poètes hermétiques à travers une véritable quête de vérité :

> Il silenzio è l'assenza d'ogni immagine come le prime necessità della voce, d'una poesia cioè che offra appena il contatto dell'attesa e il senso irripetibile della sua presenza. Incominciamo a saper una cosa dopo la memoria abolita dell'atto e i compromessi del sentimento con il vuoto misurato dell'oggetto[176].

La voix de la poésie évoquée ici est non humaine : elle dépend de l'Être et le poète reste passif face à cette voix. Le silence est intrinsèque à tout le processus poétique : Bo considère que l'attente de la voix poétique dans le silence constitue le « premier signe de vertu poétique », jusqu'aux mots posés sur le papier, où il ne reste plus rien. Dans sa préface à l'œuvre d'Arthur Rimbaud, Paul Claudel écrit que « le poète trouve expression non plus en cherchant les mots mais au contraire en se mettant dans un état de silence[177] ». L'absence est indispensable alors qu'une « clarté totale abolirait tout processus de vérité »[178]. Cette recherche de vérité devient possible si la parole poétique se détache de son sens premier ainsi que du processus mémoriel auxquels elle est pourtant liée.

D'un point de vue thématique, l'absence se décline sous différentes significations qui sont exploitées par de nombreuses occurrences des lemmes « absence », « vide » et « silence ». Chez Alfonso Gatto, on compte cinquante-huit occurrences du lemme « silenzio » dans les deux premiers recueils : (trente-cinq dans *Isola* et vingt-trois dans *Morto ai paesi*) ; et vingt-cinq occurrences du lemme « vuoto » (seize dans *Isola* et neuf dans *Morto ai paesi*). On relève également, dans d'autres recueuils hermétiques, par exemple dans *Avvento notturno* de Mario Luzi, un lexique caractérisé par une absence de

[176] Carlo Bo, « Riflessioni critiche », in *Letteratura come vita*, *op. cit.*, p. 31-32.
[177] Paul Claudel, *Préface aux Œuvres d'Arthur Rimbaud*, 1912, p. 2, texte paru en ligne : https://www.pileface.com/sollers/pdf/Claudel%20pr%C3%A9face%20Rimbaud.pdf et consulté le 3 novembre 2023.
[178] Carlo Bo, « Nozione della poesia », in Silvio Ramat (a cura di), *L'Ermetismo*, *op. cit.*, p. 563.

vie ainsi qu'un paysage vide et silencieux[179] présentant des similitudes avec le recueil *Isola*.

Des références mallarméennes sont explicites dans certains textes poétiques d'Alfonso Gatto. Dans le premier quatrain du poème *Apparition*[180], publié en 1899 dans le recueil *Poésies*, nous retrouvons des images poétiques que Gatto utilise dans le poème *Natura morta*[181] : « La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs / Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs / Vaporeuses, tiraient de mourantes violes / De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles. » (vv. 1-4). Le poème *Natura morta* retranscrit une atmosphère nocturne où l'image des corolles se dissipe : « Tra piazze deserte e chiese murate / dal tempo, fermato ai crocicchi / a muovere giochi di foglie, / mentre la notte fuma da scrollate / corolle pacchiane nell'aria, / antica è la veglia, placata in attesa / di lunghe colate di nero. » (vv. 1-7). L'environnement est constitué d'éléments urbains dénués de toute présence, les places sont qualifiées de « désertes », et les églises sont « murées par le temps ». Le choix de l'adjectif « murato » indique un espace clos, qui est mis sous silence. Le temps, élément révélateur de cette absence, se place dans le poème entre un enjambement et une virgule. La négation des éléments urbains laisse penser à un temps se situant en dehors du temps historique. Il s'agit d'un temps absolu sur lequel rien n'a de prise, tout comme la présence des séraphins, dans le texte mallarméen, nous indique également un temps sacré. Chez Mallarmé, la viole est également dépourvue de sa musicalité : qualifiée de « mourante », le son en est absent.

Les éléments naturels présents dans les deux textes poétiques s'articulent autour de la présence des fleurs et, plus précisément, de leurs corolles. Les fleurs « vaporeuses » chez Mallarmé sont présentées sous forme de bouffées de fumée dans le texte de Gatto (« mentre la notte fuma da scrollate / corolle pacchiane nell'aria », vv. 4-5). Les notions de vapeur chez Mallarmé et de fumée chez Gatto proviennent du même phénomène d'émanation visible d'éléments qui ne le sont plus. La vapeur et la fumée sont uniquement la manifestation sensible d'une dialectique entre visible et invisible : une « apparition » pour reprendre le titre du texte mallarméen.

[179] Laura Toppan, *« Le chinois », Luzi critico e traduttore di Mallarmé,* Pesaro, Metauro, 2006, p. 45.
[180] Stéphane Mallarmé, *Poésies et autres textes,* Paris, Librairie Générale Française, 2005, p. 115.
[181] IS, p. 11-12.

L'allitération en « l »[182] dans les deux textes poétiques évoque un flux, un *tempus fugit* qui est également souligné par le gérondif « glissant ». Les « lunghe colate di nero » (v. 7) font écho aux « blancs sanglots » du poème *Apparition*, avec toutefois une opposition d'ordre chromatique. La présence des « giochi di foglie » (v. 3) et des bouffées de fumée qui émanent de la nuit renvoie à des jeux enfantins, tout comme la figure juvénile des séraphins de Mallarmé. Ce temps absolu, glissant indéniablement, ferait allusion à celui de l'enfance, marqué par l'image de la corolle qui est la partie la plus fragile et intime de la fleur. Le temps est d'ailleurs « fermato ai crocicchi » (v. 2), comme si deux espaces temporels entre enfance et âge adulte prenaient la forme d'un carrefour où le poète hésiterait à s'engager. D'après Gaston Bachelard, le temps de l'enfance s'exprime par le biais de la rêverie :

> L'enfant se sent fils du cosmos quand le monde humain lui laisse la paix. Et c'est ainsi que dans ses solitudes, dès qu'il est maître de ses rêveries, l'enfant connaît le bonheur de rêver qui sera plus tard le bonheur des poètes. Comment ne pas sentir qu'il y a communication entre notre solitude de rêveur et les solitudes de l'enfance ?[183]

Dans ce passage, Bachelard relie les rêveries de l'enfance au bonheur des poètes. Le rêve, redéfinissant les espaces-temps, nous renvoie à l'enfance. Le texte mallarméen, dans sa dimension onirique, exprime une certaine nostalgie de ce temps révolu (le poète ayant perdu sa mère lorsqu'il était seulement âgé de cinq ans) : « Et dans le soir, tu m'es en riant apparue / Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté / Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté / Passait […] » (vv. 12-15).

Cette mélancolie poétique se retrouve dans le texte *Infanzia*[184] de Gatto : « Il bambino, sorpreso alla finestra / della sera tranquilla, odorava / la leggerezza dei fiori / sollevati nell'aria celeste (v. 1-4) […] / Sognava » (v. 10). La légèreté des fleurs dans l'air rappelle de façon évidente les fleurs vaporeuses de Mallarmé à travers le dispositif de la rêverie (« Rêvant » / « Sognava »). L'image contemplative de l'enfant, « surpris » à ses rêveries au rebord d'une fenêtre, laisse place à une multitude d'espaces-

[182] Nous avons souligné cette allitération dans les vers cités.
[183] Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, [1960], 2016, p. 84-85.
[184] IS, p. 14-15.

temps entrecroisés, marqués à nouveau par l'allitération en « l » : temps de l'enfance, temps du rêve et temps de l'écriture[185].

Cet entremêlement est rendu possible à travers l'image de la fenêtre qui agit comme un passage possible entre rêve et réalité. L'imaginaire fécond de la fenêtre, que nous approfondissons dans le cinquième chapitre, alimente la dialectique du visible et de l'invisible. Très présent dans le domaine pictural, notamment dans les œuvres surréalistes, le tableau *La condition humaine*[186] (1935) de René Magritte illustre parfaitement la relation entre visible et invisible. Cette toile s'offre au regard de façon énigmatique : la fenêtre suggérant un espace qui confond onirisme et réalité. Ce qui nous semble, à première vue, représenter un paysage au travers d'une fenêtre s'avère être un tableau posé devant cette même fenêtre. Plus l'œil scrute le tableau, plus le doute s'immisce. Le paysage imaginé, dissimulé par le paysage peint, repense et bouleverse les notions de réalité.

Le peintre, tout comme le poète, ne peint pas les choses visibles mais révèle un autre monde. À ces fins, l'imaginaire du rêve prend toute sa place dans la perception sensible. Le Surréalisme nous propose de relire l'expérience onirique non pas comme simple élucubration de l'esprit mais comme une expérience de la réalité, le rêve étant considéré, d'après André Breton, comme une « certitude » :

> Et comme il n'est aucunement prouvé que, ce faisant, « la réalité » qui m'occupe subsiste à l'état de rêve, qu'elle ne sombre pas dans l'immémorial, pourquoi n'accorderais-je pas au rêve ce que je refuse parfois à la réalité, soit une valeur de certitude en elle-même, qui dans son temps, n'est point exposée à mon désaveu ? […] Le rêve ne peut-il pas être appliqué, lui aussi, à la résolution des questions fondamentales de la vie[187] ?

[185] L'allitération en « l » pourrait également renvoyer à ce que Lacan définit comme la « lalangue » dans les premiers échanges sonores entre une mère et son enfant. En écoutant sa mère, le jeune enfant tente en effet de reproduire des sons à travers la lallation. Pour un approfondissement sur la question de la « lalangue », voir Dominique Simonney, « Lalangue en questions », in *Essaim,* 2, n. 29, 2012, p. 14.
[186] Voir annexes, image 1.
[187] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, [1924], 1979, p. 22.

3.2 La dialectique du visible et de l'invisible

Dans l'univers poétique de Gatto, les vivants et les défunts se croisent et s'entrecroisent. Le poète vit un véritable traumatisme lors de la mort de son petit frère Gerardo, le 10 avril 1925, alors que ce dernier est âgé de seulement six ans. Deux autres décès majeurs viendront affecter le poète : celui de son père et d'un ami cher, Edoardo Persico ; tous deux décèdent en 1936. Cette thématique, qui est déjà abordée dans le recueil *Isola*, prend toute son ampleur dans le recueil suivant, *Morto ai paesi*, dont la rédaction correspond à cette période de deuil (1933-1937). Sur les trente-six textes poétiques qui composent le recueil, douze sont dédiés aux êtres disparus : six poèmes[188] en hommage à Gerardo, trois[189] à son père, un[190] à l'ami Edoardo Persico et deux[191] à d'autres défunts qui ne sont pas précisés. La cohabitation des vivants et des défunts s'exprime au sein d'un environnement nocturne où le poète cherche à entrevoir un *signe* venant d'ailleurs.

Le poème *Idillio del piccolo morto*[192] est un exemple de cet hommage où l'image de Gerardo se superpose à celle de la nuit : « t'illumini di te : notte serena » (v. 27), transfiguration du célèbre distique ungarettien « M'illumino d'immenso ». Il s'agit du moment où les vivants et les morts partagent un espace commun, la nuit devenant un territoire de passage et de rencontre. Le texte poétique est rythmé par la prédominance d'un « tu » absent qui s'impose comme unique interlocuteur : treize formes sont déclinées à la seconde personne du singulier (verbes conjugués, pronoms et adjectifs possessifs). Les notions de visible et d'invisible s'articulent à travers la présence de ce « tu », scandant les quatrains du texte poétique. L'image de l'enfant s'immerge dans des métaphores se référant aux éléments naturels, toujours éphémères :

> « piccolo morto intirizzito d'aria » (v. 6), « Lento, / ripiegato su te, quasi in ascolto / del tuo silenzio, ti rassegni al vento. » (vv. 22-24), « Puro del cielo, e nell'odore stretto / al tuo respiro d'anima fiorita, / il mondo si rannicchia nel tuo petto / nel desiderio caldo della vita. » (vv. 29-32), « la

[188] *Morto di primavera*, *Autunno, All'altezza dei gridi, Musica, Gerardo, Morto ai paesi* se réfèrent à Gerardo.
[189] *Padre morto, Elegia, Sera d'estate* se réfèrent au père d'Alfonso Gatto.
[190] *Periferia* rend hommage à Edoardo Persico.
[191] *Via Appia, Ballata* se réfèrent à des morts non précisées.
[192] IS, p. 33-34.

> notte stacca serenata e chiara / l'ora profonda: nel silenzio resti // come un'eco di foglie inquiete, rara. » (vv. 39-41)

La nature, à travers son expérience sensible, conduit le poète à entrevoir les signes présents d'une absence présupposée. Tout semble se mettre en œuvre afin d'attirer le regard du poète vers le ciel : « Ma nello slancio rapido dei pini / culmina il cielo delle vette, azzurro » (vv. 9-10). Le triptyque pins-sommets-ciel suggère de voir au-delà. La cime du pin, arbre persistant, se mêle aux sommets célestes, acquérant ainsi une dimension quasi mystique. Cette représentation du pin apparaît également dans un texte quasimodien[193], où le regard est happé par la cime de l'arbre : « In alto c'è un pino distorto » (v. 1). Le poète est dans l'attente d'un signe : « Ha pure un suo nido il mio cuore / sospeso nel buio, una voce ; / sta pure in ascolto, la notte » (vv. 7-9). L'image du nid présente des similitudes avec le texte de Gatto où l'enfant se retrouve recroquevillé sur lui-même : « Tace, / rannicchiato » (vv. 15-16), « Lento, ripiegato su te, quasi in ascolto / del tuo silenzio, ti rassegni al vento » (vv. 22-24), « il mondo si rannicchia nel tuo petto / nel desiderio caldo della vita » (vv. 31-32). Cette recherche primaire de recroquevillement renvoie à un besoin de sécurité qui peut évoquer le giron maternel ou le nid. Cette évocation n'est pas sans conséquence, car elle est intrinsèque à la perte :

> Le poète a justement senti qu'une sorte d'accord musical allait retentir dans l'âme de son lecteur par l'évocation du nid, d'un chant d'oiseau, des charmes qui nous rappellent vers la vieille maison, vers la première demeure. Mais pour comparer si doucement la maison et le nid, ne faut-il pas avoir perdu la maison du bonheur ? Il y a un hélas dans ce chant de tendresse. Si on revient dans la vieille maison comme on retourne au nid, c'est que les souvenirs sont des songes, c'est que la maison du passé est devenue une grande image, la grande image des intimités perdues[194].

La recherche d'un « nid », tout comme l'image du recroquevillement, apparaît comme le besoin de se fixer, d'offrir une place à une âme errante, insaisissable. L'absence de l'enfant, s'articulant autour de l'image d'un « nid » perdu, n'existe qu'au travers de l'impalpabilité et de l'invisibilité : « Ora sei bianco e come inteso al vivo / della tua cieca trasparenza. » (vv. 14-15). Ces deux vers, quasi pléonastiques, insistent sur la dimension indiscernable de l'enfant. L'adjectif « cieca » ajoute une notion d'impossibilité, d'entrave

[193] Salvatore Quasimodo, *Rifugio d'uccelli notturni*, in *Ed è subito sera*, Milan, Mondadori, 2016, p. 125.
[194] Gaston Bachelard, « Le nid », in *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 164.

au dialogue. Néanmoins, cette incapacité à *voir* ne signifie pas une impossibilité, car toute visibilité comporte une part d'invisibilité, comme le souligne Merleau-Ponty :

> Quand je dis donc que tout visible est invisible, […] que voir c'est toujours voir plus qu'on ne voit, il ne faut pas le comprendre dans le sens d'une contradiction […] Il faut comprendre que c'est la visibilité même qui comporte une non-visibilité. Dans la mesure même où je vois, je ne sais pas ce que je vois (une personne familière est non définie), ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait là *rien*, mais que le Wesen[195] dont il s'agit est celui d'un rayon de monde tacitement touché. Le monde perçu (comme la peinture) est l'ensemble des chemins de mon corps et non une multitude d'individus spatiotemporels. L'invisible du visible[196].

René Magritte rejoint les propos de Merleau-Ponty en prenant pour exemple une lettre qui est cachée dans une enveloppe (qu'il appelle « visible caché ») mais qui est à distinguer de l'invisible. Selon le peintre, « toute chose ne saurait exister sans son mystère[197]. » Dans le domaine pictural, Magritte incite le spectateur à chercher dans l'invisible : ce qui ne se voit pas à première vue n'est pas invisible mais « visible caché ». En effet, le caché fascine car « il y a, dans la dissimulation et dans l'absence, une force étrange qui contraint l'esprit à se tourner vers l'inaccessible et à sacrifier pour sa conquête tout ce qu'il possède[198] ». La célèbre toile de Magritte, *La trahison des images*[199], représentant l'image d'une pipe, soulignée du texte « Ceci n'est pas une pipe », propose une nouvelle perception des objets : il ne s'agit pas de la représentation de l'objet, mais de la perception projetée par l'artiste sur cet objet. De la même façon, Francis Ponge, dans son recueil *Le parti pris des choses*[200], propose un nouveau regard sur ce qui nous semble dénué d'intérêt (ses textes poétiques illustrent des objets comme « le cageot » ou « la bougie », ou bien des aliments comme « le pain », « les mûres ». Il s'agit ici non pas d'une description, mais de donner à l'objet une parole qui lui est propre. En ce sens, ne serait-ce pas là le rôle du peintre ou du poète de dévoiler à nos sens cette nouvelle dimension du visible caché ?

[195] « Être », « essence » (*Eidos*).
[196] Maurice Merleau-Ponty, « Notes de travail », in *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 265.
[197] René Magritte, « Interview par Jean Neyens », in *Les mots et les images*, Bruxelles, Labor, 1994, p. 194.
[198] Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, [1961], 1999, p. 9.
[199] Voir annexes, image 2.
[200] Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, [1942], 2022, p. 43.

Ainsi, dans *Idillio del piccolo morto*[201], Gatto est à la recherche de signes qui se traduisent comme des phénomènes perceptibles. L'espace silencieux et nocturne crée une atmosphère où de nouvelles perceptions sont possibles. Paul Valéry déclare que c'est au cœur de la nuit, dans un moment de solitude, que le « silence lui parle de près[202] ». Toute chose de la nature parle, même si elle semble silencieuse. Dans *Les Contemplations*, Victor Hugo écrit : « Crois-tu que l'eau du fleuve et les arbres des bois, / S'ils n'avaient rien à dire élèveraient la voix ? […] / Crois-tu que le tombeau, d'herbe et de nuit vêtu, / Ne soit rien qu'un silence ? […] / Non tout est une voix et tout est un parfum / Tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un.[203] » (vv. 21-22 ; vv. 29-30 ; vv. 41-42). La métaphore végétale qui ouvre et clôt le texte poétique de Gatto prend ainsi tout son sens : « inquiete foglie » (v. 3), « nel silenzio resti // come un'eco di foglie inquiete, rara. » (vv. 40-41). Elle n'est pas sans rappeler la « Parola tremante nella notte // Foglia appena nata » (vv. 3-4) du texte poétique *Fratelli*[204] d'Ungaretti, mais également Baudelaire, dans ses *Correspondances*[205] : « Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté » (vv. 5-7). Une fois prononcée, la parole poétique, adoptant la forme du dialogue avec les défunts dans le poème de Gatto, se perd dans les abymes du silence : il n'en demeure que son écho.

Les feuilles semblent attendre l'arrivée du vent qui fait son apparition au sommet des pins, puis tout au long du texte : « tremano ai vicini / boschi dell'aria gli alberi » (v. 11-12), « l'aria trasale, illimpidita » (v. 22), « ti rassegni al vento » (v. 24), « Così la strada addormentata sale / odorosa di tombe incontro all'aria » (vv. 33-34). Le vent a le pouvoir de faire manifester l'invisible, l'impalpable. Sa présence engendre une succession d'odeurs : « Puro del cielo, e nell'odore stretto / al tuo respiro d'anima fiorita » (vv. 29-30, v. 34 cité précédemment). Cette nouvelle dimension olfactive permet au poète de percevoir l'enfant à travers une dimension visible (cachée).

[201] IS, p. 33-35.
[202] Paul Valéry, « Poésie perdue », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1960, p. 656-657.
[203] Victor Hugo, « Ce que dit la bouche d'ombre », in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, La Fontaine au Roy, 1989, p. 470.
[204] Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo, Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 39.
[205] Charles Baudelaire, « Correspondances », in *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 8.

Le vent apparaît également comme un élément annonciateur de la mort : dans le poème *Ballata*[206], par exemple, l'élément aérien complète le cadre topographique du souvenir des défunts : « Solo ricordo di morti / imbianca la città, / spoglia alberi e porti / mare e vento di là. » (vv. 1-4). Ces vers font écho au poème *Via Appia*[207] qui rapproche le souvenir des défunts du vent : « Cade nel sonno docile la pena / dei morti addormentati sulla riva : sopra la pace luminosa arena. // Nella memoria li depone il bianco / vento del mare : l'alba solitaria / passa nel sogno a non toccarli, banco / del mattino la ghiaia fredda d'aria. » (vv. 10-16). Le vent devient une présence à part entière, élément déclencheur du processus mémoriel, un « indizio scatenante memorie [208] » intrinsèquement lié à la diffusion de sensations, notamment d'odeurs.

Le texte poétique *Mai ti vinse notte così chiara*[209] du recueil *Acque e terre* de Salvatore Quasimodo présente une relation aux défunts similaire à celle des poèmes d'Alfonso Gatto : « Mai ti vinse notte così chiara / se t'apri al riso e par che tutta tocchi d'astri una scala / che già scese in sogno rotando / a pormi dietro nel tempo » (vv. 1-5). Nous retrouvons dans ce premier quintil des métaphores semblables au poème *Morto di primavera*. Dans ce texte poétique ouvrant le recueil *Morto ai paesi*, la mort de Gerardo est évoquée dès le titre[210]. Cette perte est injuste de par le jeune âge de l'enfant, d'où l'antithèse du printemps, qui dans ce cas spécifique, n'évoque pas le renouveau mais l'irrévocable, souligné par la conjonction adversative « ma » : « Così ilare e pronto, / ma legato da tempo al primo passo » (vv. 4-5). La métaphore de l'escalier et du rêve du poème *Mai ti vinse notte così chiara*, se retrouve dans le texte de Gatto : « Devoto nell'aria / mani consuete al tempo della sera / dormivi cadendo per scale / nel provvido riso del sonno » (vv. 1-4) et « Ti schiudevi dagli occhi : non volevi / cadere per le scale nel tuo sonno » (vv. 12-13). Cette métaphore du sommeil est également présente dans d'autres textes poétiques, notamment dans les poèmes qui se réfèrent à la mort du père, comme dans *Padre morto*[211] : « A fiore del sonno decanti / il tuo petto sommesso » (vv. 1-2), dans *Elegia*[212] : « Padre vinto nel sonno / oscuro e lontano » (vv. 1-2), ou bien dans le

[206] IS, p. 52.
[207] MP, p. 45-46.
[208] Marica Romolini, *La "memoria velata" di Alfonso Gatto*: *Temi e strutture in* Morto ai paesi, Firenze, Società editrice fiorentina, 2009, p. 26.
[209] Salvatore Quasimodo, *Mai ti vinse notte così chiara,* in *Ed è subito sera*, *op. cit.*, p. 116.
[210] MP, p. 39.
[211] MP, p. 43.
[212] MP, P. 56-57.

poème *Via Appia* que nous avons déjà cité. Elle semble rappeler le célèbre poème *Le dormeur du Val*[213] d'Arthur Rimbaud, où le soldat, touché par des balles, semble se reposer, plongé dans un sommeil enfantin au cœur d'une nature paisible. Contrairement au sommeil de l'enfant qui est associé à la notion de chute, le sommeil éternel du père et des autres défunts présente un champ lexical beaucoup plus doux, accentuant à nouveau l'injustice du drame de la mort du petit frère.

Le poème *Morto di primavera* se fonde sur un glissement du soir vers la nuit, de la vie vers la mort : « Devoto nell'aria / mani consuete al tempo della sera » (vv. 1-2) et « ascoltavi la notte da leggera / farsi attonita luna. » (vv. 6-8). Il faut noter que la mort de Gerardo a eu lieu la nuit du 10 avril 1925. Le cadre temporel du poème prend alors tout son sens. L'intensité lumineuse s'amenuise progressivement lors du passage du soir vers la nuit et conduit à une disparition. Cette métaphore de la mort liée à une raréfaction lumineuse se retrouve dans plusieurs poèmes du recueil, comme dans *Ballata* : « Ma nell'esilio resta / a spegnersi il falò / d'una povera festa. / Lontano io morirò. » (vv. 9-12) ou dans *Elegia*[214] : « Forse è questo la morte, un ricordare / l'ultima voce che ci spense il giorno. » (vv. 14-15). La disparition physique des êtres chers n'entraîne pas pour autant leur invisibilité car cette atmosphère obscure permet d'en retrouver les signes. Le poète doit se concentrer sur de nouvelles perceptions, être à l'écoute du silence de la nuit : « ascoltavi la notte da leggera / farsi attonita luna, / Ed al silenzio fu il balcone schiuso / più dolce del tuo volo » (vv. 7-10).

Nous retrouvons cette même attention au silence dans le poème *Fresche di fiumi in sonno*[215] du recueil *Òboe sommerso* de Quasimodo : « E ancora sono il prodigo che ascolta / dal silenzio il suo nome / quando chiamano i morti » (vv. 8-10). Le sens auditif, l'action de tendre l'oreille vers quelque chose que l'on est en mesure d'entendre évoque ici une écoute du silence, une dimension par définition inaudible. Cette écoute entre néanmoins dans le champ de perception du poète. En ce sens, elle n'est pas seulement liée à la dimension du visible puisque toute dimension visible est intrinsèque à l'invisible.

[213] Arthur Rimbaud, « Le dormeur du Val », in *Œuvres complètes*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 217.
[214] MP, p. 56-57.
[215] Salvatore Quasimodo, « Fresche di fiumi in sonno », in *Ed è subito sera, op. cit.*, p. 94.

Dans cette optique, Maurice Merleau-Ponty explique que la visibilité est avant tout reliée à la notion de perspective :

> La structure objet-horizon, c'est-à-dire la perspective, ne me gêne donc pas quand je veux voir l'objet : si elle est le moyen qu'ont les objets de se dissimuler, elle est aussi le moyen qu'ils ont de se dévoiler. Voir, c'est entrer dans un univers d'êtres qui *se montrent*, et ils ne se montreraient pas s'ils ne pouvaient être cachés les uns derrières les autres ou derrière moi[216].

Cette occultation ne signifie pas disparition des objets, il s'agit avant tout d'une question de perspective. Cette nouvelle perception élabore la vision d'un « monde [qui] se propose à nous non comme une totalité dont il serait possible de prendre une vue d'ensemble, mais comme un infini dont le point de fuite recule sans cesse au-delà du regard[217] ». Le paysage nocturne de Gatto, dans son dialogue avec les défunts, offre de nouvelles possibilités autour des perceptions. L'acte de percevoir, de saisir, de prendre connaissance à travers les sens n'est plus seulement lié à la dimension visible, mais prend toute sa force dans l'invisible :

> Nulle chose, nul côté de la chose ne se montre qu'en cachant activement les autres, en les dénonçant dans l'acte de les masquer. Voir, c'est par principe voir plus qu'on ne voit, c'est accéder à un être de latence. L'invisible est le relief et la profondeur du visible[218] […].

3.3 À l'écoute du silence

L'invisible peut être perçu et lu à travers l'écoute du silence. Paul Valéry écrit : « Entends ce bruit fin qui est continu, et qui est le silence. Écoute ce qu'on entend lorsque rien ne se fait entendre »[219]. Ne se définissant pas seulement comme absence de bruit, le silence peut s'envisager sous différents aspects : tout d'abord, comme l'absence de son, d'agitation, puis il peut être mis en relation avec l'espace, ouvert ou clos. Alain Corbin souligne que les repères auditifs se sont dénaturés, affaiblis, désacralisés[220]. Si le

[216] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 100.
[217] Michel Collot, « Le visible et l'invisible », in *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 24.
[218] Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 29.
[219] Paul Valéry*, Poésie perdue*, in *Œuvres*, *op. cit.,* p. 656.
[220] Alain Corbin, *Histoire du silence*, Paris, Albin Michel, 2016, p. 9.

poète se doit d'être attentif à la dimension cachée du monde sensible, il doit être à l'écoute du silence. Le silence se fait, avant tout, le lieu intérieur d'où la parole émerge.

Le silence peut être saisi à travers les synesthésies, surtout quand il n'est perceptible que par d'autres sens que l'audition. Le texte poétique *Infanzia*[221] évoque un « silenzio scolorito » (v. 6), tout comme la mousse d'herbes qui ne se réfère pas à une odeur mais à une absence de bruit : « Il silenzio dell'umido erboso » (v. 16). C'est au cœur du silence de la nature que la sensation acquiert sa plus forte dimension. Le poète et naturaliste américain Henry David Thoreau écrit qu'il est possible de capter la beauté des mousses d'herbes dans le silence et la modestie qu'elles renferment[222]. L'image de l'enfant, rêvant à la fenêtre, a perdu ses couleurs dans l'espace du souvenir où la dimension visuelle est entravée. Une telle synesthésie se retrouve dans le texte poétique *Malinconia*[223] de Giuseppe Ungaretti, le silence n'étant pas perçu par l'ouïe mais par les yeux : « Calante notturno abbandono / di corpi a pien'anima presi / nel silenzio vasto / che gli occhi non guardano » (vv. 3-6). Dans le poème *Viride*[224], Gatto est intimement lié à un silence épanouissant « Ardo di silenzio odoroso » (v. 17). Le silence s'inscrit au travers d'un enchevêtrement de sensations palpables (« ardo ») et olfactives (« odoroso »). Ce silence, à travers une expérience sensorielle, ouvre de nouveaux possibles : « Sono solo e verde, nella piena libertà d'espandermi. » (v. 19).

Si le silence se réfère au domaine sensoriel, il est également idéalisé. Deux textes poétiques d'Alfonso Gatto peuvent être mis en relation avec le poème *Alla vita*[225] de Mario Luzi. Dans le poème *Cala del vespero*[226] de Gatto, le silence est personnifié par la présence du sentiment amoureux : *«* Di te amoroso silenzio / lambiva la sera, / con parole calme / persuasi all'indugio / sognavamo di lontanare nel golfo. » (vv. 1-5). Le silence est une invitation au rêve et au voyage dans le « golfe », où le « nous » apparaît au détriment du « je » poétique, ce qui est très peu fréquent dans les premiers recueils des poètes hermétiques. Cette promesse d'un voyage maritime rejoint les premiers vers du poème *Alla vita* de Luzi : « Amici ci aspetta una barca e dondola / nella luce ove il cielo

[221] IS, p. 14-15.
[222] Cité in Alain Corbin, *Histoire du silence*, *op. cit.,* p. 35.
[223] Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo, Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 37.
[224] IS, p. 24-25.
[225] Mario Luzi, « Alla vita », in *Le poesie*, t. I, Milano, Garzanti, 2001, p. 31.
[226] IS, p. 21.

s'inarca / e tocca il mare » (vv. 1-3). Le voyage poétique prend la forme d'une barque chez Luzi, tout comme l'île de Gatto, devenant éponymes de leurs recueils. Par ailleurs, le dernier texte poétique du recueil intitulé *Isola* esquisse les contours de l'île vue de loin « esala bianca l'isola » (v. 5), ce qui se présente comme un voyage déjà amorcé.

L'image du golfe se retrouve également dans le texte poétique *Sogno d'inverno*[227] : « La terra s'allevia al primo respiro dell'inverno : s'insinua, calma d'armonioso silenzio, in seni e golfi remoti. » (v. 1). Le silence de la nature acquiert parfois une dimension visible. Max Picard évoque notamment le silence de l'hiver « comme quelque chose de visible[228] ». Ce silence se manifeste dans une atmosphère apaisante se reliant à la dimension mémorielle (« seni e golfi remoti »). La métaphore du sein qui délimite la silhouette du golfe de Salerne, d'où le poète est originaire, est également représentée chez Mario Luzi : « e piangono : noi siamo in terra / ma ci potremo un giorno librare / esilmente piegare sul seno divino » (vv. 8-10). Si le sein n'est pas ici la métaphore d'un espace perdu, il se fait métonymie d'une figure divine, peut-être celle de la « Madonna dagli occhi trasparenti » (v. 17) qui s'imposerait comme l'unique possibilité salvatrice face à la souffrance des hommes sur la terre. Dans le poème *Sogno d'inverno*[229], l'image du sein se relie à l'image maternelle : « Sogno di tepore : al tuo seno un calmo respiro. Le braccia s'estenuano a perdere vuoto caldo : desìderi di svanire nella memoria, nella favola del tempo compita e pura ». (v. 3). La nature se confond avec l'image maternelle, le souffle hivernal étant métaphorisé par une respiration humaine enlaçant de ses bras le golfe. La tiédeur recherchée (« Sogno di tepore ») semble néanmoins antithétique avec le titre du texte poétique. Il ne reste au poète qu'à pénétrer la terre pour y retrouver une chaleur réconfortante et s'y enfouir complètement : « Ora mi ricordo coperto di lento silenzio, di caldo erboso: intero nella terra. » (v. 4).

La fin du poème *Alla vita* de Mario Luzi présente également une image maternelle dont la voix alterne avec le silence : « Nelle stanze la voce materna / senza origine, senza profondità s'alterna / col silenzio della terra, è bella / e tutto par nato da quella. » (vv. 24-27). La métaphore de la nature, présente dans ces deux textes poétiques, est intrinsèquement liée au silence puisque la nature *est* silence. Le silence évoque le souvenir

[227] IS, p. 23.
[228] Max Picard, *Le monde du silence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 106.
[229] IS, p. 23.

à travers ces métaphores car les sensations du poète, appartenant au domaine de l'indicible, dépassent parfois les possibilités de la langue. Cet indicible s'exprime également par des moments de silence, tout comme en musique, où l'harmonie d'un morceau composé d'une succession de notes est interrompue par des silences.

Le poète se retrouve parfois pris au piège dans le chaos de la réalité et, face au silence, c'est dans la parole poétique qu'il retrouve une forme de vitalité. La recherche d'une parole essentielle passe par une dimension pré-linguistique qui implique une redécouverte du sens et de sa propre inspiration. Cette recherche consiste également à réveiller les dimensions phonique et musicale qui sont propres à chaque parole, la valeur phonique étant indissociable de la valeur sémantique. La dimension d'absolu de la parole pure peut alors assumer une connotation spirituelle, la parole faisant le lien entre vie et langage. Dans son poème *Girovago*[230], Ungaretti écrit : « Cerco un paese / innocente » (vv. 24-25). Cette parole tend vers un état d'innocence, hors du temps historique. Cependant, cette tension, poussée à son paroxysme, peut arriver au bout de sa capacité expressive et être remise en doute. Ungaretti dénonce par exemple « [una] servitù di parole[231] » dans le poème *La Pietà*[232] : « Ho popolato di nomi il silenzio. // Ho fatto a pezzi cuore e mente / Per cadere in servitù di parole ? » (vv. 10-12). Cette recherche ultime de pureté de la parole peut ainsi conduire à son absence et à son silence, mais inversement, c'est à partir du silence que peut naître la Parole poétique. Comme les musiciens, le poète dévoile le silence :

> Il y a des musiciens qui composent sur la page blanche, dans l'immobilité et le silence. Les yeux grands ouverts, créant par un regard tendu dans le vide une sorte de silence visuel, un regard silencieux qui efface le monde pour faire taire ses bruits. Ils *écrivent* la musique. […] Il y a aussi des poètes silencieux, silenciaires, des poètes qui font taire d'abord un univers trop bruyant et tous les fracas de la tonitruance. Ils entendent, eux aussi, ce qu'ils écrivent, dans la lente mesure de la langue écrite. Ils ne transcrivent pas la poésie, ils l'écrivent. […] Alors la poésie est vraiment le premier phénomène du silence. Elle laisse vivant, sous les images, le silence attentif. Elle construit le poème sur un temps que rien ne

[230] Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo, Tutte le poesie*, *op. cit*., p. 85.
[231] Voir Mario Petrucciani, « La poetica della parola », in *La poetica dell'ermetismo italiano*, *op. cit.*, p. 188 : "Più si esaspera la tensione verso una parola assoluta, una parola essere, più la parola sembra svuotarsi di ogni sostanziale verità umana e poetica. […] Ungaretti denuncia una *servitù di parole*, e ne chiede salvezza."
[232] Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo, Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 168.

> commande, sur un temps prêt à toutes les spiritualités, sur le temps de notre liberté[233].

Paul Valéry avait également conscience que l'inspiration naissait à partir du vide, qu'il conçoit comme « une création par le vide[234] ». Ce passage – du vide à la naissance de la parole – demeure toutefois nécessaire et se transforme en un élan vital : « J'ai entendu souvent Mallarmé parler du pouvoir de la page blanche – pouvoir générateur, on s'assoit dans le vide papier. Et quelque chose s'écrit, se fait[235]. »

Ainsi, dans l'acte de l'écriture, le poète nous transporte au gré d'images littéraires qui élaborent et créent un nouveau *sens*. La parole poétique ne peut se contenter de réactiver la mémoire, un souvenir, mais doit « également s'ouvrir à la dimension onirique. Elle procure en ce sens de nouvelles sonorités que Bachelard nomme « sonorités écrites [236] ». Le silence ne doit pas se limiter aux seules pauses, espaces blancs ou métaphores, car il y a des images qui nous transportent bien au-delà, nous proposent une réflexion ou nous imposent un silence profond. Maurice Merleau-Ponty souligne le caractère indissociable entre la musicalité de la parole et le silence pour montrer que la poésie existe là où il y a tension entre le silence et le mot : « il nous faut considérer la parole avant d'être prononcée, le fond de silence qui ne cesse pas de l'entourer, sans lequel elle ne dirait rien, ou encore mettre à nu les fils de silence dont elle est entremêlée[237]. »

3.4 Du ciel vide à la verticalité de la chute

L'absence et le silence nous renvoient également à la notion de vide, à l'idée d'un manque. La notion de vide a évolué à travers les siècles, définissant tout d'abord un espace inoccupé, libre, en lien avec le verbe latin *vacare*, puis a acquis une connotation négative de « désert », de maladie, d'inutilité. Le vide sous-entend également l'absence

[233] Gaston Bachelard, « L'image littéraire », in *L'Air et les Songes*. *Essai sur l'imagination du mouvement*, *op. cit.*, p. 321-323.
[234] Paul Valéry, *Cahiers*, t. II, Paris, Gallimard, « la Pléiade », 2 vol., 1974, p. 1018.
[235] Ivi, p. 1035.
[236] Gaston Bachelard, « L'image littéraire », in *L'Air et les Songes*. *Essai sur l'imagination du mouvement*, *op. cit.,* p. 324.
[237] Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, *op. cit.*, p. 75.

de tout élément sensible ou perceptible[238]. Comme nous l'avons souligné, le lemme « vuoto » apparaît de façon récurrente dans les premiers recueils hermétiques d'Alfonso Gatto. Lorsque ce lemme se présente sous sa forme adjectivale, il se réfère souvent au ciel[239]. L'espace céleste de Gatto est considéré par Francesco D'Episcopo comme « lo spazio metafisico del silenzio e della solitudine, il luogo amniotico per eccellenza, che non impone alcuna separazione o scissione, per dirla con il poeta, nessun distacco, si può aggiungere, strumentale, necessario a vivere »[240]. Cet espace, qui est primordial dans l'écriture poétique de l'auteur, apparaît plutôt comme un lieu de plénitude, un lieu qui « remplit ». Le ciel s'associe cependant régulièrement au vide, comme dans ces quatre textes poétiques issus des deux premiers recueils de Gatto : *Notte*, *Corso*, *Periferia* et *Marina d'agrumi*. Nous relevons également une association similaire vide-élément aérien dans deux autres textes, « [il] vuoto serale » de *Libeccio* et « [il] vuoto d'aria » dans le poème *Assedio*. L'association des éléments « ciel » et « vide » nous indique une perte de repères. Le ciel constitue en effet un espace réconfortant qui permet aux hommes de s'orienter depuis la nuit des temps. Or, sans étoiles, sans aucune présence physique ou spirituelle, le ciel devient un espace infini sans repères.

Nous avons choisi de porter notre attention sur trois textes poétiques de Gatto qui présentent l'image d'un ciel vide : *Notte*, *Corso* et *Periferia*. Dans le poème *Notte*[241], le « ciel vide » amplifie la solitude du poète : « Come alleviate toccano le vane / solitudini il cielo vuoto, ascolto. // Lungo sereno dileguano piane / voci apparenti nel mondo sepolto : / m'adeguano nel sonno di montane / bare odorose, ed il cuore n'è folto. » (vv. 1- 6). Les « vane / solitudini » (vv. 3-4) sont caractérisées par une écoute sans réponse, les voix se référant à un monde funèbre sans possibilité de communication. Si les « bare odorose » (v. 8) font écho aux « voci apparenti nel mondo sepolto » (v. 6), les « voci apparenti », dont le poète tente d'en percevoir le signe, proviennent d'un monde disparu. Tous les sens sont en alerte, cependant, cette synesthésie renvoie à l'impossibilité d'utiliser la fonction auditive, pourtant primordiale dans un dialogue. Bien que les voix

[238] Voir Agnès Fontvieille-Cordani, *Le mot vide et l'expression lexicale du vide dans l'œuvre de Paul Éluard,* sous la direction de Serge Gaubert, Université de Lyon, Thèse soutenue en 1994.
[239] Le lemme « vuoto » présente onze occurrences sous forme adjectivale dans *Isola* et cinq occurrences sur neuf dans *Morto ai paesi*. De ces seize occurrences, quatre se réfèrent au « cielo vuoto ».
[240] Francesco D'Episcopo, « Il "cielo" di Gatto », in Nunzia Acanfora et Luigi Reina (a cura di), *Alfonso Gatto: l'uomo, il poeta*, Actes du colloque promu en l'honneur du 25° anniversaire de la mort du poète, Fisciano-Salerne, 30-31 mai 2001, Naples, Liguori, 2014, p. 239.
[241] IS, p. 9.

appartiennent désormais à un monde enseveli, la dimension visuelle demeure, non visible pour l'œil humain. Il ne reste au poète que des « bare odorose », dernières traces visibles du lien entre les morts et les vivants. Tremblant, le poète cherche à entrevoir un *signe* : son écoute vaine est une illusion qui le ramène à sa propre solitude.

En 1934, Alfonso Gatto quitte le Sud pour se rendre à Milan. Il y rencontre Edoardo Persico, le directeur de la revue *Casabella*, avec qui il entretenait des contacts depuis 1930. Les deux hommes se lient d'une amitié profonde. Le poète considère Persico comme son maître à penser. Né à Naples en 1900, Persico abandonne rapidement ses études de droit, milite ardemment et prend contact, en 1923, à Turin, avec Piero Gobetti, le fondateur de l'hebdomadaire antifasciste *Rivoluzione liberale.* Persico travaillait à Turin où il s'était installé comme ouvrier à l'usine FIAT. Son amitié avec Carlo Levi, écrivain et peintre, le rapproche du milieu artistique ; il commence ainsi à publier des articles de critique d'art et présente l'exposition de Francesco Menzio qui fait partie, tout comme Carlo Levi, du groupe appelé « Sei di Torino ». C'est la peinture qui le conduit par la suite à l'architecture. En 1929, lorsque les contrôles de la police du régime s'intensifient, il déménage à Milan. Il est rédacteur en chef de la revue *Belvedere* et dirige une galerie de peinture. Il s'oppose à l'uniformisation de l'art et de la culture, proposant un renouveau culturel grâce à la diffusion de l'œuvre de Paul Klee et de Vassily Kandinsky. Entre 1932 et 1936, Persico dirigera la revue d'architecture *Casabella*.

L'humilité et la posture intellectuelle d'Edoardo Persico fascinent grandement Gatto qui ne cessera de rendre hommage à son ami disparu en rédigeant différents textes : un épicédium, *Edoardo Persico è morto. 1900 – 1936*, un témoignage, *Edoardo Persico. Sua presenza*, une analyse de son œuvre, *Introduzione a Persico* et, en guise d'hommage plus subtil, il lui dédie le poème *Periferia*[242] du recueil *Morto ai paesi*. Ce qui intéresse Gatto dans le rapport à l'architecture de Persico est, entre autres, l'attention que celui-ci porte au contexte socioculturel plus qu'aux détails techniques. En tant qu'ouvrier pendant plusieurs années, Persico a été sensible à la question de la banlieue et à la vie de ses habitants. C'est d'ailleurs pour cette raison que Gatto lui dédie le poème *Periferia*.

[242] MP, p. 62-63.

Le premier quatrain de ce texte poétique s'ouvre sur l'atmosphère glacée d'une banlieue au ciel vide : « Parve alla sera nata la sembianza / dal caldo della neve e per remoto / vetro di luna consumò a distanza / d'alberi spogli nel suo cielo vuoto. » (vv. 1-4). L'oxymore « caldo della neve », associant une sensation inattendue à un élément pourtant froid, exprime l'intensité de la douleur éprouvée : la neige paraît chaude face à la mort. Plus loin, l'atmosphère lacustre du cimetière à la « facciata grigia » (v. 21) est dépourvue de toute trace de vie. Les arbres sont nus, dépouillés par le froid et la lune n'est visible que par son reflet lontain : « remoto / vetro di luna ». La lumière diminuée de l'astre façonne un environnement sans points de repère. De plus, le verbe « consumò » insiste sur la disparition progressive et impalpable dans un ciel vide. La notion de disparition se retrouve dans le poème *Proportions*[243] de Paul Éluard appartenant au recueil *Le livre ouvert* : « Si le ciel vide s'agrandissait / Cet arbre solitaire / Disparaîtrait. » (vv. 1-3). Le ciel vide devient menaçant et peut emporter les dernières traces de vie, comme « cet arbre solitaire » : dans cet horizon impossible, le poète ne peut entrevoir aucun signe.

Cette errance existentielle n'est pas seulement reliée à un univers funèbre, mais se présente parfois comme une quête. Le titre-odonyme *Corso*[244] devrait désigner une rue animée, commerçante, pourtant les syntagmes qui esquissent cet environnement urbain s'appuient sur le champ lexical du vide :

> Al crepuscolo la città s'incava nel cielo vuoto, ha una sua luce fredda ed incisiva in cui pesa reale e deserta : sembra che si affronti e si domini silenziosa. Ma repentinamente si disarticola nelle sue luci, s'apre a gridi nelle strade, perde la sua solitudine ed il cielo[245]. (v. 1).

Ce poème de Gatto rappelle un texte[246] de Mallarmé, où la ville est représentée comme un espace vide : « Longs faubourgs prolongés par la monotonie des voies, jusqu'au central rien qui soit extraordinaire, divin ou totalement jailli du sol factice en échange des lieues d'asphalte, de nouveau, à piétiner, pour fuir ». Il en va de même, sur le plan pictural, avec la série de paysages urbains[247] (1921-1922) de Mario Sironi. Apprécié du poète, le

[243] Paul Éluard, *Œuvres complètes I*, « La Pléiade », Paris, Gallimard, 1968, p. 1029.
[244] IS, p. 10-11.
[245] Les lemmes soulignés sont de l'auteure de cette thèse.
[246] Stéphane Mallarmé, « Bucolique », in *Igitur, Divagations, Un coup de dés, op. cit.,* p. 313.
[247] Voir annexes, série d'images 3.

peintre a fait l'objet d'une monographie préfacée par Alfonso Gatto[248]. Ces tableaux représentent la banlieue milanaise dénuée de présence humaine où l'image de la rue figure au premier plan. L'artiste représente un monde moderne qui le fascine autant qu'il lui fait horreur. Les rares personnages semblent emprisonnés à la limite d'un horizon impossible. Ainsi, la ville se transfigure en un dédale dans lequel n'existe plus aucun repère.

La lumière de la ville dans le poème *Corso*, définie comme « fredda », « incisiva », est celle de l'éclairage public à la tombée de la nuit. Elle illumine des espaces terrestres et célestes vidés de toute présence : « cielo vuoto », « [città] reale e deserta ». Le ciel vide, métaphore de l'esprit et de la création, demeure pourtant la seule fuite possible face à un monde dans lequel le poète ne se reconnaît pas et erre sans points de repère. Au passage de la nuit à la lumière, la solitude existentielle du poète est rompue : « Si delude la speranza: al crepuscolo sentivo di divenire inanimato ed eterno, con la città giunto al silenzio […] ». (v. 2). Toutefois, cet état « inanimato e eterno » ne pourra qu'aboutir à la mort, évoquée dans le dernier vers du texte poétique : « dovrò morire » (v. 3).

Le poème *L'Azur*[249] de Stéphane Mallarmé, présente également la quête d'un absolu inatteignable : « Le poète impuissant qui maudit son génie / À travers un désert stérile de Douleurs. // Fuyant les yeux fermés je le sens qui regarde / Avec l'intensité d'un remords atterrant / Mon âme vide. Où fuir ? […] » (vv. 3-7). Le poème évoque la difficulté que rencontre le poète en quête d'inspiration. L'image du désert renvoie à la solitude ressentie par le poète, mais également à l'incompréhension de ceux qui l'entourent. L'ambivalence entre quête d'inspiration et fuite du réel est à l'image de la ville du poème *Corso* (« sembra che si affronti e si domini silenziosa »). Cette bataille perpétuelle est décrite dans une lettre que Mario Sironi adresse à sa femme, datant de l'automne 1919. Il déclare que la ville de Milan reste pourtant au centre de son inspiration : « Que peut me donner cette ville commerçante sinon la répulsion et le besoin de me défendre contre sa propre puissance ?[250] ».

[248] Corrado Cagli, Alfonso Gatto, *Mario Sironi*, Milan, Moneta, 1969.
[249] Stéphane Mallarmé, *Poésies et autres textes, op. cit.,* p. 46.
[250] Mario Sironi, « Lettres à sa femme », in *Mario Sironi, l'art me semblait une chose si grande*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998, p. 31.

Le ciel vide s'impose à la fois comme métaphore d'une quête infinie mais également d'une absence d'horizons. Dans le texte poétique *Les armes de la douleur*[251], Paul Éluard rend hommage à ses compagnons de lycée, Résistants, fusillés en 1943 : « Daddy des Ruines / Homme au chapeau troué / Homme aux orbites creuses / Homme au feu noir / Homme au ciel vide / Corbeau fait pour vivre vieux / Tu avais rêvé d'être heureux » (vv. 1-7). Le champ lexical du vide, à travers le trou et le creux, devient annonciateur du « ciel vide » dans lequel tout refuge est impossible. Le ciel vide est alors comparable à une errance sans fin : un avenir dans lequel la mort reste inéluctable.

Dans la verticalité du monde, le pendant du ciel serait un gouffre infini. C'est ainsi que naît par ailleurs l'histoire de l'humanité. Dans la *Divine Comédie*, Dante situe le paradis terrestre au sommet de la montagne du Purgatoire, en dessous du paradis céleste. Par cela, Adam « monte » au ciel, mais aussi en tombe. Son exil devient littéralement une chute qui le soumet à la mortalité humaine et qui se présente ainsi comme l'aboutissement du vide. Gaston Bachelard note que les métaphores de la chute sont bien plus nombreuses que celles de l'ascension[252]. Elles rejoignent, en effet, une peur primitive indéniable : la peur de tomber, qui cache, par ailleurs, la crainte de l'obscurité.

L'imaginaire poétique de la chute est ponctué d'images qui enrichissent un phénomène bien présent dans notre imaginaire collectif. Dans *Alchimie du verbe*[253], Rimbaud écrit : « J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. ». Le vertige du poète, ou l'angoisse de la page blanche, représente le trait d'union entre le néant et la création poétique. En ce sens, la métaphore de la chute peut également se lire comme une expérience ontologique :

> L'être qui pénètre le vide en renverse donc la logique : loin de s'enfoncer passivement en une pure vacuité, il l'habite au contraire par la pure capacité qu'est son corps (contact premier de l'être-au-monde et chair fondamentale de l'empathie) et y trouve justement son vrai lieu qui est la faille du monde. […][254].

[251] Paul Éluard, « Les armes de la douleur », in *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 1225.
[252] Gaston Bachelard, *L'air et les songes*. *Essai sur l'imagination du mouvement*, *op. cit.,* p. 117.
[253] Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 428.
[254] Richard Philippe, « De la chute dans l'existence à l'existence dans la chute », in *Rue Descartes*, vol. 94, n. 2, 2018, p. 60-68.

L'homme ne serait donc pas totalement passif dans l'acte de la chute mais pourrait l'habiter de par son corps. Ainsi, le lieu de chute devient, à travers l'acte poétique, une réelle expérience, une transfiguration vers la connaissance permettant d'échapper à la solitude terrestre. La chute, comme expérience ontologique, s'inscrit même, selon René Char, dans « l'état d'être au monde » : « Le repos, la planche de vivre ? *Nous tombons*. Je vous écris en cours de chute. C'est ainsi que j'éprouve l'état d'être au monde[255]. »

Nous illustrons nos propos à travers deux textes poétiques : *Il giogo*[256] d'Alfonso Gatto et *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*[257] d'Eugenio Montale (*Ossi di seppia*). Le titre du poème *Il giogo*, figurant comme hapax, évoque une retenue, une privation dans la volonté de liberté du poète : la retenue de la chute. Tout le poème se construit sur cette ambivalence :

> Ad una montagna dura, scoscesa, / dritta sullo specchio verde del mare, / mi sono aggrappato in una difesa / panica, con le mani strette alle rare // erbe che schiantano senza colore. / Non vedo oltre le mie braccia artigliate / dall'istinto: risento con terrore / la gioia di cadere, abbandonate // le membra nel vuoto facile e teso. / Ma mi raccolgo, non grido: la voce / mi ridarebbe il senso del mio peso[258]. (v. 1-11)

L'espace-paysage de ce texte poétique est extrêmement aride et fragile, tout comme celui du poème de Montale : « Forse un mattino andando in un'aria di vetro, / arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo: / il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me, con un terrore d'ubriaco » (v. 1-4). Les « rare erbe » de Gatto font écho à l'atmosphère « arida » chez Montale. L'image de l'herbe fait l'objet de différentes synesthésies. Tout d'abord, l'herbe est représentée « senza colore », la couleur verte étant attribuée à la mer (« allo specchio verde del mare »). La fragilité de l'herbe est également démesurée par l'usage du verbe « schiantare » qui ferait davantage référence au verre, représenté dans le texte de Montale (« in un'aria di vetro »).

Gatto est tiraillé dans une ambivalence que nous retrouvons dans plusieurs oxymores de ces deux textes poétiques : « risento con terrore / la gioia di cadere » (*Il giogo*) alors que Montale évoque la chute comme « il miracolo », ressentie « con un terrore d'ubriaco », l'ivresse représentant une perte de repères. La joie éprouvée par

[255] René Char, « Légèreté de la terre », in *Dans l'atelier du poète*, Paris, Gallimard, [1996], 2007, p. 925.
[256] IS, p. 10.
[257] Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », [1984], 1989, p. 42.
[258] Les lemmes soulignés sont de l'auteure de cette thèse.

l'ivresse de la chute semble renouer avec des notions primaires. Dans *Il giogo*, Gatto fait allusion à l'instinct qui l'empêche de tomber dans le vide. Les parties du corps obéissent aux lois naturelles, se laissant aller vers la chute. Elles sont évoquées à plusieurs reprises : « le mani », « le mie braccia », « le membra ». Les deux derniers vers engagent un renversement autour de la conjonction « ma » et de la négation « non grido », la voix se distinguant des autres parties du corps, telle la garante d'une forme d'humanité : le poète retient la chute. Cet équilibre s'articule autour d'un vide qui entrave la visibilité : « Non vedo oltre le mie braccia » (Gatto) et « il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me » (Montale). La chute devient ainsi l'expression ontologique de la conscience : l'acte de la chute libérerait de la temporalité terrestre, du « temps mineur » et, par conséquent, de la solitude :

> Il [l'homme] se sait né de son élévation et voué à la chute. […] Debout, l'homme constate aussi sa solitude. Où sur terre trouverait-il des êtres (hormis les arbres) affirmant ainsi leur Un contre la pesanteur ? Cette affirmation le distingue et l'isole. […] En se mettant debout, […] il s'est retiré de ses appuis : l'un surtout, la solidarité du sol. Seul l'abandon à la pesanteur la lui restituerait, le délivrant du même coup de sa solitude. Cet abandon parfois le tente[259].

3.5 Solitude et création poétique

L'infinité du vide, représentée par la chute, se traduit physiquement en solitude. Dans l'ouvrage *Ritratto di Giacomo Leopardi*[260], Alfonso Gatto explique que Leopardi ne cherche pas la compagnie des autres mais qu'au contraire, il « protège sa solitude » : « l'uomo cerca compagnia per parlare di sé come di un altro, per proporre sempre opinioni del suo stato. Leopardi, invece, protegge la sua solitudine ed il tempo[261] ». Gatto partage cette conception de la solitude dans son *Autoritratto*, où il souligne ne pas concevoir la solitude comme un *hortus conclusus*, une limite à la réflexion. N'essayant pas de briser sa solitude, il en cherche la substance :

> […] in quei momenti particolari in cui sembra che la storia ritrovi le prime leggi della natura – un poeta si sente *come chiamato a mostrare il suo modo di essere la natura, di essere la solitudine.* É demandato a

[259] Jenny Laurent, *L'expérience de la Chute. De Montaigne à Michaux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 4-5.
[260] Alfonso Gatto, *Ritratto di Giacomo Leopardi*, Bologna, Massimiliano Boni, 1999.
[261] Ivi, p. 21.

> vedere, a sentire: ci si fida del suo occhio abituato alle distanze, del suo orecchio attento ai silenzi[262].

Dans le premier poème du recueil *Isola*, intitulé *Poesia*[263], Alfonso Gatto définit sa propre poétique comme un univers intrinsèquement lié à la notion de solitude : « *Universo che mi spazia e m'isola, poesia.* [264] ». Le titre du recueil est déjà évocateur : son « île » est son monde poétique ambivalent, à la fois ouvert et isolé, jouant sur les lemmes « isola » et « isolare ». Bortolo Pento souligne à ce propos que la parole poétique de Gatto est un univers à part entière qui oscille entre ces deux fonctions :

> un universo a se stante, emarginato da quello della comune realtà, autonomo e autosufficiente, da contemplare e deliberare nella sua mitica ontologia, che dà modo al poeta di crescere su se stesso, di dilatarsi fuori di sé, della sua dimensione quotidiana e praticamente utilitaria, e che al tempo stesso conseguentemente lo *isola*, lo colloca cioè in una prospettiva atemporale e astorica[265].

Le poème présente diverses formes circulaires, comme si le poète voulait clore les contours de son « île », tout comme son recueil, le dernier poème s'intitulant effectivement *Isola*. La circularité évoque un éternel recommencement de l'exercice poétique où vie et poésie se confondent, selon l'affirmation de Carlo Bo. Par ailleurs, la forme du cercle est liée à la vie depuis la nuit des temps. Dans une lettre à Émile Bernard, Van Gogh écrit que la vie est probablement ronde : « Or actuellement, on en est encore, malgré ça, à croire que la vie *est plate* et va de la naissance à la mort. Seulement, elle aussi, la vie, est probablement *ronde*[266] […] ». Dans le poème de Gatto, le cercle est également évoqué au deuxième vers : « *Circolo chiuso ad ogni essere è l'amore che lo regge* » (v. 2). La forme du cercle fermé revient à laisser penser qu'il s'agit de son propre intellect, de ses pensées soumises à un état de doute permanent : « *Tendo a questo dubbio intero* » (v. 3).

Tel un portrait de sa propre intériorité, le poète utilise le pronom personnel et le possessif à la première personne du singulier : « il mio pericolo » (v. 1), « Tendo » (v. 3), « del mio movimento » (v. 4), « mi spazia » (v. 5), « m'isola » (v. 5). Le « je » poétique

---

[262] Alfonso Gatto, « Autoritratto », in *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 714.
[263] IS, p. 9.
[264] L'italique est présent dans tout le poème.
[265] Bortolo Pento, *Alfonso Gatto*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 14-15. L'italique est de l'auteur.
[266] Vincent Van Gogh, « Lettre XI », in *Lettres de Vincent Van Gogh à Émile Bernard*, Paris, Ambroise Vollard, 1911, p. 112.

est d'ailleurs prédominant dans le recueil : il apparaît dans dix-neuf poèmes, soit près de la moitié, ce qui changera par la suite, notamment dans le recueil *La Storia delle vittime,* où le « nous » remplacera le « je ». Cet autoportrait poétique est une sorte de mise à nu de la création poétique. Cet itinéraire s'inscrit dans l'intuition et l'attente de la parole, comme l'évoquait Paul Valéry, dans son texte *L 'amateur de poèmes* :

> Mû par l'écriture fatale, et si le mètre toujours futur enchaîne sans retour ma mémoire, je ressens chaque parole dans toute sa force, pour l'avoir indéfiniment attendue. Cette mesure qui me transporte et que je colore, me garde du vrai et du faux. Ni le doute ne me divise, ni la raison ne me travaille[267].

Nous retrouvons ici des similitudes avec le poème de Gatto : une fois la parole poétique énoncée, le doute disparaît et le poète ne se sent plus dans un univers qui l'isole. Ce doute, évoqué par le poète, est probablement l'inconnu rimbaldien[268]. Dans la *Lettre d'un voyant*, Rimbaud doit puiser dans l'inconnu pour créer :

> Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant.* Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens.* Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences[269].

L'image opposant « poisons » et « quintessences » se retrouve également dans le poème de Gatto par la présence continue d'oxymores, comme le souligne Paola Greco[270] : « gioia » s'oppose à « pericolo », « l'amore » devient « circolo chiuso », « sospetto » s'oppose à la « lusinga », ainsi que les deux antonymes « spazia » et « isola ».

La forme lapidaire de ce texte, composé de cinq vers, laisse penser que le poète cherche à définir sa propre idée de poésie et rappelle à cet égard le poème *Il Balcone*[271] de Montale. Premier texte poétique du recueil *Le Occasioni* (1933), *Il Balcone* paraît pour la première fois en 1939 dans la revue *Corrente*, avec un second texte (*La gondola che scivola in un forte*[272]), tous deux accompagnés d'une note précisant que ces textes poétiques seraient par la suite republiés sous le titre générique de *Mottetti*. Dans la première édition Einaudi, le poème *Il Balcone* figure toutefois séparé des autres motets et

[267] Paul Valéry, « L'amateur de poèmes », in *Poésies*, Paris, Flammarion, [1941], 2018, p. LXXIII.
[268] Voir Paola Greco, *Alfonso Gatto prosatore*, Lecce, PensaMultimedia, 2000, p. 37.
[269] Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 », in *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 243.
[270] Paola Greco, *Alfonso Gatto prosatore*, *op. cit.,* p. 38.
[271] Eugenio Montale, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 111.
[272] Ivi, p. 151.

se présente en ouverture du recueil poétique, également en italique. Montale expliquera dans la troisième édition Einaudi (1942) que *Il Balcone* figure comme texte liminaire car il assume une valeur de dédicace[273]. Le poème de Montale joue également sur l'ambivalence de l'espace, entre ouverture et fermeture : « Pareva facile giuoco / mutare in nulla lo spazio / che m'era aperto » (vv. 1-3). L'espace, qualifié dans son absence s'ouvre à présent au gré de l'écriture. Le « jeu facile » devient toutefois, dans le second quatrain, ardu et plus difficile à appréhender, se transformant en inquiétude : « Ora a quel vuoto ho congiunto / ogni mio tardo motivo, / sull'arduo nulla si spunta / l'ansia di attenderti vivo. » (vv. 5-8)

La création poétique est partagée entre l'ambivalence de l'isolement et du dévoilement. Expliquant que l'acte d'écriture se lie intrinsèquement à la solitude, Maurice Blanchot déclare qu'écrire présuppose « entrer dans l'affirmation de la solitude où menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel[274] ». Toutefois, si l'acte d'écriture est lié à la solitude, l'œuvre qui en découle est vouée au même sentiment :

> Cependant l'œuvre – l'œuvre d'art, l'œuvre littéraire – n'est ni achevée ni inachevée : elle est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela : qu'elle est – et rien de plus. En dehors de cela, elle n'est rien. Qui veut lui faire exprimer davantage, ne trouve rien. Celui qui vit dans la dépendance de l'œuvre, soit pour l'écrire, soit pour la lire, appartient à la solitude de ce qui n'exprime que le mot être : mot que le langage abrite en le dissimulant ou fait apparaître en disparaissant dans le vide silencieux de l'œuvre. […] L'œuvre est solitaire : cela ne signifie pas qu'elle reste incommunicable, que le lecteur lui manque. Mais qui la lit entre dans cette affirmation de la solitude de l'œuvre, comme celui qui l'écrit appartient au risque de cette solitude[275].

Le poète appartient en quelque sorte à la solitude essentielle de son œuvre. Le poème est lui-même empreint de silence : né du silence, il est voué à retourner au silence et à la solitude.

Le sentiment de solitude ne se traduit pas comme une privation, mais au contraire comme une preuve de liberté : savoir se retrouver avec soi suppose une capacité de

[273] Voir Antonella Amato, « *Il balcone* di Eugenio Montale. Un caso di autocommento indiretto », in *Per Leggere*, n. 10, printemps 2006, p. 68.
[274] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.,* p. 31.
[275] Ivi, p. 14-15.

concentration, de réflexion et de recueillement[276]. La solitude, dans son expression hermétique, est solitude ontologique dans la mesure où le poète se sent égaré dans un monde lié au « temps mineur ». Il trouve, dans sa solitude, une forme d'essentialité : le sens de l'« habitare secum », pour reprendre l'expression latine, à savoir « habiter avec soi ». Le sentiment d'habiter la solitude est un moyen de connaissance indissociable de l'exercice poétique hermétique. La définition de Jean Genet semble par ailleurs parfaitement correspondre à l'esprit de solitude des poètes hermétiques : « La solitude, comme je l'entends, ne signifie pas condition misérable mais plutôt royauté secrète, incommunicabilité profonde mais connaissance plus au moins obscure d'une inattaquable singularité[277]. »

Si la solitude existentielle est intrinsèque à l'acte de création poétique, il ne faut pas négliger pour autant la solitude physique. Alfonso Gatto naît à Salerne en 1909 et ne reviendra jamais de façon définitive dans son Sud originaire. Ses multiples déplacements témoignent d'un rapport au lieu assez instable, où le poète se sent même étranger dans sa propre ville natale. De retour à Salerne, le poète raconte une anecdote lors d'une visite chez le barbier, où le commerçant pense qu'il est étranger : « "Di passaggio a Salerno?" mi chiese il barbiere, arrotolando l'asciugamano sul collo della camicia aperta "voi non siete di qui". Rimasi silenzioso, incerto sulla risposta[278]. » Ce qui semble ici étonnant n'est pas tant le doute du barbier qui prend le poète pour un étranger, mais le doute qui s'empare de Gatto quant à la réponse à donner. Le barbier, jugeant certainement l'accoutrement vestimentaire, le suppose officier, soit d'une position hiérarchique supérieure. Le poète, ayant quitté Salerne depuis des années pour Milan, ne se sent plus appartenir à son Sud originaire. Gatto évoque d'ailleurs, dans d'autres textes, sa difficulté à reconnaître sa ville natale :

> Torno ormai come uno straniero a questa mia vecchia Salerno e ogni anno trovo che la piccola villa comunale si è fatta più piccola e che intorno tutto le grandeggia scoperto il panorama di una nuova città che ha varcato i confini del tempo e il disegno della natura[279].

[276] Nicolas Grimaldi, *Traité des solitudes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 17.
[277] Jean Genet, *Œuvres complètes*, Paris, France, Gallimard, 1979, p. 53.
[278] Alfonso Gatto, « Una barba a Salerno », in Francesco D'Episcopo (a cura di), *Salerno nella polvere del mutamento,* Naples, Alfredo Guida, 2000, p. 81.
[279] Alfonso Gatto, « Il nuovo volto della vecchia Salerno », in Francesco D'Episcopo (a cura di), *Alfonso Gatto, picaro e poeta. Tra Sud e Nord*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, p. 150.

L'extension urbaine d'une ville en pleine mutation se traduit par un sentiment d'extranéité. Bien que Gatto quitte Salerne dans les années qui correspondent à la publication du recueil *Isola*, on ne retrouve aucun toponyme lié à sa ville natale dans ses premiers recueils. Toutefois, les paysages du Sud, où se mêlent les couleurs de la terre et de la mer, se retrouvent dans de nombreux poèmes où la solitude s'impose sur les autres sentiments.

Le poème *Viride*[280] présente en ce sens un large champ lexical se référant à la solitude : « Ai pascoli del mattino, l'erba arida si rallegra di vento e di mare. / Solitudine in cui respira mansueta l'aria e la terra insolita nutre il vuoto della sua voce. » (v. 5). Le paysage maritime « de vent et de mer » évoque sa terre natale. La solitude s'exprime comme le lien entre l'élément terrestre et aquatique, nourrie par la voix poétique. Le poète recherche cette solitude en s'isolant volontairement : « M'isolo in questo mio sorgere nudo all'amore : oltre di me, mi vedo spuntare miracoloso, lontano. » (v. 7). Nous retrouvions déjà cette notion d'amour qui « isole » dans la poésie liminaire du recueil, *Poesia*. Cet amour permet parallèlement un dépassement de soi (« mi vedo spuntare miracoloso, lontano. »), qui est indispensable à la création. On note par ailleurs des vers supprimés : « Ardo di silenzio odoroso » (v. 9) avait initialement la forme suivante : « Mi limito per assorbire in quest'origine arborea e notturna il bruciore della fecondità che mi radica ». Cette raréfaction lexicale (« brûlure de la fécondité » est remplacée par le verbe « ardo ») est exemplaire du processus analogique. Les éléments originels – la présence de la nature est signifiée par l'adjectif « arborea », dérivant du latin « arboreus », tout comme le titre du poème *Viride,* du latin « viridis », – semblent indiquer une recherche de la Parole originelle, d'un retour à la terre où toute forme naturelle trouve sa naissance. L'élément originaire de la création est alors signifié analogiquement par un « silenzio odoroso ». La poétique de Gatto, née de l'absence et de la solitude, prend vie dans une confusion des sens qui permet d'outrepasser les dimensions naturelles du visible et du dicible. Le sentiment de solitude n'est donc pas une limite, mais il est conçu plutôt comme un épanouissement essentiel : « Sono solo e verde, nella piena libertà d'espandermi. Altissimo. Penetrato nel petto dal grido in cui mi lancio. » (v. 10)

[280] IS, p. 24-25.

La conception de la solitude léopardienne nous éclaire par ailleurs sur le sentiment partagé par les poètes hermétiques. Leopardi voyait déjà dans la société de son époque, dans les échanges purement communicatifs, l'expression d'un vide. C'est alors dans la solitude, dans la fuite du présent (que l'on pourrait associer au « temps mineur » des hermétiques) que l'homme doit se nourrir pour ne pas être bercé par les illusions :

> E così l'ama oggidì, quanto più è sventurato, laddove anticamente, e primitivamente la sventura spingeva a cercare la conversazione degli uomini, per fuggire se stesso. La qual fuga di se stesso oggi è impossibile nella società all'uomo profondamente sventurato, e profondamente sensibile, e conoscente; perchè la presenza della società, non è altro che la presenza della miseria, e del vuoto. Perchè il vuoto non potendo essere riempiuto mai se non dalle illusioni, e queste non trovandosi nella società quale è oggi, resta che sia meglio riempiuto dalla solitudine, dove le illusioni sono oggi più facili per la lontananza delle cose, divenute loro contrarie e mortifere, all'opposto di quello ch'erano anticamente[281].

Indissociable de la poétique hermétique, la notion d'absence, tout comme le vide et la solitude qui en découlent, ouvre une porte vers de nouveaux possibles, non pas dans une recherche d'invisible, mais de « visible caché », où le poète dévoile et élabore une autre perception du monde. Ainsi, selon Silvio Ramat, l'absence se définirait, somme toute, comme la condition de la pensée poétique :

> L'assenza è la condizione del pensiero poetico, la consistenza metafisica della figura che è qui e non qui; ossia porta a ricollegare ciò che si può esprimere sulla pagina, approssimativamente riguardo alla sua fisicità con quello che di lei è più vero ed è oggetto di più acuita approssimazione[282].

[281] Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri,* in Sergio Solmi (a cura di), vol. 2, Milano, Einaudi, 1977, p. 209.
[282] Silvio Ramat, *L'ermetismo,* Florence, La Nuova Italia, 1969, p. 57.

DEUXIÈME PARTIE

AUX ORIGINES D'UNE « PAROLE-ÉTERNITÉ »

Cette seconde partie, se focalisant sur la période hermétique d'Alfonso Gatto, propose une analyse des recueils *Isola* (1929-1932) et *Morto ai paesi* (1933-1937).

Dans notre quatrième chapitre, nous aborderons la notion de paysage comme espace de représentation poétique et mémorielle. S'offrant sans limites temporelles ni spatiales, nous tenons à démontrer que la représentation de l'espace, à cette période, est intrinsèquement liée à cette « parole-éternité » se manifestant dans un espace-temps poétique infini. Nous revenons, en particulier, sur les différents types de paysages élaborés par le poète dans sa première production. Les éléments naturels, notamment l'herbe et l'eau, fondent un paysage mythifié relié à l'enfance. La rencontre entre le poète et le paysage se construit à travers de multiples expériences sensorielles. Dans cet itinéraire poétique, chaque sens est sollicité : les perceptions visuelles autour de la présence du bleu et du vert, mais également les sens auditif et olfactif qui engagent des réminiscences vers l'enfance révolue. Le paysage urbain occupe également une place centrale dans ces recueils. L'arrivée du poète à Milan fait naître de nouveaux paysages, représentés par un riche lexique lié au domaine architectural et par la passion que Gatto partage dans les revues d'architecture.

Le cinquième chapitre aborde la dimension temporelle dans les recueils hermétiques. La recherche d'un « temps majeur » au profit du temps quotidien et historique se reflète dans la première poétique d'Alfonso Gatto. Nous relions la dimension spatiale à la dimension temporelle à travers la structure d'horizon, développée par Michel Collot. Cet horizon poétique prend tout son sens à travers l'image de la fenêtre, récurrente dans ces recueils. La fenêtre constitue un véritable cadre, spatial et temporel, entre le poète et le paysage, ouvrant la voie à la mémoire. La mélancolie habite le poète qui vit à cette période une succession de deuils. La présence des défunts, qui accompagnent le poète tout au long de son existence, se métaphorisent au travers des images de la nuit et de l'aube. Nous mettons également en relation l'image de la lune, aux

fortes influences léopardiennes, avec le temps – comme « temps de l'attente » –, permettant d'instaurer un dialogue intime avec l'au-delà.

Notre sixième chapitre se focalise, enfin, sur la relation entre le corps et le paysage dans son interaction sensorielle où se produit un « corps à corps ».

Chapitre 4. *Isola* et *Morto ai paesi* : l'hermétisme d'Alfonso Gatto

Ce premier chapitre de la deuxième partie est consacré à l'étude de la représentation du paysage dans la poétique hermétique d'Alfonso Gatto. L'absence de repères géographiques précis brise les frontières du réel et déplace les lieux rêvés et mythifiés de l'enfance. C'est ainsi que le poète réélabore le Sud perdu qui a bercé les années de sa jeunesse. Nous focaliserons notre attention sur le paysage méridional et les représentations de sa ville natale, Salerne. On relève ainsi, dans le recueil *Isola*, près de dix-neuf occurrences du lemme « mare » et douze du lemme « erba », qui s'affichent comme des éléments constitutifs du paysage du Sud.

4.1 Le paysage : la construction d'un espace poétique infini

L'itinéraire biographique et poétique d'Alfonso Gatto traverse des paysages italiens très différents. Né à Salerne le 17 juillet 1909, il est le fils de Giuseppe Gatto et Erminia Albirosa. Son père, originaire de Reggio Calabria, est fonctionnaire et, selon les déclarations du poète, descendrait d'une famille d'armateurs et de marins, tandis que sa mère, née à Salerne, afficherait des origines bourboniennes. Le poète grandit à Salerne, dans un paysage partagé entre le vent et la mer. Il décrit son enfance et adolescence comme *burrascose* : délaissant ses études de Lettres, sa vie est ponctuée de fugues, voyages et déménagements professionnels entre Milan, Florence et Rome. C'est dans la capitale italienne que Gatto travaillera et passera les dernières années de sa vie, dans la Via Margutta, jusqu'à son décès tragique à Orbetello, en 1976, victime d'un accident de la route.

Dès son plus jeune âge, le poète est en quête de nouveaux horizons, comme en témoignent ses nombreuses fugues nocturnes du domicile familial. Dans *La polveriera*, il écrit :

> A dodici anni scappai di famiglia la prima volta. Una causa certamente dovette esserci a lasciarmi pensare per tutta la notte al modo come all'alba in silenzio avrei abbandonato la casa immersa nel sonno. […] Devi lasciar la casa. Ricordi la campagna lieta al di là della ferrovia, quella polveriera disabitata che come un verde isolotto sorge dal mare a farsi occupare dai fanciulli che giocano alla guerra[283]?

Ces fugues préméditées vers la ville se reproduisent. Le poète semble déjà happé dans une fuite sans fin, vers de nouveaux lieux, de nouveaux paysages. Le poète continuera de fuir par la suite, notamment lorsqu'il quitte Salerne pour s'installer à Milan avec son premier amour, Jole Turco, la fille de son professeur de mathématiques. Deux filles naissent de cette première union : Marina et Paola, évoquées dans ses poèmes[284]. Gatto s'installe de façon stable dans la cité lombarde en 1934, le Sud ne lui garantissant pas de futur, et considère néanmoins Milan comme « la ville natale de sa poésie[285] ». Le départ des poètes méridionaux vers le Nord a été étudié par Renato Aymone qui évoque l'ambivalence que provoque cette expérience de migration. Si, d'une part, le Sud entrave les aspirations des jeunes intellectuels, d'autre part, quitter sa terre natale provoque « un perenne rimorso generato dall'abbandono di questi luoghi[286] ». Armando Pavone relève chez Gatto « i segni della sofferenza dell'esule, della difficoltà del vivere, dell'amarezza provocata dal distacco dalle cose più care e più amate[287] ». La fuite en devient néanmoins nécessaire. L'écrivain Corrado Alvaro compare le départ de sa Calabre natale comme un départ inexorable :

> Nulla ci spinge. Nessuno ci scaccia o ci perseguita. Ma noi fuggiamo. Ci affacciamo un istante sulla vita tranquilla di gente che non si muoverà mai, e questo ci spaventa, temiamo di restarne prigionieri. E fuggiamo rimpiangendo quell'angolo di terra[288].

---

[283] Alfonso Gatto, « La polveriera », in Francesco D'Episcopo (a cura di), *Salerno nella polvere del mutamento,* Napoli, Alfredo Guida editore, 2000, p. 53-54.
[284] Le titre du poème *Lungo Tirreno Marina* évoque sa première fille (IS).
[285] Anna Modena, *Alfonso Gatto. Immagini documenti manoscritti, dipinti, testimonianze*, Varzi, Guardamagna, 1994, p. 7.
[286] Renato Aymone, *Poeti ermetici meridionali : Quasimodo, Gatto, Sinisgalli, Bodini, De Libero*, Salerno, Palladio, 1981, p. 39.
[287] Armando Pavone, « Gatto poeta meridionale », in *Stratigrafia di un poeta, Alfonso Gatto*, *op. cit.,* p. 458.
[288] Corrado Alvaro, *Itinerario italiano III. Un treno nel Sud,* Milano, Bompiani, 1958, p. 50.

L'existence d'Alfonso Gatto s'apparente à celle d'un pèlerin solitaire, fuyant son Sud natal mais cherchant à y revenir parfois. Lors d'un hommage au poète, organisé par la municipalité de Salerne en 1964, Alfonso Gatto déclare : « ricordavo il mondo, il paese dal quale ero partito e al quale temevo persino di ritornare [289] ». L'anxiété liée au retour dans une patrie risquant d'être méconnaissable rappelle le retour d'Ulysse qui ne reconnaît plus Ithaque après son long voyage[290]. L'urbanisation amorcée lors des trois premières décennies du XXème siècle transforme Salerne qui devient alors la seconde plus grande ville de la région. Le régime fasciste met en place, dans les années 1930, un programme de réhabilitation du centre historique, au nom du « progrès » et de « l'hygiène », où des *rioni* sont démolis pour être remplacés par des rues, des places et des magasins de plus en plus grands[291]. Ce programme « d'assainissement urbanistique » contient toutefois une visée sociale de « régénération » du centre-ville :

> Il risanamento e la sistemazione dei vecchi abitati, con adeguato sfollamento di edifici antigienici, malsicuri e mal costruiti, inteso anche a migliorare l'aspetto estetico generale di una città […] si impone oggi, più che mai come parte essenziale dell'opera fascista, perché di fronte al programma rigeneratore e rinnovatore, l'uomo, al quale si chiede maggiore operosità produttiva, deve attingere vigoria e pensiero da esso e ben regolato ambiente, che risponda almeno ai principali requisiti di comodità, di ordine e di moralità dal punto di vista sociale[292].

En obligeant les familles les plus pauvres à quitter leurs habitations pour la banlieue, le régime fasciste efface tout de même une partie de l'histoire de la ville. Cette disparition culturelle est évoquée par un chroniqueur anonyme :

> Sotto i colpi inesorabili del piccione scomparirà… gradatamente, nell'era dei Fasci, la vecchia Salerno con le viuzze e le sue case decrepite, e sotto i cumuli delle macerie fumanti sarà sepolto, insieme alla vernice romantica, quest'ultimo anacronismo dei « tempi[293]».

---

[289] Geno Pampaloni, Pietro Laveglia, Mario Carotenuto, *Un poeta e la sua città: omaggio del comune di Salerno a Alfonso Gatto*, Salerno, Municipio di Salerno, 1964, p. 41.
[290] Homère, « Chant XIII », in Philippe Jaccottet (édit.), *L'Odyssée*, Paris, La découverte, [1982], 2004, p. 217. « Ulysse s'éveillait / dans sa patrie ; après sa longue absence, / il ne la reconnaissait pas » (vv. 187-189).
[291] Michele Di Angelis, Luigi Di Angelis, « Piani fondamentali di massima per il risanamento e la sistemazione parziale del vecchio abitato, Salerno, luglio 1928 », in *La cultura italiana negli anni '30-'45: omaggio ad Alfonso Gatto*, Atti del convegno, Salerno, 21-24 aprile 1980, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, p. 759.
[292] Ivi, p. 766.
[293] Massimo Bignardi, « Sventramenti operati dal regime fascista nel centro storico di Salerno : un inedito progetto del 1928 », in *La cultura italiana negli anni '30-'45: omaggio ad Alfonso Gatto*, *op. cit.*, p. 757.

Les retours épisodiques dans le Sud se font dans une ville en pleine mutation que le poète peine à reconnaître : « Salerno cambia, la mia malinconia è ferma : il cigno ripiega le ali e cerca invano il suo filo di sete nella polvere del mutamento[294] ». La perte de repères dans sa ville d'enfance engendre une mélancolie mise en relation avec *Le cygne* [295] baudelairien : « Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé ! » (vv. 36-37). Salerne est comparée au Paris du XIXème siècle, où sont engagés de grands travaux de modernisation. À son époque, Baudelaire s'attristait de la métamorphose de la capitale : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel), (vv. 7-8) ». « La polvere del mutamento » évoquée par Gatto reprend l'image du cygne baudelairien, qui « près d'un ruisseau sans eau » (v. 20), « Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre » (v. 21), regrettant son lac d'autrefois, « le cœur plein de son beau lac natal » (v. 22).

Le développement urbanistique de Salerne fait notamment disparaître les couleurs de la ville : « Contro il colore locale » était utilisé comme slogan de campagne, dénigrant les défenseurs des centres historiques[296]. Alfonso Gatto décrit ainsi nostalgiquement « le nouveau visage de l'ancienne Salerne », insistant sur l'avant et l'après : d'un paysage rural et traditionnel, empreint d'éléments naturels, à un paysage industrialisé, sans histoire, perdant ses teintes et ses odeurs :

> Il rapporto fra l'antico abitato e l'infinito orizzonte doveva essere una volta vittorioso per la città: terra da salutar felice se l'odore dell'erba cedra ancora si respira dal mare bordeggiando con un piccolo legno le insenature dell'alta costa sino a Vietri, se il declivio dei colli freschi di vene d'acqua e di felci scoscende attraverso canaloni boschivi sino alle piccole spiagge ove brucano le capre. Ora il paesaggio cerca una nuova misura nella città che lo soverchia attraverso i varchi dell'edilizia che gli ruba il verde e la pietra: il tempo gli aggiusterà i ponti, le case, i moli, le vie senza storia, gli toglierà di dosso il nuovo: ma i vecchi e civilissimi umanisti di Salerno ricorderanno sempre l'antico profumo di vita, la modestia della piccola città che era stata grande senza esibizione, offerta alla sua docilità naturale[297].

[294] Alfonso Gatto, « Mario ha disegnato i miei ricordi », in Francesco D'Episcopo (a cura di), *Alfonso Gatto picaro e poeta, tra sud e nord,* Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, p. 145.
[295] Charles Baudelaire, *Le cygne,* in *Œuvres complètes,* Paris, Robert Laffont, 1980, p. 63.
[296] Massimo Bignardi, « Sventramenti operati dal regime fascista nel centro storico di Salerno : un inedito progetto del 1928 », in *La cultura italiana negli anni '30-'45: omaggio ad Alfonso Gatto*, *op. cit.*, p. 757.
[297] Alfonso Gatto, « Il nuovo volto della vecchia Salerno », in Francesco D'Episcopo (a cura di), *Alfonso Gatto picaro e poeta, tra sud e nord, op. cit.*, p. 151.

Selon Gilbert Bosetti, les phases d'industrialisation, et ce depuis le début du XIXème siècle, ont réactivé le mythe de la campagne-enfance[298]. En ce sens, les deux premiers recueils poétiques, *Isola* et *Morto ai paesi*, présentent un paysage méridional où priment les éléments naturels : l'eau, l'air, la terre. Bien que l'enfance du poète se déroule dans le sud de l'Italie, le paysage n'a toutefois pas à être considéré comme une simple succession d'éléments biographiques ou de références géographiques, mais il s'agit avant tout d'une transfiguration de l'expérience sensible par le biais de l'imaginaire poétique.

La réélaboration poétique est constituée de résonances subjectives qui construisent l'image du « je » du poète. Cette représentation du paysage et du « je » est « une construction littéraire, indissociable des structures sémantiques et formelles de l'œuvre[299] ». Ainsi, le paysage du Sud se présente sans toponymes et est perçu à travers les sens. Le corps se présente comme l'élément unissant l'homme au paysage, à travers la perception sensorielle. L'approche phénoménologique entre le paysage et le sujet qui le perçoit prend tout son sens, la sensorialité devenant l'outil à même de déclencher un voyage intérieur, « [un] viaggio all'interno del proprio corpo : ricerca della preistoria del corpo, fino ai bordi stessi dell'esistenza: l'infanzia[300]. »

Le paysage du Sud devient la toile de fond du mythe de l'enfance perdue : l'enfant qu'il était et la perte d'enfants (notamment de son frère Gerardo). Sur les 737 textes recueillis dans le volume *Tutte le poesie*, les enfants sont cités 152 fois[301], prenant parfois l'apparence d'enfants anonymes, de Gerardo ou du poète lui-même. L'image de l'enfant s'inscrit comme « il tratto d'unione con se stesso e con i suoi "altri", col mondo. Il che poi è tutt'uno[302]. » Nous parlerons donc de « paysage de l'enfance » puisque les deux notions sont intrinsèquement liées.

Il est intéressant de définir la notion de paysage, culturellement liée à la peinture et reconnue comme un genre à part entière. La critique littéraire du paysage, abordée par

[298] Gilbert Bosetti, *L'enfant-dieu et le poète : Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XXème siècle*, Grenoble, UGA Éditions, 1997, p. 26.
[299] Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours, op. cit.*, p. 179.
[300] Epifanio Ajello, « La Salerno di Gatto. Città, corpo, scrittura », in *La cultura italiana negli anni 1930-1945, omaggio a Alfonso Gatto*, *op. cit.,* p. 247.
[301] Francesca Muggiani, « Un poeta per i bambini d'ogni età », in Anna Dolfi (a cura di), *Alfonso Gatto, nel segno di ogni cosa*, Actes du séminaire de Florence, 18-19 décembre 2006, Roma, Bulzoni, 2007, p. 222.
[302] Maria Monica Martino, « Il fanciullo e la morte nell'opera di Alfonso Gatto », in *Stratigrafia di un poeta, Alfonso Gatto*, *op. cit.,* p. 266.

Michel Collot, permet de sortir des schémas thématiques ou descriptifs des toponymes. Il s'agit ainsi de concevoir le texte poétique comme paysage singulier, comme « une certaine image du monde, intimement liée au style, à la sensibilité de l'écrivain : non tel ou tel référent, mais un ensemble de signifiés[303]. » Si la description romanesque montre surtout les éléments visibles du paysage, la poésie tend plutôt à évoquer, à *sentir* au-delà du visible, « à imaginer et à entendre le retentissement intérieur du spectacle extérieur[304]. ». Bernard Noël livre ainsi une définition intéressante de l'espace. Peinture et poésie peuvent constituer un paysage en créant un échange entre l'homme et l'objet, qu'il soit verbal ou pictural :

> La poésie n'est pas visuelle mais elle est obsédée par le visuel. Or, le problème du peintre, c'est de mettre dans l'espace des objets qui font que, tout à coup, l'espace devienne adéquat à l'identification, à une circulation entre celui qui regarde et cet espace. Cela unit le regard à l'espace peint parce que les objets ont été disposés dans une harmonie, un équilibre, je ne sais quoi… Je me demande si le poème n'est pas la même chose : en écrivant on a affaire à un espace dans lequel on dispose des objets verbaux. Et voilà, c'est tout à coup un poème[305].

L'expérience sensible qu'est la perception du paysage ne doit toutefois pas être réduite à la simple notion de spectacle visuel. Alain Corbin déclare à ce propos que « le toucher, l'odorat, l'ouïe surtout, sont aussi concernés par la saisie de l'espace. Tous les sens contribuent à construire les émotions que celui-ci procure[306]. ». L'analyse sémantique des premiers recueils du poète confirme l'intérêt qu'il porte aux sens, où les sensations dialoguent entre elles, comme le dit Michel Collot :

> Il [le paysage] s'offre également aux autres sens, et concerne le sujet tout entier, corps et âme. Il ne se donne pas seulement à voir, mais à sentir et à ressentir. La distance s'y mesure par l'ouïe et par l'odorat, d'après l'intensité des bruits, selon la circulation des flux aériens et des effluves ; et la proximité s'y éprouve à la qualité tactile d'un contour, au velouté d'une lumière, à la saveur d'un coloris. Toutes ces sensations communiquent entre elles par synesthésie et suscitent des émotions, éveillent des sentiments et réveillent des souvenirs[307] […].

[303] Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours, op. cit.,* p. 178.
[304] Ivi, p. 15.
[305] Bernard Noël, *L'espace du poème*, Paris, POL, 1998, p. 17.
[306] Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p. 9.
[307] Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours, op. cit.,* p. 14.

L'odorat prime dans la majeure partie des textes poétiques : trente-quatre lemmes appartiennent à ce champ sémantique dans *Isola* et *Morto ai paesi*. Un certain nombre d'odeurs présentes dans les premiers recueils se réfèrent à des éléments naturels : l'herbe, la mer et le vent. Gaston Bachelard souligne cette nécessité expliquant que « toute poétique doit recevoir des composantes – si faibles qu'elles soient – d'essence matérielle », qu'il classe selon une « loi des quatre éléments[308] » (feu, air, eau et terre).

4.2 Une quête sensorielle de l'enfance

Le paysage de l'enfance chez Gatto peut s'appuyer sur la thèse de Gaston Bachelard qui souligne que « tout ce qui accueille l'enfance a une vertu d'origine[309] » et que « l'enfance est à l'origine des plus grands paysages[310] ». De ce point de vue, les images qui surviennent de l'enfance ne sont toutefois pas réellement des souvenirs. Le passé n'est pas stable et le traitement des informations est pris dans un réseau de valeurs dans lequel l'âme et l'esprit n'ont pas la même mémoire. Afin de revivre notre passé, l'âme et l'esprit doivent converger dans la rêverie qui peut aboutir à l'union de l'imagination et de la mémoire[311]. La poétique de l'enfance se reconstitue non pas dans la perception mais dans la sensation. En ce sens, la phénoménologie insiste sur la différence entre perception et sensation. Si la perception inclut une distance avec l'objet – ici le paysage –, la sensation implique un saisissement, une compréhension symbiotique du monde[312]. Les paysages sensoriels de l'enfance sont une sorte de *Stimmung*, un « sentiment de la nature » : ils ne sont pas seulement perçus, mais sentis et ressentis.

Dans le poème *Infanzia*[313], le paysage maritime mêlé aux odeurs des plantes environnantes exhume une multitude de sens :

> Il bambino, sorpreso alla finestra / della sera tranquilla, odorava / la leggerezza tepida dei fiori / sollevati nell'aria celeste » (vv. 1-4) ; l'impalpabile sera / assiepata dall'erbe e dai tetti. (vv. 8-9) ; le lastre

[308] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 10.
[309] Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 108.
[310] Ivi, p. 87.
[311] Ivi, p. 89.
[312] Voir Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 19-20.
[313] IS, p. 14-15.

> d'acqua verdina (v. 15) ; il silenzio dell'umido erboso acquetava le scale (vv. 17-18).

L'olfaction – à travers les odeurs végétales qui émanent à la tombée du jour – semble être le sens le plus apte à recréer un paysage d'enfance. La psychanalyse de Freud a contribué à refouler l'odorat, jugé comme responsable de névroses[314] conduisant l'humain à ne plus prêter d'attention aux odeurs. L'odorat, demeurant toutefois le sens le plus archaïque de l'être humain, le rapproche du règne animal. L'odeur s'inscrit comme le « premier témoignage de notre fusion au monde[315] » ; les mammifères et insectes communiquent par le biais de l'odorat, tout comme le nourrisson, dès les premiers jours de vie, reconnaît sa mère par le biais de l'olfaction. Placer les odeurs comme le sens premier de perception du paysage ne tient pas du hasard : l'odorat entre en relation avec les autres sens, il apparaît « comme un sens particulièrement synesthésique, c'est-à-dire permettant le passage d'un sens à un autre, voire une circulation dans tous les sens[316] ».

Les odeurs des fleurs amorcent la création d'un paysage constitué d'éléments naturels, nécessaires à toute forme de vie : l'herbe et l'eau. Ces deux éléments se confondent parfaitement et fusionnent de façon synesthésique. L'image de « l'umido erboso » du poème *Infanzia* est très parlante. Elle renvoie directement à l'odeur du mélange des herbes mouillées après la pluie, tout comme la couleur des « lastre d'acqua verdina » du vers précédent s'apparente à celle de l'herbe. Le choix du verbe « acquetare », pour évoquer le calme, va aussi en ce sens, rappelant l'eau. L'élément liquide se retrouve par ailleurs au niveau phonique avec une forte sonorité en « L ». Sur trente-quatre vers, seuls deux ne comportent pas la présence de cette consonne *liquida* qui revient soixante-et-une fois, créant ainsi un poème particulièrement doux au niveau sonore, qui rappelle le flux de l'eau. L'élément liquide, par la présence de la consonne « L », renvoie à la métamorphose et à la régénération, au retour au monde de l'enfance :

> le langage humain a une *liquidité*, un débit dans l'ensemble, une eau dans les consonnes. Nous montrerons que cette *liquidité* donne une excitation psychique spéciale, une excitation qui déjà appelle les images de l'eau. Ainsi l'eau nous apparaîtra comme un être total : elle a un corps, une âme,

[314] Michel Boccara, « L'écriture de la nuit », in *Odeurs du monde*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 17.
[315] Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie, op. cit.* p. 118.
[316] Ivi, p. 16.

> une voix. Plus qu'aucun autre élément peut-être, l'eau est une réalité poétique complète[317].

Les plantes, l'herbe ou les fleurs sont des éléments en perpétuelle métamorphose : elles fleurissent, se fanent, tombent et renaissent au gré des saisons. Ces odeurs d'enfance rendent le souvenir encore plus vif dans l'imaginaire du poète. Le langage des sens fait émerger le souvenir de façon plus puissante afin que cette image demeure. Le temps verbal, l'imparfait, transforme presque ce poème en un récit, faisant perdurer ce souvenir plus longtemps et le ramenant au temps présent. L'action demeure pourtant inachevée. Revisiter l'enfance par le biais de l'imparfait permet non pas d'en exprimer l'éloignement et la nostalgie, mais de lui conférer davantage de puissance :

> En rendant présent le passé, l'imparfait crée l'émotion tout en écartant la nostalgie. Il permet de concilier le retour en arrière avec l'orientation fondamentalement prospective de la temporalité charienne, en introduisant au sein même de la rétrospective une perspective. Associant le temps qui s'en vient au temps qui s'en va, l'imparfait présente le passé comme inaccompli, l'arrachant ainsi à l'ordre du révolu. Nous rendant contemporains du vécu le plus lointain, il le transforme en un présent vivant, il nous en fait épouser le devenir ouvert[318].

D'enfant, « il bambino » (v. 1) devient « il bambino invecchiato » (v. 26). Sa vie défile comme les saisons : la légèreté des fleurs que respirait l'enfant, représentant symboliquement le printemps de sa vie, se transforme en « laguna invernale » (v. 22). Cependant, le sens du toucher reste inaccessible : « l'impalpabile sera » rappelle au poète qu'il n'est pas possible de revenir dans la sphère du passé. Ce paradis perdu devient à nouveau accessible par le biais d'une régénération. La dimension auditive est entachée à travers la présence d'un silence continu et lointain : « un silenzio scolorito » (v. 6), « il silenzio dell'umido erboso » (v. 16), « le case / in lontananze distrutte, / sgretolate senza rumore » (vv. 23-25). Le silence devient un élément à part entière contribuant à l'élaboration du paysage poétique. Dans les années 1970, Raymond Murray-Schaffer crée le terme *soundscape* pour évoquer le paysage sonore[319]. L'absence de bruit est associée à une sensation. Dans le premier vers, il est « décoloré » : la dimension visuelle est alors

[317] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 24.
[318] Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours, op. cit.,* p. 262.
[319] Raymond Murray-Schaffer, *Le paysage sonore : le monde comme musique*, Marseille, Wildproject, [1977], 2010, p. 14. « le mot *soundscape* (« paysage sonore ») est entré dans le vocabulaire. Il vient de *landscape* (« paysage »). Le *landscape* est, ni plus ni moins, tout ce qui peut être vu, ainsi le *soundscape* est-il devenu ce qui pouvait être entendu. »

entachée. Dans le deuxième vers, l'herbe humide est privée de sons. Et enfin, les maisons détruites sont lointaines, hors de portée, impalpables. Le silence se lie donc à l'impossibilité, alors que les sens sont diminués. Ce silence rappelle que les sensations sont liées à des souvenirs auxquels il n'est plus possible de revenir.

La dernière strophe du poème métaphorise la fin d'un monde : « andava a trovare i suoi morti » (v. 28). Le poète adulte recherche sans cesse tous les souvenirs auxquels il peut encore accéder, les souvenirs de son enfance révolue. Bien que l'innocence de l'enfance de Gatto cesse tragiquement lors de la perte de Gerardo, le passage de l'enfance à l'âge adulte s'avère une expérience douloureuse. Dans son texte aux nuances autobiographiques, *Quasi una vita*, Corrado Alvaro (qui, comme Gatto, quitte très jeune la Calabre pour s'installer à Milan) évoque a posteriori la fin de l'enfance comme une expérience relevant du domaine onirique :

> Come termina la giovinezza. All'improvviso, come termina un sogno. In quale tempo, in quale periodo, non si sa bene. Occorre essere ben forti per non avere nessun risentimento al termine di questo tempo di vita. Tutto diviene remoto e come sognato[320].

L'élément liquide jaillit comme une source de bonheur. La pluie, à la connotation plutôt morose, évoque ici la joie : « traboccava allegra pioggia » (v. 30). L'eau représente l'élément primordial par excellence : le premier son entendu est d'origine liquide ; l'eau ne meurt jamais, renaît en permanence et revivifie les souvenirs. Parmi ses réminiscences, la pluie figure comme un moment de retrouvailles entre la mère et l'enfant. Dans une sorte de *regressum ad uterum*, Gatto écrit : « Mia madre ascoltava la pioggia con gioia, si risentiva protetta nella sua casa e, di corsa, si rannicchiava intirizzita a me[321] ».

Dans la divagation de ses souvenirs, le retour aux sensations s'accentue: « ed una gioia strana lo flagellava col vento / in un presagio del mare » (vv. 33-34). La mer n'est pas perçue visuellement mais ressentie par l'humidité de l'air pluvieux ainsi que par le vent qui diffuse les embruns. La sensation du vent est aussi bien tactile qu'auditive car il possède, comme la mer, un nombre infini de variations vocales[322]. L'association vent-

[320] Corrado Alvaro, *Quasi una vita*, Milano, Bompiani, [1935], 1994, p. 153.
[321] Alfonso Gatto, « Ottotteo » in *La sposa bambina*, [1943], 1963, Firenze, Vallecchi, p. 46.
[322] Raymond Murray-Schaffer, *Le paysage sonore : le monde comme musique, op. cit*., p. 48.

odeurs est récurrente dans la poétique de Gatto, le vent permettant un dialogue synesthésique des sens autour des éléments naturels :

> « odore d'erbe, aspro e rapido nel vento » (v. 6, *San Liberatore*); « Il vento cresce nella terra: di bava erbosa affolla gli alberi e rende piene le montagne » (v. 1, *Dopo la pioggia*); « Ai pascoli del mattino, l'erba arida si rallegra di vento e di mare » (v. 4, *Viride*); « un vento leggero d'erbe » (v. 17, *Mattino all'ospedale*).

Dans un autre texte qui fait référence à la ville de Salerne, *Ricordo del sud : Salerno*, les racines du paysage méridional sont remémorées à travers le mouvement du vent qui traverse la mer et les arbres jusqu'à enivrer les balcons ouverts des odeurs de la nature :

> Resta un'attesa sul golfo, un deserto con le case bianche. Nella morbidità del silenzio – come l'acqua raggiunge in sú la sua continua riva e la rompe con dolcezza –, nell'aria nata dagli alberi, nelle voci dal silenzio, la città si schiude risollevata. Dal mare viene il vento, ai balconi aperti e splendidi nell'ampia bordata delle logge. […]. Nella città il Duomo risale ampio ed alto con la notte: al soglio della sua porta verde arriva l'odore del mare: alle sue travature la forza della tramontana e delle radici[323].

Le vent se charge également d'une fonction mémorielle. Le souvenir des défunts passe à travers l'élément aérien dans le poème *Via Appia*[324] : « Nella memoria li depone il bianco / vento del mare » (vv. 13-14). Dans le poème *Nel ricordo dell'aria*[325], le vent annonce une thématique funèbre à travers un champ lexical lié à l'absence, au repliement : « al vento triste, gracile corallo, / piega la sera i lumi / e di deserto canto è vuoto il golfo » (vv. 1-3). Le golfe de l'enfance s'efface également pour laisser la place au vide dans *Sogno del golfo*[326] (« Panorama marmoreo il golfo chiude », v. 9) ou dans le voyage onirique du poème *Cala del vespero* [327] (« sognavamo di lontanare nel golfo », v. 5).

Dans le texte poétique *Nel ricordo dell'aria*, la lune nocturne faiblit et blanchit les rues : « Notte di luna scende al pigro sonno / ed al ricordo imbianca / strade remote, nella calma s'apre / perduto il cielo. » (vv. 9-12). La fin de la nuit est marquée par l'arrivée de

[323] Alfonso Gatto, « Ricordo del Sud : Salerno », in Francesco D'Episcopo (a cura di), *Alfonso Gatto picaro e poeta, tra sud e nord, op. cit.,* p. 148-149.
[324] MP, p. 45-46.
[325] MP, p. 48.
[326] IS, p. 34-35.
[327] IS, p. 21.

l'aube : « e sembra suono / fioco dei vetri l'alba da lontano » (v. 23-24) et rappelle les vers du poème *Il tramonto della luna*[328] de Leopardi : « tosto vedrete il cielo / imbiancar novamente, e sorger l'alba » (vv. 56-57). Le verbe « imbiancare », présent dans ces deux textes poétiques, se retrouve également dans le poème *Ballata*[329] : « Solo ricordo di morti / imbianca la città, / spoglia alberi e porti / mare e vento di là. » (vv. 1-4), où le souvenir blanchit et efface les traits du paysage dans la mémoire. L'association du vent au blanc s'apparente à la notion de mémoire et peut être pensée sous différentes facettes. Le blanc ne fait plus référence à l'absence, au deuil, ne se présente pas non plus comme la métaphore du vide, telle une page blanche (le *Coup de dés* mallarméen aura contribué à rendre sa visibilité à l'œil du lecteur), mais il renvoie à la notion du plein, le blanc réunissant toutes les couleurs à travers le prisme de la lumière.

Le vent qui apporte « un presagio del mare » (v. 34) dans le vers final du poème *Infanzia*, change en « presagio di madre » (v. 6) dans le texte poétique *Sera d'estate*[330]. L'ajout de la consonne « d », associant la mer à la représentation maternelle, n'a rien du hasard. Les mythes grecs soulignent que les dieux et tous les êtres vivants sont nés de l'Océan qui entoure le monde, métaphorisé par le ventre de la mère Thétys[331]. Dans ce poème, le paysage de l'enfance est retrouvé (on relève la présence d'éléments typiques d'*Isola*, comme l'herbe et la mer) puis ces éléments sont brusquement neutralisés (« nel giro degli occhi non accadrà », v. 5) et l'image de la mère n'est plus qu'un présage :

> Ai miei giorni / la sera stanca e trafelata / con i gradini, il muro d'erba, il mare / e il braccio mesto alla fronte / nel giro degli occhi non accadrà: / presagio di madre, il letto bianco d'estate / nella stanza aperta. (vv. 1-7)

L'image de la chambre ouverte ravive le souvenir de la nuit qui a suivi la mort de Gerardo, quand Alfonso Gatto et sa famille ont veillé sur le corps de l'enfant : « È una stanza nuda con due finestre aperte[332] », tout comme la vision du front : « e la mano, lontano dalla sua nuca, si raccoglie a averne il tepido senza sfiorarla, mi affaccio sulla sua fronte per un bacio[333] ». La mère apparaît comme une figure salvatrice qui rappelle, dans

[328] Giacomo Leopardi, *Canti*, Fernando Bandini (a cura di), Milano, Garzanti, [1975], 1999, p. 297-302.
[329] MP, p. 52.
[330] MP, p. 57-58.
[331] Raymond Murray-Schaffer, *Le paysage sonore : le monde comme musique, op. cit.,* p. 39-43.
[332] Alfonso Gatto, « Il seme », in *La sposa bambina*, *op. cit.*, p. 24.
[333] *Ibidem.*

la perspective chrétienne, Marie accueillant le corps de son fils déposé de la croix. La couleur blanche acquiert une dimension épiphanique ainsi qu'une connotation mystique.

Dans le poème *Cielo*[334], le souvenir « blanc » d'un environnement apaisant, empli d'odeurs et de voix familières, montre l'image d'une mère qui disparaît progressivement : « Ricordavano bianco nelle logge / l'odore dell'arancio, / floride voci conciliate al sonno / in una madre dolce di declino. » (vv. 6-9). Marica Romolini relie le blanc à la mère et à l'odeur qui en est l'indice et le *senhal*[335]. De même, dans le poème éponyme[336] qui clôture le recueil *Morto ai paesi*, l'image maternelle n'est visible que partiellement, mais son odeur salvatrice demeure face à la mort : « Il bambino festoso dove muore / nel suo grido fa sera / e nel silenzio trova bianco odore / di madre, la leggera / sembianza del suo volto. » (vv. 7-11).

Le passage d'*Infanzia* à *Sera d'estate*, qui associe la représentation maternelle à la mer, perdure dans le poème *Gerardo*[337]. Ce texte poétique est composé de six quatrains et d'un vers final isolé. Le premier quatrain s'ouvre sur l'image de la mer : « Al primo freddo s'avviluppa il mare / nell'onda che raccoglie la sua sera / morta alle rive, e per le strade chiare, / fredde d'odori e di silenzio » (vv. 1-4). La mer et ses vagues semblent envelopper (« s'avviluppa », « l'onda che raccoglie »), offrant ainsi une dimension chaleureuse, quasi maternelle, totalement contrebalancée par les adjectifs qui lui sont attribués : le froid et le silence qui, au contraire, suggèrent une dimension mortuaire. Ce diptyque mer-mort semble évoquer la recherche d'un lieu rassurant (l'élément liquide étant à la base de la vie prénatale) face à la mort de son frère, alors qu'il n'était qu'un enfant. L'injustice de ce drame se retrouve dans la négation du deuxième et quatrième quatrain : « Non torneranno i morti » (v. 7) et « Non si libera mare per distesa » (v. 13) : la mer ne peut être salvatrice face à la mort. Les références à la mort sont nombreuses ; d'une part, dans les occurrences du lemme « morte » et de ses dérivés : « la sua sera morta » (vv. 3-4), « i morti » (v. 7), « morire » (v. 14), d'autre part, dans la présence d'un rythme descendant puis ascendant : « le stagioni / tramontate » (vv. 7-8) puis « il silenzio culmina all'attesa » (v. 15). L'image des saisons qui descendent, telles une catabase, ne

[334] IS, p. 28-29.
[335] Marica Romolini, *La "memoria velata" di Alfonso Gatto*: *Temi e strutture in* Morto ai paesi, *op. cit.,* p. 113.
[336] MP, p. 63-64.
[337] MP, p. 61-62.

laisse aucun espoir de vie ni de lumière. Cette descente est contrebalancée par une ascension, celle du silence de l'absence qui culmine. Le silence et la perte privent d'abord les odeurs de leur pouvoir synesthésique (« le strade chiare, / fredde d'odori e di silenzio »), puis annoncent une fermeture définitive dans les derniers vers : « nel rintocco franto / dell'acque e del silenzio che ti chiude » (vv. 24-25). Le rythme d'ouverture et de fermeture rappelle à nouveau l'élément liquide. Le poème tout entier prend la forme d'une vague : l'image d'ouverture, celle d'une mer enveloppante au premier vers, se ferme au dernier vers contenant en son cœur d'autres vagues, descendantes puis ascendantes, qui se retirent puis montent inlassablement.

Si le paysage du Sud se lie au monde de l'enfance, il évoque également ce qui semblerait être son antithèse : la mort. Dans le poème *Sogno d'inverno*[338], l'herbe devient également une métaphore de la mémoire dans laquelle le poète souhaite sombrer : « desìderi di svanire nella memoria, nella favola del tempo compita e pura. // Ora mi ricordo coperto di lento silenzio, di caldo erboso: intero nella terra. » (vv. 11-14). Le syntagme « caldo erboso » attribue à l'herbe une chaleur presque humaine. La terre, tout comme la mer, assume une forte dimension maternelle. Se transformant en un antre silencieux, protecteur du monde qui l'entoure, la terre recouverte d'herbe rappelle le mythe de la Terre-Mère qui donne, à la fois, la naissance et la mort : l'hymne homérique à Gaia (Terre) exalte « la Terre, mère universelle aux solides assises, aïeule vénérable qui nourrit tout ce qui existe […]. C'est à toi qu'il appartient de donner la vie aux mortels, comme de la leur reprendre[339] […]. » C'est la raison pour laquelle la grande déesse, la Terre-Mère, est considérée non seulement comme une source de vie et de fertilité, mais aussi comme la maîtresse du destin et la déesse de la mort. Dans le texte en prose *Il bambino*, Alfonso Gatto fait écho aux textes poétiques et présente une analogie entre la mort et l'herbe qui est également personnifiée :

> Il morto troverà la terra odorosa, l'erba morbida e lunga come i suoi capelli in cui la mamma passa le mani[340].

[338] IS, p. 23.
[339] « Mythologies : dieux et déesses », *Encyclopaedia Universalis* en ligne, site consulté le 25 avril 2023 sur universalis-edu.com
[340] Alfonso Gatto, « Il bambino », in *La sposa bambina*, *op. cit.*, p. 64.

La mort de l'enfant Gerardo, au printemps, relie le trinôme enfance – herbe – mort où la dimension maternelle acquiert une symbolique puissante et millénaire. En effet, les civilisations préhistoriques de la Méditerranée vénéraient la Terre-Mère comme figure protectrice des défunts ensevelis dans ses entrailles pour pouvoir renaître à une nouvelle vie : « Dormir à l'intérieur du ventre de la déesse signifiait, en effet, mourir et revenir à la vie. Comme Platon l'affirme dans son dialogue *Ménexenus* […] "et maintenant qu'ils sont morts ils reposent dans l'« intimité » de celle qui les a engendrés et nourris", c'est-à-dire la Terre-Mère[341] ».

Le poème *Erba e latte*[342] révèle également un paysage protecteur à travers la présence de l'herbe. L'environnement agreste d'un village à la tombée du soir évoque celui d'un passé révolu (« la sera remota », v. 1) dans lequel la maison familiale est désormais vide. Le titre du poème semble rappeler le souvenir de la grand-mère que le poète évoque dans *La sposa bambina* : « Arrivava la nonna col suo odore di erbe, cacciava di sotto la mantellina una bottiglia di latte, facendomela vedere[343]. » Le paysage semble progressivement s'estomper à travers le champ lexical de la disparition : « pallide », « tace », « la casa vuota », « svanisce ». Si la vision se trouble, la dimension olfactive est bien présente et perceptible. Le soir est vecteur d'odeurs : « odora umido » (v. 3). On peut d'ailleurs noter la construction hermétique typique du vers poétique qui utilise l'adjectif en guise de complément d'objet. Cette raréfaction lexicale permet de viser l'essentialité.

Si la dimension olfactive est la seule à pouvoir faire émerger le souvenir, l'oxymore « continuo tepore di gelo » (v. 4) trouble le processus mémoriel. La « tiédeur » rappelle celle du lait alors que le gel fait allusion à l'herbe glacée du matin. L'herbe et le lait se distinguent également par leur état physique : l'un est liquide, fluctuant comme la mémoire, alors que l'herbe est figée dans la terre. Si l'herbe se réfère au passé immuable, le lait, en fluctuant, s'apparente au présent de la mémoire. Le fait que cette « tiédeur de gel » disparaisse peu à peu symbolise la difficulté de l'acte de se remémorer.

La nuit libère toutes sortes d'odeurs : « quasi la notte m'apra / continuamente a sgorgare in fragranza » (vv. 9-10). Elle fait jaillir des sensations olfactives (« odora d'erbe

[341] Jacopo Pasquali, « Symbolique de mort et de renaissance dans les cultes et les rites éblaïtes : *ga-na-na*, les ancêtres et la royauté », in *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie orientale*, n. 1, vol. 107, 2013, p. 45.
[342] IS, p. 30.
[343] Alfonso Gatto, « Ottotteo », in *La sposa bambina, op. cit*., p. 48.

e di muschio / la stanza » (v. 12)) procurées par la présence de la chèvre. L'image de la chèvre se caractérise par l'emploi d'adjectifs faisant référence à son innocence : « Tepida e lieve, cauta » (v. 11). L'acte de lécher rappelle également la forte dimension maternelle qui lui est attribuée, protégeant sa progéniture et la nourrissant de son lait. Le mythe de la chèvre Amalthée qui nourrit Zeus en est un bon exemple. Le lait, relié à la mémoire et à l'enfance, évoque le souvenir d'une enfance révolue. Toutefois, l'herbe liée au passé immuable indique une frontière, une limite que la mémoire ne peut dépasser.

La présence de la couleur verte dans le poème *Erba e latte* est également le point de départ d'une série d'analogies mettant en éveil tous les sens. La vision du lait dans une bouteille verte déclenche l'imagination poétique : « nella bottiglia verde il latte : nuvole chiare / lontanano nel fioco armonioso tacere / della campagna. » (vv. 5-7). De la bouteille verte naissent l'image d'un pré verdoyant et celle d'un troupeau de chèvres. Le lait contenu dans la bouteille verte renvoie à nouveau à la dimension liquide qui rappelle l'instabilité et la fugacité. Cette dimension éphémère est celle du souvenir qui n'est ravivé que brièvement à travers les sens : l'odorat demeure le sens le plus propice à contrer toute forme de temporalité. Comme nous l'expliquerons dans le chapitre suivant, la mémoire olfactive est l'une des plus puissantes, et, par conséquent, les odeurs sont de véritables « forteresses de souvenirs[344] ».

La présence des couleurs est notable dans la poétique d'Alfonso Gatto : le vert et le bleu, comptant respectivement dix-neuf et sept occurrences[345], contribuent à esquisser le paysage de l'enfance. Deux aquarelles, *Paesaggio salernitano*[346] et *Monti e case di Salerno*[347], témoignent notamment de l'importance de la dimension visuelle reliée à la couleur verte. Le vert[348] agit analogiquement car il renvoie de façon synesthésique aux sensations. Dans le poème *Stazione*[349], le vert fait référence à la dimension olfactive : « Treni fermi nell'umido verde, odorano di campagna. » (v. 5). À la métonymie du vert

[344] Joël Candau, *Mémoire et expériences olfactives. Anthropologie d'un savoir-faire sensoriel*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 85.
[345] Les occurrences du lemme « verde » sont réparties de la façon suivante : 12 occurrences dans IS, 7 dans MP. Pour le lemme « azzurro » : 7 occurrences dans IS seulement.
[346] Voir annexes, image 4.
[347] Voir annexes, image 5.
[348] Pour un approfondissement ultérieur, voir Michel Pastoureau, *Vert, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2013.
[349] IS, p. 22.

pour désigner l'herbe verte vient s'ajouter une autre perception : l'humidité due à l'exhalation d'odeurs végétales après la pluie. L'association de l'herbe avec l'eau fait ressurgir l'odeur de la terre et, par ce biais, la perception de la campagne. La conjonction entre l'élément terrestre et liquide confère à la couleur verte toutes les caractéristiques de la fluidité. Cette fonction de la couleur verte est présente dans de nombreux textes poétiques :

> « sulle lastre d'acqua verdina » (*Infanzia*, v. 15,) ; « In una selva molle di nuvole e di nevi / pozz'acre di verde si rimescola il mare. » (*Alba*, vv. 7-8) ; « A gradoni il verde dei muschi / fluisce sull'alba dell'acque. » (*Lungo Tirreno. Marina*, vv. 1-2) ; « Al rinverdir del colle in ombra il sole / come una primavera splende d'acque. » (*Silenzio*, vv. 4-5)

Le vert se lie à l'élément liquide sous toutes ses formes : pluie, rivière, mer et développe ainsi le champ des perceptions auditives, olfactives et visuelles. Par définition physique, la couleur n'est pas une matière ou une fraction de lumière : elle est « la sensation reçue par l'intermédiaire de notre œil de la vision d'un élément coloré[350] ». C'est ainsi que Paul Cezanne, lorsqu'il fait état du travail du peintre et prend pour exemple la représentation de la nature, d'une orange ou d'une pomme, n'en mentionne pas la couleur mais les « sensations colorantes[351] » qui s'en dégagent.

Le bleu, qui arrive après le vert en termes de nombre d'occurrences dans *Isola*, ne se lie pas à l'élément liquide. Les couleurs ne sont pas attribuées aux éléments habituels (vert pour l'herbe et bleu pour l'eau), mais elles renvoient à une perception sensorielle. Par ailleurs, cette association habituelle n'a pas toujours été une évidence. Dans les sociétés antiques et médiévales, l'eau n'est pas perçue comme bleue, mais elle est verte. Jusqu'à la fin du XVème siècle, sur les portulans et cartes géographiques, l'eau des mers, fleuves et rivières est d'ailleurs représentée en vert[352]. De grands peintres, comme Henri Matisse, partagent cette représentation *:* « Quand je mets un vert, ça ne veut pas dire de

[350] Maurice Déribéré, « Couleur et sensation », in *La couleur*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 9.
[351] Paul Cezanne, in *Souvenirs sur Paul Cezanne et Lettres*, Paris, à la Rénovation esthétique, 1921, p. 78.
[352] Michel Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2002, p. 170.

l'herbe, quand je mets du bleu, ça ne veut pas dire du ciel[353]. » Chez Alfonso Gatto, le bleu suggère le lointain, la séparation et, parfois, l'au-delà :

> « dai vetri inazzurrati di brina » (*Domenica*, v. 4) ; « Deserta in vuoto candore / al cheto villaggio d'infanzia, / terra del dolce sogno: / azzurri carri di neve / salivano ai monti pallidi » (*Plenilunio*, vv. 14-18) ; « Ma nello slancio rapido dei pini / culmina il cielo delle vette, azzurro » (*Idillio del piccolo morto*, vv. 9-10) ; « Lontano, appare, esilarata plaga / venata azzurra di tranquillo gelo », (*Sogno del golfo*, vv. 14-15).

Le bleu crée l'éloignement, comme dans le poème *Domenica*[354] où la vitre bleuit à cause du givre (« dai vetri inazzurati di brina » (v. 4), en séparant le monde intérieur et extérieur. Le bleu indique également des sommets inaccessibles : « azzurri carri di neve / salivano ai monti pallidi (vv. 17-18) dans le poème *Plenilunio*[355] ou, dans *Idillio del piccolo morto*[356] : « culmina il cielo delle vette, azzurro » (v. 10) ou, encore, l'île lointaine dans *Sogno del golfo*[357] : « Lontano appare, esilarata plaga / venata azzurro di tranquillo gelo » (vv. 14-15) où le froid marque une frontière supplémentaire. La distance et l'inaccessibilité rappellent le tableau romantique *Le voyageur contemplant une mer de nuages*[358] de Caspar David Friedrich (1818) où, dans une attitude mélancolique, un homme de dos contemple des sommets aux tons bleutés, embrumés dans un flot de nuages. Selon Kandinsky, le bleu se définit comme la « couleur *typiquement céleste*[359] » qui « attire l'homme vers l'infini et éveille en lui la nostalgie du Pur et de l'ultime suprasensible[360]. ». La terre d'enfance devient analogiquement bleue lorsque le passé se définit par son irrémédiabilité. Cela étant, c'est paradoxalement grâce à la distance, spatiale et temporelle, que le poète peut se réapproprier sa ville natale. Le paysage du Sud devient ainsi un espace-temps originel et décontaminé du « temps mineur » :

> Salerno, la propria città, è la metafora emblematica ed estrema di un abbandono, che diviene progressivo ritrovamento e consapevole riappropriazione di uno spazio-tempo originario, primitivo, immune dalle falsificazioni della storia[361].

---

[353] Henri Matisse, in Jean Clay (édit), *De l'impressionnisme à l'art moderne*, Paris, Hachette, 1975, p. 26.
[354] IS, p. 19.
[355] IS, p. 16.
[356] IS, p. 33-34.
[357] IS, p. 34-35.
[358] Voir annexes, image 6.
[359] Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*, p. 145.
[360] *Ibidem*.
[361] Francesco D'Episcopo, *Salerno nella polvere del mutamento, op. cit.,* p. 17.

Ainsi, le paysage de l'enfance, le lieu « rêvé » et transfiguré par la voix poétique, se retranscrit à travers le désir insatisfait de retrouver un temps révolu qui n'est plus. Dans un entretien avec Édith Mora venue le rencontrer à l'Isle-sur-Sorgue, René Char évoque ses retours dans son pays natal : « Je crois que la poésie est un pays qui est fait de ce territoire originel, et qui en est pourtant un autre : tout ceci est très mystérieux[362]. »

Dans cette perspective, le paysage « intérieur » peut se confondre avec le rêve. Le poète Yves Bonnefoy décrit en ce sens un espace qu'il nomme « le lieu d'herbes » :

> Je vois souvent ces pierres, ces herbes, et ma réaction, immédiate, est toujours la même : ce lieu existe, ou plutôt il est, et j'y suis, c'est mon ici, et même un ici sans le moindre ailleurs. […] Un ici ? Ce n'est pourtant pas celui de ma vie présente, il s'efface dès que je rouvre les yeux, et aucun souvenir de ma mémoire consciente n'est là pour le retrouver dans mon existence passée[363].

Ce « lieu d'herbes », qui semble être un souvenir, est propre à l'imaginaire poétique. L'importance ne tient donc pas à la réalité géographique mais à la perception et à la réécriture du paysage : c'est ainsi que l'espace devient un lieu de vérité et d'infini[364].

Le paysage de l'enfance peut également assumer une dimension mythique. Mircea Eliade écrit que « le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements[365]. » La psychanalyse freudienne considère également que « les « commencements » de tout être humain sont béatifiques et constituent une sorte de Paradis[366]». L'*isola* se définit ainsi comme la métaphore du paysage de l'enfance en assumant une valeur d'origine, « de paradis primordial dans le mythe romantique de l'enfance, lorsque la société en voie d'industrialisation a été saisie par la nostalgie des origines[367] ».

Le dernier poème éponyme, *Isola*, esquisse les contours de l'île poétique de l'auteur. Ce poème occupait initialement la troisième place dans la première édition d'*Isola* (1932), alors que dans les éditions de 1941 et de 1961 il clôt le recueil. Ce texte est composé de six vers qui constituent une seule période : « Or nella solitaria / cadenza

[362] René Char, « Poésie sur Sorgue », in *Les nouvelles littéraires*, Paris, 16 septembre 1965, p. 9.
[363] Yves Bonnefoy, *Le lieu d'herbes*, Paris, Galilée, 2010, p. 18.
[364] Giovanni Dotoli, *L'espace poétique*, *op. cit.*, p. 18.
[365] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 16.
[366] Ivi, p. 101.
[367] Gilbert Bosetti, *L'enfant-dieu et le poète : Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XXème siècle*, *op. cit.,* p. 32.

d'un approdo, / svanita la memoria / al suo tepore effusa, / esala bianca l'isola / la brezza del mio cielo. » L'île apparaît depuis l'extérieur, rythmée par les vers, métaphore de l'écriture poétique. Le détachement de l'île permet toutefois un voyage intérieur : « Pourquoi les petites îles sont si poétiques ? Parce qu'en me séparant du continent, elles me promettent la plus belle évasion : celle que l'on peut faire à l'intérieur de soi-même[368] […] ». Le voyage revient ensuite à la terre ferme lors du second recueil, *Morto ai paesi*, où les paysages s'emplissent de signes propres au recueillement.

4.3 Le paysage comme seuil entre la vie et la mort

Le recueil *Morto ai paesi*[369] est publié en 1937 par Ugo Guanda et est dédicacé « alla memoria di mio padre ». Le titre du recueil révèle une thématique funèbre prégnante, confirmée par un nombre élevé d'occurrences du lemme « morte[370] ». Alfonso Gatto rédige ces textes poétiques lorsqu'il déménage à Milan, où il épouse Jole Turco le 16 juillet 1934. À cette époque, le poète étudie Leopardi en prévision d'un ouvrage critique sur l'auteur. Les années 1930 sont marquées par un intérêt éminent pour l'architecture et par son amitié avec Edoardo Persico, le co-directeur de *Casabella*, où le poète commence à rédiger des textes pour la rubrique « Cronaca dell'architettura ». La mort de cet ami, en janvier 1936, suivie de celle de son père, l'affecte profondément. La perte successive d'êtres chers caractérise la poétique de *Morto ai paesi* où l'itinéraire funèbre figure comme fil conducteur du recueil. Bien qu'antérieure, la mort de Gerardo hante toujours le poète et plusieurs poèmes lui sont dédiés, entre autres, *Autunno*, *All'altezza dei gridi*, *Musica*, *Gerardo* et le poème éponyme final *Morto ai paesi*.

Le paysage poétique n'est plus celui d'une enfance à la dimension mythique. Le bleu disparaît du recueil et le vert assume des caractéristiques proches de la dimension funèbre. Évoquant un paysage-frontière entre les vivants et les morts, la couleur verte peut remplacer l'herbe par analogie : « Immagino odorosa morte al verde » (*Nel ricordo dell'aria*[371], v. 17) ; « il tuo corpo tranquillo lungo il verde / corrente agli occhi rapidi in

[368] Jean Onimus, *Qu'est-ce que le poétique*, Paris, Poesis, 2017, p. 100.
[369] Ce recueil rassemble trente-six poèmes composés entre 1933 et 1937, dont quatre seront supprimés, trois dans l'édition de 1941, puis un autre en 1961.
[370] On relève trente-et-une occurrences du lemme « morte ».
[371] MP, p. 48.

cui varia / tremolando la schiena erbosa. » (*Maestrale*[372], vv. 7-9). L'immersion du corps sous l'herbe n'est pas perçue comme une fin, mais plutôt comme un cycle de renaissance :

> Penso ai morti innamorati e calmi nella terra: sapevano che, terminando la loro vita, si sarebbero riposati nei luoghi dove avevano visto l'erba crescere e muover la luce[373].

Le titre du poème *Via Appia*[374] relie en ce sens la mort à la nature. Réunissant des milliers de tombes en dehors de l'enceinte de la ville de Rome, la Via Appia apparaît comme un parcours où les défunts s'unissent parfaitement à la nature. Ce chemin rappelle sans doute la « strada di San Brignano » qui mène au cimetière dans lequel repose Gerardo, une route qui semble initiatique à plusieurs égards. Le chemin est une ascension – physique et symbolique – que le poète parcourt régulièrement, ne pouvant se faire à l'idée de laisser son jeune frère seul. Ce chemin se juxtapose également à la route qu'il parcourait enfant pour rejoindre la maison de son grand-père. Le parcours vers le frère-enfant devient métaphoriquement un parcours vers l'enfance :

> Dal terrapieno si vedeva il mare, al di là della campagna […]. Ma l'aria era ancora vuota […] se il verde degli alberi ne splendeva tra le acquate che passavano di notte in notte. A me non dava pace a lasciar solo Gerardo, eppoi la lunga strada che portava a Brignano, rosea e campagnola, molle della polvere che imbiancava i carri e le donne a lutto che salivano al cimitero, mi sembrava nel ricordo uguale alla lunga via che bambino attraversavo per recarmi dal nonno in vacanza[375].

La traversée de la Via Appia apparaît comme un parcours synesthésique : « Eterna sera agli alberi fuggiti / nel silenzio : la strada fredda accora i morti in terra verde : di svaniti suoni nell'aria armoniosa odora // vento dorato il mare dai cipressi. » (vv. 1-5). Le poème s'ouvre à une dimension absolue (« Eterna sera ») reliant les temps anciens du célèbre chemin vers l'éternité dans laquelle sont plongés les défunts. La mort est présente à plusieurs niveaux : de par l'allitération en « r », dont la sonorité renvoie à la mort (« la strada fredda accora / i morti in terra verde »), et par l'emploi du verbe « accorare » qui ne laisse plus d'espoir à l'organe vital, le cœur. Audition, toucher et olfaction sont convoqués dans ces premiers vers où chaque sens en déclenche un autre. Les trois éléments naturels (terre, air et eau) sont représentés et animés à travers le vent qui réunit

[372] MP, p. 53-54.
[373] Alfonso Gatto, « Immagine dell'Italia », in *La sposa bambina, op. cit.,* p. 138.
[374] MP, p. 45-46.
[375] Alfonso Gatto, « La strada di San Brignano », in *La sposa bambina, op. cit*, p. 75.

les trois sens : exhalant les odeurs des cyprès et de la mer, et faisant légèrement trembler les arbres. Le vent, défini comme « air en mouvement » par Bachelard, se lie à l'imagination dynamique et créatrice[376]. Ainsi, l'élément aérien entrecroise les sens et la signification de la parole : le verbe « odora » devient presque l'anagramme de « dorato[377] » unissant intrinsèquement la vision et l'olfaction. Le vent qui matérialise le souvenir des défunts à travers la blancheur remplace le vert en termes d'occurrences[378] dans le passage de *Isola* à *Morto ai paesi* (de six à onze pour le blanc, de douze à sept pour le vert, le bleu disparaît).

Faisant voyager le souvenir des défunts, le vent se métaphorise sous différentes formes lorsqu'il s'agit d'évoquer Gerardo. La perte de l'enfant est suggérée à travers la notion du vol et la présence de différents oiseaux qui constituent l'unique bestiaire du recueil. L'image de l'albatros se manifeste dans le premier vers du poème *Autunno*[379], dédié à la perte du petit frère, où l'oiseau apparaît de mauvais augure : « Albatri nudi della malavoglia » (v. 1). L'oiseau marin était présent dans un seul poème du recueil *Isola*, *Desiderio di laguna*[380] : « Golfo, scirocco d'albatri svogliati, / chiudi la vita tarda che s'impiuma / di bianco nel silenzio » (vv. 1-3). Dans ce texte poétique, l'albatros semble être le porteur d'un présage. Bien que les oiseaux soient accompagnés du sirocco, un vent chaud provenant du Sahara, ils enclenchent une fermeture (« chiudi »), un sentiment de mort (« la vita tarda che s'impiuma / di bianco nel silenzio »). L'albatros devient la métaphore d'une vie qui se clôt, le syntagme « s'emplumer de blanc » se référant au plumage de l'oiseau, mais également à une candeur éternelle. Cette image souligne bien le passage d'*Isola* à *Morto ai paesi* qui marque également le passage du milieu marin à la terre ferme.

Dans le poème *Autunno*, l'oiseau marin renvoie à la fois à la mort de Gerardo et à d'autres textes littéraires : au poème *L'albatros*[381] de la section « Spleen et idéal » des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire ou, encore, à l'œuvre de Samuel Taylor Coleridge,

[376] Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement, op. cit*., p. 293.
[377] Marica Romolini, *La "memoria velata" di Alfonso Gatto*: *Temi e strutture in* Morto ai paesi, *op. cit.*, p. 35-36.
[378] Parmi les occurrences du lemme « bianco », on compte également ses dérivés, comme le verbe « imbiancare ».
[379] MP, p. 40-41. Le lemme « albatro » présente deux occurrences dans le recueil *Morto ai paesi* : dans les poèmes *Autunno* et *Maestrale*.
[380] IS, p. 22-23.
[381] Charles Baudelaire, « L'albatros », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 7.

The rime of the ancient mariner[382]. L'albatros de Coleridge est directement lié au malheur. Dans ce long poème, un marin récite, lors d'un banquet de noces, les mésaventures qui se sont succédé après que l'albatros, qui suivait le bateau, a été tué. Dans le poème de Baudelaire, l'albatros a également une connotation négative, il perd effectivement toute sa splendeur lorsqu'il est abattu par les marins : « Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule ! / Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid ! / L'un agace son bec avec un brûle-gueule, / L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait ! » (vv. 9-12). Il devient la métaphore du poète qui trouve difficilement sa place dans la société de l'époque : « Le Poète est semblable au prince des nuées / […] Ses ailes de géant l'empêchent de marcher. » (v. 13, v. 16).

Une seconde espèce d'oiseau se profile dans la suite du poème : « Ribadita è l'assenza dove è il volo / altissimo dei corvi » (vv. 5-6). La symbolique du corbeau est explicite : se présentant comme un « oiseau oraculaire », il se situe entre les hommes et les dieux[383]. Le corbeau apparaît déjà dans l'épisode biblique du Déluge : lorsque Noé le lâche hors de l'arche, durant le déluge, il ne revient pas, contrairement à la colombe. L'image du corbeau insiste sur la dimension irrémédiable de la mort, renforcée par le verbe « ribadire » se référant à l'absence et par le superlatif « altissima » qui caractérise le vol des corbeaux. Cette valeur symbolique rappelle le poème *The raven* (*Le corbeau*)[384] de Poe. Ce texte se focalise sur l'histoire d'un homme qui, s'assoupissant pour tenter d'oublier la mort de sa bien-aimée, (Lenor), entend quelqu'un frapper à sa porte. Ouvrant sa fenêtre, il voit un majestueux corbeau entrer et se placer au-dessus de sa porte, sur le buste d'une statue de Pallas. À toutes les questions posées par le poète, dont la dernière est s'il reverra un jour Lenor au Paradis, le corbeau répond « Nevermore » (« plus jamais »), ce qui intensifie la douleur de la perte. Dans le texte de Poe, la mort est métaphorisée par le vol :

> Mais le Corbeau, perché solitairement sur ce buste placide, parla ce seul mot comme si, son âme, en ce seul mot, il la répandait. Je ne proférai donc rien de plus : il n'agita donc pas de plume — jusqu'à ce que je fis à peine davantage que marmotter : « D'autres amis déjà ont pris leur vol –

[382] Samuel Taylor Coleridge, *La ballade du vieux marin*, in Jacques Darras (édit.), Genève, Ad Solem, 2005.
[383] Marie-Madeleine Davy, *L'oiseau et sa symbolique, op. cit.,* p. 100.
[384] Edgar Allan Poe, *Le corbeau*, [trad. fr. de Stéphane Mallarmé], Bruxelles, Candide & Cyrano, 2012.

demain il me laissera comme mes Espérances déjà ont pris leur vol. »
Alors l'oiseau dit : « Jamais plus »[385].

Dans le poème de Gatto, l'irréversibilité de la mort s'accentue à travers un champ lexical funèbre qui traverse tout le texte : « l'odore del legno quest'autunno / rapito dalla polvere nell'ossa. » (vv. 6-7) ; « Resti l'albero dritto / che più prema radici nell'oscuro, / continue : e per sé, croce, sia trafitto. » (vv. 9-11). La douleur de la perte s'intensifie à travers la dimension de l'inaccessibilité : d'une part, le vol des corbeaux (« altissimo »), d'autre part, les racines de l'arbre qui s'enfoncent *nell'oscuro*. Le dépouillement lié à la saison automnale est mis en parallèle avec le corps qui est redevenu poussière. Le bois des arbres est également celui qui est utilisé pour la sépulture et les branches s'entremêlent en un signe de croix.

L'assimilation vol-mort que l'on retrouvait dans le texte poétique de Poe revient également dans d'autres poèmes de Gatto. Parallèlement à l'image de l'oiseau, la notion de vol est très présente dans les poèmes qui se réfèrent à Gerardo. On compte cinq occurrences du lemme « volo »[386] dans tout le recueil, dont trois dans des poèmes qui lui sont dédiés. Dans le texte *Morto di primavera*[387], la mort de Gerardo est transfigurée par un vol : « Ed al silenzio fu il balcone schiuso / più dolce del tuo volo / fuggito debolmente dalle mani. » (vv. 9-11). Le vol traduit une faculté qui échappe à l'humain sur terre et fait allusion à l'âme quittant symboliquement son enveloppe corporelle et terrestre. Le vol et l'image qui le représentent, l'oiseau, deviennent analogiques.

Le poème *All'altezza dei gridi*[388], un nouvel hommage à Gerardo, mentionne une autre espèce d'oiseau : « All'altezza dei gridi in cui non vola / altra gioia celeste che lo slancio / dei loggiati dipinti alle colombe (vv. 1-3). La colombe, oiseau profondément symbolique, est ici détournée par la négation du verbe « volare » et n'est présente qu'en image. L'espoir et la paix intérieure que pourraient procurer la vision de la colombe sont donc irréalisables. Dans les vers qui suivent, la notion de vol remplace l'oiseau : « E nella calma è il volo della sera / che si muove negli alberi, / la lontananza che da te remota / eternamente s'avvicina. » (vv. 9-12). Le vol s'incarne métaphoriquement dans

[385] Ivi, p. 5-6.
[386] Le lemme « volo » présente cinq occurrences dans le recueil, dont une occurrence au pluriel dans le poème *Inverno*.
[387] MP, p. 39.
[388] MP, p. 41.

le « soir » qui fait se mouvoir les arbres. Le soir, moment qui précède la nuit, laisse entrapercevoir quelques signes du défunt. Le poète joue également sur l'oxymore de « lontananza » et « s'avvicina » rendant soudainement possible ce qui habituellement ne l'est pas. De plus, le vent accentue la notion de fragilité de l'enfant : « torna al silenzio il suo tremare / al vento, la sua pietra » (vv. 4-5) qui s'oppose à la rigidité de la pierre tombale.

La métaphore de la mort de l'enfant se rapproche de l'image de l'oiseau, qui, en plus de sa symbolique spécifique, renvoie également, de par sa taille, à une idée de fragilité. Si sa symbolique oraculaire rappelle l'impalpable (sa furtivité et l'absence de toutes traces dans l'espace aérien), sa vision offre toutefois l'espoir d'un signe. L'image de l'oiseau délaisse l'horizontalité au profit de la dimension verticale. La symbolique de l'oiseau exige une « intelligence intelligible » : capable de lire au-dedans, de provoquer une révélation, c'est-à-dire un déchirement des voiles, une pénétration du sens caché, toujours dissimulé à un regard superficiel[389].

Le cri, dans le poème *All'altezza dei gridi*, s'apparente aussi bien au son ornithologique qu'à l'humain. Son de vie, « premier cri » lorsque l'enfant naît, cri de joie, cri d'effroi ou de tristesse, il est l'expression partagée entre les règnes humain et animal. Bachelard le décrit comme « première réalité verbale et cosmologique[390] », le cri étant à l'origine du monde, de la tempête :

> Si l'on devait faire une phénoménologie du cri, en respectant la hiérarchie de l'imaginaire, il faudrait partir d'une phénoménologie de la tempête. On chercherait ensuite à en rapprocher une phénoménologie du cri animal. On serait d'ailleurs très étonné du caractère inerte des voix animales. L'imagination des voix n'écoute guère que les grandes voix naturelles. On aura alors, dans le détail même, la preuve que le vent criant est au premier plan de la phénoménologie du cri[391].

Selon Bachelard, le cri est avant tout une énergie naturelle présente dans le monde sauvage. Dans le recueil *Isola*, le cri suggère une force vitale, animant le corps et l'espace : « s'apre a gridi nelle strade[392] » (v. 4) ; « In camicia gridiamo alla bella

[389] Marie-Madeleine Davy, *L'oiseau et sa symbolique*, *op. cit.*, p. 14.
[390] Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement, op. cit.,* p. 295.
[391] Ivi, p. 296.
[392] IS, *Corso*, p. 10-11.

giornata[393] » (v. 5) ; « I pescatori rianimano la città in gridi[394] » (v. 3) ; « Penetrato nel petto dal grido in cui mi lancio[395]. » (v. 20). Dans ces textes poétiques qui évoquent l'éveil de la ville et des hommes, le cri devient signe de naissance, source d'une première parole qui surgit dans le silence.

Dans le poème *Corrente*[396], les cris d'enfance se lient au moment de la naissance et présupposent, plus particulièrement, le retour à une vie prénatale. La présence de l'élément liquide *in utero* offre à l'enfance des possibilités d'éternité :

> sprofonda l'acqua che m'incarna e snelli / ai miei gridi d'infanzia son bambini messi // in collo alla mamma contenta della sua faccia. / Come alle carni ancora annottate / in cui gonfio mi muto eterna m'abbraccia / l'infanzia (vv. 2-8).

Les références au corps sont nombreuses : « occhi », « capelli » (v. 1), « in collo » (v. 5), « al mio petto » (v. 12), « gracile corpo » (v. 13), mais particulièrement à la *chair* : « m'incarna » (v. 3) et « alle carni ancora annottate » (v. 6) : tous ces syntagmes renvoient à la fusion mère-enfant dans un *regressus ad uterum*. Dans *Ottotteo*, Alfonso Gatto se focalise sur sa naissance et son enfance. La fin du récit se présente comme un voyage en mer, sur un voilier, qui n'est qu'un retour au sein de sa mère :

> Poi tacque e, con le braccia tese a due corde, risentiva il suo petto, la fedele serenità in cui il vento a poco a poco gli mosse i capelli. Come il veliero continuamente rompeva l'acqua e s'allargava nel mare, io entravo sempre più nel petto della mamma: il viaggio per tutti fu l'eterna distrazione in cui sempre si è sul punto di ricordare[397].

Selon Donato Valli, l'image maternelle représente le trait d'union entre les lieux de l'enfance et de l'innocence perdus et les conditions qui poussent à quitter la terre natale. La séparation de la terre d'origine évoque souvent, sur un plan symbolique, la mort de l'enfance[398]. La vie est marquée par des cris, de la naissance à la mort. Gatto signifie la mort à travers le cri des enfants, clôturant ainsi son texte *La spiaggia dei poveri* : « La

[393] IS, *Amici*, p. 13.
[394] IS, *Dopo la pioggia*, p. 20.
[395] IS, *Viride*, p. 24-25.
[396] MP, *Corrente*, p. 52-53.
[397] Alfonso Gatto, « Ottotteo » in *La sposa bambina*, *op. cit.,* p. 51.
[398] Donato Valli, « Alfonso Gatto, bambino del sud con i fondamentali della poesia », in *Alfonso Gatto, l'uomo, il poeta, op. cit.,* p. 18.

morte è un vento, un mare ? Terra non è, non è sepoltura. Il nostro silenzio avrà una voce, di là, di là e non son cupole, non son chiese. Ma bambini, bambini che gridano[399]. »

La récupération du mythe de l'enfance, le « surrealismo d'idillio[400] », permet ainsi un cycle éternel de recommencements, où le silence de la mort se transforme en cris d'enfants et où chaque étape de la vie est ponctuée de mort et de renaissance. Cette réflexion est développée par le poète dans *I fantasmi* :

> Rivolsi a medici, a educatori, a letterati, una domanda che mi stava a cuore e che è ancora mia, questa. "Credete che per ogni età dell'uomo si ripresenti lo stesso ciclo che è di tutta la vita, che cioè un bambino quale bambino, abbia una sua infanzia, una sua adolescenza, una sua giovinezza, una sua maturità, una sua vecchiaia, una sua morte, per riavere poi da ragazzo le sue stagioni e la sua morte di ragazzo e così via, sino alla morte che prima di morire deve passare anch'essa per le sue età e per la sua decadenza?" Era una domanda da meridionale, lo confesso […][401].

Dans un monde où les frontières entre chaque période de la vie (enfance – adolescence – âge adulte) sont rompues, les cris des enfants apparaissent comme le son de la naissance et de la renaissance. L'innocence et le rapport au monde, où tout n'est qu'émerveillement, permettent à l'image de l'enfant de représenter parfaitement le lien entre la nature et le monde adulte.

Dans le poème *Prato*[402], l'herbe s'apparente à la fin de la vie, accueillant le corps inanimé : « L'arco di questa sera ora ti porta / a nuova luna dove sorge il prato / silenzioso nell'aria e sulla morta / terra vi sogna i tuoi capelli. » (vv. 1-4). Les cheveux de l'enfant se confondent avec les brins d'herbe comme nous l'avons vu précédemment[403]. L'herbe prend la forme d'une métaphore capillaire: « Odore // nel desiderio d'arruffare i prati, / i tuoi capelli dove fuggi al grido / dell'infanzia che sogni pei tuoi nati. » (vv. 16-19). L'image d'oiseaux à la fin du poème (« il grigio dei colombi, nuvoloso » (v. 21)) semble se traduire en un signe de l'enfant disparu.

---

[399] Alfonso Gatto, *La spiaggia dei poveri*, in Francesco D'Episcopo, (a cura di), Salerno, Ripostes, 1996, p. 101.
[400] Giansiro Ferrata, « Prefazione », in *Poesie 1929-1941*, Milano, Mondadori, 1961, p. 16.
[401] Alfonso Gatto, « I fantasmi », in Francesco D'Episcopo (a cura di), *Alfonso Gatto picaro e poeta, tra sud e nord, op. cit.,* p. 43.
[402] MP, p. 42.
[403] Cette métaphore avait déjà été évoquée dans ce même chapitre (« Il morto troverà la terra odorosa, l'erba morbida e lunga come i suoi capelli in cui la mamma passa le mani. »).

Dans le poème *Inverno*[404], les images de l'oiseau et de l'enfant s'entrecroisent également. Les oiseaux occupent l'espace de leurs cris : « gli uccelli stringono i voli / radendo lo spazio di gridi. » (vv. 4-5) et semblent personnifiés : « Terra brusca di verde / ridesta nei capelli, / largo degli occhi uccelli / via, a sgorghi nel canto. » (v. 10-13). La métaphore capillaire de l'herbe renvoie à nouveau au corps défunt formant une unité avec la terre dont l'oiseau devient le signe, et s'exprime à travers la vision et le chant (« occhi uccelli », « nel canto »).

La mort de Gerardo fait parfois allusion à la mort du poète lui-même, à la mort de sa propre enfance[405]. Dans le poème éponyme *Morto ai paesi*[406], le « je » de l'enfant (« Bambino festoso incontro alla strada / del giorno chiamato lungamente / sarò morto nel gioco dei paesi » (vv. 1-3)) passe à la troisième personne du singulier : « Il bambino festoso dove muore / nel suo grido fa sera / e nel silenzio trova bianco odore / di madre » (vv. 7-10). Le passage entre les âges, de la naissance aux renaissances successives, réside dans la faculté à concevoir l'enfance comme le moment le plus vivifiant de l'existence :

> L'infanzia si ripropone come la stagione più vitale dell'esistere, la sola capace realmente di fronteggiare e di sconfiggere la morte che si annida nelle spire del quotidiano, in particolare, nei difficili momenti in cui la vita rischia di divenire apparenza e sopravvivenza. E contro questo pericolo, sempre in agguato, si leva il grido di rivolta del poeta, che torna a farsi e ad essere bambino, nella speranza che il suo esempio possa contribuire a svecchiare il mondo dalle sue ataviche tare della finzione e della sopraffazione[407].

4.4 Espaces architecturaux, espaces poétiques

La vitalité de l'enfance, exprimée dans la recherche sensorielle d'un paysage mythifié et de ses couleurs, peut se représenter sur le plan architectural. Nous rejoignons

[404] MP, p. 54-55.
[405] Marica Romolini, *La "memoria velata" di Alfonso Gatto*: *Temi e strutture in* Morto ai paesi, *op. cit.*, p. 53.
[406] MP, p. 63-64.
[407] Francesco D'Episcopo, « La libera felicità dei bambini d'ogni età » (introduzione), in Alfonso Gatto, *Il vaporetto, op. cit*., p. 7.

la définition de Michel Collot qui, évitant de limiter la notion de « paysage » à la nature, évoque l'importance du paysage urbain et architectural :

> Il n'y a pas lieu de réserver la notion de paysage aux espaces naturels ou au milieu rural, comme nous y incite une certaine tradition artistique et littéraire […] Ce qui compte, c'est moins le type d'espace, naturel ou cultivé, rural ou urbain, que le regard porté sur lui : la ville devient paysage dès qu'elle est perçue par un sujet comme insérée dans son environnement et formant avec lui un ensemble dont la cohérence sensible est porteuse de sens[408].

À partir des années 1930, Alfonso Gatto porte un vif intérêt pour l'architecture, surtout lorsqu'il quitte son Sud natal pour emménager à Milan, dans un environnement radicalement différent de celui qu'il avait précédemment connu. Dans une lettre à Enrico Falqui, un ami proche, il livre ses premières impressions sur la métropole lombarde, une ville bien différente de l'Italie méridionale : « Ho tutta la città ancora da scoprire : mi sembra immensa[409] ». D'autres artistes, en quête de travail, arrivent en même temps que Gatto : des poètes comme Sinisgalli et Quasimodo ou des peintres comme Aligi Sassu ou Domenico Cantatore. Depuis le début du siècle, Milan possède en effet une forte attractivité non seulement sur le plan industriel mais également éditorial[410].

Le mouvement fasciste voit le jour dans la ville lombarde en mars 1919, devenant par la suite l'un des centres d'expérimentation en matière architecturale. La ville s'impose comme ville d'art et d'architecture : en 1933, la Vème Triennale de Milan est inaugurée dans le nouveau Palazzo dell'Arte, présentant une architecture rationnelle aux murs blancs et de cristal[411]. À Milan, Alfonso Gatto se lie d'amitié avec un groupe d'intellectuels qui gravite autour de la revue d'architecture *Casabella*. Le poète rencontre également Edoardo Persico. Ce dernier, après des expériences en tant que revuiste (*Motor Italia*), puis éditeur (« Biblioteca Italiana Edoardo Persico »), dans laquelle il publie la première édition du livre de Lionello Venturi, *Saggi di Critica*, se lance dans la critique, défendant le groupe « Impressionnisme français » et s'opposant aux mouvements « Novecento italiano » d'inspiration néo-classique. Il collabore avec la « Galerie Bardi »

[408] Michel Collot, *La pensée paysage*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 69.
[409] Les lettres sont conservées aux Archives du XXème siècle de l'Université La Sapienza de Rome, au fond Falqui. Voir Anna Modena, *Alfonso Gatto a Milano*, Pisa, Pacini, 2010, p. 11.
[410] Anna Modena, « 'Al limite dello smarrimento', i primi anni milanesi di Alfonso Gatto », in *Alfonso Gatto : nel segno di ogni cosa, op. cit.*, p. 135.
[411] *Ibidem.*

de Milan (qui devient « Galleria del Millione » en 1931) et dirige par la suite la revue d'architecture *Casabella* aux côtés de l'architecte Giuseppe Pagano, jusqu'à sa mort prématurée en 1936. Alfonso Gatto, de 1937 à 1938, prendra la direction de la rubrique « Cronaca dell'architettura » de *Casabella*. Ses textes sont accompagnés de dessins de Luigi Veronesi qui a, par ailleurs, illustré la couverture de *Il sigaro di fuoco*.

Avant d'analyser le rapport que Gatto entretient avec l'architecture, il est important de revenir sur le contexte historique de l'époque et de voir comment le *ventennio fascista* a pu s'emparer de la question architecturale. Tout d'abord, l'architecture a toujours été un enjeu important du pouvoir, une image du régime en place. Cet aspect a été démultiplié durant le fascisme qui considérait l'architecture comme un moyen efficace de propagande. De plus, le nouvel État avait besoin de nouveaux bâtiments institutionnels : il était nécessaire de rénover ou de construire. Enfin, l'architecture devait impressionner l'individu par sa beauté – qui se traduisait par une certaine grandeur et symétrie – afin qu'il adhère davantage au régime.

Cela étant, il convient plutôt de parler « d'architectures italiennes de la période fasciste » car on compte plusieurs mouvements architecturaux à cette époque. Initialement, le fascisme se considérait comme une avant-garde et s'opposait, par définition, au modèle en place et aux valeurs bourgeoises. Les villes de prédilection des architectes étaient Milan et Turin, puis Rome. Dans les années 1920, le groupe nommé *Novecento*, composé des architectes Muzio, Fiocchi Mino et Pizzigoni, prône une architecture du « retour à l'ordre » et très fonctionnelle, privilégiant le domaine de l'urbanisme.

Deux modèles architecturaux se côtoient : d'un côté, une architecture rationnelle qui tente de simplifier les formes et, de l'autre, une architecture orientée vers l'Antique, demandée par une bourgeoisie qui voulait se démarquer de l'Italie fasciste plébéienne. La gare Santa Maria Novella de Florence, réalisée par Michelucci en 1933, est un exemple d'architecture rationaliste. Composée de blocs de pierre longilignes, elle se veut très épurée et fonctionnelle. En même temps, une architecture « monumentale » se développe. Elle reprend les codes de l'Antiquité en les simplifiant : le quartier de l'EUR, à Rome, présente des édifices pouvant se rattacher à cette forme d'architecture, comme le Palais de la Civilisation et du Travail, ou *Colosseo quadrato*, érigé en 1938. Ces formes seront

d'ailleurs privilégiées par la suite, l'architecture rationnelle étant perçue comme trop intellectuelle. Affirmant des liens avec le passé et la tradition, le régime, ayant besoin de justifier sa suprématie, consolidait son pouvoir par la pierre tout en préparant des projets urbanistiques pour l'avenir.

Alfonso Gatto dénonce la conception architecturale « monumentale » qui n'a, selon lui, rien à voir avec l'architecture romaine classique. En janvier 1938, il écrit que « lo stesso formulario critico s'impunta sulla parola « monumentale » come su una iperbole necessaria all'architettura per resistere al tempo[412] ». La fin de sa collaboration avec *Casabella* est due à des raisons idéologiques. En effet, il privilégie l'architecture nouvelle de Gropius et Mendelsohn au détriment de celle de Pagano et Terragni, exprimant ainsi sa nette préférence pour l'école et le rationalisme allemands[413]. Les valeurs du poète en matière d'architecture et d'urbanisme sont un moyen de s'opposer au pouvoir fasciste de l'époque :

> L'assimilazione che Gatto opera tra il poeta e la città si impone subito come il fondamentale presupposto di una ricerca intesa a sperimentare nella fenomenologia della parola la culturologia della storia. Il modello dell'uomo-città, nel momento in cui si misura con una codicologia naturalistica, acquista una funzione artisticamente alternativa. L'"architetturalità" diviene così una sorta di *novum organum*, un inesauribile strumento epistemologico di verifica intellettuale[414].

En 1934, Edoardo Persico dénonce la vacuité des revues d'architecture de son époque. Il avait déclaré, à l'occasion de la « Triennale de Milan », que le rationalisme était mort en raison des caractères de « latinité » voulus par le régime fasciste. À l'origine, ces revues (comme *Domus* ou *La Casa Bella*) avaient été fondées pour défendre l'architecture dite « nouvelle » et diffuser le « goût moderne » dans la sphère domestique.

[412] Alfonso Gatto, « Cronaca dell'architettura », in *Casabella*, janvier 1938, et in *Scritti di architettura*, Torino, Aragno, 2010, p. 84.
[413] Hosea Scelza, « Lo spazio degli uomini », in *Scritti di architettura*, *op. cit.,* p. 223.
[414] Francesco D'Episcopo, « Alfonso Gatto, oltre la letteratura », in *La cultura italiana negli anni '30-'45: omaggio ad Alfonso Gatto*, *op. cit.,* p. 324.

Progressivement, le terme « d'architecture nouvelle » devient synonyme d'« architecture moderne[415] ». Critiquant cette nouvelle architecture, Alfonso Gatto affirme :

> coloro che credono nella nuova architettura legata ed asservita ad un tecnicismo e ad un materialismo economico […] non sanno o non vogliono sapere come essa si origini in piena autonomia morale di arte, e si serva di risultati tecnici particolarmente legati ad un progresso […] come dei mezzi da impiegare e da vincere nell'espressione: "Noi fascisti, crediamo nell'uomo integro, pieno, assoluto contro l'uomo economico"[416].

Si pour *Domus*, l'architecture moderne doit être latine, *Casabella* offre une définition plus large : pour Persico, l'architecture moderne est celle du rationalisme allemand, tandis que pour Giuseppe Pagano, le directeur de l'époque de la revue (plus prudent vis-à-vis du Régime), l'architecture moderne doit « recouvrir les caractères plastiques et la rigueur constructive de l'architecture romaine, en se gardant néanmoins de toute rhétorique formelle[417]. ».

L'architecture moderne, sous couvert de « progrès », se lie à une nouvelle structure de la ville. Des éléments d'ordre purement urbanistique sont nommés dans le recueil *Isola*, entre autres, le carrefour et le boulevard. Dans le poème *Natura morta*[418], le carrefour est représenté comme un espace sans âme : « Tra piazze deserte e chiese murate / dal tempo, fermato ai crocicchi » (vv. 1-2). Selon Pierre Sansot, le carrefour a symbolisé la « mouvance », s'opposant à la place publique, lieu de repos et de rencontres : il rompt l'unité de la ville et semble rendre les hommes indifférents à une cité qu'il éventre. En un sens, il a un pouvoir de *contre-imagination*[419]. Le titre du texte poétique évoque également une dimension picturale, certainement une référence à Cezanne et à ses nombreuses natures mortes. Pourtant, le poème ne présente que des traces de peinture, comme si le tableau n'avait pas pu se concrétiser : « placata in attesa / di lunghe colate di

[415] Voir Hélène Jannière, « Les difficultés de la critique dans les années 1930 : discours critique des revues et définitions de l'architecture moderne », Actes du Vème congrès national d'archéologie et d'histoire de l'art, Bordeaux, 21-24 octobre 1999, p. 3.
[416] Alfonso Gatto, « Cronaca dell'architettura », in *Casabella*, avril 1937, et in *Scritti di architettura*, *op. cit.,* p. 23.
[417] Voir Hélène Jannière. « Les difficultés de la critique dans les années 1930 : discours critique des revues et définitions de l'architecture moderne », *op. cit.*, p. 4.
[418] IS, p. 11-12.
[419] Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Payot & Rivages, 2004, p. 283.

nero » (vv. 6-7). La ville moderne, représenterait-elle la mort progressive du paysage de l'enfance ?

Le poème *Corso*[420] présente l'image du boulevard qui se lie à une forme d'homogénéisation culturelle. Le boulevard s'apparente à un « cielo vuoto » (v. 1), à « una luce fredda ed incisiva in cui pesa reale e deserta » (v. 2) dans laquelle « si delude la speranza » (v. 6). Dans la ville, le poète semble perdre ses repères (« Perdo lo spazio nei luoghi, v. 10). Comme le souligne Max Picard, la ville contribue à cette désorientation[421]. Le boulevard ne se présente pas comme un lieu rassurant, « si disarticola » (v. 4). Pierre Sansot souligne que les symboles traditionnels disparaissent du boulevard pour se parsemer de signes abstraits : « passages cloutés, feux bicolores, sens giratoires, flèches indicatrices… *l'homme y déchiffre la conduite qu'il doit tenir*[422] ». Le poète avait déjà confié son intention d'éviter les rues de la ville, préférant emprunter d'autres chemins ou rejoindre la périphérie :

> Ero ansioso di giungere alla città, di popolarmi da solo nelle sue vie […]. Giungeva dalle prime case della periferia un suono di marcetta da pochi passi. […] Mi parve allegra come un lungo istante la vita. Camminavo con simpatia, mi scioglievo d'ogni impaccio per la prima volta: nel ritmo del passo dondolone, a gloria della mia sola volontà, andavo avanti[423].

Dans le poème *Libertà*[424], le poète déambule dans des rues qu'il imagine en couleurs, suscitant vitalité et bonheur : « Il sole affresca i palazzi di verde tenero » (v. 3), « La piazza arde di vento nella folla gaia, mi vedo ilare, colorato. » (v. 13). La référence à la peinture révèle l'intérêt que le poète porte au peintre sarde Mario Sironi. Installé à Milan, Sironi s'était d'ailleurs opposé à l'absence de couleurs et orienté vers la peinture murale qu'il revendique comme sociale : « Deve tornare il colore sui muri, l'oro e il bianco, l'azzurro e il verde e l'orchestra eroica e guerriera dei gialli, degli aranci, dei rossi[425]». Alfonso Gatto rédige l'introduction pour l'exposition de Mario Sironi en 1969.

---

[420] IS, p. 10.
[421] Max Picard, *La fuite devant Dieu*, [trad. fr. de J. J Anstett], Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 119. « La grande ville est la centrale de la fuite. Les rues sont comme des tuyaux où sont aspirés les hommes. Quelques arbres ont été entraînés avec les hommes dans la grande ville ; ils se dressent, angoissés, au bord de la rue ; ils ne connaissent plus le chemin du retour à la campagne et cherchent lentement à pousser à travers l'asphalte, à s'enfoncer et à disparaître ».
[422] Pierre Sansot, *Poétique de la ville, op. cit.,* p. 290. L'italique est de l'auteur.
[423] Alfonso Gatto, « La strada di San Brignano », in *La sposa bambina, op. cit.,* p. 77-78.
[424] IS, p. 13-14.
[425] Mario Sironi, Ettore Camesasca, Claudia Gian Ferrari, *Scritti editi e inediti*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 160.

Il y décrit notamment sa volonté de « costruire dentro il colore[426] ». Le mur devient l'élément architectural sur lequel le peintre-architecte laisse naître son élan créateur en toute liberté, comme le rappelle le titre du poème de Gatto :

> Per Sironi, ora, la pittura murale è all'origine di questa autodecisione dell'immagine: e il muro – tanto più imminente nel suo apporto se è solo immaginarlo – è la facciata di un evento creativo che supera le determinazioni d'ogni punto di vista, il primo e il dopo del ritrarre e dell'imitare, supera la sua stessa libertà d'apparire […]. La dialettica è, nel moto reale d'avvistamento, del colpire nel segno, l'orbita che raggiunge tutto l'occhio imprimendogli rilievi sempre maggiori[427].

Le poète lie l'architecture à la peinture. L'art, quelle que soit sa forme, doit laisser entrevoir la perception du spectateur. Repeindre les murs de la ville apparaît comme un acte de résistance face à l'homogénéité culturelle et coloriste de l'époque.

À Naples, le rapport du poète à la ville est différent. Dans le poème *Amici*[428], le corps se lie d'un sentiment intime à la ville : « E la città lavata dal cielo la riceviamo nel petto, tra le braccia, come una amante fresca. // « Napoli ci bacia » (v. 2-3). La ville du Sud est personnifiée en femme. Il s'agit de l'unique poème dans lequel le nom d'une ville est mentionné (dans les premiers recueils hermétiques). Alfonso Gatto, inscrit en 1926 à la faculté des Lettres de Naples, entretient de nombreuses relations amicales dans la ville. Paolo Ricci, parmi ses amis[429], évoque la « favolosa cantina-trattoria di via Ventiglieri » et la « Libreria del '900[430] ». L'usage de la première personne du pluriel – rare dans les premiers recueils hermétiques – témoigne du lien étroit d'amitié dès le premier vers : « Abitiamo in una sola piazza, tutti : la notte si parla a stanza aperta dai letti. » (v. 1). Se vêtir ou se raser deviennent des actes qui font corps avec le paysage urbain : « In camicia gridiamo alla bella giornata e mascoloni e spettinati ci facciamo la barba agli specchi dei balconi. » (v. 5).

---

[426] Alfonso Gatto, *Sironi, il liberatore. Introduzione alla mostra,* Florence, Moneta, 1969, p. 16
[427] Ivi, p. 19.
[428] IS, p. 13.
[429] Des années plus tard, Gatto rappelle ses amitiés napolitaines : « altri amici ci aspettano nella Napoli degli anni Trenta… Ugo Arcuno, Saverio Gatto [zio di Alfonso], Sergio Ortolani, Carlo Barbieri, Paolo Ricci, Salvatore Mastellone, Guglielmo Peirce, Ciardello e Guido Macera, Carlo Muscetta. Tutti vivi e morti, presenti nella mia memoria… », Alfonso Gatto, *Napoli N.N.*, in Francesco d'Episcopo (a cura di), Salerno, Ripostes, 1993, p. 21.
[430] Alfonso Gatto, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. XLVI.

L'assimilation la plus significative est exprimée avec la ville de Salerne. Le poète s'identifie à Salerne (« Salerno sono io ») lors de l'événement dramatique des inondations d'octobre 1954. Alfonso Gatto vit à distance le terrible événement de la destruction de sa ville natale, qui fera plus de trois cents victimes :

> Sono note, scritte in fretta in questa notte. Il giornale deve uscire e io sono nato a Salerno, conosco piazza Luciani e Porta Catena, quel palazzo Olivieri che dalla strada di Vietri come un piccolo grattacielo scende al mare di via Ligea: sono i luoghi del nubifragio ed erano i luoghi dell'amore, delle prime malinconiche affacciate con la testa sulle mani alla terrazza del golfo. Mi hanno telefonato molti amici. Salerno sono io, Amalfi è Afeltra intento al Corriere a pensare grandi titoli di lutto per la sua piccola repubblica[431]…

Le lien que le poète entretient avec le paysage urbain est complexe. L'architecture du Nord n'est pas comparable à la vitalité du Sud que le poète recherche. Si Milan demeure la ville natale de sa poésie[432], Salerne reste sa ville de cœur. Selon Persico, l'architecture est politique : « l'architettura significò il punto vivo o il punto morto della coscienza degli uomini, la loro responsabilità o la loro irresponsabilità storica[433] ». Partageant ce point de vue, Gatto s'oppose aux thèses d'Ugo Ojetti qui soutenait que l'architecture – sous couvert d'un *rimodernamento* – devait se définir comme un « art de luxe » au détriment de l'amélioration des conditions de la population.

Les convictions plus humanistes de Persico et de Gatto se rapprochent des conceptions architecturales de l'américain Frank Lloyd Wright. Né en 1867, Wright a réalisé des centaines de projets de construction d'hôtels, d'églises et de musées, mais il est surtout connu pour la réalisation de « maisons usonniennes », des habitations à faible coût et destinées à un public très large. Wright transfigure l'architecture urbaine traditionnelle pour recréer des constructions empreintes de nature. La maison de la cascade[434] (Fallingwater house), réalisée en 1935, est un exemple de réussite de la fusion entre l'architecture et la nature, l'habitation se fondant subtilement dans une cascade. En janvier 1945, Alfonso Gatto, avec l'aide de Giulia Veronesi, s'occupe de l'édition

[431] Alfonso Gatto écrit sur *Epoca.* Voir https://www.infinitimondi.eu/2020/10/28/emergenze-di-altri-tempi-salerno-1954-lalluvione-massimiliano-amato-la-ricostruisce-per-il-quotidiano-del-sud/
[432] Anna Modena, *Alfonso Gatto, immagini, documenti, manoscritti, dipinti, testimonianze, op. cit.,* p. 7.
[433] Edoardo Persico, *Scritti critici e polemici*, in Giulia Veronesi (a cura di), Milano, Rosa e Ballo, 1947, p. XIII-XV.
[434] Voir annexes, image 7.

italienne de la conférence que l'architecte a tenue, en mai 1939, à l'Institut royal des architectes britanniques de Londres. Gatto, rédigeant la préface de l'œuvre de Wright : *Architettura organica : l'architettura della democrazia* déplore que l'architecte soit peu connu en Italie. Le poète considère Wright comme un créateur, capable de proposer un message humain plus que technique. Il écrit : « Questo americano quasi ottantenne è […] straordinariamente vivo nel mondo di oggi, […] se lo stesso concetto di democrazia è per lui affermazione di un diritto alla vita da vivere[435] ». L'architecture ne doit plus se contenter d'être nouvelle ou « moderne », mais elle doit surtout être démocratique. L'architecture de Wright est synonyme de vie, comme la poésie l'est pour les hermétiques. Gatto souligne l'aspect social et vital de son architecture : « Questa architettura ha una ragione di vita e di moto in sé, è una risolutrice energica di condizioni. Perciò è l'unica che sia moralmente vicina ad uomini sempre più e meglio conscienti della propria condizione[436]. » Ce message, révolutionnaire pour l'époque, a séduit Edoardo Persico qui voit en lui un « Cezanne de la nouvelle architecture[437] ».

L'intérêt pour l'architecture de Wright et pour son rapport à la nature, en pleine période fasciste, est à interpréter comme une volonté de sortir du temps historique et culturel de l'époque : au lieu de s'imposer monumentalement, l'architecture se fond dans la nature et en épouse les contours. Comme le souligne Giolli, les racines de Wright dépassent le temps et l'espace :

> L'appello alla natura di Wright in pieno Novecento non è un'eco stanca dei nostri appelli ottocenteschi: in quel linguaggio le stesse parole hanno altro significato. Basta sentir qui Wright ripetere inflessibile che solo "ad ogni costruzione che sia in rapporto con la natura, la moda non può recar danno" […] Questa natura "al di là del tempo" è una misura non meno esatta della ragione, al di là dello spazio[438].

Alfonso Gatto partage la même ferveur qu'Edoardo Persico : « un discorso sull'architettura va sempre oltre l'architettura, investe tutta la vita dello spirito e prima di

[435] Alfonso Gatto, « Prefazione a Wright », in *Scritti di architettura, op. cit.,* p. 164.
[436] Ivi, p. 166.
[437] Edoardo Persico, *Tutte le opere (1923-1935)*, vol. II, in Giulia Veronesi (a cura di), Milano, Edizioni Comunità, 1964, p. 229-230. « L'architettura nuova è nata, veramente, nel solco dell'impressionismo : alludo a Frank Lloyd Wright […]. Wright, per l'intimo senso della sua opera e per la risonanza dello stile […], può essere considerato il Cezanne dell'architettura nuova. »
[438] Raffaello Giolli, « L'ultimo Wright », in *L'architettura razionale*, in Cesare De Seta (a cura di), Bari, Laterza, 1972, p. 310-311.

tutto, sino al fondo la coscienza di chi lo esprime[439] ». La disparition de Persico est un véritable traumatisme pour le poète : « Con Persico avevamo un destino una fede una volontà comune […]. Io sono sgomento davanti alla sua morte e alla mia vita[440] ».

Alfonso Gatto reprend un certain nombre de convictions de Persico après la mort de son ami, parmi lesquelles l'intérêt de porter un nouveau regard vers la banlieue (d'où le titre du poème *Periferia* qu'il lui dédie). Anna Modena souligne sa double lecture sur la périphérie où l'influence de Persico conduit Gatto à privilégier la fonction « sociale[441] » de l'architecture. L'espace de la banlieue s'affirme pour le poète comme un espace authentique, « social », rappelant le paysage de l'enfance :

> La periferia come un villaggio si consola con la sua *memoria*: scacciata dalla città sbatte sugli assiti le sue povere bandiere ravvivate dalla pioggia. […] La periferia è questa vita nuova sempre tesa al primo sguardo: statura e deserto fuggiti con ansia dal cuore della città, dove alla morte degli uomini resiste la loro storia. E per questa sostituzione la città è sempre popolosa, tace i morti ed i vivi, li riassume astrattamente nel suo ordine: così è tutta finita […]: la periferia è ancora infinita, semplice: *come i paesi, nutriti di spazio e di tempo veri*, distingue gli uomini fino all'ultimo. Forse perciò si amano queste strade che perdono il loro tracciato nella campagna, queste case odorose di calce e di legno, questo rimorso continuo della natura che, a notte, s'atterra nei muri[442].

Ville et banlieue se présentent aux antipodes l'une de l'autre. Si la ville est décrite comme « popolosa », la banlieue se réfère au désert (« deserto ») et semble oubliée du point de vue politique. En effet, après les mesures de réhabilitation des centres-villes qui ont poussé les populations vers l'extérieur au début du siècle, les banlieues sont livrées à l'abandon.

Le titre du poème *Periferia* renvoie, dans un premier temps, au lieu du cimetière Musocco où repose Edoardo Persico, dans la banlieue nord-ouest de Milan. Dans une lettre émouvante, que Gatto adresse à son ami Carlo Muscetta, le 27 février 1936, nous

---

[439] Alfonso Gatto, « Discorso su Neutra », in *Casabella*, décembre 1937, in *Scritti di architettura, op. cit.,* p. 81.
[440] Alfonso Gatto, *Gli anni tra parentesi. Lettere ad Anna Maria Mazzucchelli (1936-1939)*, in Rossano Astarita (a cura di), Cava dei Tirreni, Avagliano, 1996, p. 79.
[441] Anna Modena, in *Guida sentimentale di Milano, op. cit.,* p. 22. « Vi si legge, in filigrana, un influsso del pensiero di Persico, nel guardare all'architettura e al tessuto urbano come storia della sua esistenza, nel coglierne la funzione sociale, nell'attenzione alla qualità della vita delle periferie (e il fatto che stiano sorgendo nuovi quartieri popolari a San Siro o in viale Molise).
[442] Alfonso Gatto, *Guida sentimentale di Milano*, in Anna Modena (a cura di), Milano, Scheiwiller, 1988 p. 64.

lisons : « L'ho ritrovato in un babelico cimitero, coperto di neve, nella periferia più triste e squallida di Milano[443] ». Le titre renvoie également à une « périphérie » symbolique, une enceinte qui entoure le cimetière, divisant le monde des morts de celui des vivants. La banlieue, ici décrite comme « triste e squallida », était initialement un lieu que le poète affectionnait particulièrement et dans lequel il pouvait se recueillir loin des clameurs de la ville. Anna Modena insiste sur le rapport particulier du poète avec la banlieue. Il s'agit d'un lieu qui le ramène à la nostalgie de l'enfance et où il retrouve les odeurs et la verdure d'un paysage connu, en dehors de la métropole lombarde :

> L'anima campagnola, periferica di Milano è ricercata da Gatto con nostalgia sottile. Odori noti di terra, di carreggiate, di verdure, odori poveri di legnaia, di vecchi lumi evocano tutti un mondo familiare, quasi a riportare il poeta in un continuamente ricercato "paese d'infanzia", quello che vuole ritrovare anche dentro questa città, nordica e fredda[444].

Des années plus tard, en 1943, Gatto écrit : « Sette anni fa Persico moriva a trentacinque anni. Nella bianca giornata di gennaio a Musocco la neve aveva reso uguale e infinito il campo dei morti[445]. » L'atmosphère qui caractérise le lieu est marquée par le vide, le froid et le dépouillement : « distanza / d'alberi spogli nel suo cielo vuoto » (vv. 3-4), « piscina gelata » (v. 5), « i suoi morti spogli / in tutto il freddo della terra » (v. 6-7), « la sua vera / solitudine e freddi sulla terra » (vv. 12-13), « un bacio morto » (v. 14), « tutto il freddo della morte » (v. 23).

Le paysage des premiers recueils poétiques, qu'il soit naturel ou urbanisé, se fonde sur un espace poétique infini. La mémoire abolit toutes les frontières spatiales ou temporelles. La notion d'espace se lie ainsi progressivement à celle du temps. En effet, la poésie s'inscrit à la fois spatialement dans un horizon infini, et temporellement à travers un double horizon entre le passé originaire et le futur des possibles. Ainsi, pour reprendre des termes baudelairiens, la « profondeur de l'espace » s'associe à une « allégorie de la profondeur du temps[446] », ouvrant de multiples horizons.

---

[443] Alfonso Gatto, cité par Anna Modena, in « 'Al limite dello smarrimento', i primi anni milanesi di Alfonso Gatto », in *Alfonso Gatto : nel segno di ogni cosa, op. cit.*, p. 151.
[444] Anna Modena, *Guida sentimentale di Milano, op. cit.,* p. 28.
[445] Alfonso Gatto, « Clessidra », in *La Ruota*, janvier 1943, et in *Scritti di architettura, op. cit.,* p. 161.
[446] Charles Baudelaire, *Le poème du hachisch*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 250.

Chapitre 5. L'horizon comme espace-temps poétique

L'architecture devient un espace poétique qui vient habiter le paysage : dans cette perspective, la fenêtre et le balcon comptent le plus grand nombre d'occurrences[447]. Ces deux éléments architecturaux créent un lien entre intérieur et extérieur, passé et présent, tel un seuil entre deux mondes. Espace et temps sont indissociables et reliés par la structure d'horizon du paysage qui prend son sens dans l'image poétique de la fenêtre. Accoudé à la fenêtre, le regard tourné vers l'horizon, le poète s'égare vers des réminiscences et de son attitude mélancolique naît la douleur de la perte. C'est dans l'environnement nocturne, et à travers l'image de la lune, dans un temps que nous qualifierons « d'attente », qu'un dialogue avec le monde de l'au-delà se crée jusqu'à l'aube.

5.1 Mélancolies à la fenêtre

Dans *Ritratto di mia madre*, le poète brosse le portrait de sa mère. L'enfant s'intègre dans le paysage et porte son regard vers la fenêtre où la voix maternelle se fond avec la nature. L'image quasi picturale du portrait de la mère à la fenêtre, est entourée d'une sollicitation sensorielle accrue qui alimente le souvenir et la mélancolie :

> Nell'antica immagine, la casa e la campagna si sono attenuate nella lontananza in cui mia madre malinconicamente sorrideva a sera aprendo le finestre dopo il lungo giorno. Noi correvamo all'aperto e la vedevamo rimanere sospesa al lungo tramonto del cielo in cui le piccole campane dei villaggi impallidivano appena, velate. L'odore dell'erba cedrina, il fumo lieve delle case ad una ad una ricadute della propria solitudine: la brezza leggermente le sfiorava il volto e i capelli. La voce di mia madre era così soave che noi la ascoltavamo come una musica senza distinguere le parole con cui ci richiamava: eppure era la solita voce che nella fine del giorno si impoveriva, ridiventava mortale a lasciar tremare a lungo i nostri nomi, quasi in un addio[448].

La fenêtre relie l'espace domestique de la maison – dans lequel est représentée la mère – avec la nature. Grâce à l'ouverture de la fenêtre, les odeurs et les bruits de ces

[447] On relève huit occurrences du lemme « finestra » : IS (*Infanzia, Balcone, L'assunta, Cielo, Erba e latte, Mattino all'ospedale*; MP *Alba a Sorrento, Largo di sera*) et huit occurrences du lemme « balcone » : IS (*San Liberatore*, *Balcone, Amici, Infanzia* ; MP *Morto di primavera, Sera d'estate, Gerardo*).
[448] Alfonso Gatto, « Ritratti di mia madre », in *La sposa bambina, op. cit.,* p. 38. Les lemmes soulignés sont de l'auteure de cette thèse.

deux espaces se mêlent : l'herbe et la fumée de la maison, ainsi que le son de la voix maternelle, transfiguré comme un son de la nature, se dissipent progressivement. Le souvenir prend forme dans une sorte de flou où les sens sont pâles et vaporeux. La fumée qui se consume (de même que la voix de la mère) devient le signe sensible de la fugacité du temps : de ce souvenir ne demeure que la rémanence de la sensation de la chaleur d'un foyer.

La fenêtre semble constituer un cadre entre le « je » et le paysage, entre le passé et le présent. Elle est un seuil donnant lieu à un sentiment mélancolique qui suggère la poétique de Giacomo Leopardi. Gatto, dans une posture léopardienne, cite le poète du XIXème siècle, accoudé à une fenêtre, les yeux rivés vers l'horizon : « "Io ero malinconicissimo e mi posi alla finestra": era questa la veduta per l'infinito che ci ha lasciato Leopardi.[449] ». Gérard Wajcman définit le paysage comme « la nature + un cadre[450] », la fenêtre devenant la marque de l'humain, entre le sujet et le réel :

> Pour penser le monde, il faut une fenêtre. Mieux : la fenêtre pense le monde. L'objet-fenêtre réclame d'être pensé parce que ce qui est pour nous le monde est structuré par une fenêtre, suspendu à une fenêtre. […] Plus loin que « penser » le monde, la fenêtre le constitue. Avec nous, en même temps que nous, c'est le monde qui vient s'accouder à la fenêtre[451].

Alfonso Gatto s'est également représenté à la fenêtre en tant que peintre. Le tableau s'intitule *Autoritratto alla finestra*[452]. Il a été réalisé en 1966, quelques années avant le recueil *Rime di viaggio per la terra dipinta*. Ce tableau représente l'intérieur d'une chambre aux murs roses. On y voit une silhouette d'homme, de dos, assis devant une fenêtre aux battants entrouverts qui laissent apercevoir le ciel et la mer dans des tons bleutés. L'air, provenant de l'extérieur, fait bouger doucement le rideau par des traits de pinceau blancs. Dans cet autoportrait, Alfonso Gatto projette sa propre identité artistique, sa toile devenant la représentation de son statut de poète et de peintre.

Cet autoportrait renvoie immédiatement à l'attitude mélancolique de Leopardi, accoudé à sa fenêtre, mais également au jeune Alfonso Gatto qui compose son premier

---

[449] Alfonso Gatto, « Parole a un pubblico immaginario », in *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 705.
[450] Gérard Wajcman, *Fenêtre, chronique du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, 2004, p. 188.
[451] Ivi, p. 23.
[452] Nous n'avons malheureusement pas pu reproduire le tableau, seulement visible au Fonds Gatto de l'Université de Pavie. La description qui suit tient compte de l'article de Mara Affinito, « Un confronto alla finestra : Alfonso Gatto e Graziana Pentich », in *Strumenti critici*, XXVI, n. 3, octobre 2011, p. 445.

poème. Dans *Parole a un pubblico immaginario*, le poète décrit l'environnement dans lequel naît son écriture poétique et où le paysage perçu par la fenêtre est propice à l'acte créatif :

> Ho scritto la mia prima poesia a vent'anni in una stanza diroccata. Di là dalla finestra c'era il mare, pioveva dolcemente. […] Tante sere io mi dicevo: "Dopo di me vivrà il mondo, chissà se altri guarderà questi colli e il mare col mio stesso sguardo e senza saperlo mi ricorderà"[453].

La présence de la mer et des collines de Salerno rappelle *L'infinito* léopardien. La fenêtre de sa chambre constitue l'endroit où sa poésie a vu le jour, mais celle-ci naît également grâce à l'image de l'infini laissée par Leopardi. Anceschi parle d'un vértitable « mythe de Leopardi » qui s'opère chez les poètes[454] : « E per mito intendo quel vagheggiamento o idoleggiamento dell'opera leopardiana da parte di nostri scrittori, comme modello e guida alla propria opera[455]. »

Le paysage du Sud revient dans le poème *San Liberatore*[456] qui esquisse les traits de la ville de Salerne et de sa campagne environnante découpée entre le ciel et la mer. Les contours de la ville sont délimités par les vertes collines de la Costiera, San Liberatore au nord et la mer. La colline éponyme de 466 mètres surplombe la côte amalfitaine[457]. Dans ce texte, l'espace géographique est scindé entre une vue panoramique et le souvenir de l'intimité d'une chambre ouverte sur l'extérieur. Le poème, construit à l'imparfait comme un récit, s'apparente à la prose. La description du paysage part du point de vue de la maison natale, puis le regard se pose sur la colline et sur sa végétation :

> Dalla nostra casa si vedeva il mare, nel golfo delle montagne. (v. 1) // Il paese saliva con le sue scale verdi, tra gli alberi rugginosi ed incatenati, ad un gran terrapieno a picco sulla valle. Lievito d'acque, a sera, tra le canne ed il fogliame : odore d'erbe, aspro e rapido nel vento. (vv. 3-6)

La vision mélancolique de la maison de Salerne, entre mer et montagne, rejoint la description du paysage d'enfance de Leopardi, dépeinte par Gatto dans son ouvrage critique *Ritratto di Giacomo Leopardi*, publié dans la revue *Circoli* en 1938. Le paysage

[453] Alfonso Gatto, « Parole a un pubblico immaginario », in *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 704.
[454] Luciano Anceschi, *Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea,* Milano, Hoepli, 1943, p. 23. Dans l'introduction de son anthologie, Anceschi cite les poètes choisis : « Cecchi, Gargiulo, De Robertis, Banfi, Montale, Solmi, Falqui, Contini, Bigongiari, Macrì, Sereni, Gatto, Ravegnani ».
[455] Ivi, p. 132.
[456] IS, p. 15.
[457] Voir annexes, images 8 et 9, photo de la colline de San Liberatore et photo du panorama.

est perçu, comme dans le poème *San Liberatore*, depuis la maison, d'où l'on peut imaginer une fenêtre ou un balcon : « Dalla sua casa si vedevano le montagne, la marina di San Stefano e gli alberi da quella parte con quegli stradelli[458].

Dans *San Liberatore*, la nature interfère avec la maison par le biais des sens : la vue, mais aussi l'olfaction. Les éléments du paysage méridional de l'enfance se manifestent effectivement à travers des odeurs végétales familières. Le village est lui-même immergé dans la nature par des escaliers recouverts d'herbe (v. 4). L'humidité du soir amplifie les odeurs dans la chambre du poète, car elles passent par le « balcon ouvert » (v. 10), d'où l'on imagine la fenêtre qui permet d'y accéder :

> Letto di ferro: nella stanza nuda, odore di sorbe. Travi grosse al soffitto,
> dal balcone aperto il vasto soffio della terra. Intirizzivo nella mia carne,
> dormivo ridente ed intero. (vv. 10-12).

Des éléments mobiliers rustres, comme le lit en fer et les poutres du plafond (vv. 10-12), se fondent ainsi dans l'environnement naturel au travers d'un échange olfactif. Le balcon permet de lier le dedans et le dehors à travers la perception du monde extérieur. Cet espace permet au poète de se sentir entier, vivant : l'idée de « chair » (v. 12) renvoie aux racines, à un retour spatial et psychique dans la maison natale. La fenêtre et le balcon se présentent comme un dispositif qui permet le passage entre l'introspection et la projection, entre le passé et le futur. Selon Michel Collot, « la dialectique du proche et du lointain régit le paysage comme l'existence ; elle possède une signification indissociablement spatiale et temporelle[459]. » L'horizon s'apparente en effet à l'avenir où le regard s'élance vers l'horizon comme vers un futur.

Le paysage du poème sollicite le souvenir et présente des odeurs d'herbe et d'eau au crépuscule. Les effluves des plantes vivifiés par la tombée du jour et le bruissement du vent évoquent *L'infinito*[460] léopardien, où le vent devient métaphore du souvenir de l'enfance[461] : « E come il vento / odo stormir tra queste piante […] / e mi sovvien l'eterno » (vv. 8-9, v. 11). La vision du paysage qui surplombe la mer (« A petto largo si fiutava lo spazio come un mare » (v. 7)) rejoint également le plaisir de la divagation dans

[458] Alfonso Gatto, *Ritratto di Giacomo Leopardi*, *op. cit.*, p. 26-27.
[459] Michel Collot, *L'horizon fabuleux*, t. 1, *op. cit.,* p. 14.
[460] Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Fernando Bandini, *op. cit.,* p. 119-120.
[461] Paola Polito, Erling Strudsholm, *Il senso del tempo in Giacomo Leopardi*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2015, p. 95.

le souvenir : « Così tra questa / immensità s'annega il pensier mio : / e il naufragar m'è dolce in questo mare. » (vv. 13-15). Ce paysage, autour de la mer et des montagnes (« il mare, nel golfo delle montagne », v. 1), représente une vision de l'horizon qui se définit comme la limite du champ visuel où la terre et le ciel semblent se rejoindre.

Bien que constitutif du paysage par des facteurs objectifs et géographiques, l'horizon reste malgré tout subjectif. Cette ligne imaginaire, que l'on ne peut retrouver sur aucune carte, dépend du point de vue du sujet qui en fait sa propre interprétation et représentation[462]. L'horizon est alors indissociable de sa perception :

> Nous sommes dans un lieu, quelconque. Pourtant, par la faille entrouverte entre ciel et terre, dans l'écart qui déploie, entre ici et là-bas, les plans en perspective, une orientation se dessine, un sens émerge, et le lieu devient *paysage*. Morceau de « pays », certes, arraché du regard à la terre, mais qui donne à lui seul la mesure du monde. Car il possède un *horizon*, qui, tout en le limitant, l'illimite, ouvre en lui une profondeur, à la jointure du visible et de l'invisible, – cette distance qui est l'empan de notre présence au monde, ce battement du proche et du lointain qui est la pulsation même de notre existence[463].

Cette vision d'horizon passe par le processus de remémoration du paysage de l'enfance. Le poète semble ainsi sortir de la catachrèse associant l'horizon à un mouvement vers l'avenir. Il est en effet possible de percevoir la structure d'horizon comme un acte de rétrospection qui consiste, selon Merleau-Ponty, à « s'enfoncer dans l'horizon du passé et en développer de proche en proche les perspectives emboîtées[464]. » Une vue intime du passé n'a rien de statique tant que notre existence n'est pas révolue : elle ne cesse, au contraire, de bouger à travers différentes perspectives : « c'est ce caractère perspectif de l'horizon rétentionnel qui fait coïncider toute remémoration avec l'expérience d'une *profondeur* spatio-temporelle infinie[465] ». Ainsi, le passé a lui-même un avenir qui se retranscrit dans l'écriture poétique afin d'en faire apparaître la dimension encore cachée. La vue de l'horizon provoque aussi bien chez Gatto que chez Leopardi un sentiment d'infini caractérisé par son aspect illimité dans le temps et dans l'espace.

[462] Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours, op. cit*., p. 13.
[463] Michel Collot, *L'horizon fabuleux*, *op. cit.*, p. 11.
[464] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.,* p. 51.
[465] Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.,* p. 57.

Alfonso Gatto écrit sur Leopardi : « I monti, allo sguardo, sono confini sempre più remoti ed armoniosi, e s'allontanano in una immagine deserta dell'infinito[466] ».

Dans le *Zibaldone*, Leopardi s'interroge notamment sur ce désir d'infini :

> La cagione è la stessa, cioè il desiderio dell'infinito, perché allora in luogo della vista, lavora l'immaginazione e il fantastico sottentra al reale. L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario. Quindi il piacere che io provava sempre da fanciullo, e anche ora nel vedere il cielo ecc. attraverso una finestra, una porta, una casa, una passatoia, come chiamano[467].

En passant par la remémoration et étant perçue et ressentie à travers un prisme (une fenêtre, un balcon), la vision de l'horizon se crée à travers une relation mélancolique d'inaccessibilité spatiale et temporelle. Dans son texte critique, Gatto considère que lors de la perception du paysage et de son horizon, s'opère chez Leopardi une recherche de solitude existentielle d'où émanent des sensations corporelles, auditives ou olfactives qui permettent au poète de se retrouver introspectivement, de se « sentir soi » : « quella sua gioia *di sé stesso in sé* […] stretta nel corpo alla vista dell'orizzonte, con la scontentezza provata dalle sensazioni destategli dalla vista della campagna[468] ».

Cette recherche d'horizon s'associe intrinsèquement à l'acte poétique. Le premier texte, *Poesia*[469], évoque l'idée d'une poésie liée à l'espace, comme « la sensation d'univers[470] » évoquée par Paul Valéry : « Universo che mi spazia e m'isola, poesia. » (v. 5). À partir de la définition de poétique que Jean Onimus élabore, nous pourrions parler d'une « poésie-horizon » : poésie ambivalente, dans la quête d'un horizon à la fois vital et mélancolique et d'un désir d'infini impossible :

> Le poétique à la fois rapproche et éloigne. Il fait reluire les détails et recule les horizons, il aiguise l'attention sur ce qu'on néglige mais noie les apparences dans une brume. Proximité et éloignement, perception de l'infime et brouillard, ou bien éblouissement : on change de mesure, on sort de l'ordinaire, la réalité en se rapprochant s'éloigne, devient

[466] Alfonso Gatto, *Ritratto di Giacomo Leopardi, op. cit.,* p. 28.
[467] Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991, p. 169.
[468] Alfonso Gatto, *Ritratto di Giacomo Leopardi, op. cit.,* p. 24.
[469] IS, p. 9.
[470] Paul Valéry, « Propos sur la poésie », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « la Pléiade », t. 1, 1957, p. 1363.

> mystérieuse, neuve et c'est alors qu'on la sent proche, qu'on veut s'unir à elle, qu'on peut abattre les barrières de la prose[471].

L'espace de remémoration induit par l'horizon que nous définissons comme « espace-horizon » passe fréquemment par le biais de la fenêtre devenant le « point de départ de l'élargissement de l'espace[472] ». Dans le poème *Infanzia*[473], l'image de l'enfant accoudé à la fenêtre procure une puissante dimension onirique : « Il bambino, sorpreso alla finestra / della sera tranquilla, odorava / la leggerezza tepida dei fiori » (vv. 1-4). L'attitude mélancolique de la rêverie à la fenêtre renvoie au souvenir, à un passé révolu. Gatto relève également cet aspect chez Leopardi, ce qui implique une quête de l'enfance : « e la poesia appare, da una memoria necessaria d'infanzia[474] ». Dans cette nouvelle temporalité, la dimension olfactive occupe une place primordiale. Ouvertes ou entrouvertes, les fenêtres laissent entrer le souffle du vent, déposant des effluves végétaux et marins où les deux éléments primaires du sud, que sont l'herbe et l'eau, sont à nouveau réunis, comme dans le poème *Mattino all'ospedale*[475] où l'aspect olfactif recrée tout l'imaginaire de l'enfance : « un vento leggero d'erbe » (v. 17), « Alla finestra consueta appare / il mondo come un piccolo villaggio / intirizzito tra la selva e il mare » (vv. 21-23).

La fenêtre, même ouverte, revêt la fonction de seuil spatial et temporel qui permet non pas de *voir* le paysage mais de le *percevoir*. L'horizon apparaît parfois comme le « prolongement du visible vers un invisible accessible au seul regard de l'imagination[476] ». Si le regard se déploie vers l'horizon, plongé dans la mélancolie du souvenir, la vision s'égare et s'amenuise. Seules les dimensions sensorielles, notamment olfactives et auditives, priment. C'est à la voix lyrique de donner « à voir l'invisible du paysage, grâce à la musicalité du poème, qui en exprime le retentissement affectif[477] ».

Perception et mémoire sont intrinsèquement liées puisque la mémoire enregistre le contexte de l'expérience sensorielle. Si les sensations vécues ne seront que partiellement conservées dans le temps, les sensations olfactives permettent en revanche

---

[471] Jean Onimus, *Qu'est-ce que la poétique*, *op. cit.*, p. 106.
[472] Giovanni Dotoli, *L'espace poétique*, *op. cit.*, p. 10.
[473] IS, p. 14.
[474] Alfonso Gatto, *Ritratto di Giacomo Leopardi, op. cit.,* p. 31.
[475] IS, p. 31.
[476] Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours, op. cit*., p. 66.
[477] Ivi, p. 15-16.

d'accéder plus facilement au souvenir. À l'instar de la madeleine de Proust, la mémoire enregistre, à la fois, l'odeur et son contexte sensoriel et émotionnel. L'odorat figure comme le sens privilégié de la mémoire, et en ce sens, comme une « racine du monde, une vérité d'enfance[478] ». Selon Gaston Bachelard, la distance du pays natal crée une nostalgie de ses odeurs. Le rôle du poète est de signifier le plus précisément possible les odeurs du passé. Dans son poème *Le parfum*[479], Charles Baudelaire écrivait : « Lecteur, as-tu quelquefois respiré / Avec ivresse et lente gourmandise / Ce grain d'encens qui remplit une église, / Ou d'un sachet de musc invétéré ? / Charme profond, magique, dont nous grise / Dans le présent le passé restauré ! » (vv. 1-6). Dans cette perspective, la mémoire olfactive fonctionne dans un rapport de double échange : d'une part, les odeurs favorisent le rappel de souvenirs, d'autre part, les souvenirs aident à retrouver des odeurs. Les souvenirs olfactifs peuvent ainsi être conservés à l'âge adulte, notamment s'ils sont liés à un sentiment renvoyant à l'enfance[480].

Dans la métaphore de la fenêtre, l'aspect visuel de l'image de l'enfant accoudé à la fenêtre du poème *Infanzia* se révèle comme un tableau dont la fenêtre serait le cadre où puiser toute forme de création. Dans son traité *De Pictura*, Alberti évoquait la construction du tableau en partant de la fenêtre : « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, faits d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire[481] ». La fenêtre transforme la temporalité, créant une double perception. Bien que l'enfant apparaisse comme surpris par quelqu'un ou quelque chose, les sensations qui émanent du texte poétique sont saisies par le garçon. La profondeur de l'espace implique aussi une profondeur temporelle : « de même qu'un simple objet peut, d'horizon en horizon, évoquer la totalité du monde, de même un seul instant peut révéler "la profondeur de la vie[482]" ».

La fenêtre est régulièrement représentée comme ouverte, créant ainsi par le biais des sens un dialogue entre l'intériorité physique (l'espace de la maison) et psychique (du « je ») et le paysage extérieur. La fenêtre s'ouvre sur le monde : regarder, c'est ouvrir,

[478] Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, *op. cit.,* p. 120.
[479] Charles Baudelaire, « Le parfum »*,* in *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 29.
[480] Joël Candau, *Mémoire et expériences olfactives. Anthropologie d'un savoir-faire sensoriel*, *op. cit.,* p. 84.
[481] Leon Battista Alberti, *De Pictura / De la peinture*, [trad. fr. de Jean-Louis Schefer], Paris, Macula, 2014, p. 125.
[482] Georges Poulet, *Essai sur le temps humain,* t. III, Paris, Librairie Plon, 1964, p. 74.

« lever le rideau sur la scène du monde visible[483] », mais pour le voir, le ressentir, il est nécessaire d'ouvrir l'œil qui se révèle comme « fenêtre palpébrale[484] ». La fenêtre ouverte se fait métaphore d'un corps disposé à accueillir des sensations et à s'ouvrir à une autre forme de spatialité : l'au-delà, permettant de dialoguer avec des défunts.

Dans le poème *L'Assunta*[485], les fenêtres ouvertes lient le monde terrestre et céleste à travers la perception olfactive : « Ed in sollievo al sonno / il cielo vago odora, / alle finestre aperte » (vv. 1-3). La référence au sommeil au premier vers, utilisée fréquemment dans les premiers recueils hermétiques, demeure une métaphore funèbre. L'Assomption de la vierge, désignant sa montée au ciel, est caractérisée par l'effacement progressif de son passage sur terre où la vue de son corps s'estompe : « D'ilare alba il volto / s'estingue in freddi petali » (vv. 5-6), « arrosi il seno pallido e vuoto » (v. 9). Le texte poétique exprime l'ambivalence de deux mondes : la corporéité terrestre et l'âme céleste. Le corps (« volto », « seno ») disparaissant crée une dualité : « flagello di gioia » (v. 12) où la fuite du monde terrestre est douloureuse et entraîne le désir de maintenir le corps sur terre : « nella mia carne ti stringo » (v. 15). L'émanation des odeurs à la fenêtre ouverte permet de faire le lien, d'être au seuil de ce passage.

Dans le poème *Balcone*[486], le champ lexical fait référence à un monde qui se referme, s'éteint : « vuota » (v. 1), « reclinato » (v. 4), « perdo » (v. 5), « silenzio » (v. 11). Ce champ lexical du vide caractérise, plus précisément, la perte de mémoire visuelle et auditive : « lontano canto, perdo memoria del volto. » (v. 5). L'espace-horizon, déclenchant un sentiment nostalgique, renvoie aux dimensions d'espace et de temps, tout comme dans la poétique de Leopardi où « lo spazio diviene la natura concreta del tempo[487] » et où l'on prend conscience du temps seulement lorsqu'il est révolu. La quête du souvenir, transfigurée poétiquement dans cet espace-horizon, crée un sentiment ambigu, scindé entre le bonheur de retrouver un souvenir et la douleur de la conscience d'un passé révolu :

> La trasposizione da geografia in lirica in Gatto ha una ragione, almeno all'inizio, totalmente fisica ed esprime il suo anelito a un orizzonte che

[483] Gérard Wajcman, *Fenêtre, chronique du regard et de l'intime*, *op. cit.,* p. 187.
[484] Michel Collot, *L'horizon fabuleux*, *op. cit.,* p. 95.
[485] IS, p. 27.
[486] IS, p. 26.
[487] Alfonso Gatto, *Ritratto di Giacomo Leopardi, op. cit.,* p. 33.

> preclude però un altro orizzonte: è una situazione esistenziale di ambiguo spasimo fisico tra felicità e dolore[488].

L'ouverture des fenêtres dans le poème *Balcone* (« S'aprono calme / finestre nel cielo » vv. 6-8) revient dans d'autres textes qui métaphorisent un espace ouvert, un entre-deux-mondes offrant tous les possibles : « Ed in sollievo al sonno / il cielo vago odora, / alle finestre aperte / ai portoni nell'atrio del mare[489]» (v. 1-3) et « ed in un fischio / acuto e netto penetra la sera / un treno innamorato della notte / che viaggia aprendo le finestre[490]. » (vv. 29-32). La référence au sommeil (« Al niveo muso del sonno » (v. 9)), oriente le poème vers une thématique funèbre où le poète observe un visage en silence : « seguo la rosea china / del volto in silenzio » (vv. 10-11). Cette image rappelle à nouveau le texte *Il seme* où est décrite la veille autour du corps du frère défunt, et ce dans une chambre aux fenêtres ouvertes par-delà lesquelles luit la lune :

> È una stanza nuda con due finestre aperte, io e mio padre siamo rimasti a vegliarlo, la lampada accesa sul comodino, e per le invetriate una grande luna nel cielo. […] Tra noi, cerchiamo di non vederci, ma sento che mio padre s'allontana anche lui, che è stanco di guardare, con gli occhi aperti. Ora, come a ricordarsi del braccio dimenticato sul davanzale di pietra della finestra, vi appoggia il capo e guarda fuori, la notte[491].

L'image du père à la fenêtre, observant le silence de la nuit, fait étrangement écho au poème *Infanzia*. Cette zone « *al di qua* della finestra, nella quale palpita il mistero dell'io[492] » se révèle particulièrement dans les moments de raréfaction lumineuse, le soir, la nuit, à l'aube. À cet égard, l'image de la lune se manifeste dans cet espace-horizon comme le *signe* d'une ouverture vers l'au-delà. Si la fenêtre perturbe la vue (elle laisse seulement entrevoir), la lune brille dans un monde nocturne où les repères terrestres sont fragilisés.

---

[488] Piero Bigongiari, in Pietro Borraro, Francesco D'Episcopo (a cura di), *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto*, *op. cit.*, p. 37-38.
[489] *L'assunta*, IS, p. 27. (l'italique figure dans le texte initial).
[490] *Largo di sera*, MP, p. 59.
[491] Alfonso Gatto, « Il seme », in *La sposa bambina, op. cit.,* p. 24-25.
[492] Franco Pappalardo La Rosa, *Alfonso Gatto: dal surrealismo d'idillio alla poetica delle « vittime »*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, p. 14.

5.2 Le temps de l'Attente : la lune comme *signe*

Au sein de la poétique de Gatto, le crépuscule et la nuit sont de véritables moments de prédilection. La tombée de la nuit, un entre-deux où la lumière diurne s'affaiblit, est propice à la mémoire. Les poèmes se référant explicitement à Gerardo[493], dans lesquels une notion temporelle est spécifiée, ont pour cadre le soir ou la nuit. Dans le poème *Morto di primavera* [494], les premiers vers fixent ce cadre spatio-temporel : « Devoto nell'aria / mani consuete al tempo della sera » (vv. 1-2). Le soir, « tempo della sera », est considéré comme un temps à part entière et acquiert une importance particulière se situant dans le vers initial du premier poème du recueil. Dans le poème *Gerardo*, le soir devient explicitement le « temps » de la mort autour d'un enjambement : « Al primo freddo s'avviluppa il mare / nell'onda che raccoglie la sua sera / morta alle rive » (vv. 1-3).

Dans le poème *All'altezza dei gridi*[495], l'image du soir se caractérise par un vol funèbre : « il volo della sera » (v. 9). L'image de Gerardo disparaît dans un mouvement de catabase, plongée dans la pénombre : « Nelle povere spalle è scesa morte, / il freddo della terra, / come intorno a te solo scompari / voltando nella sera. » (vv. 13-16). Ces quelques vers font écho au texte poétique *Padre morto*[496], qui suit : « il tuo petto sommesso, la tregua / ove in povera carne sei sceso » (vv. 2-3). La mort prend possession, *descend* dans la chair du père et dans celle de l'enfant, ne laissant aucune possibilité de s'y dérober.

Les trois poèmes sont également marqués par l'emploi de la négation. Dans *Morto di primavera*, la chute, pourtant immuable, veut être empêchée : « Ti schiudevi dagli occhi : non volevi / cadere per le scale nel tuo sonno » (v. 12-13). Les deux autres poèmes soulignent l'irrévocabilité de la mort. Dans le poème *All'altezza dei gridi*, la joie d'un possible renouveau, métaphorisée par la présence des colombes, est annulée par la négation : « All'altezza dei gridi in cui non vola / altra gioia celeste che lo slancio / dei loggiati dipinti alle colombe (vv. 1-3) ; dans le poème *Gerardo*[497], les morts ne peuvent revenir : « Non torneranno i morti » (v. 7). L'image accueillante de la mer – « Al primo

[493] Les poèmes *Morto di primavera, All'altezza dei gridi, Musica, Gerardo* et *Morto ai paesi* ont pour cadre temporel le soir. Dans le poème *Autunno*, aucun indice temporel n'est précisé.
[494] MP, p. 39.
[495] MP, p. 41.
[496] MP, p. 43.
[497] MP, p. 61.

freddo s'avviluppa il mare » (v. 1) – ne peut plus être salvatrice face à la douleur du silence et de l'absence : « Non si libera il mare per distesa : / così disperi di morire a fondo, / ed il silenzio culmina all'attesa / d'una voce che chiami dal tuo mondo. » (vv. 13-16). Le soir laisse toutefois entrevoir une possibilité de dialogue avec les défunts. La voix de l'être perdu peut être entendue, perçue à travers le silence de la nuit, dans ce moment propice qu'est l'attente. Bien que la lune apparaisse dans la pénombre, elle semble parfois rester impuissante face au destin, comme chez Leopardi où « la luna è estranea, […], è un altro mondo, lontano, perduto per l'uomo[498] ». Lorsque la vision de la lune n'est pas clairement perceptible, « ascoltavi la notte da leggera / farsi attonita luna. » (vv. 7-8, *Morto di primavera*), les sens visuels ou olfactifs restent impuissants : « torna la luna spoglia del tuo sguardo » (v. 6, *Gerardo*) et le dialogue avec l'au-delà ne peut se réaliser.

La nuit représente effectivement un élément crucial dans la poétique de Gatto. Le lemme « notte » compte trente-huit occurrences (vingt-deux occurrences dans *Isola*, seize dans *Morto ai paesi*). Le sens olfactif est souvent décuplé durant la période nocturne et assume un rôle central dans le processus mémoriel. L'obscurité de la nuit annule toute distinction visuelle et temporelle mais les odeurs, démultipliées, déclenchent le processus mémoriel permettant d'instaurer un dialogue avec l'au-delà. Selon Maurice Merleau-Ponty, l'obscurité annule les distances et la nuit devient matière et sensation :

> Elle [la nuit] n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle. Je ne suis plus retranché dans mon poste perceptif pour voir de là défiler à distance les profils des objets. La nuit est sans profils […] elle est une profondeur pure sans plans, sans surfaces, sans distance d'elle à moi[499].

Comme dans *Isola*, le second poème du recueil *Morto ai paesi*, s'intitule *Notte*[500]. Ce parallélisme entre les deux premiers recueils de Gatto place l'environnement nocturne dans une position centrale au sein de sa poétique. Dans ce texte, le lemme « notte » apparaît dans deux anaphores en début de vers. La nuit semble abandonner le poète à son propre sort : « Notte, duro confronto, per lontani silenzi m'abbandoni » (vv. 1-2). L'absolu de la nuit symbolise également la mort. Dans le poème *Idillio del piccolo*

[498] Giorgio Ficara, *Il punto di vista della natura: saggio su Leopardi*, Genova, Il Melangolo, 1996, p. 92.
[499] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op. cit.,* p. 344-345.
[500] MP, p. 39.

morto[501], la représentation de Gerardo se fond avec la nuit : « t'illumini di te : notte serena » (v. 27). On accède métaphoriquement à la nuit par le sommeil. Maurice Blanchot écrit que « dans la nuit, mourir, comme dormir, est un présent du monde, […], c'est la belle limite qui accomplit, le moment de l'achèvement, la perfection[502]. »

L'espace funèbre se présente également sous la forme de deux anaphores. Le vers « Lo spazio che t'è vento e altezza estrema » (vv. 5 et 11) est répété deux fois, renvoyant de nouveau à une dimension spatiale insaisissable. D'une part, le vent fait partie des signes funèbres, d'autre part, l'espace se caractérise par l'éloignement, une hauteur « extrême ». Dans le vers suivant la première anaphore, la mort se définit par un sentiment de finitude : « In te finito è vero e calmo il mondo » (v. 6), où le champ lexical insiste sur une mort-absence : « freddo » (v. 7), « vuoto » (v. 9), « distanza » (v. 10), pour ensuite se métamorphoser en un infini dans la seconde anaphore : « Lo spazio che t'è vento e altezza estrema / infinito ritorna » (vv. 11-12). La nuit abolit alors les frontières spatio-temporelles entraînant un espace sans limite : « un'altezza più vasta, nei suoi prati / distesi per eterno, mio mattino, / buio ove tremo d'occhi illuminati » » (v. 19-21). Le matin rappelle le distique « M'illumino / d'immenso » du poème *Mattina*[503] d'Ungaretti : une sorte d'éveil métaphysique évoqué dans l'oxymore qui relie l'obscurité à l'illumination des yeux. La nuit, plongeant le monde dans l'obscurité, offre une nouvelle forme de perception dont la vue n'est plus la garante. Les sensations corporelles deviennent plus intenses et l'ouïe capte des bruits plus fins et le silence. À ce propos, Maurice Blanchot parle de « première nuit », d'un monde où la dimension purement visuelle a disparu :

> L'œuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de l'impossibilité. Expérience qui est proprement nocturne, qui est celle même de la nuit. Dans la nuit, tout a disparu. C'est la première nuit. Là, s'approche l'absence, le silence, le repos, la nuit. […] Mais quand tout a disparu dans la nuit, « tout a disparu » apparaît. C'est l'*autre* nuit. La nuit est apparition du « tout a disparu[504] ».

Pour revenir au poème *Notte*, la nuit s'associe, dans une seconde anaphore, à l'espace. Le silence n'est plus perçu comme un abandon du monde terrestre mais devient une source inspiratrice où le silence nocturne ouvre le chemin des possibles : « Notte

[501] IS, p. 33.
[502] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire, op. cit.,* p. 215.
[503] Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo, Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 65.
[504] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire, op. cit.,* p. 213.

redenta all'ordine, spaziata / da chi s'incute il tuo silenzio » (vv. 16-17). L'ouverture de la nuit, autour du verbe « spaziare », renvoie à plusieurs textes poétiques de l'auteur, comme dans le poème *Serenata*[505] où la nuit recrée une sensation d'espace en utilisant le même qualificatif : « per la notte spaziata » (v. 6). Le verbe caractérise l'univers poétique de l'auteur dès le poème d'ouverture, *Poesia*[506] : « *Universo che mi spazia e m'isola* » (v. 5).

L'homonyme « isola », que nous avons souligné comme à la fois « île » et « isolement », rejoint la métaphore d'un monde terrestre, entre l'herbe et la mer du paysage de l'enfance, un *Mezzogiorno* métaphorique :

> E che cos'era, che cosa è stato il Mezzogiorno ai suoi occhi se non un'isola, cospicua frazione di una penisola che mai aveva risolto il rapporto economico, storico, psicologico (tuttora irrisolto) con questa metà dell'Italia? Che cos'era il Mezzogiorno se non un'isola dalla quale bisognava fuggire valicando innanzitutto vigliati confini interiori[507]?

À l'inverse, le verbe « spaziare » – que nous avons choisi de traduire par « déployer[508] » – indique une ouverture à la fois spatiale et interne dans laquelle le corps assume toute son importance. S'ouvrir, se déployer veut dire avant tout passer du terrestre au céleste, comme dans un premier envol. La nuit devient le lieu qui révèle ce nouveau monde, où un dialogue avec l'au-delà s'amorce. Ce paysage nocturne se déploie spatialement et également à travers l'attente, que Gatto avait déjà relevée chez Leopardi, comme « il paesaggio costante della lunga attesa di Leopardi[509] ». Dans ce cadre, le poète est à la fois attentif aux silences et aux odeurs, tout en guettant visuellement un *signe* de l'au-delà : la lune.

Comme Maurice Merleau-Ponty le souligne, nous ne maitrisons pas la temporalité, le temps se dérobe à nous : « il est visible en effet, que je ne suis pas l'auteur du temps, pas plus que des battements de mon cœur, ce n'est pas moi qui prends l'initiative de la temporalisation, je n'ai pas choisi de naître, et, une fois que je suis né, le

[505] IS, p. 20.
[506] IS, p. 9.
[507] Enzo Golino, « Alfonso Gatto e la città interrotta », in *La rosa dei granili, saggi e testimonianze su Alfonso Gatto*, Roma, Avagliano, 1996, p. 97.
[508] Voir annexes I, « Quelques réflexions préliminaires sur la traduction du recueil *Isola* d'Alfonso Gatto, p. 299.
[509] Alfonso Gatto, *Ritratto di Giacomo Leopardi, op. cit.,* p. 30.

temps fuse à travers moi, quoi que je fasse[510]. » A contrario, le temps de l'attente est une expérience de « temps pur ». Nicolas Grimaldi explique que « le sujet a dès lors conscience du temps pur comme de l'étoffe même de l'existence, de sorte qu'il faut poser que la conscience du temps est originairement attente pure. L'attente est la forme de cette conscience que nous avons du temps[511] ». C'est dans ce temps « d'attente » et de silence, dans ce « quiétisme du sentir[512] » que la sensation peut pleinement s'exprimer :

> volonté de ne pas provoquer l'extérieur, art de faire en soi le vide, croyance en une activité émanatoire des choses – brises, souffles, vents venus d'ailleurs, – sur laquelle l'homme se reconnaît sans pouvoir, attente de cette grâce imprévisible, la sensation. Celle-ci est la messagère d'un univers lointain, le signe physique d'un objet émetteur qui l'envoie doucement s'exprimer sur la mollesse de l'esprit[513].

La lune se manifeste comme le signe qui permet au poète « d'illuminer » ses yeux, de devenir *voyant* dans la nuit. Elle est la messagère d'un univers lointain dont parle Jean-Pierre Richard. La présence de l'astre est récurrente dans les premiers recueils avec une forte prédominance dans *Morto ai paesi*. Dans ce recueil, on compte vingt-trois occurrences du lemme « luna » et quatre occurrences des lemmes « plenilunio » et « novilunio ».

Le poème *Novilunio*[514] se réfère à la Nouvelle Lune, soit à la phase lunaire qui se produit quand la lune se trouve alignée entre la terre et le soleil et, par conséquent, la partie visible de l'astre est faiblement ou pas du tout éclairée. Les références funèbres abondent : « luce morta » (v. 2) « mare morto », (v. 10), « morte del mare » (v. 20). La mort précoce de Gerardo s'exprime dans la métaphore du sommeil, récurrente dans le recueil, à travers l'image angélique des « bimbi addormentati sui gradini » (v. 8). Le binôme vent-odeurs illustre le processus mémoriel autour d'un champ lexical large et relié à la privation dès le premier vers : « Odora al vento dell'addio la sera » (v. 1). Les deux premiers quatrains dévoilent une atmosphère caractérisée par un ensemble d'éléments qui se réfèrent à une thématique funèbre : le froid, l'absence de lumière, l'éloignement, le vide, le silence pesant. Les occurrences « fredda » (v. 2), « lontananza »

[510] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.,* p. 502.
[511] Nicolas Grimaldi, *Ontologie du temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 47.
[512] Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur,* Paris, Seuil, 1955*,* p. 165-166.
[513] Ivi, p. 165-166.
[514] MP, p. 50.

(v. 4), « vuota » (v. 5) et le syntagme « ampio silenzio » (v. 7), qui figurent d'ailleurs en début de vers, insistent sur la notion de manque. Face à la perte d'êtres chers, le poète est lui-même partagé entre la nécessité de se souvenir et d'oublier, entre le désespoir et la recherche de signes de l'au-delà, perçus par le biais du vent qui diffuse des odeurs survenant au coucher du soleil. La référence au soir et à la nuit à venir ouvre le cadre d'une recherche de dialogue avec les défunts, enclenchée par le vent qui intensifie les odeurs nocturnes.

Bien que l'image de la porte renvoie à la notion de passage entre deux mondes, elle est privée de la lumière lunaire (« una porta / vuota di luna », vv. 4-5). La « lontananza dei monti » exprime également un sentiment d'impossibilité, de manque, à la fois visuel et physique, évoquant Leopardi. Lorsque la lune apparaît pleinement, la nuit en devient elle-même contemplatrice : « La notte sfiora il suo riposo in viaggio / di luci e di memorie, eternamente / ed in silenzio vi contempla il raggio / dalla luna tranquilla, la saliente / calma dei monti, in cui stupisce d'aria. » (vv. 13-17). La réminiscence, le voyage mémoriel et spatial à travers les « monti » léopardiens ainsi que l'image de la lune prennent tout leur sens :

> Così la luna soltanto sulla terra diviene luce e ritrova i monti che le si distinguono per farla apparire. È questo il paesaggio costante della lunga attesa di Leopardi: egli si portava incontro all'orizzonte movendosi in sembianze, in un volto dedito a sé[515] […]

La lune crée une lueur dans l'obscurité nocturne et apparaît comme un élément magique qui sollicite la mémoire et laisse entrevoir, à la fois chez Gatto et Leopardi, un paysage de collines immergé dans un temps éternel. L'élaboration du processus mémoriel à travers la présence de l'astre caractérise la poétique des deux auteurs. Le poème *Alla luna*[516] de Leopardi, composé en 1819, avait été préalablement intitulé *La ricordanza* ; le premier vers témoigne de la binarité entre lune et mémoire : « O graziosa luna, io mi rammento » (v. 1). Selon Marica Romolini, « la luna è dunque testimone e garante di memoria, capace di trasmutare l'accadimento in mito, di cristallizzare il momento nell'assoluto [517] ». Maurice Merleau-Ponty souligne que la lumière lunaire prend

[515] Alfonso Gatto, *Ritratto di Giacomo Leopardi, op. cit.,* p. 30.
[516] Giacomo Leopardi, *Canti*, *op. cit.*, p. 127.
[517] Marica Romolini, *La « memoria velata » di Alfonso Gatto. Temi e strutture in* Morto ai paesi*, op. cit.,* p. 151.

possession de notre corps et permet de créer un souvenir avec qui il est possible de communiquer :

> L'objet qui s'offre au regard ou à la palpation éveille une certaine intention motrice qui vise non pas les mouvements du corps propre, mais la chose même à laquelle ils sont comme suspendus. Et si ma main sait le dur et le mou, si mon regard sait la lumière lunaire, c'est comme une certaine manière de me joindre au phénomène et de communiquer avec lui. Le dur et le mou, le grenu et le lisse, la lumière de la lune et du soleil dans notre souvenir se donnent avant tout, non comme des contenus sensoriels, mais comme un certain type de symbiose, une certaine manière qu'a le dehors de nous envahir, une certaine manière que nous avons de l'accueillir, et le souvenir ne fait ici que dégager l'armature de la perception d'où il est né[518].

Chez les deux poètes, le silence de la lune manifeste son indifférence face aux questionnements de l'homme. Le poème léopardien *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*[519] s'ouvre sur la présence de la lune qui devient la personnification de la réflexion du poète avec la nature[520] : « Che fai tu, luna in ciel ? Dimmi, che fai, / silenziosa luna ? / Sorgi la sera, e vai, / contemplando i deserti, indi ti posi / Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga / di mirar queste valli ? » (vv. 1-6). Chez Gatto, lorsque la perception de la lune faiblit, la communication avec l'au-delà devient impossible. Ce phénomène se produit quand la lumière du jour commence à poindre, à l'aube. Le lemme « alba » se retrouve dans de nombreux titres de poèmes : *Alba*[521], *Prim'alba*[522], *Alba di luna*[523], *Luna d'alba*[524], *Alba a Sorrento*[525]. L'aube ou la fin de la nuit, se définissant également comme les moments où toute forme de dialogue avec les défunts devient impossible, peut s'expliquer par la mort nocturne de Gerardo, l'aube insistant sur l'irréversibilité du destin :

> All'alba era morto. Avevano aperto la finestra nella stanza, la mamma l'aveva aperta e ora se ne stava lì controluce, discinta, inaridita. L'aria

[518] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.,* p. 384. Les éléments soulignés sont de l'auteure de cette thèse.
[519] Giacomo Leopardi, *Canti*, *op. cit.*, p. 203.
[520] Ermes Dorigo, « La polimorfia della luna nei *Canti* di Giacomo Leopardi », in *Rivista di Studi Italiani*, XXXI, n. 1, juin 2013, p. 71.
[521] IS, p. 16.
[522] IS, p. 29.
[523] MP, p. 43.
[524] MP, p. 47.
[525] MP, p. 51.

> d'aprile, fresca e come odorosa d'erba giungeva sino al letto, sino al bambino immoto e gli moveva la luce sulla fronte[526].

Le poème *Prim 'alba* évoque la notion de manque à travers l'absence d'odeurs dès le premier vers : « Prim'alba odora vuota » (v. 1). Le poète dépeint un paysage se réveillant du gel nocturne. On distingue la structure lexicale typique de la grammaire hermétique, avec l'utilisation intransitive de verbes transitifs. Le sens du verbe y est double. Cette utilisation se retrouve dans d'autres textes poétiques, dans un sens comme dans l'autre : « odora umida » (*Erba e latte)* ou « odora solitaria » (*Mattino all 'ospedale*). Le poète insiste ici sur un moment clé, un moment de passage. Les trois notions que sont l'aube, l'odeur et le vide, semblent former un triptyque indissociable. Le texte poétique présente une forme dégressive : d'un tercet on passe à un distique, puis à un monostique. Le vide, puis le silence et le froid font référence aux sens (odorat, ouïe et toucher) qui sont privés de leurs fonctions. Le silence de l'olivier renvoie également à l'idée d'inaccessibilité du Sud, empêchant toute possibilité de refuge. Si l'arbre méditerranéen fait figure d'abri dans l'*Odyssée* (lorsqu'Ulysse se réfugie dans l'île des Phéaciens après son naufrage[527]), dans le poème de Gatto la symbolique de l'olivier est privée de toute sa puissance : « tace / l'ulivo » (vv. 4-5). Comme pour l'olivier, l'aube s'affiche comme un moment crucial où la vie se tait :

> L'alba – prima del sole che l'annienta – ripropone il saldo di ogni colore,
> il claustro di una vita segreta che s'è taciuta[528].

Enfin, le choix du verbe « sbiancare » au dernier vers renforce l'idée de manquement. Plutôt que de voir la lumière du jour poindre, le poète y voit une nuit qui blanchit, qui « perd » sa force, regrettant l'environnement propice aux signes de l'au-delà. Comme la mémoire, le blanc peut à la fois se faire métaphore du vide et de la thématique funèbre, mais aussi du plein (le blanc réunissant toutes les couleurs à travers le prisme de

[526] Alfonso Gatto, « È stato il vento ? », in Cristina Nesi (a cura di), *Parole a un pubblico immaginario e altre prose*, Pistoia, Via del vento, 1996, p. 16-17.
[527] Homère, « Chant V », in Philippe Jaccottet (édit.), *L'Odyssée*, *op. cit.*, p. 97. « Il se glissa sous un berceau / d'oliviers emmêlés : l'un était greffé, l'autre franc. / Au travers ne passaient ni la force des vents humides, / ni les rayons du plus resplendissant soleil, / ni les averses, tant ces deux arbres étaient / étroitement enlacés » (vv. 476-481).
[528] Alfonso Gatto, *Diario di un poeta*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2001, p. 51.

la lumière). Toutefois, la mort est pour Gatto « ritorno all'origine, è nostalgia della vita : la morte è compartecipata da chi vive, ancora una volta, nel bianco[529]. »

Le poème *Luna d'alba* [530] présente des éléments similaires au poème *Prim'alba*. Le titre amorce déjà l'idée d'une difficulté puisqu'il s'agit d'une lune qui s'éteint progressivement à l'aube. L'astre est représenté dans un environnement sépulcral : « Immagine d'aria / la luna morta odora / sfinita in pendio. » (vv. 1-3), « l'eco fredda della luna / morta in ampio stupore » (vv. 11-12). La mort de la lune révèle un certain désespoir où aucun contact avec les défunts n'est possible. Marica Romolini souligne la redondance des lettres composant l'adjectif « morta » dans les vers : « I**mma**gine d'**ari**a / la luna **morta** o**dora** », « l'eco fredda della luna / **morta** in **am**pi**o** s**tupore**[531] » (vv. 11-12), ce qui accentue la centralité de la mort. Le sens olfactif, si présent dans le recueil *Isola*, est ici rare. Le recours à l'odorat demeure impossible à l'aube. La raréfaction lumineuse caractérise tout le texte : « Eternamente ferma / torna al pallido giorno » (vv. 4-5), « da rive bianche » (v. 10), « alla tepida luce » (v. 14), « lungo i fanali spenti nel pallido giorno » (v. 16). La seule source de lumière semble provenir des quelques rayons de soleil qui ne peuvent réchauffer l'atmosphère : *«* in un gelido picco di sole » (v. 7), l'adjectif « gelido » venant annuler toute possibilité de chaleur. La lune s'éteint progressivement pour laisser place à l'aube où tout dialogue avec l'au-delà est impossible. Faute de perception sensorielle, le poète va initier un corps à corps avec le paysage, abordant ainsi un cycle de renaissances infinies.

« Le poète habite poétiquement le monde parce qu'il le voit comme le reflet de l'univers[532] » souligne Dotoli, et dans de nombreux poèmes, Gatto présente un espace poétique où le corps s'intègre, dans une dimension charnelle, au paysage. Cette transfiguration devient possible à travers une remémoration qui est activée par les sensations traduites en langage poétique, un phénomène que Michel Collot décrit comme « la reviviscence des impressions ressenties au contact du monde et leur transmutation par la magie du verbe[533]. » Par ce processus, la parole poétique acquiert une dimension

[529] Francesco Napoli, « Un esercizio di lettura : *Prim'alba* », in *Alfonso Gatto, l'uomo, il poeta, op. cit.,* p. 253.
[530] MP, p. 47.
[531] Marica Romolini, *La « memoria velata » di Alfonso Gatto. Temi e strutture in* Morto ai paesi*, op. cit.,* p. 19.
[532] Giovanni Dotoli, *L'espace poétique*, *op. cit.*, p. 11.
[533] Michel Collot, *La matière émotion, op. cit*., p. 27.

presque charnelle, une « sublimation de la chair[534] », s'exprimant à travers une multitude de formes.

Chapitre 6. Le corps dans le paysage

« La poésie a dans le corps sa demeure[535] » écrit Jean-Michel Maulpoix, ce qui semble confirmer la présence de nombreux lemmes liés à la sphère corporelle dans la poétique d'Alfonso Gatto. En effet, les soixante-huit occurrences relevées[536] dans les premiers recueils *Isola* et *Morto ai paesi*, confirment la tendance de Gatto à lire le monde à travers le prisme du corps :

> Il faut donc reconnaître sous le nom de regard, de main et en général de corps un système de systèmes voué à l'inspection d'un monde, capable d'enjamber les distances, de percer l'avenir perceptif, de dessiner dans la platitude inconcevable de l'être des creux et des reliefs, des distances et des écarts, un sens[537][…]

Le corps apparaît comme le socle qui rend possible la perception des choses qui ne sont pas « moi » et c'est par le corps que je *vois*. Dans l'expérience du paysage, notre rapport sensible au monde n'est pas « celui d'un sujet posé en face d'un objet, mais celui d'une rencontre et d'une interaction permanentes entre le dedans et le dehors, le moi et l'autre[538] ». Si le corps peut être défini comme « l'être parmi[539] », c'est-à-dire condition ontologique dans le monde qui nous entoure, l'attention qui est portée au corps par autrui détermine le sens qui lui est accordé. Selon Sartre, le corps peut être l'enveloppe de la subjectivité, mais il peut également être considéré comme une chose par moi-même ou par autrui :

> J'existe mon corps : telle est sa première dimension d'être. Mon corps est utilisé et connu par autrui : telle est sa seconde dimension. Mais en tant que je suis pour autrui, autrui se dévoile à moi comme le sujet pour lequel je suis objet […]. Avec l'apparition du regard d'autrui, j'ai la révélation

[534] Nicolas Castin, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine, op. cit*., p. 98.
[535] Jean-Michel Maulpoix, *Les 100 mots de la poésie, op. cit.,* p. 17.
[536] Liste des lemmes dans IS : volto (12), testa (4), faccia (2), petto (6), carne (6), mano (5), occhio (4) et dans MP : occhio (16), braccio (7), mano (6).
[537] Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 83.
[538] Michel Collot, *La pensée paysage, op. cit.,* p. 27.
[539] Michael Bishop, *René Char, les dernières années*, Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 66.

> de mon être objet, c'est-à-dire de ma transcendance comme transcendée. Un moi-objet se révèle à moi […]. Cet être-là est précisément le corps[540].

Pour reprendre les termes utilisés par Merleau-Ponty, le corps constituerait l'interaction entre un « dehors » et « un dedans », exprimant et matérialisant les émotions de la conscience, du « dedans ». Le corps apparaît ainsi comme la matière d'où peuvent se manifester les sensations : « Je crois que pour être bien l'homme, la nature se pensant, il faut penser de tout son corps – ce qui donne une pensée pleine et à l'unisson comme ces cordes de violon vibrant immédiatement avec sa boîte de bois creux[541] », disait Mallarmé dans ses *Correspondances*. Dans *Isola*, le corps est plus particulièrement relié aux sensations ; ce sont les lemmes qualifiant le visage (« volto », « faccia », « testa ») qui prédominent, comptabilisant dix-huit occurrences, suivis de « petto » et « carne » (six occurrences chacune). Le visage représente la partie du corps la plus propice à entrer en relation avec le sensible, indiquant à nouveau une volonté de placer les sens visuel, olfactif et auditif au centre de l'écriture poétique.

Le corps conditionne notre existence, il existe de par un échange avec l'extérieur, en étant « hors de[542] ». L'approche phénoménologique place à cet égard la notion de corps dans le cadre d'une interaction avec le monde qui l'entoure : le corps, étant perçu par autrui, fait effectivement partie du monde :

> Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps[543].

Le corps, qui « sent le monde en se sentant[544] », est indissociable de son environnement et des sensations qui s'en dégagent. Michel Collot associe également le

---

[540] Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 401.
[541] Stéphane Mallarmé, « Correspondances », in *Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1995, p. 353.
[542] D'après le latin « existere ».
[543] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, in *Œuvres, op.cit.,* p. 1595.
[544] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible,* Paris, Gallimard, 1964, p. 158. « La parole est partie totale des significations comme la chair du visible, comme elle, rapport à l'Être à travers un être, et comme elle, narcissique, érotisée, douée d'une magie naturelle qui attire dans son réseau les autres significations, comme le corps sent le monde en se sentant. ».

corps au paysage dans un rapport d'interdépendance avec le même monde sensible :

> L'horizon me suit comme mon ombre ; je ne peux davantage me séparer de lui que du volume obscur de mon propre corps. Ils sont indissociables, témoignant l'un et l'autre de mon enracinement dans l'épaisseur du monde, de mon incarnation. J'ai un horizon parce que j'ai un corps ; l'un et l'autre tracent les limites de ma finitude[545].

Dans le poème *Maestrale*[546], le corps est évoqué à travers une multitude de sensations. Le mistral, vent méditerranéen propice à la navigation maritime, trace un paysage où ses éléments se confondent. À partir de la perception du vent, naissent des images particulières : « nel vento che colora il mare, / odi celesti immagini dal lido / schiudersi in vele » (vv. 2-4). Les sens, à travers la synesthésie, dialoguent autour d'un chiasme : le vent est relié à l'aspect visuel (« colora »), tandis que les images de la côte se réfèrent à l'ouïe. Cet échange sensoriel suscité par l'interaction entre le vent et l'eau conduisent vers une ouverture progressive (« schiudersi ») de voiles. La polysémie du lemme « voile » évoque à la fois une invitation au voyage mémoriel, suggérée par l'enchevêtrement des sensations liées au souvenir, mais aussi un *dévoilement* du sensible que la parole poétique rend possible. Jean Cocteau y voit la fonction de la poésie : « Voilà le rôle de la poésie. Elle *dévoile*[547], dans toute la force du terme. Elle *montre nues,* sous une lumière qui secoue la torpeur, les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistrent machinalement[548] ». Alors que le bruit du vent ou l'image du rivage pourraient paraître insignifiants, l'alternance de perception entre l'ouïe et la vue permet de dévoiler un paysage différent et poétiquement métaphorisé.

Le corps se fond progressivement dans le paysage naturel en même temps que les sens interfèrent entre eux (« Vi si perde, / armoniosa lontananza d'aria, / il tuo corpo tranquillo lungo il verde / corrente » (vv. 5-8)) jusqu'à s'immerger dans l'eau et le vent : « Giungi per calma nell'acqua e ti vedi / profilata ai capelli del maestrale » (vv. 11-12). L'eau assume ici une fonction purificatrice et régénératrice, il suffit de penser au rite du baptême : plongé dans l'eau, l'homme renaît une nouvelle fois. Le vent, qui apparaissait comme un signe plutôt funèbre, et ici associé au souvenir des défunts et semble accentuer

[545] Michel Collot, *L'horizon fabuleux, op. cit.,* p. 15.
[546] MP, p. 53-54.
[547] L'italique est de l'auteure de cette thèse.
[548] Jean Cocteau, *Le secret professionnel*, Paris, Au Sens Pareil, 1925, p. 62. L'italique est de l'auteure de cette thèse.

cette régénération, animant les cheveux à travers son souffle. La préposition « del », et non « dal », renforce l'idée d'immersion, comme si les cheveux du personnage se confondaient avec l'élément aérien. La nature agit dans une relation de co-pénétration : nous nous retrouvons en elle et elle se retrouve en nous. Novalis précise cette idée :

> La Nature tout entière n'exprime-t-elle pas, aussi bien que font le visage et le geste, le pouls et les couleurs, l'état où se trouve quelqu'un de ces êtres supérieurs et admirables que nous nommons les hommes ? Le roc, dès le moment que je lui parle, ne devient-il pas un authentique *tu* ? Et que suis-je d'autre moi-même lorsque mélancoliquement je regarde dans ses ondes et que mes pensées se perdent dans son doux écoulement, si ce n'est le fleuve lui-même[549] ?

Les éléments naturels qui sont liés au corps, particulièrement l'herbe et l'eau, soulignent le passage de la vie à la mort comme un cycle éternel de recommencements. Sur le lien entre l'eau et la notion de renaissance, Bachelard écrit qu'« une goutte d'eau puissante suffit pour créer un monde et dissoudre la nuit[550] ».

Dans le poème *Corrente*[551], le corps s'immerge dans l'élément liquide, retrouvant soudainement une sensation de vie prénatale : « sprofonda l'acqua che m'incarna » (v. 3), « Come alle carni ancora annottate / in cui gonfio mi muto eterna m'abbraccia / l'infanzia » (vv. 5-8). Le corps de la mère prend également une forme aquatique (« la mamma che s'affaccia / sul mare », vv. 15-16) qui interagit avec le corps de l'enfant dans un accueil maternel. Les parties du corps, le cou, les bras et le ventre, sont celles qui enlacent l'enfant et révèlent une dimension protectrice : « in collo alla mamma » (v. 5), « presagio d'amarmi con ampia madre al mio petto » (v. 12) et « Gracile corpo avvinto nelle braccia » (v. 13). Revenant sur le « caractère féminin de l'élément aquatique », Bachelard écrit que « des quatre éléments, il n'y a que l'eau qui puisse bercer. C'est elle *l'élément berçant*. […] Elle berce comme une mère[552]. »

Le lemme « carne », qui présente deux occurrences dans le texte poétique (« l'acqua che m'incarna », v. 3 et « alle carni ancora annottate », v. 6), renvoie à une dimension pré-originelle du corps. L'environnement aquatique, nocturne et silencieux fait allusion à une vie *in utero* (« in cui gonfio mi muto », v. 7) dans un temps congénital

[549] Novalis, *Les Disciples à Saïs*, [trad. fr. de A. Guerne], Paris, Gallimard, 1975, p. 69.
[550] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves, op. cit.*, p. 14.
[551] MP, p. 52-53.
[552] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves, op. cit.*, p. 150. L'italique est de l'auteur.

mythifié. La chair baignée dans l'eau offre de multiples possibilités d'existence. L'immersion dans l'élément aquatique, qui apparaît dans plusieurs poèmes, symbolise une régression, la « réintégration dans le mode indifférencié de la préexistence[553] ».

Si tous les éléments se dissolvent (la terre devient poussière, le feu devient fumée), la dissolution de l'eau est la plus intense de toutes car elle « dissout plus complètement et nous aide à mourir totalement[554] ». Le symbolisme de l'eau implique aussi bien la mort que la renaissance : la dissolution est suivie d'une « nouvelle naissance » et l'immersion fertilise et multiplie le potentiel de vie[555]. En décuplant la puissance de la vie, la renaissance laisse également entrevoir une nouvelle temporalité. L'immersion dans l'eau est considérée par Mircea Eliade comme une abolition de l'histoire, que nous pouvons traduire dans le contexte hermétique comme l'annulation du temps « mineur » au profit d'un temps « majeur » décontaminé de la temporalité historique et du quotidien :

> Dans l'eau, tout se « dissout », toute forme est désintégrée, toute « histoire » est abolie, rien de ce qui a existé auparavant ne subsiste après une immersion dans l'eau ; aucun profil, aucun « signe », aucun « événement ». […] Les eaux purifient et régénèrent parce qu'elles annulent « l'histoire », restaurent – ne serait-ce qu'un moment – l'intégrité aurorale[556].

La dimension charnelle du corps, traduite par la *carne* ou *chair du visible*, pour reprendre les termes de Merleau-Ponty, assume une valeur régénératrice en s'inscrivant dans le paysage. Elle devient la métaphore poétique capable de recréer un cycle éternel de mort et de renaissance :

> Solo il corpo, la carne, può crescere, farsi e rifarsi oscenamente nell'improntitudine con cui si rimette alla morte. In tutte le età, dalle più felici alle irrimediabili, col filo della sottile incapacità, il meridionale tesse e ritesse il labirinto materno[557].

Gatto souligne également le lien avec la méridionalité, ce processus devenant possible à travers le paysage mythique de l'enfance, constitué d'éléments aquatiques et végétaux.

---

[553] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, [1957], 1965, p. 112.
[554] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves, op. cit.*, p. 107.
[555] Ivi, p. 113.
[556] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, p. 173.
[557] Alfonso Gatto, « I fantasmi », in Francesco D'Episcopo (a cura di), *Alfonso Gatto, picaro e poeta, tra sud e nord, op. cit.,* p. 44-45.

Dans le poème *Sogno d'inverno*[558], le corps trouve sa place dans l'herbe, comme nous l'avons évoqué dans le quatrième chapitre de cette étude : « Ora mi ricordo coperto di lento silenzio, di caldo erboso : intero nella terra. » (v. 4). L'ensevelissement se manifeste comme un acte lénitif, où la terre devient une demeure à part entière : « Sogno di tepore : al tuo seno un calmo respiro. Le braccia s'estenuano a perdere vuoto caldo : desìderi di svanire nella memoria, nella favola del tempo compita e pura » (v. 3). Le paysage et le corps se confondent autour de la polysémie de « seno » qui se réfère à la fois à une dimension maternelle, apaisante et chaleureuse, et aux formes incurvées du paysage « in seni e golfi remoti » (v. 1). Pour le poète, la mort devient agréable lorsqu'elle est liée au « labyrinthe maternel » dans un processus de renaissance infini. N'étant pas considérée comme une finitude, le repos dans la terre, tout comme dans l'élément aquatique, est porteur d'apaisement et de protection car « quand on a accepté les premiers rêves d'intimité, quand on vit la mort dans sa fonction d'accueil, elle se révèle comme un giron[559]. »

La tentative de fusion avec le paysage présente toutefois certaines difficultés. Les mains et les bras se réfèrent à cette incapacité de faire corps avec l'environnement et renvoient à une dimension d'insaisissable. Dans le texte poétique *Il giogo*[560], que nous avons évoqué dans le troisième chapitre, le corps apparaît suspendu à une montagne, dans le vide ; les mains sont les seules parties du corps demeurant reliées à un élément naturel : « con le mani strette alle rare // erbe che schiantano senza colore. » (vv. 4-5). S'affichant comme l'unique trace de vie dans ce paysage montagneux extrêmement aride, l'herbe montre toute sa précarité. Les sens sont atténués et l'herbe, « sans couleur », perd toute sa vigueur. Ne pouvant rien attraper ou sentir, le corps est pris par la peur de la chute, d'une mort sans renaissance.

La dimension d'insaisissable qui caractérise les mains se manifeste dans plusieurs textes poétiques, notamment *Pianura*, dans lequel le champ lexical renvoie aux notions d'évaporation et de disparition : « Sera calma di lume / finita » (vv. 1-2), « nel suo stupore / bianco » (v. 4-5), « Come il vento sul prato / monotono si consuma » (vv. 8-9), « Nelle mani vuota resta la sera, pura di lontano clamore » (vv. 14-16).

---

[558] IS, p. 23.
[559] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, [1948], 1982, p. 150.
[560] IS, p. 10.

Les mains apparaissent comme impuissantes face au destin dans le poème *Morto di primavera* où le « vol » de Gerardo échappe complètement à toute prise : « del tuo volo / fuggito debolmente dalle mani. » (vv. 11-12). La présence du mot « scale » accentue également l'irrémédiabilité du destin. « Le scale », que l'on retrouve à deux reprises dans le texte, suggèrent une dimension verticale, une chute : « dormivi cadendo per scale » (v. 4), « cadere per le scale » (v. 13). Cette descente est contrebalancée par la notion de vol à partir du balcon qui se place comme l'élément architectural capable de faire communiquer l'intérieur et l'extérieur : « Ed al silenzio fu il balcone schiuso / più dolce del tuo volo » (vv. 9-10).

L'enfant se retrouve dans un entre-deux, attiré par la chute et l'envol. L'adjectif « schiuso », qui se réfère aux yeux, renforce cette notion. Dans *Il seme*, le recueillement après la mort de l'enfant confirme l'importance des yeux : « Mio padre ha aperto gli occhi o li ha chiusi, non lo saprò mai[561]». Les yeux sont évoqués comme le dernier élément corporel liant le passage entre la vie et la mort : « Ti schiudevi dagli occhi : non volevi / cadere per le scale nel tuo sonno » (vv. 12-13). Le verbe « schiudersi », qui indique un état intermédiaire entre l'ouverture et la fermeture, achève toute forme d'hésitation dans l'enjambement du verbe « cadere » qui suit, venant annuler toute possibilité de rémission.

L'œil, comme « commencement du visage et fenêtre sur le monde[562] », permet ainsi au corps de se placer à la frontière entre deux mondes. L'étymologie du lemme « visage », du latin *visus*, est aussi le participe passé du verbe *videre* (voir). Le regard cherche : avoir un visage signifie pouvoir voir et être vu. La perception du monde s'esquisse tout d'abord par le bais de la vision : comme nous l'avons souligné, le lemme « occhio » occupe une place centrale dans les premiers recueils de Gatto notamment dans *Morto ai paesi* où le lemme compte treize occurrences. La vue, apparaissant comme le sens « le plus magique[563] », suggère une expérience qui va au-delà du visible.

Dans le poème *Inverno*[564], la vision se focalise sur la représentation d'animaux. La présence sonore des oiseaux vient égayer l'espace exempt de toute forme de vie durant

[561] Alfonso Gatto, « Il seme », in *La sposa bambina, op. cit.,* p. 25.
[562] Céline Masson, Jean-Luc Parent, *La vie vaut la peine d'être visage. Essai sur le visage*, Paris, Encre marine, 2004, p. 55.
[563] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 167.
[564] MP, p. 54-55.

l'hiver : « ove a picco dai tetti / gli uccelli stringono i voli / radendo lo spazio di gridi » (vv. 3-5). Le vol des oiseaux semble s'affranchir du temps ou, plus particulièrement, semble relier le temps à l'éternité[565]. Leurs cris se manifestent par une allitération en « r » (« freddo d'iridi arridi / terso a dritti lidi » (vv. 8-9)) qui renvoie au lemme « morte », comme dans un présage funèbre. Ce lien avec l'au-delà était déjà présent dans d'autres textes poétiques, notamment dans *Autunno*, où la mort de Gerardo est métaphorisée par le vol des albatros[566]. Philippe Jaccottet considère les cris d'oiseaux comme un élément sonore perceptible mais invisible, susceptible de nous échapper :

> Chaque fois que je me retrouve au-dessus de ces longues étendues couvertes de buissons et d'air […] je perçois, à ce moment de l'année, invisibles, plus hauts, suspendus, ces buissons de cris d'oiseaux, ces points plus ou moins éloignés d'effervescence sonore. Je ne sais quelles espèces d'oiseaux chantent là, s'il y en a plusieurs, ou plus vraisemblablement une seule : peu importe. Je sais que je voudrais, à ce propos, faire entendre quelque chose (ce qu'il incombe à la poésie de faire entendre, même aujourd'hui), et que cela ne va pas sans mal. C'est une chose invisible (en pleine lumière, alors qu'il ne me semble pas que rien puisse la cacher, sinon justement la lumière, peut-être aveuglante […][567])

Les oiseaux, à travers leur chant et leur vol, se réfèrent au domaine mystique et développent une sorte de dialectique entre le visible et l'invisible. Les yeux sont ensuite transfigurés à travers l'image des oiseaux, et l'herbe, naissant de la terre, semble prendre la forme de cheveux humains : « Terra brusca di verde / ridesta nei capelli, / largo degli occhi uccelli » (vv. 10-12). La fusion avec la nature végétale et animale (« occhi uccelli ») offre à l'œil humain une nouvelle perception de l'invisible. Ainsi, les yeux du poète se figent sur un voyage onirique de l'enfance : « sogno i miei colli / teneri, nel giro / degli occhi » (vv. 21-23). Le regard n'est plus lié à la vision d'un paysage, mais il s'agirait plutôt d'un regard introspectif tourné vers le souvenir : « dormo, tardo, / remoto nel mio sguardo » (vv. 24-25). Ce type de vision, projetée en même temps vers la réalité et le souvenir, métamorphose à la fois le paysage et la parole poétique. Merleau-Ponty écrit :

> Quand la vision silencieuse tombe dans la parole et quand, en retour, la parole, ouvrant un champ du nommable et du dicible, s'y inscrit, à sa place, selon sa vérité, bref, quand elle métamorphose les structures du monde visible et se fait regard de l'esprit, *intuitus mentis*, c'est toujours en vertu du même phénomène fondamental de réversibilité qui soutient

[565] Marie-Madeleine Davy, *La nature et sa symbolique*, Paris, Albin Michel, 2015, p. 206.
[566] Voir chapitre 4.
[567] Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, [1970], 1976, p. 73-74.

> et la perception muette et la parole, et qui se manifeste par une existence presque charnelle de l'idée comme par une sublimation de la chair[568].

La chair des mots transfigurée par le langage poétique devient chair du monde par son interaction avec le paysage. Le corps, en prenant forme avec le paysage, permet à la nature et au monde de « s'incarner », de se faire *chair*. Merleau-Ponty utilise à ce propos l'expression « chair du monde ». Cela revient à dire que le corps est fait de la même chair que le monde et que cette chair interagit avec le monde dans un rapport de réciprocité, comme le précise Michel Collot :

> C'est par le corps que le sujet communique avec la chair du monde, qu'il embrasse du regard et dont il est enveloppé. Il lui ouvre un horizon qui l'englobe et le déborde. À la fois voyant et visible, sujet de sa vision et sujet à la vue d'autrui. Corps propre et pourtant impropre, qui participe d'une intercorporéité complexe, fondement de l'intersubjectivité qui se déploie dans la parole. […] Le sujet ne peut s'exprimer qu'à travers cette chair subtile qu'est le langage, qui donne corps à sa pensée, mais qui demeure un corps étranger[569].

Le corps, lorsqu'il est relié à la chair du monde, parvient à une identification avec le monde qui l'entoure à travers l'émotion. Selon Michel Collot, l'émotion ne peut « prendre forme qu'en investissant une matière, qui est à la fois celle du corps, celle du monde et celle des mots[570]. » Les éléments naturels du paysage recréés par la parole poétique sont fragiles, ils peuvent s'évaporer à travers la mémoire. Cependant, comme le souligne René Char : « tout se dissout aujourd'hui. Il n'y a guère que la parole poétique qui ne se dissolve pas[571] ».

---

[568] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 203.
[569] Michel Collot, *La matière émotion, op. cit.,* p. 32.
[570] Ivi, p. 3.
[571] René Char, *Dans l'atelier du poète, op. cit.*, p. 836. Il s'agit d'un entretien avec Édith Mora, *Le* Monde, 28 mai 1966.

TROISIÈME PARTIE

DE LA « PAROLE-ÉTERNITÉ » À LA « PAROLE-MÉMOIRE » : LA POÉTIQUE FACE À L'HISTOIRE

Notre troisième partie se focalise sur la notion de « parole-mémoire » que nous situons à la fin de la période hermétique de l'auteur. Les recueils *La memoria felice* (1937-1939) et *Arie e ricordi* (1940-1941) marquent un tournant dans la poétique de Gatto : la mémoire-souvenir ainsi qu'un besoin notable de se situer dans le temps historique deviennent une urgence. Plutôt qu'une rupture nette par rapport à *Isola* et *Morto ai paesi*, il s'agit d'une évolution poétique de l'auteur.

La Seconde Guerre mondiale fait basculer le monde et le poète ne peut pas rester insensible face au drame de l'Histoire. L'écriture permet de témoigner de la réalité et de se focaliser sur les plus faibles : « les victimes ». Nous nous intéressons, dans le huitième chapitre, à la notion de « Résistance ». En effet, le poète définit sa poétique et utilise le sous-titre « Liriche della Resistenza » à partir de la publication, en 1947, du recueil *Il capo sulla neve*. Nous revenons sur la notion de « poétique de la Résitance », qui a fait débat en Italie et essayerons de la mettre en relation avec la poétique d'Alfonso Gatto. Pour ce faire, nous analysons les recueils *Amore della vita* (1944) et *Il capo sulla neve* (1943-1947). Le langage poétique s'éloigne de la *koiné* hermétique : il se veut plus concret, parfois même cru ou proche de l'oralité. L'analogie, qui était très présente dans les premiers recueils, laisse place à l'anaphore qui insiste, de façon très précise, sur les évènements tragiques de la guerre. Nous analysons également l'évolution des images poétiques – la lune, la représentation maternelle, le vent – en les mettant en relation avec le nouveau contexte historique ainsi qu'avec l'écriture d'autres auteurs de la Résistance.

Depuis le début de la guerre, nous assistons à l'élaboration d'une poétique de plus en plus tournée vers l'Autre. Le recueil *La Storia delle vittime* (1963-1965) regroupe de nombreux textes engagés et rédigés les années précédentes. Le poète livre un combat pour la justice, pour faire vivre la mémoire collective, « les victimes de l'Histoire », tout en menant une réflexion personnelle, vingt ans plus tard, sur son rapport à l'engagement.

Notre dixième chapitre relie enfin la thématique des « victimes » à la prose, prose poétique et poésie pour l'enfance de l'auteur. Nous analysons différents ouvrages rédigés dans le même temps que les recueils précédemment cités : *La spiaggia dei poveri* (1944), *Carlomagno nella grotta. Questioni meridionali* (1962) et *Il vaporetto* (1945-1963). À travers l'image de la victime brisée par la guerre et la pauvreté, le poète insiste sur l'image de l'enfant qui s'impose comme l'unique possibilité de lire le monde et de « re-naître » éternellement.

Chapitre 7. L'écriture rencontre la mémoire

Dans la seconde édition du volume *Poesie*, Alfonso Gatto divise en deux parties ses recueils poétiques : d'une part, *Isola* et *Morto ai paesi*, d'autre part, *La memoria felice* et *Arie e ricordi*. Dans la préface, le poète explique qu'il a souhaité rassembler ses textes d'un point de vue chronologique, en faisant confluer un certain nombre de poèmes dans *La memoria felice* et *Arie e ricordi*. Initialement, le volume *Poesie* comprenait trois parties : *Isola*, *Morto ai paesi* (pour la première partie), *Motivi*, *La memoria felice* (pour la seconde partie), puis *Arie e ricordi, Tre arie per la sua voce* et *Ultimi versi* (pour la troisième partie). Selon Gatto, les recueils *Motivi* et *Ultimi versi* n'avaient plus leur place, ne respectant pas l'ordre de rédaction auquel le poète avait conféré une grande importance. *La memoria felice* rassemble les textes poétiques rédigés entre 1937 et 1939, tandis que *Arie e ricordi* les poèmes écrits entre 1940 et 1941. Les textes sont ainsi associés à deux périodes bien définies et distinctes l'une de l'autre et, à ce sujet, le poète précise :

> Con l'aiuto della mia memoria e con alcuni riscontri obiettivi che mi sono stati possibili, ho cercato di ricondurre tutte le poesie a una esatta successione temporale nell'ambito stesso dei due periodi in cui sono comprese[572].

La mémoire se définit comme l'élément permettant de conserver, d'organiser et d'identifier ses souvenirs dans le temps. Il s'agit d'un acte de remémoration conscient demandant un effort de l'esprit pour revivre ou recréer des souvenirs. Dans *Matière et mémoire*, Henri Bergson distingue deux types de mémoire : une mémoire-habitude qui

[572] Alfonso Gatto, « Nota dell'autore », in *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 110.

répond aux besoins vitaux et une mémoire-souvenir. C'est dans la seconde que la conscience entre en jeu dans un mouvement d'introspection mélancolique :

> Pour évoquer le passé sous forme d'image, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, […], il faut vouloir rêver. L'homme seul est peut-être capable d'un effort de ce genre. Encore le passé où nous remontons ainsi est-il glissant, toujours sur le point de nous échapper, comme si cette mémoire régressive était contrariée par l'autre mémoire, plus naturelle, dont le mouvement en avant nous porte à agir et à vivre[573].

La mémoire-souvenir s'immisce dans l'écriture poétique de *La memoria felice* ainsi que dans *Arie e ricordi* de par leurs titres manifestes (« memoria », « ricordi »), mais également à travers un large champ lexical se référant au processus mémoriel. Bortolo Pento soutient qu'« una poesia della memoria[574] » serait « elemento primigenio delle figurazioni liriche di Alfonso Gatto[575] ». Sur les vingt-trois textes qui composent *La memoria felice*, on relève vingt occurrences, par ordre croissant, des lemmes « ricordo » et de ses dérivés (treize occurrences), « memoria » (quatre occurrences), « oblio » (deux occurrences) et « rimormori » (une occurrence). Gatto accorde une grande importance à ses réminiscences puisqu'elles sont inhérentes à son existence. Dans une lettre adressée à Lydia Lea Ansaldo, le 5 juin 1941, le poète écrit : « La mia memoria è popolosa, viva : è l'unica realtà di cui sono vissuto e esisto[576] ». En réactivant poétiquement le souvenir, la mémoire est également une source d'énergie créatrice :

> Sono nato nel 1909 a Salerno: ricordo tutto dei miei primi anni… Posso dire che sono diventato scrittore o più propriamente poeta per avere sempre sentito dietro di me, dalla nascita, altre stanze, altri luoghi, altre stagioni in cui ero vissuto[577].

On relève cette prédisposition au recours à la mémoire dans toute l'œuvre poétique de Gatto. Dans les recueils hermétiques *Isola* et *Morto ai paesi*, la sensorialité des éléments naturels renvoyait au paysage de l'enfance, favorisant ainsi la recréation d'un paysage mythifié. En revanche, dans *La memoria felice*, les souvenirs semblent plus fragiles et la dimension d'un éloignement spatial et temporel se fait ressentir. Le paysage poétique,

---

[573] Henri Bergson, *Matière et mémoire,* Paris, Flammarion, 2012, p. 125.
[574] Bortolo Pento, *Alfonso Gatto*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 31.
[575] *Ibidem*.
[576] Alfonso Gatto, *L'amore che salva, Lettere a Lydia Lea Ansaldo*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2006, p. 78
[577] Alfonso Gatto, « La vita e le opere », in Luigi Baldacci (a cura di), Alfonso Gatto, *Poesie 1929-1969*, Mondadori, 1972, p. 13.

composé d'herbe et d'eau, disparaît. La « mort » symbolique du paysage durant cette période historiquement tragique n'appartient pas uniquement à Alfonso Gatto. Dans un poème intitulé *Un seul corps*[578], datant de 1945, Paul Éluard semble également annoncer la mort de ce paysage d'antan : « Il n'y a plus de forêt / Plus de voyages sur l'eau (vv. 3-4) ; « Il n'y a plus de fenêtre à ouvrir / Il n'y a plus de paysage » (vv. 12-13). La perte des éléments naturels que sont les arbres et l'eau indique un monde dépourvu de toute forme de vitalité et d'ouverture. Cette impossibilité d'ouverture renvoie à un étiolement progressif d'échange avec le monde. Dans *La memoria felice*, les couleurs laissent leur place au blanc et les éléments naturels qui survivent comme le vent, la lune et parfois l'élément liquide, s'ancrent à la mémoire, laissant présager un renouveau possible.

La lecture des titres du recueil nous suggère également un besoin notable de se situer dans l'espace et dans le temps historique. La dimension temporelle peut se référer à des moments de la journée, avec une prédilection pour le crépuscule et la nuit – les plus propices à la divagation mélancolique –, comme dans les titres *Sera a San Miniato al Monte*, *La notte bianca*, *Povertà come la sera*, *Aria d'estate*, *Momento*, *Dopo*, *Notturno*, *Era la notte un bacio*. La dimension géographique et spatiale est également récurrente dans les titres à travers l'emploi de toponymes : *Sera a San Miniato al Monte*, *San Marco*, *Nord*, *Il fanciullo di Selinunte* et *Ricordo di Roma*. Le fait de se situer géographiquement et temporellement apparaît comme un dispositif poétique de récupération du souvenir. Dans l'écriture de Gatto, la mémoire exprime le sentiment de la mélancolie. Sa poésie s'inscrit effectivement entre deux pôles opposés : le processus de la remémoration des événements passés engendre, d'un côté, une part de tristesse mais, de l'autre, à travers l'écriture, le souvenir crée un moment de joie profonde, car il produit une distance avec la réalité. Nous assistons, à partir de ce recueil, au passage d'une parole-éternité au besoin d'une parole-mémoire qui s'accentuera progressivement durant la Seconde Guerre mondiale.

[578] Paul Éluard, *Œuvres complètes II, op. cit.,* p. 8-9.

7.1 *La memoria felice*

Le titre du recueil semble rompre avec le binôme « mort – mémoire » si présent dans *Morto ai paesi*. Si les références funèbres se dissipent, elles n'en demeurent pas totalement absentes : leur évocation se fait toutefois moins douloureuse. L'allongement du texte poétique (treize poèmes comportent plus de douze vers, soit plus de trois quatrains, dont neuf dépassent les vingt vers), montre l'intérêt de relier l'écriture poétique au processus mémoriel. Le premier texte du recueil, *Rimani in sogno*[579], annonce un « tu » qui s'adresse inlassablement à Gerardo, rappelant les poèmes de *Morto ai paesi*. Cette deuxième personne du singulier est très présente dans ce recueil : treize poèmes se réfèrent à ce « tu », liant ainsi la mémoire à la perte de l'enfant. Ce texte met en abîme d'autres textes des recueils précédents, notamment *Idillio del piccolo morto*[580] et *Morto di primavera*[581]. Dans ce poème, le vers du titre « Rimani in sogno » est répété à deux reprises, au début et à la fin, telle une incantation : « Rimani in sogno laggiù, / giovane di plenilunio / alle terrazze aperte. » (vv. 5-7) ; « Rimani in sogno e come il sogno uguale / trascorra la pianura, il dolce vento. » (vv. 18-19). La transition entre le poème d'ouverture *Morto di primavera* du recueil *Morto ai paesi* et ce texte est frappante. L'« attonita luna » de *Morto di primavera* est remplacée par une fusion totale avec l'enfant qui devient « giovane di plenilunio ». La pleine lune renvoie à une notion d'absolu et de plénitude, comme si l'enfant avait enfin trouvé sa place dans ce « laggiù » à la fois distant mais rassurant puisqu'il est associé au verbe « rimanere », soit à une place définie éternellement. De plus, « il balcone schiuso » de *Morto di primavera* a été remplacé par les « terrazze aperte » qui marquent le passage de l'entrouvert à l'ouverture, à la plénitude.

Comme dans les recueils précédents, l'élément aérien est clairement associé au défunt, et ce, dès le début du poème : « Era stupore di notte / o anima di vento » (vv. 1-2). L'âme de l'enfant, passant à travers le prisme de la mémoire, semble devenir un rêve qui est transfiguré dans l'image du vent : « Rimani in sogno e come il sogno uguale / trascorra la pianura, il dolce vento. » (vv. 18-19). La mort de Gerardo est maintenant plus supportable car elle a enfin pu trouver une place dans la mémoire. Les

[579] MF, p. 69.
[580] IS, p. 33-34.
[581] MP, p. 39.

références à un passé douloureux demeurent toutefois dans les vers : « Abbiamo freddo insieme / nelle notti se chiami / il tuo nome nel sogno a illimpidirti (vv. 12-14) qui semblent renvoyer au poème *Idillio del piccolo morto* : « In dolorosa esilità mi chiami » (v. 5) ; « Esorbiti : cautela del tuo volto / l'aria trasale, illimpidita. » (vv. 21-22). Le pluriel « nelle notti », que l'on retrouve dans le poème *Rimani in sogno*, met en évidence la répétition des nuits au cours desquelles se déroule le dialogue avec les défunts, dont la durée se prolonge jusqu'à l'aube, comme nous l'avons évoqué précédemment.

Dans les poèmes rendant hommage à Gerardo, l'image de la lune prédomine également, comme dans *Sembianza* [582] : « Forse la luna è sorta / per dare la sembianza / d'una timida porta / alla tua cheta stanza. » (vv. 1-4). Dans cet environnement nocturne, les perceptions olfactives et auditives sont affaiblies : « Dall'erba a stelo a stelo / taceva nell'odore / il pascolo appassito » (vv. 11-13) ; « Il silenzio infinito / più lungo dei tramonti / ti lasciò nella vana / memoria della sera. » (vv. 15-18). Comme dans le texte précédent, l'enfant défunt devient souvenir, se métaphorisant dans le paysage. On note cependant, pour la première fois, une référence au cœur : « sul tuo povero cuore » (v. 10). Si dans *Isola*, et surtout dans *Morto ai paesi*, les références funèbres à Gerardo étaient nombreuses et explicites, le cœur n'était jamais cité. Cela semble indiquer le début d'un changement dans la poétique de Gatto qui se tourne vers l'organe incarnant la réunion du sentiment, de l'émotion, de l'empathie. L'image du cœur sera effectivement centrale dans *La Storia delle vittime*.

La lune n'est plus impuissante face au destin tragique, mais accueille l'enfant sous la forme d'une porte, élément clé du passage entre deux mondes, qui revient dans les derniers vers du poème : « E nell'odore biondo / del suono fu leggera / la luna schiusa al mondo, / una porta lontana. » (vv. 19-22). La lune, comme « la dolcezza del vento » (v. 5), est qualifiée de légère, elle ouvre une porte lointaine et désormais inaccessible au monde des vivants.

Cette lune empreinte de légèreté se retrouve dans plusieurs textes poétiques, notamment dans *Poesia d'amore* [583] : « È rimasta dolce la luna / calmata dalla tua stanza, / ritorna / col mesto sereno, / a dormire. » (vv. 15-18). Les nombreux

[582] MF, p. 70-71.
[583] MF, p. 75.

enjambements ainsi que la présence de plusieurs virgules dans des vers courts produisent un sentiment d'apaisement, telle une respiration qui se fait plus lente, propice au sommeil. La lune éclaire à nouveau la chambre de l'enfant, veillant ainsi sur lui. L'enfant fait corps avec l'environnement nocturne, comme dans le poème *Paola*[584], afin de veiller sur ses proches : « O notte aperta dal cielo / dai monti remoti la luna / ti segua, a me spoglio / quest'angelo bianco risuoni / che sfiora la casa e s'ascolta / dormire col giovine sonno. » (vv. 1-6). Ici, « l'ange blanc » Gerardo accompagne l'image lunaire qui suit Paola, la fille du poète, née en 1938. La lune représente la cyclicité du temps face aux monts qualifiés de « remoti ». L'adjectif est d'ailleurs répété au début du second quatrain : « Remoto, e sia l'alba / sospesa alla mano che adagio / persuade il suo dolce declino, / sia luna / cadente nel tenero cielo. » (vv. 7-11). Le passé est contrebalancé par une force extérieure, bien plus puissante, celle du temps, métaphorisé par la main. Deux moments se croisent, celui de la lune qui décroît pour laisser place à l'aube naissante. Ces deux mouvements, croissant et décroissant, rappellent une fois de plus le passage perpétuel du temps qui s'écoule et peut également renvoyer au cycle éternel de la vie : la mort de Gerardo et la naissance de l'enfant Paola.

La lune est également garante de la mémoire, comme le poème *La notte bianca* qui explicite cette notion : « Nell'aria che già manca al suo colore / cadrà il bianco ciliegio, / o rosea morte / se riveli la luna anche d'amore / risalirà la tua memoria. » (vv. 1-4). L'image lunaire est indispensable au processus mémoriel puisque sa vision déclenche le souvenir. Ces quelques vers rappellent également le poème *Morto di primavera*, notamment le verbe « cadere » qui renvoie à la chute de l'enfant, repris dans la suite du texte poétique : « Io sono bianco di memoria, cade / il ciliegio nel sonno giusto » (vv. 14-15). Le cerisier blanc se fait métaphore de l'enfant, décédé au printemps, période où fleurissent les cerisiers. Le poète évoque « l'oriente » (v. 5) où l'image du cerisier est centrale dans la culture nippone, symbolisant la fugacité de la vie et la renaissance. Le sommeil éternel, si présent dans le recueil *Morto ai paesi*, est qualifié ici de « giusto », comme si la mort de l'enfant avait enfin trouvé un sens grâce au deuil. Comme dans le recueil précédent, le blanc est associé à la mémoire et crée une certaine ambivalence,

[584] MF, p. 79.

entre un « plein » et un « vide », le blanc pouvant représenter l'ensemble de toutes les longueurs d'ondes de la lumière, comme aucune.

Dans ce « paysage-mémoire », le blanc devient la seule touche chromatique du recueil : on relève dix occurrences du lemme « bianco » et de ses dérivés verbaux[585]. Dans ce recueil, le blanc est donc lié à la mémoire et, plus précisément, à la voix dans plusieurs textes poétiques. Dans le poème *Notturno*[586], le blanc est évoqué à deux reprises : « Se une voce ricorda come ai lunghi / carri sia dolce il mondo e come s'ami / nella bianca parola del suo vento […] / Lutto, vivido lutto degli odori, / sempre che torni nostalgia nell'aria / oscillano gli aranci, esula il mare. » (vv. 1-3 ; vv. 7-9). Cette voix (marquée par la conjonction « se ») est empreinte d'une forme de mélancolie d'un monde qui n'est plus. Le poète nomme ici la notion de deuil (qui n'avait jamais été énoncée jusqu'à présent) bien que le recueil *Morto ai paesi* ait pour thématique centrale la mort. Cela prouve que le rapport à la mort se fait de plus en plus distant, en passant par la mémoire ou la difficulté à se souvenir. L'enfance est désormais lointaine et révolue, et les souvenirs se font de plus en plus flous. Du paysage méridonal, il ne reste que les odeurs maritimes et le parfum des orangers. « La parola bianca » souligne la distance du souvenir, comme à la fin du texte : « la voce / bianca che sfiora nella stanza un nome / per stremarlo d'addio, com'è lontana… » (vv. 13-15). La voix qui appelle dans *Idillio del piccolo morto* (« In dolorosa esilità mi chiami » (v. 5)) s'est éteinte et cet éloignement, à la fois physique et temporel, plonge le poète dans la nostalgie.

Cette voix blanche, liée à la perte de mémoire et à l'éloignement, se retrouve dans deux autres poèmes. Dans *Povertà come la sera*[587], le ciel se pare de blanc : « Resti povera d'oblio / lungo il prato che al suo muro / di celeste imbianca, addio, / nel lasciarti anche il futuro // smemorata voce annotta. » (vv. 21-25). La voix « smemorata », clairement dénuée de mémoire, se réfère à l'adieu, peu visible dans le recueil précédent, montrant à nouveau le processus du deuil. Dans le poème *Il fanciullo di Selinunte*[588], l'absence de mémoire s'affiche dans un ciel parsemé d'étoiles blanches : *«* Dall'oriente / le stelle sbiancheranno come i lumi / freddi del mare. Al tuo riposo, cuore, / povero cuore, avrà

[585] Dans le poème *Povertà come la sera*, on note le verbe "imbiancare" et dans *Il fanciullo di Selinunte* le verbe "sbiancare". « Dall'oriente / le stelle sbiancheranno come i lumi / freddi del mare. » (vv. 24-26).
[586] MF, p. 83.
[587] MF, p. 76.
[588] MF, p. 84.

sembianza immota / l'alba che il tempo non ricorda più. » (vv. 24-28). Si la présence de la lune peut faire perdurer le souvenir, les étoiles qui blanchissent annoncent que la mémoire s'efface progressivement jusqu'à un « tempo (che) non ricorda più », celui de l'aube qui rompt avec la nuit.

L'environnement céleste évoque également une dimension spirituelle ; on relève notamment dix-sept occurrences du lemme « cielo ». Dans le texte *Sera a San Miniato al Monte*[589], le poète médite sur le temps qui s'écoule à la vue de la basilique San Miniato al Monte, située dans le quartier de l'Oltrarno à Florence. À l'automne 1937, Alfonso Gatto avait déménagé à Florence à la recherche d'un emploi plus stable. Lorsqu'il participe à la revue *Campo di marte*, le poète rejoint alors un grand nombre d'intellectuels ayant trouvé leur épicentre à Florence. Érigée au XIème siècle, la basilique est entourée d'un cimetière monumental datant de 1369, où de nombreux artistes reposent. La notion de mémoire, se reliant au ciel, acquiert une dimension universelle : « Ricordo la blanda campagna / che mitiga il cielo / di teneri fumi e di voci » (vv. 1-3), « povera al cielo della porta cogli / il velivolo dolce del suo caldo / silenzio che dipana. » (vv. 14-16). L'image de cette basilique séculaire affiche une dimension temporelle qui dépasse l'existence humaine. Ce temps du souvenir prend une dimension universelle à travers l'image du ciel où se croisent deux « strates » de mémoire : le sentiment mélancolique d'un événement personnel vécu aux abords de la basilique, ainsi qu'une mémoire collective qui rend hommage aux artistes enterrés dans ses pourtours. Par ailleurs, l'idée de « mémoire collective » est au centre de l'ouvrage *Les cadres sociaux de la mémoire*, où Maurice Halbwachs explique que notre mémoire n'est pas seulement meublée par des souvenirs personnels mais qu'elle est également occupée « par une multitude d'événements et d'images dont nous n'avons jamais été les témoins directs. À nos souvenirs vécus s'ajoutent une masse de souvenirs transmis[590]. »

Le ciel, faisant converger ces deux types de mémoire, devient le lien entre deux mondes métaphorisés, à la fois, par la présence de voix humaines mais aussi par le silence. Tout le champ lexical du poème s'inscrit dans une dimension 'vaporeuse' qui rappelle la nébulosité du ciel : « mitiga » (v. 2), « teneri fiumi e di voci » (v. 3), « il velo » (v. 4), « il soffio » (v. 13), « il velivolo » (v. 15), « consuma » (v. 19). L'élément céleste permet

[589] MF, p. 70.
[590] Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire, op. cit.*, p. 18.

ainsi de relier la mémoire intime à la mémoire collective, laissant s'entrouvrir une possibilité de régénération :

> Il cielo si configura, in tale senso, come fuga della terra verso una dimensione infinita, in cui essa si riappropria nel modo più naturale della innata vocazione all'eternità e alla felicità. L'esilio della memoria e della morte […] torna a far valere tutta la sua trascinante forza esemplare, connotando una serie di significative categorie critiche, capaci di confermare la funzione maieutica della memoria nel rianimare vite già vissute e, soprattutto, il vitalismo rigeneratore della morte[591] […].

La dimension éternelle du ciel transforme la mort en une renaissance et entremêle l'espace-temps pour lier le passé au futur. Par ce biais, rien ne se perd, au contraire, tout renaît.

Comme le ciel, l'élément liquide peut être considéré comme un élément mémoriel entre deux mondes, permettant une re-naissance. Le long texte poétique *Pioggia*[592] est composé de neuf quatrains et présente l'élément liquide sous plusieurs formes : la pluie et l'eau qui ruisselle. Le souvenir s'enclenche dès les premiers vers (« Rimormori nell'ora / che relega sul fiume / la sera » (vv. 1-3)) adressé à un « tu » imprécisé. Ce fleuve revient à la fin du poème (« fiumi pieni » (v. 32)), rempli de pluie. L'image de ce fleuve, qui traverse le poème du début à la fin, est le fil conducteur de tout le texte. Cette étendue d'eau passe par différents états. Le fleuve paisible est par la suite inondé par une pluie battante qui balaie le paysage. Son courant devient de plus en plus rapide, pour atteindre enfin le débordement.

La pluie qui s'écoule est violente : « mantice di pioggia » (v. 22). L'eau provoque une vive sensation et dévale à toute vitesse, elle est d'ailleurs comparée à un train : « sul treno della sponda / che fugge » (v. 23-24). L'eau de pluie semble être irrépressible. Comme dans le poème *Infanzia*[593], eau et sensation sont intimement liées. La pluie agit directement au niveau corporel par le sens du toucher. Cette pluie battante rappelle l'épisode biblique du Déluge, balayant tout sur son passage. Les trains deviennent la métaphore de l'eau qui s'écoule : « dove corrono i treni » (v. 30) et les malheurs traduisent la métaphore de la pluie qui tombe : « e cadono dirotte / sciagure, fiumi pieni » (v. 31-32). La pluie est ainsi rapprochée des malheurs qui s'abattent sur le poète et

[591] Francesco D'Episcopo, « Il "cielo" di Gatto », in *Alfonso Gatto : l'uomo, il poeta*, *op. cit.*, p. 238.
[592] MF, p. 71-72.
[593] IS, p. 14-15.

rappelle certainement la perte d'êtres chers. Cependant, comme le Déluge dans la Bible, la pluie a également un rôle de purification. En remplissant le fleuve, elle permet en quelque sorte de libérer l'esprit du poète.

La pluie renvoie également à la mort : « la pioggia ti ricorda / nel vento del tuo male, / ti relega alla corda » (vv. 34-36). Elle insiste sur la dimension immuable du destin, car le poète ne peut pas changer le passé. Le Déluge est avant tout un épisode dévastateur dont seuls quelques individus parviennent à réchapper. L'image de la lune apparaît également dans ce poème, se reflétant dans l'eau : « la bàttima che sfocia / la luna sul ribrezzo / dell'acque : quasi vocia / la grande notte » (vv. 17-20). Comme dans le poème *Gerardo*[594], la lune assiste impuissante au spectacle mortuaire. Elle s'oppose à l'élément liquide de par son immobilité et semble être la garante du souvenir grâce à son reflet dans l'eau. La référence aux « cavaliers de la nuit » (v. 25) peut également renvoyer à la mythologie, le fleuve devenant alors un *Styx* que les âmes des morts traversent. L'eau se traduit en un élément mémoriel permettant, à travers le souvenir, le passage entre deux mondes : le passé et le présent.

Le processus mémoriel permet également de désordonner l'espace-temps. Le poème *Ricordo di Roma*[595] assume une nouvelle dimension temporelle où la vie et la mort se confondent. À partir d'un souvenir de Rome, qui n'apparaît que dans le dernier distique, le poète ouvre sa mémoire à une douce divagation qui franchit les barrières spatiales et temporelles. Ainsi, le temps verbal est celui d'un futur prophétique : « Sarà freddo d'un cielo ormai lontano » (v. 1). Les douloureuses réminiscences funèbres sont intériorisées dans les éléments naturels récurrents ; l'herbe, l'air, le vent, l'élément liquide sous la forme de pluie et de fleuve : « Come l'erba / intristiva nell'aria, come i sogni / bianchi del vento mossero sui marmi / l'ala di pioggia, restò solo il fiume » (vv. 5-8). La succession de ces éléments naturels semble indiquer une progression, un passage du terrestre au céleste : l'herbe s'envole dans les airs pour tournoyer dans le vent. La mort n'est plus figée « sui marmi » des pierres tombales mais se régénère dans la nature. La métaphore « l'ala di pioggia » indique clairement la fusion entre les éléments aérien et liquide. Le fleuve (« restò solo il fiume ») ramène soudainement au temps présent, bien que ce fleuve soit plutôt métaphorique. En effet, le poète le mentionne en tant que fleuve,

[594] MP, p. 61-62.
[595] MF, p. 85.

sans évoquer clairement le Tibre. Il s'agit ici d'un fleuve symbolisant le cours de l'existence, comme si le poète voulait mettre à distance les deuils vécus. En revanche, les deux derniers vers ramènent à un univers réel puisque l'on retrouve le toponyme « Roma » : « Odorarono a lungo le fontane / i davanzali floridi di Roma » (vv. 9-10). Ce dernier distique représente le point de départ du souvenir : la sensation olfactive des fleurs et des fontaines romaines contribue d'abord à faire revivre un souvenir, puis à le laisser s'échapper.

7.2 *Arie e ricordi*

Dans le recueil suivant, *Arie e ricordi*, les références funèbres se dissipent mais la sensation d'éloignement perdure. Dans le premier poème du recueil, *Primavera a Milano*[596], le paysage, s'éloignant de celui de l'enfance, se réfère au tumulte urbain : « la Piazza Tricolore », (v. 6), « il padiglione d'un mercato » (v. 8), « nelle case del suburbio » (v. 13). Entre-temps, le poète a de nouveau déménagé à Milan. Le titre du poème le confirme. Cette précision est notable car, comme dans *La memoria felice*, les toponymes sont nombreux : le poète indique la saison et le lieu qui favorisent la récupération du souvenir.

Les perceptions sensorielles sont diminuées (« si colora / di lontananza un carosello e d'ombra » (vv. 11-12), « al clamore / della folla lontana » (vv. 22-23)) et le paysage du poème laisse entrevoir un mauvais présage. La guerre apparaît pour la première fois :

> Ci rimase / di questo sogno una città di gridi, di cupole dorate ove la sera / sfiorendo esulta : tremano sui lidi / tristi del mondo i lumi e primavera / passa coi treni spenti della guerra / nell'odore dei tigli. Ha freddo il cuore, / e nella notte fonda della terra non ode più che il vento e il suo chiarore // degli alberi stellati il firmamento. (vv. 23-32)

Le rêve évoqué fait référence au poème *Oblio*[597] du recueil *La memoria felice* : « Tutto si calma di memoria e resta / il confine più dolce della terra, / una lontana cupola di festa ». (vv. 7-9). Les coupoles ne sont toutefois plus en lien avec la joie et la douceur de vivre : elles ne sont qu'un rêve. Les lumières ne peuvent pas non plus briller car elles sont

[596] AR, p. 89-90.
[597] MF, p. 81-82.

éteintes au vers suivant (« treni spenti della guerra »). Cette première référence à la guerre souligne le changement entre les premiers recueils hermétiques et les suivants. Le poète quitte le temps « majeur » pour prendre part à l'Histoire et à son temps dans un glissement entre éternité et mémoire : « Ogni giorno tramonta in un chiarore / d'eternità » (vv. 20-21).

Dans le poème *Lontananza*[598], la dimension d'éternité liée à la mort de Gerardo s'éloigne : « resta / lontana la tua voce come l'aria / calda dell'ombra ai miei paesi, il nulla / della tua eternità, stasera. » (v. 9). L'image de l'ombre apparaît, symbolisant non pas l'objet réel mais sa silhouette reflétée sombrement. Lire le monde à travers son ombre ne revient qu'à en percevoir les contours : la puissance de la perception sensorielle s'estompe. L'environnement se caractérise par un dépouillement visuel et auditif : « come una sera spoglia / dove i lumi / s'aprono tardi » (vv. 2-3), « Il Parco d'ombre » (v. 5), « lo squallore d'un fischio che ripete / un nome solo » (vv. 6-7), « torna al silenzio la parola (v. 9). Plus l'éternité s'éloigne, plus le paysage change radicalement : c'est un paysage sombre et aride qui se dessine dans de nombreux poèmes.

Dans le poème *Aria di settembre*[599], le champ lexical se fige sur les notions de déclin (« declina » v. 2, « declino » v. 8) et d'obscurité :

> Mortale al suo bel volto, / come declina annoso / l'autunno e per ascolto / la chiama al suo riposo, // la sera spoglia il vento / dell'ultimo colore / e spera che il suo lento / declino sia l'amore // nostalgico del fuoco. / Il freddo autunno rade / le foglie, strema un fioco / riverbero di strade. // E l'ombra reca odore / di bosco. (vv. 1-14)

L'automne s'empare de la luminosité et de la vivacité chromatique de l'été dans un dépouillement progressif : « la sera spoglia il vento / dell'ultimo colore » (vv. 5-6), et le poète se livre à la mélancolie ; les couleurs chatoyantes (« l'amore // nostalgico del fuoco » (v. 9)) sont remplacées par une faible lumière (« un fioco / riverbero di strade » (vv. 11-12)) et par « l'ombra » (v. 13).

L'ombre et l'aridité soulignent la douleur liée à la perte de Gerardo (« Ogni giorno che passa / è un ricadere brullo / nell'ombra che c'invita. (vv. 25-27)) ainsi que pour la perte de sa propre enfance, tandis que son frère est voué à une jeunesse éternelle : « Era

[598] AR, p. 97.
[599] AR, p. 99-100. Les lemmes soulignés sont de l'auteure de cette étude.

un tuo grido a fondo / l'infanzia, un rifiorire… » (vv. 17-18). Cette notion est explicite dans le poème *Un 'alba*[600] qui marque la fin du dialogue avec les défunts, et ce dès les premiers vers : « Com'è spoglia la luna, è quasi l'alba » (v. 1). Ni la lune (qui permettait d'enclencher un dialogue avec l'au-delà) ni l'aube ne peuvent atténuer la dimension tragique de l'incommunicabilité. La référence à la chambre où gisait Gerardo, qui était précédemment marquée par l'intériorisation et le recroquevillement, est au contraire orientée vers la nouveauté et l'ouverture : « La tua stanza / leggera come il sonno sarà nuova » (vv. 10-11), « s'aprirà » (v. 13). Le souvenir de Gerardo se libère du froid de « la tua città deserta » (v. 6) transformant le paysage urbain en paysage d'une enfance éternelle et désormais inaccessible au poète : « La fredda / banchina dei mercati odora d'erba. / La porta verde della chiesa è il mare. » (vv. 14-16).

Dans les paysages poétiques dépeints d'ombre et d'aridité d'*Arie e ricordi*, la « parole-éternité » ne trouve plus de sens. Si l'ombre renvoie à la mort de Gerardo, elle fait également allusion, de façon plus générale, à la mort qui s'empare du vivant. Dans *Le monde d'hier*, rédigé en 1941, Stefan Zweig évoque à plusieurs reprises la notion « d'ombre » qui symbolise une force invisible et asservissante planant au-dessus du monde :

> Je sais, je sais, Paris n'est pas seul à souffrir. Pendant des décennies, le reste de l'Europe, lui aussi, ne sera plus ce qu'il a été avant la Première Guerre mondiale. Depuis lors, une ombre lugubre ne s'est jamais dissipée sur l'horizon jadis si lumineux de l'Europe[601] […]

L'ombre témoigne également de l'horreur de la guerre : « Et avant tout l'affreuse misère de la population civile, sur les yeux de laquelle l'horreur de ce qu'elle avait vécu pesait comme une ombre[602] ». L'écrivain autrichien qui, lors de la rédaction de son œuvre, avait déjà décidé de mettre fin à ses jours, clôt son texte sur cette image de l'ombre qui altère à jamais sa vision du monde :

> Le soleil brillait, vif et plein. Comme je m'en retournais, je remarquai soudain mon ombre devant moi, comme j'avais vu l'ombre de l'autre guerre derrière la guerre actuelle. Elle ne m'a plus quitté depuis lors, cette

[600] AR, p. 94.
[601] Stefan Zweig, *Le monde d'hier*, [trad. fr. de Serge Niémetz], Paris, Librairie Générale Française, 2013, p. 155. Les lemmes soulignés sont de l'auteure de cette thèse.
[602] Ivi, p. 293. Les lemmes soulignés sont de l'auteure de cette thèse.

> ombre de la guerre, elle a voilé de deuil chacune de mes pensées, de jour et de nuit […] Mais toute ombre, en dernier lieu, est pourtant aussi fille de lumière et seul celui qui a connu la clarté et les ténèbres, la guerre et la paix, la grandeur et la décadence a vraiment vécu[603].

À travers l'ombre, le paysage d'*Arie e ricordi* continue ainsi de s'assombrir et de se désertifier progressivement, jusqu'à laisser apparaître le lemme « deserto » qui présente plusieurs occurrences dans le recueil. Dans le texte *Sera di Versilia*[604], le paysage s'aridifie à la fois sur les plans auditif, visuel et olfactif, perdant ainsi tout le pouvoir évocateur de la dimension sensorielle :

> Come il mare deserto stacca il molo / nel cielo puro del tramonto, solo / resta sul tetto di lamiera un fioco / riverbero del giorno. A poco a poco / appassisce nell'aria anche il clamore / monotono d'un grido / e nell'odore / largo del vento e della sera stagna / la pineta già d'ombra, la campagna / deserta nei suoi pascoli, nel raro / lume dell'acque. Ora il silenzio è chiaro. (vv. 1-10).

Comme dans le poème *Aria di settembre*, ce texte poétique présente une forme de déclin dans la raréfaction lumineuse où la seule (et faible) présence de lumière est celle qui se reflète sur le toit (« un fioco / riverbero del giorno », vv. 4-5, « ombra » v. 8 ou encore « raro / lume » vv. 9-10)). Il s'agit aussi d'un déclin sonore puisque le son s'atténue, (« appassisce » (v. 5)) pour devenir « silenzio » (v. 10). Comme le verbe « appassire », qui indique un dépérissement naturel, le verbe « stagnare » renvoie aussitôt à l'absence de toute possibilité d'un mouvement régénérateur. La mer, tout comme la campagne, est « déserte », soit au paroxysme de l'aridité : « il mare deserto », v. 1, « la campagna / deserta », vv. 8-9.

Cette forme d'aridité préfigure également une dimension de vide existentiel dans un monde que le poète ne reconnaît plus. Dans le poème *Sera d'ottobre a Viterbo*[605], les éléments naturels ont perdu toute leur force symbolique et vivifiante : « il verde / degli alberi è più solo, uno spazzino / aiuta il vento delle foglie morte. » (vv. 2-4). Le vert, couleur prédominante des recueils précédents, se retrouve « seul », tout comme le vent n'a plus de lien avec l'au-delà : il ne fait bouger que des feuilles inertes. L'expression poétique de Gatto laisse place à la désertification spatiale et intérieure : « Una fontana

[603] Ivi, p. 506. Les lemmes soulignés sont de l'auteure de cette thèse.
[604] AR, p. 90. Les lemmes soulignés sont de l'auteure de cette thèse.
[605] AR, p. 95.

povera » (v. 1) et « un piazzale deserto » (v. 6) illustrent ce monde en pleine mutation. La fontaine devient la métaphore de la solitude humaine. La vie semble s'arrêter momentanément : la fontaine, se situant au centre du village et apportant une ressource indispensable à ses habitants, est isolée, délaissée dans un monde presque inanimé.

L'adjectif « povero » commence à figurer dans la poétique de Gatto. Cet adjectif constitue un tournant majeur dans la poétique de l'auteur puisqu'il s'agit des prémices de l'image de la « victime » que l'on détaillera plus amplement dans les chapitres suivants. La poétique de Gatto se tourne peu à peu vers une dimension sociale et éthique. Papparlardo La Rosa souligne qu'un changement commence à opérer dans l'écriture du poète : l'hermétisme de ses débuts, dans lequel le paysage occupait une place centrale, se dissipe pour donner voix à l'humain et à la souffrance des « poveri » et des « vittime » :

> Il Gatto di *Arie e ricordi* sembra essere uscito dallo splendido isolamento della propria sognante o risentita soggettività, dalla sua astorica « assenza », per entrare di slancio nella corrente del tempo e cantare nei « poveri » l'eterno dolore dell'uomo[606] […]

Le changement du paysage, et parfois sa disparition, accompagné de l'impuissance des éléments naturels caractérisent le poème *Addio*[607]. Le titre explicite ne laisse planer aucun doute sur la fin d'une époque :

> La casa che a lasciarla si rosava / nel vento e nella sera, un volo a fondo / di rondini nel cuore, la tua porta / da sola schiusa nel silenzio al largo / chiarore della luna… Parve un sogno. / La mamma pensierosa del suo volto / alla soffice mano era da forte / sul silenzio deserto delle cose. (vv. 1-8).

Toutes les figures du passé – la maison salernitaine, les hirondelles[608], la mère – semblent s'évanouir progressivement pour disparaître enfin dans un silence éternel : « silenzio deserto delle cose » (v. 8). Même l'image de la lune semble être un mirage, un rêve qui n'existe plus : « al largo / chiarore della luna… Parve un sogno. » (vv. 4-5). Comme tous les autres éléments naturels de ce recueil poétique, la lune n'échappe pas non plus au déclin. Elle apparaît en effet lointaine, comme dans le poème *Luna a San*

[606] Franco Pappalardo La Rosa, *Alfonso Gatto. Dal surrealismo d'idillio alla poetica delle 'vittime', op. cit.*, p. 27-28.
[607] AR, p. 93.
[608] Les hirondelles sont les oiseaux les plus présents dans les recueils *Isola* et *Morto ai paesi.*

Pietro [609] : « Passò sulle terrazze d'aria il bianco / silenzio della notte, estese l'ombra / Così la luna da lontano » (vv. 1-3).

Le dernier poème du recueil, *Lettera*[610], s'affirme comme une déclaration mêlant les espaces-temps. Nous retrouvons, comme tout au long de ce recueil, l'image de l'ombre qui, cette fois, ne s'associe plus seulement aux deuils successifs mais à la guerre : « Com'è bianca la notte, amica. Al tempo / l'immagine dell'ombra accrebbe i lutti / e nei giorni le guerre e all'ora i pianti » (vv. 1-3). La disposition du vers, ainsi que son aspect phonique, regroupe les paroles « ombra » et « guerre » d'un côté, par une allitération en « r », et « lutti » et « pianti » de l'autre, avec une allitération en « t ». L'histoire marque de plein fouet le poète qui ne peut en rester aux marges. Pour la première fois, l'Histoire fait irruption dans la poétique de l'auteur. Les recueils *La memoria felice* et *Arie e ricordi* présentent à la fois le processus mémoriel comme un acte de régénération mais, plus que cela, il devient progressivement nécessaire. Nous assistons à un véritable tournant dans la poétique d'Alfonso Gatto où l'acte d'écriture devient un moyen de témoigner et de rendre hommage, et où la poésie s'impose comme une forme d'engagement, *pour* l'Autre et *vers* l'Autre.

Chapitre 8. Le tournant de l'Histoire : De *Amore della vita* à *Il capo sulla neve*

Le recueil *La Storia delle vittime* se compose de plusieurs recueils rédigés à différentes époques que le poète rassemble par la suite sous le sous-titre de « Poesie della Resistenza ». Les recueils *Amore della vita*, *Il capo sulla neve* et *Giornale di due inverni* datent des années 1943-1947 (pour la première partie) et des années 1964-1965 (pour la seconde partie), alors que les textes poétiques de *La Storia delle vittime* sont rédigés entre 1963 et 1965. Gatto explique qu'initialement « Lo Specchio » de Mondadori publie en 1950 le volume *Nuove poesie* qui comprend des poèmes rédigés entre 1941 et 1949. De ce volume, Gatto avait retiré les poèmes les plus idéologiques[611] dans la volonté d'inclure

[609] AR, p. 95.
[610] AR, p. 103.
[611] *Hanno sparato a mezzanotte, Per i martiri di piazzale Loreto, Una notte, 25 aprile, In memoria di Eugenio Curiel*, etc.

ces textes dans des recueils engagés. Au moment de la réédition de 1966, les poèmes[612] du recueil *Amore della vita* (publiés chez « Rosa e Ballo » en 1944) ainsi que les textes poétiques[613] du recueil *Il capo sulla neve* (publiés chez « Milano-Sera » en 1947) confluent dans le recueil *La Storia delle vittime*. Alfonso Gatto parle de ce choix dans une note au volume (décembre 1965) :

> ho ubbidito al mio più segreto intento, che riserva a me – quale testimone del mio essere e vivere e vivere e lavorare – l'ordine delle cose mie e l'evidenza di un tempo interiore che, più delle date, serva a qualificare nello stesso spirito della Resistenza, quale ho tentato di chiarire nello scritto premesso ai testi, poesie che mi sono nate negli anni della guerra e della clandestinità vissuta a Milano e poesie che in questi ultimi anni sono il frutto di più meditati ripensamenti sulla sorte dell'uomo, sui nostri impegni di accusa e di verità[614].

8.1 Une poétique de la Résistance ?

L'ajout de « Liriche della Resistenza » en sous-titre du recueil *Il capo sulla neve* (1947) puis de « Poesie della Resistenza » en sous-titre du recueil *La Storia delle vittime* (qui intègre *Il capo sulla neve*), apparait comme un simple détail pour les lecteurs contemporains alors qu'il est à analyser comme un geste politique ayant suscité un vif débat critique. En 1965, le poète insiste sur son choix de rassembler ses poèmes sous cette dénomination non seulement dans le but de suivre un ordre chronologique, mais surtout de tenir compte d'une mémoire collective réunie autour du sentiment de la Résistance :

> Queste poesie – di anni diversi e di diversa esperienza – sono raccolte sotto il comune denominatore di "poesie della Resistenza" per la necessità d'essere insieme nella casa del loro autore[615][…].

La couverture du recueil *Il capo sulla neve*[616] est par ailleurs bien différente des couleurs vives du titre du recueil *Amore della vita*[617]. Le titre *Il capo sulla* neve (suivi de la mention « Liriche della Resistenza ») est présenté au-dessus de l'image d'une chaîne. Le poète

[612] Certains textes poétiques du recueil *Amore della vita* sont exclus de la réédition de 1965 : *Visione, Avventura, Le fontane, Luce.*
[613] Même chose pour le recueil *Il capo sulla neve* : le poème *Agli amici che non sono più amici* est supprimé.
[614] Alfonso Gatto, « Giustificazione del volume e note », in *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 342.
[615] Alfonso Gatto, « Preambolo », in *Tutte le poesie, op. cit,* p. 238.
[616] Voir annexes, image 10.
[617] Voir annexes, image 11.

adopte ainsi une perspective politique claire, évoquant un type d'asservissement dont il est nécessaire de se libérer.

En 1956, Leonardo Sciascia publie dans la revue *Officina* un article polémique intitulé "La sesta giornata" [618] dans lequel il se réfère ironiquement à la poétique de la Résistance : « una poesia sulla Resistenza ma non della Resistenza ». Cette expression provient de l'époque du *Risorgimento* quand, durant les Cinq jours de Milan, les bourgeois et aristocrates furent appelés « eroi della sesta giornata » en s'octroyant le pouvoir de la ville une fois les Autrichiens chassés (sans avoir pour autant participé aux combats). Selon Sciascia, la poétique de la Résistance italienne serait davantage liée à la mémoire et à l'évocation plutôt qu'à la réalité historique. Bocelli, bien que contestant ces affirmations, les valide à demi-mots. Il considère en effet que la Résistance italienne a été différente des autres formes de Résistance européennes et que, plus que contre les Allemands, elle le fut avant tout contre le fascisme[619]. Le pays sort en effet complètement ravagé de cette période :

> Il popolo italiano aveva già pagato la guerra fascista con un durissimo prezzo di lutti, rovine e miserie: in nessun Paese d'Europa occidentale la guerra insistette e infierì così a lungo; le nostre città così crudelmente straziate dai bombardamenti testimoniano l'estrema durezza della prova. E se nel quadro di questa tristezza e di questa miseria ponete questa difficile guerra di retrovia, questa orribile guerra civile, potete misurare, con la grandezza della sofferenza patita dal nostro popolo, la grandezza morale della sua lotta.[620]

Les années post-mussoliniennes marquent également les Italiens par une succession de drames. Après la chute de Mussolini, en juillet 1943, et l'armistice signé avec les Anglo-américains, le roi et Badoglio, alors chef du gouvernement, fuient vers Brindisi tandis que les Allemands occupent toute l'Italie septentrionale. Privées de directives claires, les forces armées se dispersent, ce qui donne lieu à d'innombrables massacres. L'été 1944 (de juillet à septembre) fut l'une des périodes les plus dramatiques pour la Résistance italienne qui tente de reprendre des territoires aux Allemands. Ces actions entraînent de désastreuses pertes humaines et des représailles ennemies. Après le débarquement des Alliés en Normandie, en juin 1944, et les conférences de Moscou (octobre 1944) et de

[618] Leonardo Sciascia, « La sesta giornata », in *Officina*, n. 7, novembre 1956.
[619] Arnaldo Bocelli, *G. Pintor e la letteratura della Resistenza*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1958, p. 9.
[620] Luisa Sturani Monti, *Antologia della Resistenza*, Torino, Gruppo Abele, [1951], 2012, p. 116.

Yalta (février 1945), Russes, Américains et Anglais s'accordent sur le sort de l'Europe. Tout le territoire national est soumis à la violence de la guerre et ses récits font partie du patrimoine mémoriel et historique vécu par chaque Italien.

Dans ce contexte d'une extrême violence, la « poésie de la Résistance » n'est pas définie comme telle en Italie (alors qu'elle a pu l'être à la même époque en France). Dans la préface de l'anthologie *L'honneur des poètes*, Paul Éluard aborde la poétique française de l'époque, utilisant des termes militants : « la poésie mise au défi se regroupe, retrouve un sens précis à sa violence latente, crie, accuse, espère[621]. » Les rapports différents au sentiment de la Résistance entre la France et l'Italie ne sont toutefois pas à considérer comme un désengagement des poètes italiens envers leur temps. Il s'agit, entre autres, d'une difficulté pour la critique à classifier la production des textes littéraires à l'issue d'années douloureuses. En ce sens, Anna Dolfi parle plutôt d'une littérature « *per la Resistenza* » comme « testimonianza marginale *in itinere*, o riparazione postuma, segno residuo di un rimorso, di un lutto non fatto, di una ferita apertasi in ritardo[622] ».

L'acception du terme « Résistance », accolé à celui de littérature, peut être variée : « letteratura *di* battaglia », « *di* resistenza », « letteratura *sulla* resistenza » ; toutefois les différents ouvrages sur la littérature de la Résistance convergent vers l'idée d'une littérature « sur » plutôt que « de » la Résistance[623]. L'*Antologia poetica della Resistenza italiana*, publiée dix ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, présente une série de textes poétiques sans préciser un cadre critique spécifique ; ses auteurs annoncent notamment « [una] semplice volontà di documentazione[624] » et, malgré le titre, une littérature « sulla Resistenza » :

> da noi in Italia, non c'è stata una poesia *della Resistenza* nel senso che si attribuisce alla definizione; non c'è stata anche perché, dato il limite temporale, la creazione poetica, nata nei momenti vivi della lotta, ha atteso i giorni della libertà per manifestarsi largamente (salvo rare eccezioni) e spesso la stesura medesima è stata occasionata da un ripensamento maturato nei giorni liberi[625].

[621] Paul Éluard, *L'honneur des poètes,* Paris, Éditions de Minuit, 1943, p. 10.
[622] Anna Dolfi, *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 88.
[623] Sur les différents ouvrages qui abordent ce sujet, voir Emilio Giordano, « Poesia 'resistenziale' di Alfonso Gatto. Un contributo. », in *Stratigrafia di un poeta. Alfonso Gatto, op. cit.,* p. 299-300.
[624] Elio Filippo Accrocca, Valerio Volpini, *Antologia poetica della resistenza italiana*, Firenze, Luciano Landi, 1956, p. 11.
[625] Ivi, p. 8.

Dans les années Soixante-dix, d'autres critiques marquent la différence entre la littérature « de » et « sur » la Résistance : Enzo Siciliano[626] parle, par exemple, d'une littérature « de la Résistance » ; la littérature « sur la Résistance » se référant plutôt aux journaux et reconstructions historiques, tandis que Mario Saccenti[627] place dans cette seconde catégorie les analyses 'scientifiques', les travaux critiques et historiographiques. Giorgio Luti et Sergio Romagnoli proposent, en revanche, « una letteratura *della* Resistenza » qui englobe plusieurs types de productions littéraires. Leur ouvrage *L'Italia partigiana*[628] accorde une place importante à la « cultura resistenziale ». L'anthologie présente une grande diversité d'écrits : de nombreux témoignages, des chants partisans, des poèmes et des textes en prose tirés de romans. Giorgio Luti organise l'expérience littéraire de la Résistance en cinq catégories : la littérature spontanée et anonyme (notamment dans la presse clandestine), les écrits intimes et témoignages nés au cœur de la lutte armée, les récits et poèmes, la littérature sur la Résistance (constituée de textes d'après-guerre qui retracent le bilan de cette période) et, enfin, les témoignages des déportations et des camps de concentration[629]. Selon Luti et Romagnoli, plus qu'un problème de définition, c'est une question d'ordre méthodologique qui se pose. Il faut partir de la Résistance et de ce qu'a été le contexte historique et politique italien pour être à même de définir si une « littérature de la Résistance » existe bien :

> Arrivare dunque alla letteratura dalla Resistenza, e non viceversa; poiché in questo secondo caso si dovrebbe per forza concludere che una letteratura della Resistenza in Italia non è esistita e non poteva esistere, mentre è chiaro che muovendo dal primo termine è possibile stabilire i vari piani di interrelazione tra il moto popolare e i quadri di una cultura in crisi che cerca di rinnovarsi, di creare per la prima volta nella sua storia i propri strumenti di lotta e di riscatto[630].

Sous cet angle de réflexion, nous pouvons partir de l'expérience militante d'Alfonso Gatto. Au début des années 1940, le poète déménage à nouveau dans sa ville de prédilection, Milan ; en 1942, il s'inscrit au PCI clandestin (Parti Communiste Italien) et participe aux activités de la Résistance milanaise, tout en écrivant dans la revue *Costruire* et le journal *La Fabbrica*. Il prend part également à des activités clandestines

[626] Enzo Siciliano, « Tutti i racconti del '45 », in *Il Mondo*, mars 1975.
[627] Mario Saccenti, « Letteratura della Resistenza », in *Dizionario critico della letteratura italiana*, III, Torino, Utet, 1973, p. 177-186.
[628] Giorgio Luti, Sergio Romagnoli, *L'Italia partigiana*, Milano, Longanesi, 1975.
[629] Ivi, p. XXXVII.
[630] Ivi, p. XXIX.

aux côtés d'Eugenio Curiel et Raffaello Giolli. Giuliano Manacorda souligne que la rédaction du recueil *Il capo nella neve* s'inscrit sans surprise au sein de cette période « militante[631] ». Alfonso Gatto collabore à divers journaux avec Graziana Pentich, sa nouvelle compagne, jeune peintre et journaliste débutante. Il dirige aussi *Il Settimanale*, qui fait partie du CLN (Comités de Libération Nationale formés par des partis et des mouvements opposés au fascisme et à l'occupation allemande), et écrit dans *La Repubblica*, quotidien proche de la gauche. Ces journaux publient, sans en indiquer l'auteur, l'un des poèmes les plus emblématiques de Gatto *Per i martiri di Piazzale Loreto*, qui fait tristement référence au massacre de quinze résistants antifascistes le 10 août 1944.

Selon Italo Calvino, la littérature de la Résistance doit comporter des écrits littéraires composés, imprimés et diffusés clandestinement pendant la guerre, ce qui est le cas de *Per i martiri di Piazzale Loreto*, poème distribué par milliers d'exemplaires à Milan. Ainsi, Calvino considère le recueil de Gatto comme « la più piena testimonianza poetica dell' "uomo della Resistenza" sentito come un eterno e necessario prototipo umano[632] », tout comme nous pouvons le lire dans la préface de la réédition de 2012 du recueil, où Andrea Camillieri définit *Il capo sulla neve* comme « la più alta testimonianza della Resistenza che ci abbia mai dato la nostra poesia[633]. » Par ailleurs, pour cette dernière réédition, le choix a été fait d'accoler « Liriche della Resistenza » au titre du recueil, ce qui nous semble le plus approprié si l'on s'en tient au parcours politique du poète et à sa volonté d'ajouter ce sous-titre au recueil.

Dans l'édition de *La Storia delle vittime* de 1966, deux citations ouvrent le recueil : la première citation est d'Antonio Gramsci, la seconde du philosophe Alain. Le choix de ces deux auteurs oriente le lecteur sur la dimension engagée de l'ouvrage. Le philosophe Alain (1868-1951), mobilisé lors de la Première Guerre mondiale, s'engage pour la paix et publie notamment le texte *Mars ou la guerre jugée*[634] dans lequel il dénonce les atrocités de la guerre. La citation choisie par Gatto insiste sur l'importance

[631] Giuliano Manacorda, « Alfonso Gatto », in *Belfagor,* vol. 23, n. 3, 31 mai 1968, p. 335.
[632] Italo Calvino, « La letteratura italiana sulla Resistenza », *op. cit.,* p. 42.
[633] Alfonso Gatto, *Il capo sulla neve. Liriche della Resistenza*, Salerno, Fondazione Alfonso Gatto, 2012. file:///Users/morganecrotti/Downloads/IL%20CAPO%20SULLA%20NEVE-%20Pref.%20Camilleri.pdf. Consulté en ligne le 2 avril 2024.
[634] Alain, *Mars ou la guerre jugée*, Paris, Gallimard, 1936.

de la connaissance : « È lo studio delle cose e il maneggio delle cose che ha istruito l'umanità e ha detronizzato gli dèi. » L'usage du verbe « détrôner » renvoie à une reprise du pouvoir par le biais de la connaissance. L'étude du monde permet de sortir des croyances pour que chacun puisse laisse agir son libre arbitre. Le témoignage, rendant compte de la réalité, devient primordial : il est le message principal de *La Storia delle vittime*.

L'autre citation, appartenant à l'écrivain et fondateur du Parti Communiste Italien, Antonio Gramsci (1891-1937), illustre une forme de cyclicité chère à Gatto : « La vita che diventa morte, e la morte che creerà la nuova vita. Le crisalidi sono il simbolo più vivo di questo momento della vita mondiale. » Partageant les convictions politiques de Gramsci, Alfonso Gatto le cite pour évoquer la Seconde Guerre mondiale qu'il met en relation avec la Première Guerre mondiale (la citation date de 1916) car, même si le contexte a changé, la sensation de la fin d'un monde est perceptible. La chrysalide renvoie à une dimension palingénésique : de la naissance à la mort, pour devenir renaissance. C'est cette force vitale qui anime les vers d'*Amore della vita.*

8.2 *Amore della vita*

Dans la première édition (1944) du recueil *Amore della* vita, Alfonso Gatto écrit en italique la période de rédaction des textes poétiques : « *Milano – inverno* 1944 », s'inscrivant ainsi chronologiquement, mais aussi idéologiquement, dans la période de la Résistance. Le poète ajoutera une note au recueil lors de sa publication définitive dans *La Storia della vittime*, confirmant l'implication idéologique des poèmes de *Amore della vita* :

> Le liriche, quasi tutte brevi, testimoniano, di quel particolare inverno di guerra del 1944, l'amore umile, primario per la vita. Di questa, i labili e disperati segni del vedere, del ricordare, del connettere, erano come lumi di convivenza accesi in una notte che tornava a farsi tepida e umana. Così tutte le poesie di questo libro che nacquero insieme con molte altre poi comprese ne *Il capo sulla neve* sono da considerare anch'esse partecipi della Resistenza, se muovono dalla memoria a annunciare nelle domande speranze di vita antica e nuova[635].

[635] Alfonso Gatto, « Giustificazione del volume e note », in *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 343-344.

Le poète sépare l'Histoire de la sensation de joie et d'amour : il écrit en ce sens que « la storia umanizza la paura […] ma diserta la gioia[636] ». *Amore della vita* semble alors se focaliser sur l'espoir et l'amour afin d'éloigner la douleur des atrocités de la guerre à travers « una fantasmagoria di colori nitidi e cangianti, una musicalità che si fa cantilena gioiosa[637] ».

Les personnages des textes poétiques de *Amore della vita*, mères, enfants, marins, paysans, n'évoluent pas dans un climat belliqueux mais regrettent un autre monde, comme dans le poème *Sabato sera*[638] : « Il popolo ha speranze / da un mondo lontano / ove annottano i treni / i gazometri azzurri / i fili delle rondini. » (vv. 4-8). Ces quelques vers illustrent un paysage de banlieue à la nuit tombante. Le verbe « annottare » métaphorise l'obscurcissement symbolique du monde. La nuit est à plusieurs reprises assimilée à la guerre dans *Il seme*, publié à la même période[639], et le sera également dans *Il capo sulla neve* : « e c'è Hitler chiuso dal suo terrore, la notte tedesca, lo spazio che non è più nulla, solo un deserto», ou encore « La notte tedesca è chiusa, ma è storia, organizzazione, wermacht, questo che sembra caso o natura impazzita[640]. »

Les éléments du paysage crépusculaire de *Sabato sera* décrivent un environnement dénué de traces du vivant : le bleu (faisant partie des anciennes couleurs de prédilection d'*Isola*) se réfère ici aux gazomètres, tandis que les hirondelles sont représentées en complément direct de « fili » (certainement électriques) sur lesquels elles se posent. Animaux et couleurs semblent être dépossédés de leur force vitale. La présence du gazomètre évoque ceux que possédaient Milan (Bovisa et Cavriano), tous deux situés dans des quartiers périphériques de la ville. Les gazomètres ont également inspiré les tableaux de Sironi, comme *Il gasometro*[641] (1943-1944), peint à cette même époque, où le peintre représente la machine comme figure centrale de son tableau. Ce monde urbain est décrit comme « un mondo lontano » duquel « il popolo ha speranze » d'une vie plus douce (« Accese la dolce vita », v. 1). Le distique final présente deux vers quasi

[636] Alfonso Gatto, « Un preambolo quale congedo », in *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 107.
[637] Franco Pappalardo La Rosa, *Alfonso Gatto. Dal surrealismo d'idillio alla poetica delle 'vittime', op. cit*., p. 29.
[638] AV, p. 246-247.
[639] La première édition de *La sposa bambina* date de 1943.
[640] Alfonso Gatto, « Il seme », in *La sposa bambina, op. cit.,* p. 26-27.
[641] Voir annexes, image 12.

identiques, dans une forme qui fait penser à un aphorisme[642] : « Tutti parlano del proprio cuore. / Tutti tacciono col proprio cuore. » (vv. 9-10). Le parallélisme de ces deux vers s'oppose néanmoins à l'antinomie (parlare-tacere) qui se réfère au cœur. Cette opposition s'exprime dans l'ambivalence entre amour (v. 9) et souffrance (v. 10), une lutte physique et psychique pour survivre au drame de la guerre.

Le « monde lointain » fait à nouveau partie des *leitmotivs* de ce recueil poétique qui présente des paysages qui semblent s'éloigner sur les plans spatial et temporel. Le sujet poétique perd ses repères, comme dans le texte *Come un pensiero*[643] : « Andiamo, dove ?... » (v. 3). Dans le poème *Per dire*[644], le paysage est totalement renversé. Ce texte présente trois questions rhétoriques autour de l'anaphore « chi » : « Chi non è stato vano / una sera di gloria ? / Chi non è stato morto / una sera di pianto / Chi non ha visto al porto / salpare la sua nave / verso il cielo lontano ? » (vv. 1-7). Ces trois énoncés poétiques semblent agir comme dans un miroir, suggérant un point de vue inversé : si le soir de gloire évoque une réussite, cette dernière évoque aussi, pour la partie opposée, une défaite (vano / gloria). De même, pour le second énoncé où la mort figure avant les pleurs (morto / pianto). Les deux derniers vers évoquent enfin le départ d'un bateau vers un « ciel lointain » plutôt que sur la mer. Ce texte poétique, en seulement sept vers, propose un renversement du monde à plusieurs égards : le poète se place du point de vue des victimes (les perdants, les morts). La métaphore de l'ancre levée dans le ciel évoque à la fois symboliquement un monde renversé et sans repères, mais laisse aussi entrevoir une dimension onirique, un monde d'espérance qui ne correspond pas à celui que le poète connaît.

Cette dimension d'éloignement, voire de perte, fait également écho à la dédicace du poème baudelairien *Le cygne*[645], en ouverture du recueil (que l'on retrouve seulement dans la première édition) : « À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve / Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs / Et tètent la douleur comme une bonne louve ! » (vv. 45-47). Dans ce poème empreint de mélancolie face à une ville en pleine mutation, Baudelaire évoque la perte irrémédiable du territoire originel à travers plusieurs

[642] Alfonso Gatto, « Introduzione », in *Tutte le poesie, op. cit.,* p. XXIII.
[643] AV, p. 245.
[644] AV, p. 249.
[645] Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit*., p. 63-64.

images : celle du cygne qui ne retrouve plus son lac natal, mais aussi celle de « la négresse, amaigrie et phtisique » (v. 41) qui regrette les « cocotiers absents de la superbe Afrique » (v. 43).

Dans le poème *Congedo*[646], Gatto clôt le recueil *Amore della vita* par un distique : « Dei mari bianchi discorre l'oblio / il mare che non è più » (vv. 1-2). Ce dernier texte est marqué par sa brièveté qui renouvelle le sens de la perte. Dans l'édition de 1944, se trouvait en épigraphe le début d'une comptine française[647] : « Nous n'irons plus aux bois, les lauriers sont coupés ». Comme de nombreuses chansons enfantines, cette comptine s'adresse davantage aux adultes qu'aux enfants, car elle est porteuse d'un sens caché ou sexuel. Cette chanson populaire du XVIIème siècle raconte l'épisode au cours duquel Louis XIV fit fermer les maisons closes pour éviter la propagation des maladies vénériennes qui touchaient les ouvriers travaillant à l'aménagement du jardin de Versailles. Les maisons de prostitution étaient reconnaissables par les lauriers qui étaient accrochés à leurs façades[648]. On ne peut savoir si Gatto connaissait le sens caché de cette comptine, méconnue de nombreux francophones. Sans en interpréter le double sens, cette chanson populaire exprime avant tout une fermeture, la fin d'une période. C'est plutôt en ce sens que Gatto signale son intention en la plaçant en épigraphe du dernier poème du recueil, signifiant une double clôture. En effet, ces deux vers marquent une finalité sous différents aspects : les mers se caractérisent par le blanc (*mari bianchi)* et se dissipent totalement au vers suivant par l'emploi de la négation (*il mare che non è più*). Le lemme reliant ces deux vers est « l'oblio », qui exprime une perte progressive du souvenir de la mer.

Le poème *Lago*[649] souligne également une dissipation du souvenir à travers la perte non pas visuelle mais cette fois auditive : « non odo più campane ma distanze / di colori soavi » (vv. 7-8). Les cloches des villages qui matérialisent le temps en rythmant les différents moments de la journée ne sont plus audibles (le temps est révolu) : il ne reste que le souvenir de leurs couleurs. Parfois, même les couleurs ne sont plus visibles,

[646] AV, p. 259.
[647] Alfonso Gatto, « Note », in *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 751.
[648] Voir Albert Ciccone et al., *Les expériences ludiques infantiles. Destins et traces*, Malakoff, Dunod, 2020, p. 13.
[649] AV, p. 249.

comme dans le poème *All 'alba*[650]. L'image de la mère, l'un des symboles de l'enfance, se retrouve dans un paysage dépourvu de son aspect vital : « Mia madre all'alba non ha colore / ma il freddo celesti aurore / le porta nel seno, / dolci paesi d'albicocca » (vv. 1-4). Les fruits méridionaux demeurent un souvenir qui est porté par le froid ambiant, en en symbolisant la préciosité. Ce temps appartient au passé : « Alle sue mani, la musica degli anni », (v. 5). L'absence de couleurs dans la représentation de l'image maternelle témoigne de l'impossibilité d'un retour spatial : les couleurs ne sont pas celles d'un paysage méridional mais sont caractérisées par la pâleur (« celesti aurore »).

L'image de la mère apparaît également dans le premier texte poétique, intitulé *Favola*[651], dans une dimension quasi picturale : « Le mamme pesanti e buone d'un tempo / una sera rimasero sedute / sul muretto del campo. / E divennero mute, di un'altra età » (vv. 1-4). Ce poème d'ouverture présente, en un quatrain, un bouleversement : d'une image tendre (« buone e pesanti »), les mères deviennent brutalement muettes. La brièveté du vers ainsi que l'usage du passé simple expriment une action soudaine qui n'a plus de relation avec le temps présent. La présence de trois marqueurs temporels sur quatre vers insiste également sur la rapidité du changement : si « d'un tempo » fait dorénavant partie du passé, l'enjambement sur « una sera » indique une transition vers « un'altra età ». La joie de vivre du début laisse place au mutisme et à la stupéfaction : les éléments du paysage sont rares (seul le muret du champ est visible) ou absents (les paysans n'apparaissent pas dans les champs), ce qui laisse présumer la désolation de la guerre.

Les signes de la guerre sont subtils mais bien présents. Dans le poème *La luna*[652], l'extinction des lumières laisse présager une attaque aérienne[653] : « Si spensero i fanali / restò la luna sui davanzali // grigia e rosa come un duomo / ove cantano le vocali. » (vv. 1-4). La lune demeure le seul élément lumineux dans une ville qui s'éteint, impuissante face au destin qui se trame devant elle. C'est dans ce recueil que la guerre

[650] AV, p. 249.
[651] AV, p. 245.
[652] AV, p. 247.
[653] Voir Franco Pappalardo La Rosa, *Alfonso Gatto. Dal surrealismo d'idillio alla poetica delle 'vittime', op. cit.*, p. 31.

fait irruption pour la première fois en toile de fond avant de culminer dans le recueil suivant, *Il capo sulla neve* :

> si deve sottolineare la novità del libro, una novità linguistica e tematica: la guerra irrompe nella poesia con tutta la violenza della sua tragedia e con tutta la crudezza del suo linguaggio che, non per niente, incomincia a farsi più concreto e meno oscuro. […] Il poeta la guerra non la presenta ancora in primo piano; anzi, tenta quasi di esorcizzarla, di dimenticarla, di relegarla in fondo, in uno scenario vago e evanescente, e, per ottenere ciò deve contrapporle una forza esattamente contraria che la vinca, la tenga a distanza: la forza della vita, la forza dell'*amore della vita*, come dice ancora il titolo della raccolta[654].

C'est dans le poème éponyme *Amore della vita*[655] que le poète aborde le thème du recueil : l'amour pour la vie face à la violence de la guerre. Silvio Ramat explique que les vers « Tutti di noi gran tempo ebbe la morte » ainsi que « I morti, i vinti chi li desterà ? » sont prononcés par Ruggero Jacobbi dans les années 1970. Proche d'Alfonso Gatto, Jacobbi avait par ailleurs édité le recueil *Desinenze* avec Paola Maria Minucci. Le poète reprend, sous la forme d'hommage, les paroles de son ami :

> "Tutto di noi gran tempo ebbe la morte", mi ripeto io stesso, persuadendomi che, se è sempre un arbitrio estrapolare un singolo verso dal proprio contesto, qualche volta però si può farlo, ove l'intenzione sia quella, minima eppure lodevole, di affidare il nome di un poeta, almeno in grazia d'un suo frammento esemplare[656] […]

Ce poème faisant partie, en 1947, du recueil *Il capo sulla neve*, marque une transition par rapport aux recueils précédents, et ce à plusieurs égards. Faire figurer ce poème dans *Amore della vita* témoigne à nouveau de la volonté de l'auteur de placer ce recueil dans une perspective engagée. Le passage du « je » poétique au « nous » révèle un changement de point de vue qui se tourne vers l'*autre* : « Io vedo i grandi alberi della sera » (v. 1) devient « Tutto di noi gran tempo ebbe la morte » (v. 5). Comme l'a souligné Federica Mariani[657], le vers de Jacobbi évoque certainement la tradition littéraire puisqu'il reprend une expression du sonnet liminaire du *Canzoniere*[658], « favola fui gran tempo » (v. 10).

---

[654] Emilio Giordano, « Poesia 'resistenziale' di Alfonso Gatto. Un contributo. », in *Stratigrafia di un poeta. Alfonso Gatto, op. cit.,* p. 308.
[655] AV, p. 257-258.
[656] Alfonso Gatto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. XXIV.
[657] Federica Mariani, *« Tutto di noi gran tempo ebbe la morte ». Lettura tematica e stilistica della poesia di Alfonso Gatto*, Tesi di laurea magistrale, dirigée par Giorgio Masi, Université de Pise, soutenue le 29 janvier 2021, p. 88.
[658] Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Sabrina Stroppa, Torino, Einaudi, 2011, p. 3.

Pétrarque y livre ses peines amoureuses, notamment son amour passé pour Laura, qui l'a détourné de l'amour divin. La reprise d'une partie du vers dans le texte poétique de Gatto indique que la mort fait partie intégrante de la vie, car elle touche chacun de nous, comme le poète en avait témoigné dans sa succession de pertes familiales et amicales, surtout dans le recueil *Morto ai paesi*.

Le poète s'inquiète de l'avenir et de la perte de l'amour pour le monde et autrui, à travers la succession de trois questions rhétoriques : « Pure, lunga la vita fu alla sera / di sguardi ad ogni casa, e oltre il cielo, / alle luci sorgenti ai campanili / ai nomi azzurri delle insegne ; il cuore / mai più risponderà ? » (vv. 6-10). Les éléments paysagers évoquent un espace urbain, les enseignes de magasins, les places avec leurs campaniles, le ciel se réfère aux boulevards, répété à deux reprises : « il cielo dei boulevards » (v. 2 et v. 12). Le syntagme « les boulevards », écrit en français, semble se référer aux Grands Boulevards parisiens qui deviennent par métonymie les cafés, les salles de spectacle fréquentées par les artistes, comme l'écrit Stendhal : « Le rendez-vous de tout ce qu'il y a d'agissant et de brillant à Paris, c'est le boulevard[659] ». Gatto souhaite dépeindre une vie citadine où chacun est libre de sortir, de marcher dans les rues sans peur : « nel mondo senza paura » (v. 17) et laisse entrevoir une possibilité de renouveau à travers l'image des hirondelles dans le ciel : « cielo chiaro di rondini » (v. 13). Le lemme « cuore » fait également son apparition dans ce recueil, qui sera un lemme central, par la suite, dans *Il capo sulla neve*. Le poète se demande si l'amour sera assez fort pour continuer d'aimer la ville, de résister à la guerre, puis, dans la seconde question rhétorique, s'il aura encore la possibilité de s'exprimer, de *dire* après la guerre : « Tornerà tornerà, / d'un balzo il cuore / desto / avrà parole ? / Chiamerà le cose, le luci, i vivi ? » (vv. 18-22). Enfin, le vers final (repris à Jacobbi) laisse planer ses doutes : « I morti, i vinti, chi li desterà ? » (v. 23). Les occurrences telles que « i vivi », « i morti », « i vinti » orientent le langage poétique vers une dimension plus concrète. Le passage de la poétique hermétique, d'une « parole-éternité », vers une « parole-mémoire » engage par nature des modifications du point de vue du langage poétique.

[659] Stendhal, *Romans et nouvelles*, vol. II, Paris, Gallimard, 1952, p. 1333.

C'est à travers le processus mémoriel que Gatto retravaille ses textes pour aller vers l'essentiel. En ce sens, dans la « Nota al volume » de *La sposa bambina*[660], le poète écrit :

> La mia memoria aveva già lasciato cadere le pagine caduche, le parole di troppo, che da sé si staccavano. […] Così il lavoro del portare ogni pagina all'essenziale (essenziale per la tenuta intensiva con cui le prendo in me nel lasciarle partire un'altra volta)[661] […]

Pour revenir au poème éponyme *Amore della vita*, « l'essentiel » est placé par le poète sur les morts, les « vaincus », en prémisses de *Il capo sulla neve*. Gatto s'interroge sur la place réservée aux morts et sur l'hommage qui leur sera rendu. Le verbe « destare », répété deux fois, se réfère à la fois au cœur (« il cuore / desto », vv. 19-20) et aux morts (dans le dernier vers). Seul l'amour peut éveiller les consciences, faire « revivre » les morts, et c'est certainement la volonté poétique dans laquelle le poète semble s'engager.

Le poème *Lapide*[662] laisse également présager la mort à venir. Les premiers vers indiquent la fin de l'été et, plus particulièrement, sa « mort » : « Che l'estate sia morta e di sue foglie / copra il bosco e d'autunno, / che sia tomba ogni pietra » (vv. 1-3). La saison la plus chaude de l'année, empreinte de la plus grande vitalité, laisse place à l'automne et à la chute des feuilles des arbres, qui ensevelissent les pierres. Tous les éléments naturels, dont les pierres, acquièrent une dimension mortuaire, et ce, dès le titre *Lapide*. La guerre est subtilement métaphorisée par l'image d'un objet volant non précisé (comme une bombe) qui passe dans l'air[663] : « brucia / la fronte che passò radendo il cielo. » (vv. 5-6). Le lemme « capo » commence à apparaître dans le recueil pour ensuite devenir l'élément central du recueil suivant : « Io mi riposo accanto come l'ombra / memore sale ad appogiarmi il capo. » (vv. 7-8). Silvio Ramat souligne la présence de signes annonciateurs de *Il capo nella neve* dans *Amore della vita* : « Ma sulla linea che conduce all'afflato drammatico e al canto « popolare » spiccano un paio d'indici rivelatori[664] ».

---

660 La première édition remonte à 1943. Gatto rédige cette note pour la seconde réédition, en juillet 1963.
661 Alfonso Gatto, *La sposa bambina, op. cit.*, p. 12.
662 AV, p. 253.
663 Luigi Ernesto Arrigoni, *Metrica e arte nella poesia di Alfonso Gatto, op. cit.,* p. 99.
664 Silvio Ramat, « Introduzione. Un viaggio da isola a isola », in Alfonso Gatto, *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. XXIII.

Dans le poème *Esulterà*[665], « il capo » est répété à deux reprises : « E l'alba che scorre oltremare, / l'acqua gelata che affaccia il capo dell'uomo, / l'uomo amato violento nell'uomo / un popolo di canti… // I bambini tuffano il capo nel mondo. » (vv. 4-8). Comme dans le texte poétique précédent, les éléments naturels évoquent un aspect funèbre. L'image des hirondelles évoque celle d'une femme endeuillée : « la donna nera fitta alle sue rondini » (v. 3). La tête de l'homme repose sur « l'acqua gelata » (v. 5), sur l'élément liquide privé de sa fluidité, de sa vitalité. Dans le dernier vers, les enfants plongent leur tête dans le monde (« I bambini tuffano il capo nel mondo », v. 8), se jetant symboliquement, tête première, dans un monde perdu.

L'image de la tête sera davantage explicitée dans la note préfaçant le recueil *Il capo sulla neve*, où le poète interroge directement le lecteur :

> Chi non ha sentito il peso del proprio corpo, chi non s'è visto assediato dalla propria faccia in tutta la terra, in tutto il gelo, in tutti i morti incredibili fissati quasi senza pietà per quel cuore duro che dentro ingrandiva, in ogni alba, in ogni notte, nella guerra estesa allo spazio e al tempo senza principio e senza fine[666] […]

La tête est posée à même le sol (dans la terre ou dans la neige), évoquant à la fois métaphoriquement l'asservissement et la souffrance liés à la guerre ainsi que les cadavres abandonnés desquels on détourne le regard. Placer la « tête » au premier plan du corps démontre la volonté du poète de ne pas voir dans les corps sans vie un simple amas de chair, mais un esprit qui vivait. Les corps ne sont plus anonymes, mais bien des victimes pour lesquelles il s'engage afin de leur redonner la parole.

La parole poétique acquiert une dimension engagée dont le but est de défendre les « vaincus », leur silence et leur souffrance. Cette dimension nouvelle se concentre autour du mot « povertà » qui réunit toutes les caractéristiques de la future « victime » de l'Histoire. La réalité de la guerre émerge dans le poème *Un fatto*[667], constituée « dalla sofferenza e dalla resistenza dell'uomo ai mali storici che da sempre affliggono l'umanità[668] » : « Attonita la povertà / nebbia d'un sol colore / nebbia d'un sol amore / la

[665] AV, p. 257.
[666] Alfonso Gatto, « Premessa », in *Tutte le poesie*, *op.cit.*, p. 708.
[667] AV, p. 252-253.
[668] Voir Franco Pappalardo La Rosa, *Alfonso Gatto. Dal surrealismo d'idillio alla poetica delle 'vittime', op. cit.,* p. 31.

stessa parola infinita. // Spararono dalla nebbia / con tutti gli occhi dei poveri / contro l'eternità. » (vv. 1-7).

Le lemme « povertà », et ses dérivés souvent au pluriel (« poveri »), a une valeur particulière dans la poétique de Gatto. Présent dans le recueil *Arie e ricordi*, ce lemme devient de plus en plus récurrent dans *Amore della vita*. Ruggero Jacobbi a souligné cette dimension de « povertà » au sein de la poésie d'Alfonso Gatto :

> Questa poesia di pre-Resistenza, di sub-Resistenza, vale più di mille cronache partigiane a spiegare un effettivo stato di rivolta, che non dimentica però mai d'essere, innanzitutto, sgomento, povertà, squallore: che non ignora, nell'atto di voler essere altro, ciò che è[669].

Le poème *I poveri*[670] (cité dans le chapitre précédent) renvoie aux morts dans la terre : « I poveri hanno il freddo della terra. » (v. 1). Le froid de la terre, évoquant la mort, apparaissait déjà dans le recueil *Morto ai paesi*, tout comme dans le poème *All'altezza dei gridi*[671] : « Nelle povere spalle è scesa morte, / il freddo della terra, / come intorno a te solo scompari / voltando nella sera » (vv. 13-16).

Cette notion de « pauvreté » s'entrecroise avec la poétique de Paul Éluard qui, dans son poème *Grandeur d'hier et d'aujourd'hui*[672], évoque également la froideur de la terre qui accueille les morts : « Deux ombres sur la terre froide » (v. 13), « Sur la terre froide où parler descend » (v. 16), « L'hiver tue au hasard comme un avare » (v. 33). Le poète français utilise aussi cet adjectif dans une anaphore : « Rien de plus pauvre qu'un enfant / Rien de plus pauvre que sa mère / Rien de plus pauvre qu'un soldat » (vv. 26-28). Les images de l'enfant, de la mère et du soldat créent un triptyque autour du sentiment de la douleur : la mère perd son enfant devenu soldat, le soldat perd sa famille, l'enfant perd sa jeunesse. Si les images de la mère et de l'enfant sont récurrentes chez Gatto, elles le seront davantage dans le recueil suivant, *Il capo sulla neve*, où l'image du soldat-victime prend toute son ampleur.

Dans *I poveri*, les défunts sont liés à la fois au ciel et à la terre : « Io li ricordo contro un cielo d'aria, / i poveri stupiti, come l'agro / verde dei prati sfiora nella pioggia / una velata eternità di sole. » (vv. 6-9). Ces quelques vers font écho au poème

[669] Ruggero Jacobbi, *Secondo Novecento*, Milano, Nuova Accademia, 1965, p. 106.
[670] AR, p. 91.
[671] MP, p. 41.
[672] Paul Éluard, *Œuvres complètes II, op. cit*., p. 80.

Un fatto où l'on retrouve les « poveri » (v. 6) et « l'eternità » (v. 7). La « pauvreté » est décrite comme « attonita », c'est-à-dire dépourvue de parole, dans un flou total symbolisé par la présence répétée du brouillard : « nebbia d'un sol colore » (v . 2), « nebbia d'un solo amore » (v. 3) et « Spararono dalla nebbia » (v. 5). Les tirs qui se dirigent vers les yeux des pauvres et « contro l'eternità » (v. 7) semblent être les prémices d'un autre texte poétique de *Il capo sulla neve*, *Hanno sparato contro il sole*[673], où le verbe « sparare » est répété à plusieurs reprises. La métaphore du tir dans le brouillard (« Spararono dalla nebbia ») et en direction d'hommes innocents souligne l'incohérence et l'injustice de la guerre, comme « Hanno sparato i ciechi contro il sole » (v. 9 du poème *Hanno sparato contro il sole*). Face à une humanité « attonita », symbolisée par la « povertà », le poète offre une parole poétique qui se traduit en une « parola infinita » (v. 4), puisqu'elle est capable de signifier, au-delà de la mort.

8.3 *Il capo sulla neve*

Pendant la Seconde Guerre mondiale, Gatto intensifie sa production poétique et rédige le recueil *Il capo sulla neve* (1943-1947) qui se présente comme un témoignage à vif sur ces années sombres. Poète engagé, ses textes sont distribués clandestinement pour être ensuite publiés après la guerre[674]. En octobre 1949, Graziana Pentich donne naissance à un enfant, Leone, dont le prénom est donné en mémoire de son oncle maternel, décédé lors d'un combat contre les alliés des nazis. *Il capo sulla neve* comporte une dédicace en son hommage : « alla memoria di Leone Pentich, partigiano di vent'anni caduto a Metlika ». Le poète se retrouve dans un besoin urgent de témoigner des horreurs de l'époque ainsi que de rendre hommage aux victimes oubliées par l'Histoire. *Il capo sulla neve* est jugé par la critique comme « la svolta che il poeta aveva compiuto nei confronti della sua prima produzione[675] ». En effet, le recueil marque un tournant dans la poétique d'Alfonso Gatto : afin de retracer les expériences vécues, le langage poétique se veut plus concret, parfois même cru ou proche du registre oral, ne laissant plus de place à l'analogie de la période hermétique. Tel un discours politique, le poète utilise de façon récurrente

[673] CN, p. 268.
[674] Emilio Giordano, « Poesia 'resistenziale' di Alfonso Gatto. Un contributo. », in *Stratigrafia di un poeta. Alfonso Gatto, op. cit*., p. 305.
[675] Giuliano Manacorda, « Alfonso Gatto », *op. cit,* p. 325.

l'anaphore, insistant sur les noms victimes, les lieux et dates des exécutions afin d'honorer leur mémoire. Ainsi, le « je » poétique et l'essentialité de la parole hermétique sont remplacés par un « nous » collectif, « una parola di coro[676] ». Sans parler de rupture, nous articulerons plutôt notre discours sur la continuité de la parole poétique qui conserve néanmoins des traits de la production précédente :

> L'ermetismo sarebbe stato spazzato via, da un evento storico: la guerra avrebbe dato il definitivo colpo di grazia ad una traballante struttura. Tale semplicistica periodizzazione non tiene conto della complessità del fenomeno ermetico difficilmente riducibile in tassonomie cronologiche […]. La 'poesia civile' di Gatto, quella di stampo resistenziale, è stata dunque interpretata nell'ottica di un cambiamento deciso di rotta: dalle atmosfere 'oscure' dell'ermetismo alle denunce della storia[677].

Ce « tournant » poétique a soulevé des questionnements critiques considérables. Spagnoletti, ayant jugé *Amore della vita* comme « un intermezzo poco felice », n'est pas plus élogieux, quelques années plus tard, quant au nouveau langage « comunicativo » d'Alfonso Gatto[678]. S'il est vrai que la poétique de *Il capo sulla neve* se veut plus éloignée de l'hermétisme, à savoir moins « obscure » et plus proche de la réalité, cela n'implique pas un changement forcément radical des intentions poétiques de l'auteur. Giuliano Manacorda[679] souligne notamment que dans le premier numéro de *Campo di Marte* (1er août 1938), Gatto avait déjà évoqué la fonction d'un art qui se voulait plus « concreta, normale, utile[680] », des adjectifs qui s'adaptent parfaitement au langage de *Il capo sulla neve*.

L'idée d'un « réalisme poétique » est formulée pour la première fois en 1947 par Gaëton Picon qui relie les deux termes, historiquement opposés : « Il ne s'agit plus d'annexer le réel à la poésie, mais d'annexer la poésie au réel[681] ». Le mot « réalisme »

---

[676] Italo Calvino, « La letteratura italiana sulla Resistenza », in *Movimento di liberazione italiano*, n. 1, 1949, p. 41.
[677] Maria Laura Vanorio, « Immagini di vittime : le poesie resistenziali di Alfonso Gatto », in Nicola Merola (a cura di), *La poesia italiana del Novecento*, Catanzaro, Rubbettino Editore, 2006, p. 385-387.
[678] Giacinto Spagnoletti avait publié ses premières considérations sur *Amore della vita* dans la revue *Humanitas* (juin 1950). Il y revient plus tard dans la revue *Fiera letteraria* du 25 décembre 1955 (n. 52). Il s'agit d'une monographie dédiée à Alfonso Gatto. Voir Giuliano Manacorda, « Alfonso Gatto », in *Belfagor, op. cit.*, p. 325.
[679] Ivi, p. 326.
[680] Ruggero Jacobbi,*"Campo di Marte", trent'anni dopo (1938-1968)*, *op. cit.,* p. 88.
[681] Gaëton Picon, « Situation de la poésie », *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard, rééd. 1976, p. 199.

était utilisé, depuis le XIXème siècle, pour qualifier un courant littéraire privilégiant les formes du roman ou de la nouvelle. L'association de cette forme d'expression au langage poétique n'a pas été immédiate et il faudra notamment attendre la fin des années 1950 pour qu'elle soit considérée comme « productrice d'un énoncé de réalité[682]. » La poésie engagée a été envisagée comme une poésie proche de la réalité, soit moins empreinte de lyrisme. La question du lyrisme n'est toutefois pas oubliée par Gatto qui souligne que « il valore della poesia » ne doit pas se perdre dans « il valore della resistenza », dans « un compromesso d'occasione storica[683] ». Oreste Macrì soutient également la thèse selon laquelle le fait de s'approcher de la réalité ne signifie pas renier le lyrisme. Selon le critique, Gatto et Quasimodo, comme d'autres poètes[684], ont su « serbare il pudore antico della grazia lirica e mirare impavidi quegli occhi dei morti, la vacca sull'asfalto l'amico traditore, la tortura e l'eccidio, accettare il coro degli altri[685] ». En outre, l'évocation des victimes entraîne un changement de point de vue de la part du « je » poétique qui s'ouvrirait à une relation d'échange. En effet, le « 'lyrisme de la réalité' […] participe d'une redéfinition moderne du sujet et du réel, conçus non plus en termes d'identité et de substance, mais en termes d'altérité et de relation[686]. » Sophie Guermès souligne à ce propos que le réalisme est une « traduction de l'universalité[687] » qui toutefois n'abolit pas le sujet (qui est la source d'expression des sensations et des sentiments) mais son « effacement de l'œuvre[688] » ; il se définit comme « le produit d'un 'Je' qui devient 'Ils ' sans cesser d'être 'Je' [689] ». C'est dans cette optique que Gatto construit sa parole poétique : en offrant davantage de place à l'autre. Le « je » poétique ne disparaît pas du recueil. En revanche, il permet de témoigner ou de défendre les plus faibles. Gatto – commentant la poétique de Quasimodo, sans toutefois le nommer – écrit que les poètes de sa génération n'avaient tout simplement pas d'autre choix :

> Nessuna « aulicità » era possibile, anche se poi qualche poeta ha detto di aver appeso le cetre agli alberi in segno di lutto. Non si trattava di lutto o di lutti, non si trattava di occupazione o di « piedi stranieri ». Era qualcosa

[682] Sophie Guermès, « Du réalisme en poésie », *Poétique*, n. 166, Paris, Le Seuil, 2011/2, p. 171.
[683] Alfonso Gatto, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. XXV.
[684] Il cite notamment : De Libero, Bertolucci, Solmi, Tobino, Fortini, Matacotta, Spagnoletti, Pasolini, Petroni, Baglìo.
[685] Oreste Macrì, *Realtà del simbolo*, Firenze, Vallecchi, 1968, p. 484.
[686] Michel Collot, *La matière émotion, op. cit.,* p. 214.
[687] Sophie Guermès, « Du réalisme en poésie », *Poétique*, *op. cit.* p. 172.
[688] *Ibidem.*
[689] *Ibidem.*

> in più: era la natura umana offesa […]. Occorre incominciare a riparare in questa terra al dolore degli uomini[690].

Le contexte dans lequel le recueil est rédigé est extrêmement violent, l'année 1944 est même appelée « l'anno terribile[691] », caractérisée par un hiver très rude. Les témoignages de cette période laissent entrevoir un paysage chaotique où l'homme doit lutter pour sa survie :

> L'anno '44 fu l'anno più terribile dell'ultima guerra. Forse perché apparve immobile e senza speranze, o le speranze nutrite erano […] impalpabili e lontane. Allora si viveva giorno per giorno e non si sapeva nulla del domani; ma anche adesso che le cose si sanno non riusciamo a toglierci quell'impressione paurosa di un anno interamente buio. Anche l'inverno con il quale si chiuse fu il più rigido che io ricordi, non perché la temperatura fosse particolarmente bassa, ma perché nessuno spazzava la neve e la mia città era ghiaccio puro, i tram, le biciclette, ogni sorta di veicoli sembravano di continuo slittare e cadere[692].

Plusieurs témoignages de l'hiver 1944 relèvent la présence d'une neige qui glace le paysage et recouvre des corps inanimés. Le choix de mentionner la neige dans le titre du recueil ne tient pas du hasard, car la neige évoque le terrible hiver de la guerre et présente un monde symboliquement « glacé », bien différent du paysage de l'enfance, empreint d'eau et de verdure. Dans le préambule à *La Storia delle vittime*, Alfonso Gatto décrit métaphoriquement la guerre en tant que saison enneigée, comme « un lungo inverno di due anni [in cui] Milano fu neve, un'inconsolabile neve.[693] ». Le lemme « neve » est celui qui présente le plus d'occurrences après le lemme « morte », avec un total de dix occurrences dans le recueil. Dans plusieurs textes poétiques, la neige est représentée à travers sa blancheur : « quest'inverno più bianco della neve » (v. 26, *Come un pianto*) ou « A voi che lavorate sulla terra / bianchi di neve[694] » (vv. 1-2, *Saluto*). Cette association entre la neige et le blanc qui la matérialise, nous fait penser à la poétique léopardienne, dans laquelle la mort évoque souvent le froid et la blancheur : elle est « fredda » et « virginea[695] ». Le froid de la neige renvoie également à la dureté de la

[690] Alfonso Gatto, « Premessa », in *Tutte le poesie*, *op. cit*, p. 707-708.
[691] Franco Antonicelli, « L'anno terribile », in Giorgio Luti et Sergio Romagnoli (a cura di), *L'Italia partigiana*, *op. cit.,* p. 102.
[692] *Ibidem*.
[693] Alfonso Gatto, « Preambolo », in *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 235.
[694] *Ibidem*.
[695] Emilio Giordano, « Poesia 'resistenziale' di Alfonso Gatto. Un contributo. », in *Stratigrafia di un poeta. Alfonso Gatto, op. cit.,* p. 309-310.

réalité. Dans *La sposa bambina*, Gatto soutient que la neige conditionne ses pensées comme étant différentes sous la neige et rappelle une forme d'exil de sa terre natale : « Sulla neve, i pensieri son duri, di miseria, di freddo, d'esilio[696]. »

La neige reste un élément symbolique pour d'autres poètes, comme Montale qui écrit, en 1938, le texte *Primavera hitleriana*[697] (le poème sera achevé en 1946). Dans les premiers vers, Montale évoque un nuage blanc de phalènes tournoyantes, qui rappellent les flocons de neige (« Folta la nuvola bianca delle falene impazzite / turbina intorno agli scialbi fanali » (vv. 1-2)) tombant dans un froid saisissant (« il gelo notturno » (v. 5), « la stagione morta » (v. 6)). La métaphore des flocons de neige rappelle d'ailleurs une citation de Victor Hugo dans *Le Rhin* : « Autour de ces touffes flottait sans cesse une neige vivante de papillons blancs auxquels se mêlaient des plumes échappées d'un colombier[698]. » La métaphore des papillons pour évoquer la neige renvoie à une idée d'affolement, renchérie par l'allitération en « f » dans les mots « folta », « falene » et « fanali ». Ces papillons nocturnes, qui apparaissent telle une nuée de neige chez Montale, renvoient à l'idée d'un danger imminent. Il s'agit, en effet, d'une référence au moment de la rencontre entre Hitler et Mussolini à Florence, le 9 mai 1938, lors d'une soirée de gala.

Si la neige laisse entrevoir la guerre qui s'annonce, elle exprime également un aspect funèbre, la neige devenant le réceptacle de la chute des corps sans vie dans plusieurs poèmes de *Il capo sulla neve*. L'image de la neige contraste fortement avec celle de l'herbe accueillant le corps des défunts dans les recueils *Isola* et *Morto ai paesi*. Dans le poème *Compianto*[699] de Roberto Rebora, la terre du champ de bataille est dépouillée de toute trace d'herbe. Les corps des soldats au sol qui gisent en proie aux charognards, recherchent les vestiges d'une nature régénératrice : « La terra è senza erba, / crepitante. Oltre il recinto / hanno trovato i morti la fortuna / d'alberi oscuri, un freddo istante / che ripara desolata la fronte. » (vv. 8-12).

[696] Alfonso Gatto, « Neve », in *La sposa bambina*, *op. cit.,* p. 128.
[697] Eugenio Montale, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 256.
[698] Victor Hugo, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, *Le Rhin*, I, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1884, p. 262. Les lemmes soulignés sont de l'auteure de cette thèse.
[699] Roberto Rebora, « Compianto », in Elio Filippo Accrocca, Valerio Volpini (a cura di), *Antologia poetica della resistenza italiana*, *op. cit.*, p. 89.

La neige apparaît dans le second poème du recueil de Gatto, *Alla voce perduta*[700], où le dernier vers devient éponyme du titre du recueil : « per tutti i morti il capo sulla neve. » (v. 33). Ce long poème de trente-trois vers se présente comme un itinéraire funèbre de la guerre : du départ des soldats à leur non-retour. Le texte poétique s'ouvre sur l'image des soldats qui marchent aux côtés de leurs épouses le long du canal : « Con l'acqua morta della sera udivo / quasi lontane rondini passare / azzurre all'ombra del Naviglio. Intorno, / ogni tristezza al braccio dei soldati / era un odore povero di donna / coi garofani scuri sopra il petto. » (vv. 1-6). Ces premiers vers sont caractérisés par le manque de déterminants (« quasi lontane rondini passare »). Les hirondelles (déjà présentes dans le recueil *Amore della vita*, on pense notamment au « cielo chiaro di rondini » du poème *Amore della vita*) sont à nouveau lontaines.

Dans ce texte poétique, l'image de l'oiseau qui évoque depuis des siècles la joie de l'arrivée du printemps perd toute sa légèreté. La succession très âpre des consonnes « t », « r » et « p », rappelle phonétiquement le lemme « morte ». Plus loin dans le texte, on note le retour des hirondelles qui sont cette fois bien lointaines (« tante lontane rondini nel cielo / azzurre nere », vv. 19-20), ne laissant entrevoir aucune source d'espoir. L'ajout de la couleur noire, à côté du bleu, assombrit l'image de l'hirondelle qui exprime ici ce moment de deuil. Cet oiseau sera l'unique animal présent dans le recueil[701]. Dans les poèmes *A mio padre*[702] et *A uno straniero*[703], l'image de l'hirondelle est également entachée par les qualificatifs qui lui sont attribués ou l'environnement dans lequel elle apparaît. Dans le texte *A mio padre*, le poète insiste, dans une répétition, sur la couleur sombre des hirondelles (« neri / neri come le rondini del mare. » (vv. 8-9)) qui, ne correspondant pas à sa couleur originelle, renvoie au deuil. Dans le poème *A uno straniero*, les hirondelles semblent observer un monde obscur, perdu et sans couleur dans lequel elles n'ont aucune possibilité d'apporter des jours meilleurs : « Ha le sere azzurre e tetre / le rondini sulla cimasa, / tutto il mondo è un odore / di campo fiorito, di mare / perduto già nel suo colore. » (vv. 6-10).

[700] CN, p. 263-264.
[701] Les hirondelles apparaissent également dans les poèmes *A mio padre* et dans *A uno straniero*. Le lemme « rondine » comprend quatre occurrences. Quant au lemme « albatro », il revient une fois, dans le dernier texte poétique *La luce*.
[702] CN, p. 264-265.
[703] CN, p. 276-277.

Dans le texte *Alla voce perduta*, les blessures de la guerre se lisent à différents égards. Les épouses sont elles-mêmes métaphorisées par un sentiment d'affliction (« ogni tristezza al braccio dei soldati » (v. 4)) et portent des œillets sombres sur leur poitrine, symbole d'un prolétariat en première ligne parmi les victimes de la guerre. En effet, la guerre pèse lourdement sur le monde ouvrier. Dès le début de la guerre, un grand nombre de cheminots et d'ouvriers métallurgistes sont mobilisés dans les usines de guerre. Les habitants des zones urbaines et industrielles sont les plus touchés par les bombardements[704]. Toute l'atmosphère funeste qui émane du poème de Gatto est également marquée par la raréfaction de la lumière, la diminution du bruit, ainsi que la descente : « Affioravano i lumi come ceri / nelle stanze di tenebra ove a note / basse cantava già la guerra un canto / « Lili Marleen ». (vv. 7-10). La musique qui est chantée à voix basse renvoie au titre du poème et évoque également une chanson de guerre.

« Lili Marleen » est une chanson d'amour inspirée d'un poème de Hans Leip, romancier et poète allemand, rédigée durant la Première Guerre mondiale. Leip écrit ce poème avant son départ pour le Front russe, tourmenté par son amour pour deux jeunes filles : Lili et Marleen qu'il réunit en une seule et même personne. Cette chanson d'amour devient une chanson de guerre dans les années 1940 et connaît un succès inespéré dans l'Allemagne nazie. La chanson « Lili Marleen » représente la voix des femmes laissées par leurs époux partis à la guerre, qui deviennent alors des veuves endeuillées : « Ed annottava il mondo, / sulle donne scendevano nel pianto / le gramaglie di rose dei cortei. » (vv. 10-12). Les soldats sont morts et le jour fait place à une nuit sans lumière. Même le son des pleurs finit par s'éteindre progressivement : « Con tutto il pianto spegnerai la voce / per cantare sul mondo e dirgli addio / sempre, ogni sera, per veder passare / tante lontane rondini nel cielo / azzurre nere, come in un tepore / nuovo per l'aria e per la terra. » (vv. 16-21). Cette voix rend hommage aux victimes de la guerre que l'on ne reverra plus (« e dirgli addio »).

La guerre emporte ses victimes et les lumières disparaissent avec elles : « Addio, / è la dolce parola che va al braccio / di chi vive nell'ombra e col suo lume / raccoglie il mondo in un silenzio eterno. » (vv. 21-24). S'offre alors un paysage de

[704] Voir Claude Cuenot, « Les conséquences de la Seconde Guerre mondiale sur le mouvement ouvrier », in *Ouvriers et mouvement ouvrier dans le Doubs de la Première Guerre mondiale au début des années 1950*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2020.

désolation pour ceux qui sont encore vivants : « Chi vive / vede le case e la città che è sola / con i treni perduti » (vv. 27-29). L'image du train, symbole du progrès technologique, n'a plus aucun sens ici, ni destination. Le poème se clôt sur la voix du poète qui s'éteint, de même que l'image de la lune qui blanchit pour s'estomper progressivement, tout comme la vie des victimes : « Un sogno, / e imbianchi, luna di pietà, la guerra, / o mia voce perduta che reclini / per tutti i morti il capo sulla neve. » (vv. 30-33). Plus que d'une opposition entre lumière et obscurité, il s'agit ici de rechercher une dimension spirituelle en réponse au drame de la guerre.

La notion de luminosité est particulièrement complexe dans ce recueil car elle est à la fois raréfiée ou éblouissante. La « luna di pietà » (v. 31) apparaît comme impuissante face au destin et rappelle le poème éponyme *Morto di primavera*, dans lequel la lune ne peut agir face à la mort de Gerardo. Dans *Il capo sulla neve*, la lune se présente, de la même façon, comme spectatrice du désastre : « tutti i morti / al velo della luna » (vv. 13-14) lisons nous dans le poème *Preghiera*[705]. L'astre lunaire apparaît également dans le poème *Ascolta il passo*[706]. Ce texte est empreint d'une raréfaction lumineuse dès les premiers vers : « La sera può morire ancora amando / la luce che le manca, il soffio estremo / dell'aria che le muove già la notte. » (vv. 1-3). Le début de la nuit, caractérisé par la « mort » symbolique du soir, se fait métaphore d'un monde en souffrance, marqué, à la fois par l'absence (« la luce che le manca ») et l'excès (« il soffio estremo »). Cette métaphore évoque la guerre avec tout ce qu'elle engendre : l'absence d'espoir, symbolisé par le manque de lumière, ainsi que la violence de l'air qui, tel un souffle funèbre, emporte la vie sur son passage. La lune reste cependant un point de repère dans ce monde désorbité : « Non udire i treni, / non guardare nel cielo altro che il freddo / sepolcro della luna, / ascolta il passo / delle guardie di ferro. È loro il mondo che non dice più nulla » (vv. 10-14). La répétition de la négation (« non ») rappelle plusieurs textes poétiques dont les vers du poème *Milano, agosto 1943*[707] de Salvatore Quasimodo : « Non scavate pozzi nei cortili : / i vivi non hanno più sete. / Non toccate i morti, così rossi, così gonfi : / lasciateli nella terra delle loro case : / la città è morta, è morta. » (vv. 7-11) ou,

[705] CN, p. 278-279.
[706] CN, p. 269.
[707] Salvatore Quasimodo, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 134.

encore, le poème *Non gridate più*[708] d'Ungaretti : « Cessate d'uccidere i morti, / Non gridate più, non gridate / Se li volete ancora udire, / Se sperate di non perire. » (vv. 1-4).

La négation répétée dans ces trois textes poétiques crée une sensation de privation, un manque qui renvoie à la mort. L'astre lunaire « sepolcro della luna » ne laisse aucun doute. L'acte auditif se concentre sur le pas mécanique des soldats, un monde privé de sens, de parole, « che non dice più nulla » (v. 14), où seule la brutalité fait surface, anéantissant leur propre monde : « Un passo essi l'udrebbero sparando / sull'ombra della luna o sul silenzio / della città che gliene specchia l'eco » (vv. 16-18). Dans le poème *L'Europa è la luna*[709], Francesco Monterosso crée également un parallèle entre le monde et une lune qui est totalement impuissante et qui symbolise un monde dévasté, dépourvu d'humanité : « Che importa guardare la luna ? / L'Europa è una luna / piena di crateri e di tombe / di fonde peste nere / di scheletri di foreste » (vv. 1-5).

La notion de luminosité s'appuie également sur l'opposition entre lumière et obscurité. En ce sens, le poème *Hanno sparato contro il sole*[710] métaphorise les images des bourreaux et des victimes dans une dualité lumineuse : « Hanno sparato i ciechi contro il sole / e la terra li mostra per vendetta / senza riparo, / neri della luce / che li fruga e li lascia avvinazzati / nel sangue dei fanciulli. » (vv. 9-13). Ce texte relate une exécution sommaire dans un pré, à l'aube : « L'alba è già scesa » (v. 3). Le poète divise les victimes de leurs tortionnaires à travers deux champs lexicaux distincts : d'un côté « i capelli biondi » (v. 3), « splendere » (v. 8), « il sole » (v. 9) désignent les innocents, de l'autre côté, les bourreaux sont qualifiés de « ciechi » (v. 11) et éblouis par la lumière « neri della luce » (v. 11). Le poète accentue l'idée de l'injustice de l'acte en insistant sur le jeune âge des soldats avec l'image de la blondeur de leurs cheveux (« sui capelli biondi / dei ragazzi » (vv. 3-4)) et leur incrédulité (« fanciulli ancora illesi » (vv. 7-8), « nel sangue dei fanciulli » (v. 13)). Le silence de la mort s'affirme dans le second quatrain dans une allitération en « r », où la consonne liquide revient quatorze fois. Ce silence est toutefois interrompu par le souffle du vent, s'imposant comme un signe funèbre. L'herbe du pré semble s'assouplir pour permettre aux jeunes gens de s'envoler et de resplendir : « L'erba dei prati s'è ritta, a folate / la luce corre a trattenere l'aria / per mostrarsi sul prato coi

[708] Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 236.
[709] In Elio Filippo Accrocca, Valerio Volpini, *Antologia poetica della resistenza italiana*, *op. cit*., p. 167.
[710] CN, p. 268.

fanciulli / ancora illesi e splendere di loro. » (vv. 5-8). Leur mort laisse transparaître une légèreté dans laquelle les victimes semblent s'envoler dans une ascension divine : « Non s'ode nulla ma il vento / risveglia il fischio d'un treno. / L'alba è già scesa sui capelli biondi / dei ragazzi che avanzano in cielo » (vv. 1-4), « Son leggeri / i partigiani » (vv. 14-15).

Il capo sulla neve revient sur plusieurs exécutions, notamment dans les textes poétiques *Hanno sparato a mezzanotte*[711] et *Per i martiri di piazzale Loreto*[712]. Dans ces poèmes, on note une raréfaction à la fois lumineuse et sonore, qui s'exprime par la présence de l'aube et du silence. Bien que dans un contexte totalement différent, le binôme aube – silence rappelle l'absence de dialogue entre les morts et les vivants, qui était présente dans le recueil *Morto ai paesi*.

Le poème *Hanno sparato a mezzanotte* entre directement dans le vif du sujet en énonçant brièvement les faits : « Hanno sparato a mezzanotte, ho udito / il ragazzo cadere sulla neve / e la neve coprirlo senza un nome. » (vv. 1-3). Ce premier tercet montre, dès le premier vers, une opposition entre « ils » et le « je » du poète, séparés par une virgule, qui mettent en évidence la présence de deux camps bien distincts : celui des bourreaux et celui des témoins. Le temps verbal utilisé (le passé composé) révèle le besoin de témoigner dans l'urgence. Les souvenirs évoqués ne surgissent plus d'un « passato remoto della memoria [713] » mais du « passato prossimo ancora bruciante della cronaca[714] » qui exprime la douleur, la rage et le sentiment d'impuissance face à la tragédie de l'événement. Le rythme martelant du poème évoque les étapes de l'exécution : le bruit du tir, la chute de la victime et la neige qui en recouvre le corps. Cette cadence rappelle le texte poétique de Paola Masino, *1944*[715], où la poétesse insiste sur le « tir » en trois temps, dans un rythme ascendant puis descendant, pour enfin se focaliser sur le tir qui donne la mort : « Un colpo. Due colpi. Tre colpi. / Poi cento, poi mille / poi uno. » (vv. 1-3).

[711] CN, p. 265.
[712] CN, p. 266-267.
[713] Franco Pappalardo La Rosa, *Alfonso Gatto, dal surrealismo d'idillio alla poetica delle « vittime », op. cit.*, p. 33.
[714] *Ibidem*.
[715] Elio Filippo Accrocca, Valerio Volpini, *Antologia poetica della resistenza italiana*, *op. cit.,* p. 119.

Malgré la concision de ces vers qui reproduisent le bruit sommaire de l'exécution, la neige est évoquée à trois reprises : « sulla neve / e la neve » (vv. 2-3) et « All'alba, / con la neve cadente dai frontoni » (vv. 5-6). Cette neige qui tombe accompagne le destin tragique des victimes à l'aube, au seuil de leur exécution. La neige est accumulation, profusion et, en même temps, dissimulation : elle peut elle aussi, se faire complice du crime[716].

Complice du drame qui se trame, la neige recouvre et efface les morts, en les rendant anonymes : « e la neve coprirlo senza un nome » (v. 3). La vision du corps sans vie dans la neige accentue également l'ambivalence entre la chaleur de la vie et le corps sans vie posé dans un linceul froid et blanc. La dimension d'anonymat entre le corps et la neige relevée dans le poème de Gatto est également soulignée, par exemple, dans le texte de Renata Viganò, *L 'Agnese va a morire*, où l'auteure insiste sur la fonction d'effacement de la neige :

> La pioggia e la nebbia si cambiarono in neve, il rumore dell'acqua morì in un grande silenzio. La neve veniva giù dal cielo bianco, si fermava sugli alberi, sui tetti, si scioglieva nei canali, cancellava[717] le cavedagne, era una cosa pesante, monotona, infingarda, una scusa offerta a chi non aveva voglia di muoversi[718].

La neige accueille le corps des victimes. Immaculée, elle se tâche du sang du jeune homme qui vient de tomber. Sa candeur renvoie à une dimension éternelle, à « une initiation naturelle au mystère de la vie[719] », de la naissance à la mort. Cependant, l'image de la neige laisse également entrevoir une possibilité de renaissance : fondant, la neige laisse place au printemps. Par le biais du regard maternel, les cheveux du jeune homme se transforment en fleuves printaniers : « sulla madre / che carponi s'abbevera a quegli occhi / ghiacci del figlio, a quei capelli sciolti / nei fiumi azzurri della primavera. » (vv. 9-11). L'image de la mère à côté de l'enfant sans vie était récurrente dans les recueils précédents, notamment dans l'image des cheveux se confondant avec l'herbe[720]. Cette

[716] Martin de la Soudière, « Les couleurs de la neige », in *Ethnologie française,* nouvelle série, t. 20, n. 4, octobre-décembre 1990, p. 429.
[717] Les lemmes soulignés sont de l'auteure de cette thèse.
[718] Renata Viganò, *L'agnese va a morire*, in Luisa Sturani Monti (a cura di), *Antologia della Resistenza*, *op. cit.,* p. 285.
[719] Gilbert Durand, « Psychanalyse de la neige » in Danièle Chauvin (édit.), *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, UGA Éditions, 1996, p. 22.
[720] Voir chapitre 4.

forme de renaissance, à travers la fusion métaphorique entre le corps – notamment les cheveux – et la nature, peut rappeler le poème de Corrado Govoni, *Morte del partigiano*[721], dans lequel les cheveux du fusillé s'unissent à l'herbe : « Dorme nei suoi capelli, vegetali / fili che il sole e il vento scioglieranno / vivi all'alba » (vv. 1-3). Dans l'épilogue, nous lisons : « E la sua patria è l'erba. » (v. 22).

La guerre ayant métamorphosé le corps de l'homme, le poète se doit de l'évoquer jusqu'à sa mort : « Guardare i morti alla città rimane / e illividire sotto il cielo » (vv. 4-5). Cela passe par un champ lexical qui se veut concret, voire cru, où les détails de la mort ne sont pas cachés. À ce sujet, Gatto donne des précisions dans la préface du recueil, où il explique le contexte de violence dans lequel se déroule la vie et comment chaque partie du corps participe à ce drame :

> Parlo in termini fisici. Mi guardo le mani, le guardavo nelle notti che Milano era deserta sotto la neve e gli spari[722]: allora tutto esisteva con un realismo quasi magnetico. Le mani erano mani più mani, gli occhi, occhi più occhi: eravamo fissati, incisi in noi stessi, come uomini. Fummo prossimi alla vita delle parole che sono atti. Resistendo incominciavamo finalmente a durare in noi stessi, a essere[723].

Le poème *Per i martiri di Piazzale Loreto*[724] évoque un événement bien réel, une exécution précise qui a eu lieu le 10 août 1944 à Milan. Quinze Résistants, emprisonnés à San Vittore, furent fusillés sommairement à l'aube par la milice fasciste. Piazzale Loreto est une place commerçante située au cœur de la ville, d'où partaient les tramways pour les usines. Le massacre fut exécuté par la milice fasciste, le peloton d'exécution était composé d'Italiens de la *Legione fascista Muti*. C'est sous un ordre nazi qu'on demanda à des Italiens de tuer leurs compatriotes. Les corps sans vie restèrent exposés au soleil sur le trottoir, jusqu'au soir, entourés de panneaux les qualifiant « d'assassins », en guise d'avertissement à la population. Ce massacre restera gravé dans la mémoire de tous : « 10 agosto, un giorno come tutti gli altri, pareva ; è diventato un giorno che non si dimenticherà mai. Questa data sarà sempre presente nel cuore del popolo milanese, nel cuore di tutti gli italiani onesti[725] ».

---

[721] Elio Filippo Accrocca, Valerio Volpini, *Antologia poetica della resistenza italiana, op. cit*., p. 34.
[722] Les lemmes soulignés sont de l'auteure de cette thèse.
[723] Alfonso Gatto, « Premessa », in *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 707.
[724] CN, p. 266-267.
[725] Giovanni Pesce, « L'eccidio di Piazzale Loreto », in Giovanni Falaschi (a cura di), in *La letteratura partigiana in Italia (1943-1945)*, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 105.

Dans une interview à Graziana Pentich, datant d'octobre 1947, Alfonso Gatto explique avoir été hanté par le souvenir de cette journée tragique mais ne pas avoir voulu écrire le poème dans l'immédiat, de peur « di frenare l'immediatezza stessa della vita » dont il avait besoin pour survivre à l'horreur de ce drame. Pentich raconte qu'Alfonso Gatto a rapidement écrit ce poème, une nuit de décembre, ayant dans l'idée que « pubblicata, diffusa nella stampa clandestina, tutti i compagni avrebbero potuto leggerla e facilmente ricordarla, tanto le sue parole erano semplici e le sue immagini chiare[726]. ». Le poème de Gatto a initialement été diffusé avec la photographie des corps des victimes, puis publié dans la revue clandestine *La nostra lotta. Organo del partito comunista italiano*[727] du 1er février 1945, sous le titre *Per i compagni fucilati in Piazzale Loreto*[728]. L'ami de Gatto, Eugenio Curiel, ajoute un éditorial, publié anonymement et intitulé *Con lo sciopero generale, con la lotta di strada e con l'azione armata.*

Les trois premières strophes de ce texte poétique sont marquées par l'utilisation de l'anaphore « Era » au début de chaque strophe, évoquant ce souvenir dramatique dans l'esprit du poète. C'est certainement pour cette raison qu'il a recours à l'imparfait : ce temps verbal insiste sur la durée de l'événement. Plus que l'événement en lui-même, c'est le drame qui en découle qui prend toute son importance, celui des victimes abandonnées au sol pendant de longues heures et surtout leur « silence ». Le rythme de ces premières strophes est martelant, haché par de nombreuses virgules, comme si le poète avait besoin de reprendre son souffle face à la difficulté de témoigner :

> Ed era l'alba, poi tutto fu fermo / la città, il cielo, il fiato del giorno. / Rimasero i carnefici soltanto / vivi davanti ai morti. // Era silenzio l'urlo del mattino, / silenzio il cielo ferito: / un silenzio di case, di Milano. / Restarono bruttati anche di sole, / sporchi di luce e l'uno all'altro odiosi, / gli assassini venduti alla paura. (vv. 1-10)

L'utilisation d'un lexique cru, inhabituel jusqu'ici, souligne l'attitude des bourreaux (« bruttati anche di sole » (v. 8), « sporchi di luce » (v. 9)) qui sont à nouveau éblouis par une lumière saisissante, comme dans le poème *Hanno sparato contro il sole*. Le poète recrée une forte opposition entre victimes et bourreaux, entre vivants et morts (« vivi

[726] Graziana Pentich, « Il nuovo libro di Alfonso Gatto », in *Il Settimanale. Giornale della Resistenza*, 18 octobre 1947, p. 3.
[727] Voir annexes, image 13.
[728] Alfonso Gatto, « Per i compagni fucilati in Piazzale Loreto », in *La nostra lotta*. *Organo del partito comunista italiano*, a. III, n. 3, 1° février 1945, p. 6.

davanti ai morti » (v. 4), « i vivi uccisi » (v. 23), « innocenti fulminati al muro » (v. 37)), tandis que les bourreaux sont qualifiés de « carnefici » (v. 3), « assassini » (v. 10) qui ont prémédité le massacre (« vollero il massacro » (v. 16)). En effet, le capitaine SS Theodor Saevecke avait probablement fait le choix d'avoir des victimes d'âges, de professions et d'origines différentes[729].

Cette écriture poétique très réaliste crée un parallélisme entre la vie d'avant et d'après le massacre : « Ed era l'alba poi tutto fu fermo (v. 1) et « Era l'alba, e dove fu lavoro » (v. 11). La place était en effet un lieu paisible de vie et de travail (« e dove fu lavoro, / ove il piazzale era la gioia accesa / della città » (vv. 11-13)), marquée par le bruit des trams : « lo stesso strido / dei tram era saluto al giorno » (v. 15). Le bruit du massacre vient interrompre toute trace de vie. Le cri est représenté à travers l'oxymore « Era silenzio l'urlo del mattino » (v. 5). Atteignant son paroxysme, le cri se fait silence (exprimé à trois reprises dans les trois vers, 5-7) et renvoie à une douleur absolue qui ne peut pas être exprimée. Cet oxymore fait également penser aux derniers vers d'un poème de Quasimodo, *Neve*[730], où le cri prend la teinte d'un silence funèbre : Che urli almeno qualcuno nel silenzio, / in questo cerchio bianco di sepolti » (vv. 9-10).

Dans les deux dernières strophes, le « je » poétique s'exprime et s'unit à la communauté dans ce moment tragique :

> « Ebbi il mio cuore ed anche il vostro cuore, / il cuore di mia madre e dei miei figli / di tutti i vivi uccisi in un istante / per quei morti mostrati lungo il giorno / alla luce d'estate, a un temporale / di nuvole roventi. » (vv. 21-26)

La présence du « je », plutôt rare dans ce recueil, est différente ici car elle s'inscrit dans une volonté d'unité à travers le cœur, « confusi tutti in uno stesso cuore » (v. 18) ; il s'agit d'une présence qui réunit les humains autour d'une simple et même famille. Ce n'est pas un cœur métaphorique, mais un cœur qui « raffigura la vita pulsante dell'uomo, la sua partecipazione fisica al mondo che lo circonda[731]. »

[729] Sur les victimes de Piazzale Loreto, voir Massimo Castoldi, « 10 agosto 1944 : i martiri di Piazzale Loreto nella memoria di Alfonso Gatto e Salvatore Quasimodo », in *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, Atti del XVII Congresso A.I.P.I, Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006, p. 54.
[730] Salvatore Quasimodo, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 130.
[731] Massimo Castoldi, « 10 agosto 1944 : i martiri di Piazzale Loreto nella memoria di Alfonso Gatto e Salvatore Quasimodo », in *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, *op. cit.,* p. 57.

Salvatore Quasimodo rend également hommage aux victimes du 10 août 1944 dans un texte poétique intitulé *Ai quindici di piazzale Loreto*[732]. Le poème est publié à l'occasion de l'anniversaire du drame, le 7 août 1952, soit huit ans après (la célébration ne pouvait pas avoir lieu le 10, qui tombait un jour férié). Quasimodo avait initialement publié le recueil, en 1946, sous le titre *Con il piede straniero sopra il cuore* (qui est également le second vers du poème *Alle fronde dei salici*[733]) chez « Quaderni di costume », puis il change de titre l'année suivante (*Giorno dopo giorno*) en faisant éditer le recueil par Mondadori, avec l'ajout de deux textes supplémentaires. Massimo Castoldi souligne le contexte historique et politique dans lequel Quasimodo publie ce poème. En effet, justice n'avait pas été faite puisque le principal responsable du massacre, le capitaine nazi Theodor Saevecke, était devenu agent de la CIA à Berlin et avait pu réintégrer le service de la police fédérale criminelle allemand. Le fascicule d'enquête sur le massacre de Piazzale Loreto fut mis de côté et réouvert seulement en 1994. Dans ce poème, Quasimodo rend hommage aux victimes en les nommant dès les premiers vers, puis en s'unissant à elles à travers l'utilisation du pronom « noi » et de l'image du sang :

> Esposito, Fiorani, Fogagnolo, / Casiraghi, chi siete ? Voi nomi, ombre ? / Soncini, Principato, spente epigrafi, / voi De Riccio, Temolo, Vertemati, / Gasparini ? Foglie d'un albero / di sangue, Galimberti, Ragni, voi, / Bravin, Mastrodomenico, Poletti ? / O caro sangue nostro […] (vv. 1-8).

L'hommage aux victimes de la guerre est un élément qui unit plusieurs poètes. Massimo Bontempelli, qui rédige la préface de *Il capo sulla neve* dans l'édition de 1947, insiste sur la dimension collective qui émane du recueil, notamment l'effacement du « je » au profit de l'Autre. Italo Calvino souligne également que la Résistance a créé, et ce pour la première fois depuis très longtemps, un terrain commun entre l'écrivain et la société[734]. Le rapport à l'Autre est notable chez Gatto qui écrit : « Noi siamo responsabili della vita degli altri[735] ». Le poète se considère avant tout comme un être humain parmi d'autres êtres humains, comme quelqu'un qui est lié à la communauté et dont il est responsable.

[732] Salvatore Quasimodo, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 183.
[733] Ivi, p. 127.
[734] Voir Alfonso Gatto, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 345.
[735] *Ibidem.*

Le lemme « cuore » (dix-neuf occurrences) tout comme le lemme « morte » (ving-quatre occurrences), sont les plus récurrents dans le recueil *Il capo sulla neve*, créant une continuité entre la vie et la mort. Dans le poème *Una notte*[736], le cœur revêt la fonction d'un élément qui réunit : « Ad ogni alba vedremo urlare / i muri abbaglianti dei morti, / e l'urlo, l'urlo, un silenzio divelto / dal nostro cuore d'uomini… la luce / la luce degli occhi spenti ! » (vv. 11-15), « l'incendio dentro il cuore » (v. 20). La parole poétique devient une parole chorale, à laquelle chacun et chacune peut prendre part. L'expérience collective réunit autour d'un « nous » qui a vécu la même épreuve. Ces quelques vers renvoient au traumatisme du massacre de Piazzale Loreto par l'emploi d'un lexique quasi identique autour de l'aube, du cri et d'une dualité lumineuse (abbaglianti / spenti). Nous retrouvons également une ponctuation redondante – les points de suspension, le point d'exclamation final – jusqu'ici rarissime, surtout si l'on pense aux premiers recueils hermétiques. Cette ponctuation donne une dimension orale au texte, indissociable de la volonté de donner la parole à tous, tout comme la répétition de lemmes accolés « l'urlo l'urlo » (v. 13) et l'emploi fréquent d'anadiploses « la luce / la luce degli occhi spenti » (vv. 14-15). L'horreur et le sentiment d'injustice font ressurgir le côté bestial de l'être humain, révélant le traumatisme de ces exécutions sommaires, comme celle de Piazzale Loreto : « Quando avremo lo sguardo delle bestie / ci sembrerà d'urlare / a scarpe morte, a teschi d'argento / agli uccisi di fango invecchiati / ancora coi fulmini addosso. » (vv. 1-5). L'image du fauve renvoie à la folie qui peut s'emparer d'un corps qui ne peut plus raisonner, mais qui agit seulement sous l'effet de la pulsion.

Dans la violence des événements, le poète souligne l'importance du cœur. Les sentiments ont en effet subi un durcissement qui se reflète sur le langage poétique :

> Io credo che nel cuore di tutti gli uomini sopravvissuti alle stragi e agli orrori di quest'ultima guerra sia rimasta una durezza che non si scioglierà mai, tanto meno nelle parole. […] Le poesie, anche le poesie riconcilieranno ancora amore della vita, una persuasione a sostenerla, forse, in quegli stessi ideali che ci hanno traditi. Perdiamo, stiamo perdendo, l'angoscia che avevamo nel petto al posto del cuore, la distendiamo senza averla placarla[737].

[736] CN, p. 269-270.
[737] Alfonso Gatto, « Premessa », in *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 707. Les lemmes soulignés sont de l'auteure de cette thèse.

La poésie s'inscrit dans une dynamique qui met au centre l'image du cœur. À ce propos, Gatto cite Leopardi: « "Volea dire, troverai altri in vece mia, ma no : un cuore come il mio non lo troverai", ha scritto Leopardi. Lasciate che i poeti siano sicuri di questa disperata bontà per il proprio cuore[738] ». Le cœur devient la force du poète, son empathie, la voix collective, comme Quasimodo le souligne dans plusieurs de ses textes poétiques. Dans le poème *La notte d'inverno*[739]*,* Quasimodo a recours à un champ lexical proche de celui d'Alfonso Gatto, notamment dans l'évocation du paysage hivernal et embrumé : « la notte d'inverno » (v. 1), « le nebbie » (v. 3). Le cœur, s'exprimant dans un dialogue avec l'autre, partage des souffrances communes : « O compagno, / hai perduto il tuo cuore : la pianura / non ha più spazio per noi. » (vv. 4-6). Le cœur reste comme l'élément commun à tous les êtres vivants, le seul socle de résistance face à l'ignominie, comme nous le lisons dans le poème *Forse il cuore*[740] : « Le parole ci stancano, risalgono da un'acqua lapidata ; forse il cuore ci resta, forse il cuore… » (vv. 15-17).

Le renouveau des sentiments s'exprime également dans l'amour maternel qui est fort présent dans plusieurs textes poétiques. L'image maternelle accompagne le corps de son enfant-victime, telle une *mater dolorosa*. La mère pleurant son enfant perdu se retrouve notamment dans *Lamento d'una mamma napoletana*[741] où le poète donne une place privilégiée à ceux qui n'ont pas de voix, aux victimes, mais aussi à leurs proches endeuillés. Ce poème se construit sur l'accumulation du pronom possessif « mio » répété au début de quatre vers pour évoquer le fils qui n'est plus : « Mio, il figlio, non era della guerra » (v. 1), « Mio, e del mare che ci lava i piedi » (v. 6), « Mio il figlio, non era della guerra » (v. 9), « Mio, il figlio, e la sua morte mia, la guerra. » (v. 15). La mort physique de l'enfant, qui est également la mort psychique de la mère, est exprimée à travers le parallélisme (« e la sua morte mia »). Les pronoms possessifs se réfèrent au corps du fils et à celui de la mère désespérée qui pleure de tout son être : « dei padroni che lasciano ch'io pianga / dietro la porta come un cane, mio, / delle mie mani, del mio petto giallo / ove le mamme seccano sul cuore. » (vv. 2-5). Les parties du corps évoquées sont celles qui se relient à la maternité : les mains qui caressent, consolent, le ventre qui a porté la vie et qui serre ensuite l'enfant contre son cœur. En outre, nous pouvons noter une

[738] Alfonso Gatto, « Parole a un pubblico immaginario », in *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 706.
[739] Salvatore Quasimodo, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 133.
[740] Ivi, p. 132.
[741] CN, p. 275-276.

volonté de la part du poète de se rapprocher le plus possible du personnage : l'anaphore « mio » rappelle effectivement la lamentation, les pleurs des femmes du Sud, ainsi qu'un langage informel, proche de l'oralité, comme par exemple l'utilisation de « le mamme » (v. 5) ou de la construction syntaxique « Mio, e del mare che ci lava i piedi » (v. 6), renvoyant par ailleurs à la tradition biblique.

Le poème *25 aprile*[742], jour de la Libération du fascisme, semble prendre un nouveau tournant. Ce poème se divise en deux parties, l'une tournée vers le passé et l'autre vers le futur. Les dix premiers vers reviennent sur les horreurs de la guerre : « La chiusa angoscia delle notti, / il pianto delle mamme annerite sulla neve / accanto i figli uccisi, l'ululato / nel vento, nelle tenebre » (vv. 1-4). Ces références à d'autres de ses textes sont également une mise en abyme du souvenir qui ne peut être décrit une seule et unique fois. L'angoisse collective se dissipe progressivement pour laisser place, dans la seconde partie du texte, à la joie d'être vivant : « E fummo vivi, insorti con il taglio / ridente della bocca, pieni gli occhi / piena la mano nel suo pugno : il cuore / d'improvviso ci apparve in mezzo al petto. » (vv. 14-17). Les éléments corporels, « la bocca », « gli occhi », « la mano nel suo pugno » et surtout « il cuore » sont ici mis au premier plan pour exprimer le bonheur d'avoir survécu physiquement à la guerre.

Le témoignage rend hommage à des personnages bien réels, comme « Curiel » (v. 10) à qui Gatto dédie le poème *In memoria di Eugenio Curiel (Giorgio)*[743]. Curiel est un Résistant, militant communiste et compagnon de lutte du poète. Il a dirigé le *Fronte della gioventù per l'indipendenza e la libertà*, organisation de jeunes constituée durant la Libération. Il a été tué par le *Brigate nere* en 1945 dans les rues de Milan à la suite d'une délation. Ce texte présente deux anaphores, dont la première se focalise autour du « je » : « In un giorno della vita / ho camminato con Giorgio » (vv. 1-2), « Ho udito Giorgio » (v. 13), « Ho visto Giorgio / alto come le case / nell'orizzonte del cielo » (vv. 14-16). La seconde anaphore s'articule autour de Giorgio : « Giorgio era il Partito / Giorgio era il suo cuore / maturo come un frutto / Giorgio era la sua voce / inceppata e sicura, / i denti neri, il tabacco nero » (vv. 4-9). Ces deux anaphores se suivent comme un dialogue entre deux personnages, chacune présentant un temps verbal différent. Le « je » du poète utilise le passé composé, récurrent dans le recueil, qui

[742] CN, p. 270-271.
[743] CN, p. 272.

exprime l'urgence – comme dans le poème *Hanno sparato a mezzanotte* (« Hanno sparato a mezzanotte, ho udito » (v. 1) – et la volonté d'évoquer un grand nombre d'événements et de se rapprocher de l'oralité du langage. L'anaphore reprenant le nom de Giorgio est, quant à elle, à l'imparfait et insiste sur la notion de la durée temporelle. C'était également le temps choisi dans l'anaphore du poème *Per i martiri di Piazzale Lorenzo* (« Era l'alba, poi tutto fu fermo », v. 1 ; « Era silenzio l'urlo del mattino » v. 5). Ces vers sont marqués par de nombreuses références au corps, notamment au cœur (« maturo come un frutto »), qui évoque à la fois la force vitale, mais aussi la capacité de réflexion des hommes.

La volonté de réalisme s'exprime également dans la description du corps, comme le précise Elio Vittorini dans un article intitulé « Eugenio Curiel », publié dans la revue *Mercurio* en décembre 1944[744]. Le poème se clôt sur la mort de Giorgio, laissant tout de même entrevoir un message d'espoir : « A maggio lo portammo al cimitero. / Se potevamo camminare / e coprirlo di fiori e di bandiere / era perché da morto ci indicava / la grande strada della primavera. » (vv. 17-21). La référence au printemps, temps du renouveau par excellence, laisse croire que la mort contribue à changer la vision du monde et que des jours meilleurs se profilent en perspective[745].

Le parcours poétique d'*Amore della vita* à *Il capo sulla neve* marque un tournant dans l'expérience d'Alfonso Gatto, notamment autour du langage poétique. Dans ces recueils nous relevons la centralité de la thématique de la mort qui n'est pas seulement conçue comme la fin définitive de la vie, mais également comme un processus de renaissance infini. Cette fonction-sens de la mort était présente dans les recueils hermétiques précédents. Le poète écrit : « Il poeta è un uomo mortale che vive con tutta la sua morte e con tutta la sua vita[746]. » En ce sens, il nous semble inopportun de parler de rupture entre les deux périodes poétiques. Le recueil *Amore della vita* contient également toutes les prémices de la guerre et de sa représentation poétique. La poétique de la *povertà* se transforme progressivement en poétique des *vittime*.

[744] Anna Mauceri, « Poesia e realtà nella raccolta *Il capo sulla neve* », in *Alfonso Gatto, l'uomo, il poeta*, Napoli, Liguori Editore, 2014, p. 174. « Era Giorgio, aveva 32 anni il volto gentile di un ragazzo tanto più se sorrideva nei momenti lieti con quei suoi denti bruciati dal fumo […] Alto di statura, anzi molto alto, aveva nel modo di muoversi qualcosa di arruffato e non pronto come se avesse preferito essere piccolo. »
[745] La référence au printemps rappelle également le texte poétique *Hanno sparato a mezzanotte* où les cheveux du jeune homme tombé dans la neige se transforment en fleuves printaniers (« a quei capelli sciolti / nei fiumi azzurri della primavera » (vv. 10-11)).
[746] Alfonso Gatto, « Parole a un pubblico immaginario », in *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 706.

Selon Anna Dolfi, la production poétique de Gatto s'inscrit plutôt au sein d'une réflexion sur la mort et sur le deuil, sur la *pietas* plutôt que sur la Résistance (morale ou politique[747]). D'autres critiques parlent, en revanche, d'une « poesia di testimonianza » dans le sens où la poésie « oltrepassa il limite della storia *événementielle* per legarsi piuttosto alle ragioni dell'essere[748] ». S'il est vrai que la poétique de Gatto se concentre sur l'aspect testimonial et s'interroge sur la relation entre la vie et la mort, nous insisterons, dans le chapitre suivant, sur une poésie qui s'inscrit pleinement dans le cadre d'une « Poésie de la Résistance », telle que l'a formulée le poète, en respectant ses convictions et son engagement en faveur de l'Autre.

Chapitre 9. Entre poésie et Résistance : *La Storia delle vittime*

Le recueil *La Storia delle vittime* naît à la suite de plusieurs réaménagements de l'auteur. Alfonso Gatto regroupe en un volume les poèmes d'*Amore della vita* (1944), de *Il capo sulla neve* (1943-1947) et de *Giornale di due inverni* (1943-1944 et 1964-1965), auxquels il ajoute des poèmes inédits rédigés entre 1962 et 1965 qui donnent son titre au volume. *La Storia delle vittime* figure ainsi comme la quatrième partie du recueil. Comportant trente-trois poèmes, ce recueil est rédigé dans un contexte radicalement différent, à savoir vingt ans après la guerre.

Le recueil *La Storia delle vittime* revient sur les événements de la Seconde Guerre mondiale avec plus de recul, ce qui permet au poète de ne plus témoigner dans un état d'urgence. Cependant, son intérêt pour les victimes n'a pas changé : il veut donner une place à ceux qui n'en trouvent pas dans l'Histoire des « vainqueurs ». Il s'agit d'un hommage aux victimes mais également à sa génération, celle des poètes « Résistants », bien qu'il n'emploie jamais ce terme :

> La mia storia personale e la storia della mia poesia cercano di appartenere alla storia e alla passione dell'uomo, di non tradirle almeno. Sarò in pace con me stesso se potrò riconoscere, fra tante inquietudini mie e del tempo,

[747] Anna Dolfi, *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento, op. cit.,* p. 104.
[748] Maria Laura Vanorio, « Immagini di vittime: le poesie resistenziali di Alfonso Gatto », in Nicola Merola (a cura di), *La poesia italiana del Novecento*, *op. cit.,* p. 388.

> il conforto di aver contribuito in qualche modo a chiamare anch'io la giustizia e l'avvenire che dalla Resistenza ad oggi ancora invochiamo[749].

Le poète demeure engagé : à cette période, Gatto gravite autour du PCI (après avoir pris ses distances en 1951), sans toutefois y ré-adhérer. À partir de 1966, il dirige pour l'hebdomadaire *Vie nuove* une rubrique de critique politique. Au sujet du terme de « Résistance », Gatto précise :

> Che cosa è stata la Resistenza ? *Resistenza* significa contrastare una forza che agisce contro di noi, che minaccia di superarci e che ci invita a cedere. *Resistere* significa durare al limite della nostra tenacia e della nostra pazienza fisica. È una prova che scegliamo nell'atto di vivere, un convincimento interiore per una ragione ultima… La Resistenza cioè non è un momento eccezionale dell'essere : essa è all'opposto un tempo che dura, il farsi, nel tempo e nella storia, di una coscienza comune[750].

En 1963, le poète rédige la préface de l'ouvrage *Il coro della guerra*[751] qui rassemble des témoignages sur la Seconde Guerre mondiale. Le poète souligne l'espoir de voir émerger un peuple capable de croire de nouveau en l'Histoire :

> Se non fossimo stati fiduciosi nella necessità di un « presente » per tutti gli uomini, sì che l'avvenire possa accogliere, attraverso la difficoltosa consapevole traccia del non vivere invano, le loro speranze, non avremmo riaperto alla meditazione, per una nuova memoria e per una nuova ferita, questo passato che ci fa orrore[752].

9.1 Les victimes de l'Histoire

Dans les textes de *La Storia delle vittime*, Gatto revient sur des événements marquants de la guerre et de l'après-guerre. Le long poème *Il racconto*[753], composé de cinquante-deux vers qui rappellent la forme d'un récit, s'inspire du procès de Kappler et Kesselring devant la Cour Alliée de Venise en juillet 1948. Le poète assiste au procès en tant que journaliste du *Mattino del popolo* de Venise. Le général allemand Albert Kesselring et le commandant des SS de Rome, Herbert Kappler, sont jugés en Italie pour des crimes de guerre, dont le massacre des Fosses Ardéatines. En représailles d'une

[749] Alfonso Gatto, « Giustificazioni del volume e note », in *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 343.
[750] Alfonso Gatto, « Preambolo », in *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 235.
[751] Alfonso Gatto, Rina Macrelli, Alberto Pacifici, *Il coro della guerra. Venti storie parlate*, Bari, Laterza, 1963.
[752] Ivi, p. 9.
[753] SV, p. 311-312.

bombe dissimulée dans une benne à ordures via Rasella à Rome, qui provoqua la mort de trente-trois soldats allemands, Kappler ordonne que pour chaque Allemand tué dix otages italiens soient exécutés. Faute d'un nombre suffisant d'otages, différentes personnes sont choisies au hasard : innocents arrêtés sur le lieu de l'attentat, prisonniers, Juifs raflés… Le commandant Kappler organise ensuite le massacre de trois cent trente-cinq otages italiens, exécutés cinq par cinq dans les Fosses Ardéatines en mars 1944.

Bien que Kappler soit condamné à la prison à perpétuité par le Tribunal militaire (il s'évade de prison en 1976), le procès laisse un sentiment d'amertume, dû à la sensation de ne pas avoir rendu justice aux victimes. D'une part, la sentence exonère la responsabilité des subordonnés de Kappler, en soutenant qu'ils n'avaient fait qu'exécuter les ordres de leur chef. D'autre part, elle admet la légitimité des représailles et remet en question l'attentat de la via Rasella, considéré comme « un acte illégitime de guerre[754] ». Ce procès s'inscrit dans le « Nuremberg manqué » de l'Italie où les crimes nazis furent atténués avant d'être jugés. Maria Ferretti souligne que les années 1960 sont particulièrement marquées par une sorte « d'embaumement de la mémoire[755] » qui affaiblit la transmission des valeurs de la Résistance. La fonction de témoignage de *La Storia delle vittime*, s'inscrivant chronologiquement dans cette période, ne tient certainement pas du hasard.

Le rythme du poème *Il racconto* est saccadé, comme pour rappeler le pas militaire ou la cadence dramatique de la succession des exécutions. Ce texte se construit autour d'une anaphore « Kappler faccia-tagliata » au début de la première et de la troisième strophe : « Kappler-faccia tagliata venne per testimone / a raccontarci il massacro. » (vv. 1-2) et « Kappler-faccia tagliata parlava in tedesco, / il pubblico zitto / l'interprete muto. » (vv. 19-21). Son discours inquiétant, « comprensibile nella sua esasperata precisione[756] », vient fendre « un silenzio sovrumano, anche l'interprete[757] ». Le poète souligne l'injustice de ce crime par la présence d'un vent qui reste impuissant face à l'horreur : « E tacquero i venti, / il silenzio non era del mondo / ma di quel sangue assetato. » (vv. 16-18).

---

[754] Maria Ferretti, « Mémoires divisées : Résistance et guerre aux civils en Italie » », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 3, 60° année, 2005, p. 639.
[755] *Ibidem.*
[756] Alfonso Gatto, « Giustificazione del volume e note », in *Tutte le poesie, op. cit,* p. 347-348
[757] *Ibidem*.

L'alternance entre le bruit et le silence se construit autour de plusieurs oxymores : « Si disse fanatico e sacro » (v. 3), « sempre più deboli i forti / ciechi nel giallo alone » (vv. 9-10). Le poète insiste sur le dédouanement des chefs nazis face aux massacres. Le halo jaune semble rappeler le faible éclairage des torches dans les grottes où les victimes sont massacrées. Les bourreaux sont à nouveau qualifiés d'aveugles, comme dans le poème *Hanno sparato contro il sole*[758]. La déculpabilisation des juges lors du procès n'est pas partagée par Gatto qui replace au centre la responsabilité de Kappler : « lui solo a sparare per tutti / i carnefici arresi all'orrore, / lui solo totale furore / di mazza sugli innocenti. » (vv. 12-15). Le poète clôt ce long texte poétique par un message d'espoir : vivifier la mémoire permet de ne pas répéter les erreurs du passé et fait que d'autres innocents soient épargnés : « Per altri innocenti, per altro furore s'accenda la prima / la stessa parola d'amore / che ci fu tolta : domani. » (vv. 49-52).

Les craintes du poète sont exprimées à travers la terrible évocation d'Hiroshima dans le poème *6 agosto*[759]. La guerre, ainsi que tous les événements qui en découlent – les massacres lors des combats, les exécutions sommaires, la découverte des camps de concentration – ont irrémédiablement changé le monde. Pourtant, le 6 août 1945, une nouvelle étape vient d'être franchie : les Américains laissent tomber la première bombe atomique sur Hiroshima. Le poète s'inquiète de la réaction du cerveau humain face à ce drame, mettant en garde contre le fait de ne plus faire la différence entre le bien et le mal, de s'habituer à ce nouveau danger :

> Non dovremmo mai dimenticare che ci fu Hiroshima, che la guerra finì nel trionfo o almeno, nell'«ammonimento» di una nuova minaccia. Noi tutti sentimmo che perdevamo la dimensione del pericolo. Il troppo, che sfuggiva alla nostra capacità di insidia, alla nostra stessa ideazione del male, *finiva col rassicurarci*. Ameremo sempre riconoscerlo incredibile, inattuabile, dopo averlo inventato?[760]

Ce monde bouleversé est décrit dans le préambule du recueil où même Oppenheimer, le « père de la bombe atomique », insiste sur le fait qu'il sera désormais impossible de faire machine arrière : « Indipendentemente da quello che faremo con le bombe atomiche, il mondo non sarà più lo stesso, perché la conoscenza del metodo non potrà essere

[758] CN, p. 268.
[759] SV, p. 326-328.
[760] *Ibidem.*

cancellata[761] ». Ce bouleversement mondial incite le poète à diviser la notion de progrès en deux catégories : le progrès scientifique et le progrès moral. En choisissant d'utiliser la bombe atomique, l'Histoire se rapproche davantage du progrès scientifique et « ripropone altre *vittime* per una minaccia o per una dispersione che non possiamo intendere e prefigurare[762]. » La seule solution que propose Gatto est de sortir de l'empirisme et de s'éloigner du progrès scientifique pour placer l'humain au centre :

> Bisogna resistere all'"empiria": e l'unico modo per resistervi è lavorare permanentemente per una rivoluzione che abbia nell'uomo il suo centro, nella conoscenza e nella riconoscenza che la storia, ragione e dottrina, è stata portata avanti dalle vittime: da millenni di vittime[763].

La distinction proposée par Gatto entre progrès scientifique et progrès moral rappelle la thèse de Pier Paolo Pasolini qui, une décennie plus tard, opposera à la notion de progrès celle de développement, cette dernière circonscrite au domaine purement matériel et économique. Le progrès est avant tout moral et culturel et « lo vuole chi lavora e dunque è sfruttato[764] », tandis que le développement touche surtout à la sphère économique et concerne « chi produce […], cioè gli industriali[765]. »

Vingt ans après le drame de la bombe atomique, Alfonso Gatto compose le long poème de 101 vers, *6 agosto*, dans lequel il revient sur l'événement tragique. Le poète indique avoir passé plusieurs mois sur ce poème, du mois d'août au mois de décembre 1965[766]. Le texte poétique donne la parole à deux voix, celle du bourreau et celle de la victime. L'homme bourreau devient la métaphore du pouvoir qui ne voit plus et n'entend plus l'Histoire. Comme dans le poème *Il racconto*, cette voix se construit autour d'une anaphore :

> Quel giorno a Hiroshima fu decisa la morte. / Ora se parla l'uomo, quale voce credente / sarà la sua nel chiedere la fede che spergiura ? / Quel giorno a Hiroshima il tutto s'ebbe il niente / del suo potere, l'empio mai

[761] Alfonso Gatto, « Preambolo », in *Tutte le poesie, op. cit,* p. 236.
[762] Ivi, p. 236-237. L'italique est d'Alfonso Gatto.
[763] Ivi, p. 237-238.
[764] Pier Paolo Pasolini, « Scritti corsari », in *Saggi sulla politica e sulla società*, « I Meridiani », Milano, Mondadori, 2001, p. 455-456. Pour un approfondissement ultérieur, voir Flaviano Pisanelli, « La violence du pouvoir : le regard de Pier Paolo Pasolini », in *Cahier d'études italiennes*, n. 3, Grenoble, Ellug, 2005, p. 89-114.
[765] *Ibidem.*
[766] Alfonso Gatto, « Giustificazioni del volume e note », in *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 349.

> fu così pietoso. (…) // Quel giorno a Hiroshima si rovesciò la faccia dell'uomo nell'atroce risguardo del suo male. (vv. 5-9, vv. 13-14).

Face à ce pouvoir destructeur, le poète oppose la voix d'une fillette qui représente métaphoriquement toutes les victimes : « Ma dov'è la fanciulla / discesa al suo giardino movendo dai tranquilli / passi lo sguardo intorno ? » (vv. 51-52). La fillette évoque le texte *Una bambina povera*[767] de la prose *La spiaggia dei poveri* que nous analyserons dans le chapitre suivant. Gatto s'adresse également aux lecteurs, à tous ceux qui se sont « habitués » à ce drame, ne distinguant plus le bien du mal : « Non sarà più fanciulla, nemmeno il vostro amore / può ricordarla umana, distinguerle nel volto / mucoso gli occhi ciechi che videro in quel nulla. » (vv. 57-59).

Face au drame de l'Histoire, l'amour, dont Gatto parle, est également le sentiment mis en avant dans le scénario signé par Marguerite Duras du film *Hiroshima mon amour* (1958). L'empathie ne peut se ressentir que par le biais de la mémoire et que par la distinction entre la mémoire (subjective) et l'Histoire (objective). Dans *6 agosto*, Gatto écrit : « la storia è l'accaduto / che non dà voce e favola, che non tramanda un pegno silente di memoria… » (vv. 48-50), ce qui rejoint l'idée selon laquelle :

> la mémoire perpétue le passé dans le présent, tandis que l'histoire fixe le passé dans un ordre temporel clos, révolu, organisé selon des procédés rationnels aux antipodes de la sensibilité subjective du vécu. La mémoire traverse les époques tandis que l'histoire les sépare[768].

La mémoire personnelle ne peut agir dans le présent qu'en devenant mémoire collective. Dans *Les cadres sociaux de la mémoire*, Maurice Halbwachs souligne que la collectivité est le principal lieu de la mémoire : la mémoire s'entretient à travers des groupes sociaux comme la famille, la religion ou les classes sociales. Le passé n'est plus ce qu'il faut retrouver ou rêver, mais ce qu'il ne faut pas oublier. Selon Halbwachs, il existerait également des cadres de la mémoire collective qui serviraient de point d'appui à notre mémoire individuelle. La société détient ainsi un rôle primordial dans le travail de la

[767] SP, p. 28-29.
[768] Enzo Traverso, *Le passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 26.

mémoire qui, nous aidant à nous souvenir, nous permet également de préserver une forme d'identité :

> La préservation mémorielle du passé est donc d'une importance capitale, puisque la perte de ce passé équivaut à la dissolution, parfois irrémédiable, de l'identité, c'est-à-dire de toute possibilité pour un individu ou un groupe de se reconnaître, au sein du monde et de la société, une quelconque forme de singularité[769].

Dans cette optique de préservation mémorielle, le poète rend plusieurs hommages poétiques, à la fois personnels et collectifs, comme il l'avait fait dans le recueil *Il capo sulla neve*. Alfonso Gatto dédicace *La Storia delle vittime* à Raffaello Giolli, résistant, célèbre critique d'art et d'architecture. Antifasciste convaincu, il avait formé un groupe de lutte à Milan, composé d'intellectuels et d'artistes. Il participe à différents journaux clandestins, comme *L'Avanti*, sous le pseudonyme de « Giusto ». En septembre 1944, il est arrêté avec son épouse et l'un de ses fils et conduit à la prison de San Vittore où il est torturé pour lui faire avouer l'identité de ses compagnons. Giolli parvient à prévenir Gatto de son arrestation et il sauve la vie au poète [770]. Il est ensuite déporté et décède à Mauthausen en janvier 1945. Le poème *Un uomo un piccolo uomo*[771] lui est consacré. Dans ce texte, Gatto revient sur les traits physiques et sur la personnalité de l'ami perdu, tout comme il l'avait fait dans l'hommage à Eugenio Curiel dans le recueil *Il capo sulla neve*. Ces deux recueils regroupés dans *La Storia delle vittime* marquent une distance supplémentaire avec les recueils précédents. Les premiers recueils, d'*Isola* à *La memoria felice*, rendaient hommage à de nombreux proches disparus, qu'il s'agisse de son petit frère Gerardo, de son père ou encore de son ami Edoardo Persico. Pourtant, contrairement au recueil *La Storia delle vittime,* ils ne sont jamais clairement décrits. Cette précision descriptive est un hommage, mais également un acte militant, un acte de Résistance face à l'Histoire qui ne nomme plus ses victimes. Ce poème s'ouvre sur le souvenir d'Alfonso Gatto (« Ch'io lo ricordi com'era sempre all'apparire » (v. 1)), qui s'adresse ensuite aux

[769] Yan Hamel, *La bataille des mémoires. La Seconde Guerre mondiale et le roman français,* Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 15-16.
[770] Alfonso Gatto, « Giustificazioni del volume e note », in *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 349. « Con Lui, che conoscevo già da dieci anni, lavorai nella Resistenza sino a qualche ora prima del suo arresto. Dal carcere di San Vittore riuscì a avvertirmi con un biglietto di stare alla larga ov'ero solito abitare, che mi avrebbero cercato. I tedeschi gli avevano fucilato un figlio, Nando, partigiano in montagna, un ragazzo appena ventenne […]. Raffaello fu deportato a Mauthausen e vi morì poche ore dopo il suo arrivo. Ammalato, bruciato dalla febbre, fu lasciato fuori dalla baracca, a incontrare nel gelo la morte ».
[771] SV, p. 314-315.

lecteurs-témoins : « Voi sapete che visse, sapete che dolora / ora e sempre nell'ora del nostro oblio. » (vv. 32-33). Ce poème se construit autour de plusieurs anaphores qui insistent sur le destin de l'homme : « un uomo un piccolo uomo appena svegliato » (v. 2), « Un uomo un piccolo uomo e la sua morte amata / per l'umiltà di reggerne il confronto » (vv. 21-22), « Un uomo un piccolo uomo nella landa gelata / di Mauthausen. » (vv. 23-24), « Un uomo un piccolo uomo sulla nostra via » (v. 28). Cette anaphore suit métaphoriquement un chemin chronologique qui va du réveil, symbolisant le début de sa Résistance, à sa mort au camp d'extermination et à son destin qui croise (« sulla nostra via ») celui du poète. La vie de Giolli est dessinée jusque dans la neige du camp, autour de l'épanadiplose du gel clôturant le chapitre de son existence : « Il gelo disegna nel gelo / il graffio della sua vita » (vv. 19-20). Une seconde anaphore conduit le texte poétique au delà de la mort : « È morto nel passato, Raffaello Giolli, / ma verrà con l'avvenire. » (vv. 12-13) et « È morto nel passato, Raffaello Giolli, / ma vivrà nell'avvenire. » (vv. 36-37). Cette *variatio*, presque imperceptible, renvoie à nouveau à l'idée du chemin parcouru : le verbe « venir » renvoyant au processus d'écriture poétique qui lui rend hommage, et le verbe « vivre » à la mémoire éternelle qui lui est accordée à travers l'hommage aux victimes.

Ces victimes de l'Histoire, parfois anonymes, se comptent par milliers. Dans le poème *L'eccetera*[772], Alfonso Gatto s'insurge contre l'oubli et l'anonymat des victimes : « l'eccetera » est la métonymie de la succession de ces suppliciés, amplifiée par une répétition : « L'eccetera della morte / il numero che non si può contare, / la sterile abbondanza delle derive. » (vv. 8-10) ; « l'uomo che lascia passi e passi, / l'eccetera perenne di polvere e di sassi. » (vv. 24-25, v. 54 pour le second vers). Les victimes, qui dans l'oubli se font poussière, sont caractérisées par l'omission. Ce substantif est répété à plusieurs reprises (« Perché è tutto, dell'uomo e della sua morte, / il vasto regno dell'evidenza / colpita dall'omissione » (vv. 1-3)), parfois sous la forme d'adjectif : « Quest'uomo che nell'uomo presente è ancora l'uomo / omesso, l'evidenza che torna a farsi oscura. » (vv. 26-28 et vv. 48-49) ; « Il più nel meno, sempre » (v. 37, v. 40) « l'eccetera sublime, / il vasto oscuro segno, la strenua architettura / dell'*altro* ch'è nei luoghi omesso e che ci opprime » (vv. 40-42). Cette omission oppressante devient

[772] SV, p. 337-338.

insupportable. La présence du « noi » (« che ci opprime ») souligne la tendance du poète à se placer du côté des victimes dans un sens large, les survivants de la guerre étant aussi des victimes de l'Histoire.

Le rôle du poète apparaît alors clairement : compter, nommer pour ne pas oublier les victimes : « Non resta che chiamare, non resta che contare / il numero del mare, le anime del vento, / unire tutti i punti del cielo che ci fissano / gremiti nella dura presenza dell'oblio. » (vv. 28-31). Dans le préambule du recueil, Gatto écrit :

> Ove non celebri il vincitore, il poeta *servirà* tuttavia a portare il sole sulle sciagure umane, sui vinti? Questo deve finire: e, per l'autore, è un proposito che non lascia soltanto nelle parole. Nella casa della sua poesia, egli ha da ospitare l'accusa, la memoria e il numero delle vittime, quante la storia ne tramanda da millenni di termitai, di deserti, di stermini, di guerre. […] Misurare nell'arte lo sgomento delle vittime, il loro silenzio, il giubilo esoso che, oltre la morte, nelle affollate visioni del perdono estetico, le accomuna al gaudio dei vincitori: questo è forse, il primo tentativo di averle tra noi, di vederle, di riconoscerle, di ascoltarle, e in una voce che, più della nostra, serva a rifiutare la ricettività ipocrita e dolente della cultura[773].

La culture citée par Gatto est plus largement « la storia » (v. 43) considérée comme « il pleonasma vuoto » (v. 45). Le poète reproche également à l'Histoire d'être celle des vainqueurs et propose une autre vision du monde, une histoire écrite par les victimes, comme dans le poème *Le vittime*[774] : « La storia fosse scritta dalle vittime / altro sarebbe, un tempo di minuti, / di formiche incessanti » (vv. 1-3). Dans cette perspective hypothétique, où la conjonction « se » est sous-entendue, on retrouve, de façon quasi identique et implicitement, le titre du recueil poétique : « La storia (fosse scritta) d(a)lle vittime » (v. 1). Le recueil acquiert un sens supplémentaire : il ne s'agit pas seulement de « l'histoire des victimes » mais de *ré-écrire* l'Histoire du point de vue des victimes. Dans cette réécriture, la notion de temporalité serait également différente. À une Histoire qui classe chronologiquement les événements, le poète oppose « un tempo di minuti » (v. 2) où les victimes sont comparées à des fourmis, petites par leur taille mais « incessanti » (v. 3), car ensemble (« ad una ad una », v. 4) elles disposent d'une force vitale, d'une ténacité à toute épreuve (« vivide di tenacia, intente d'essere. », v. 5) et sont prêtes à dépasser leurs limites.

[773] Ivi, p. 239.
[774] SV, p. 323.

Cette histoire « renversée » donnerait ainsi la parole aux vaincus et non plus aux vainqueurs : « Dei vincitori, ai ruinosi alberghi / del loro oblio, più nulla. » (vv. 11-12). Le rapport entre ces deux entités a été discutée, notamment durant l'Occupation nazie de la France, quand l'écrivain et journaliste collaborationniste Robert Brasillach s'interroge sur la possibilité d'écrire l'Histoire de manière objective. Alors témoin de la défaite du régime de Vichy, il publie *Les frères ennemis*[775] (1944) où il affirme que « l'Histoire est écrite par les vainqueurs[776] ». En effet, l'Histoire s'exprime à travers la voix de celui qui détient le pouvoir : la vision du passé du vainqueur, subjectivement retranscrite, sert souvent de support à la création d'une mémoire collective.

Les souvenirs collectifs d'une communauté qui viennent s'ajouter aux mémoires individuelles de l'écrivain et du poète permettent de transcrire une « vérité historique ». Ainsi, l'Histoire des vainqueurs serait indissociable de l'Histoire des vaincus. Toutefois, l'intérêt porté aux « victimes » et aux classes sociales les plus défavorisées peine à trouver sa place. En 1963, l'historien français François Furet considérait encore les classes subalternes uniquement sous un angle quantitatif, les réduisant ainsi à l'anonymat. C'est à partir des années 1960, soit en pleine période de rédaction de *La Storia delle vittime*, que le changement s'opère progressivement. Le premier grand ouvrage d'histoire sociale des classes subalternes, *The making of the English Working Class*[777] paraît en 1963.

Dans le poème *L'aurora*[778]*,* Gatto présente une réflexion sur le temps et l'Histoire. Se fondant sur l'opposition manichéenne obscurité-lumière, le poète exprime un sentiment de *pietas* pour les victimes dont l'écriture poétique vient illuminer les dépouilles : « La lingua calda che contorna il nero / della tua spoglia » (vv. 1-2). Grâce à ce procédé, le temps prend une dimension éternelle : « l'anima, il congegno / del tempo che all'eterno si misura. » (vv. 7-8). Dans le dernier quatrain, qui reprend également le titre du recueil, le poète rend hommage aux victimes en les associant à la lumière de l'aurore : « La Storia delle vittime nell'ora / che trattiene la notte, per l'agguato / della

[775] Robert Brasillach, *Lettre à un soldat de la classe 60 ; Les frères ennemis : dialogue tragique*, Paris, Le Pavillon noir, 1946.
[776] In Isabelle Ligier-Degauque, Anne Teulade, *Mémoire de vaincus, mémoire de vainqueurs dans le bassin méditerranéen : La littérature à l'épreuve du conflit, de l'Antiquité au XXIe siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 7.
[777] Edward Palmer Thompson, *The making of the English Working Class*, New York, Vintage Books, [1963], 1966.
[778] SV, p. 323-324.

fiera mansueta : dal passato / disperso, dalla polvere, l'aurora. » (vv. 9-12). La métaphore de l'aurore, contrairement à celle de l'aube, très récurrente dans les recueils précédents, notamment *Morto ai paesi*, se présente comme un signe prophétique. L'aube et l'aurore se différencient de par leur lueur : l'aube est la première clarté qui se manifeste à la fin de la nuit, une lumière indécise, voilée, alors que l'aurore, d'une lumière plus précise, arrive juste après. Le choix de la métaphore de l'aurore n'est pas le fruit du hasard : Gatto évoque effectivement une lueur pour l'ensemble des victimes qui étaient jusque-là perdues dans les affres de l'oubli.

9.2 De la mémoire collective à l'introspection

Aux textes rédigés en guise d'hommages et souvenirs collectifs, s'ajoutent également des poèmes relevant d'une recherche introspective qui exprime une souffrance encore intériorisée (« il dolore che ci porta ancora più dentro di noi[779] »). Dans ces textes poétiques, Gatto insiste sur un « but identitaire », tel qu'énoncé par Yan Hamel :

> La mémoire instaure, vis-à-vis du révolu, un rapport peu scientifique et objectivant […] mais, au contraire, un rapport intime, immédiat et ouvertement passionnel. […] Elle n'est pas une conservation fidèle et exhaustive du réel, mais une construction – sélection d'éléments et hiérarchisation des éléments retenus – réalisée dans un but identitaire[780]. […]

L'un des textes emblématiques de ce recueil est le poème intitulé *Fummo d'erba* où Alfonso Gatto revient sur sa propre expérience de poète, de l'hermétisme à la Résistance. Considéré par Alfonso Gatto comme « la storia della mia generazione[781] », ce texte atteint également « l'apice di una esposizione della poesia come fatto etico, di

[779] Alfonso Gatto, *Il coro della guerra, op. cit,* p. 12.
[780] Yan Hamel, *La bataille des mémoires. La Seconde Guerre mondiale et le roman français, op. cit.,* p. 15-16.
[781] Alfonso Gatto, « Giustificazioni del volume e note », in *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 347.

una ‘povertà’ individuale estesa a chi ne condivida il principio[782] », dont nous reportons ici quelques vers :

> Certo certo, la gloria ch’ebbe un fuoco / di gioventù rimasta tra le ceneri / il suo tizzo orgoglioso, ma noi teneri / di noi non fummo, né prendemmo a gioco // la vita come un’ultima scommessa. / Noi, di quegli anni facili, all’azzardo / delle fiorite preferimmo il cardo / selvatico, le spine. (vv. 1-8) […] // Nello stento / d’essere soli per vederci insieme nell’eguale costrutto, fummo l’erba / che alla pietra nutrita si riserba / il suo cespo bruciato. Dalle estreme / radici, nell’impervio ogni parola / salì da quanto a trattenerla c’era l’ansia d’averla pura, seria, vera / nel segno da rimuovere la sola // vergogna d’esser detta[783] (vv. 12-21).

Ce texte poétique se compose de vingt-sept vers disposés en cinq quatrains, un vers isolé, un quatrain et un distique final. L’utilisation de la première personne du pluriel, répétée à plusieurs reprises au profit du « je », place tout de suite l’idée de la collectivité au premier plan. La vie n’est pas conçue comme un divertissement (« né prendemmo a gioco la vita come un’ultima scommessa », vv. 4-5) : le poète rappelle ici la notion centrale hermétique de « littérature comme vie » ainsi que celle de l’engagement que les poètes s’imposaient (« ma noi teneri / di noi non fummo », vv. 3-4). Gatto évoque l’orgueil et les espérances de cette jeunesse studieuse, passionnée, rigoureuse et ouverte aux autres et aux exigences d’elle-même ; une jeunesse qui ne choisit pas la facilité et préfère aux douces promesses de l’époque fasciste (« le fiorite », v. 7) la recherche ardue (« il cardo / selvatico », vv. 7-8, « le spine », v. 8). La métaphore du soleil et de la pierre renvoie également à la pureté des éléments naturels qui leur donnent le pouvoir de lutter et de façonner l’Histoire : « al nostro intento / d’essere sole e pietra, nelle mani / segnammo la tenacia del domani / da scavare nel tempo. » (vv. 9-12).

Dès le titre, le poète associe sa génération à l’image de l’herbe. L’image de l’herbe évoque ici la notion de résistance : l’herbe est capable de pousser même si les conditions ne lui sont pas favorables. L’herbe qui pousse sur une pierre (« che alla pietra nutrita si riserba », v. 15) fait ici écho à la période dans laquelle l’hermétisme a évolué, réussissant à s’exprimer malgré le Régime. Son aspect est également intéressant : l’herbe, disposée en de multiples brins, finit par former des touffes qui peuvent s’étendre sur de grands espaces, ce qui renvoie, en même temps, à l’idée de solitude et d’unité. De plus, l’herbe

[782] Silvio Ramat, « Introduzione. Un viaggio da isola a isola », in *Tutte le poesie, op. cit.,* p. XXIX.
[783] SV, p. 315.

diffère des autres végétaux de par sa simplicité, tout comme les poètes hermétiques qui ne cherchent pas la gloire. Elle rappelle la grande humilité des hermétiques, leur fragilité mais aussi leur résistance. Dans son interview à Ferdinando Camon, le poète déclare : « Bisognava durare impassibili e umili come il filo d'erba al vento che ne rapisce il palpito nel divenire di tutti[784] ».

L'évocation de la mémoire donne également lieu à une introspection personnelle, comme dans le texte poétique *Tornando all'alba per San Vittore*[785] où Alfonso Gatto revient sur une promenade à l'aube dans les environs de la prison de San Vittore, où il avait été emprisonné. Le poète se réchauffe devant un café et se surprend à regarder ses mains ouvertes sur la table, comme pour y lire son histoire[786] : « Sono passati trent'anni, / vivesti d'amore, di danni felici » (vv. 6-7). Le ton est mélancolique et l'Histoire semble s'entrecroiser à sa propre histoire : « Aspetti dai morti il consenso, la pietra che chiude / la storia. » (vv. 1-2). Cette notion de fermeture, comme celle d'une page qui se tourne – années de la guerre, années de sa vie –, se retrouve également dans le poème *Ricordami così*[787] qui présente ce même recul sur son existence : « Mi chiedi come ho puotuto vivere pensando sempre / alla morte. » (vv. 1-2). Le poète pense à cette mort qui ne l'a pas choisi (« perché sono così calmo, così deluso da attendere / la nave che non mi vede e che mi porta affacciato. » (vv. 8-9)) et ressent une certaine honte d'avoir traversé toutes ces années sans faire partie des victimes. C'est d'ailleurs dans le recueil de poèmes pour enfants, *Il vaporetto*, qui à première vue ne montre pas de lien avec la poétique des victimes, que le poète répétera : « Chi vive è senza gloria[788] ». Nous consacrons notre prochain chapitre à ce recueil ainsi qu'à d'autres proses poétiques appartenant à la période de rédaction des poèmes de *La Storia delle vittime.*

[784] Alfonso Gatto, in Ferdinando Camon, *Il mestiere del poeta*, *op. cit*., p. 85.
[785] SV, p. 305-306.
[786] Alfonso Gatto, « Giustificazioni del volume e note », in *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 346.
[787] SV, p. 307-308.
[788] Alfonso Gatto, « Un consiglio », in *Il vaporetto, op. cit.*, p. 39.

Chapitre 10. L'Autre entre prose et poésie : de *La spiaggia dei poveri* à *Il vaporetto*

Les années de rédaction des textes poétiques du recueil *La Storia delle vittime* (entre 1944 et 1965) sont marquées par la publication d'autres textes, notamment les proses poétiques *La spiaggia dei poveri* (1944) et *Carlomagno nella grotta* (1962) et des poèmes pour l'enfance, rassemblés dans le recueil *Il vaporetto* (1944-1963). Bien que ces ouvrages ne soient pas inclus dans le volume *Tutte le poesie*, ils présentent un intérêt notable dans le parcours d'Alfonso Gatto. Nous retrouvons en effet des résonances avec les recueils poétiques analysés, qui concernent surtout le sentiment de l'altérité, au centre de la poétique « delle vittime », et que l'auteur exprime à travers l'enfance.

10.1 *La spiaggia dei poveri* et *Carlomagno nella grotta* : un plaidoyer pour les innocents

C'est certainement dans le texte en prose *La spiaggia dei poveri*[789] que la notion de « pauvreté » prend tout son sens. L'activité de prosateur d'Alfonso Gatto n'est pas nouvelle, il suffit de rappeler sa production journalistique très variée[790]. En 1944, Alfonso Gatto publie trois textes : le recueil poétique *Amore della vita*, *Il duello*[791] (son unique texte théatral) et *La spiaggia dei poveri*. Ce dernier n'est pas seulement un texte en prose ; en effet, parmi les quarante-quatre textes qui le composent, nous relevons la présence de quatorze poèmes. Les deux typologies de textes s'alternent, rappelant les poèmes en prose ou la « prosa ritmata[792] » d'*Isola*[793]. Le passage du vers à la prose ne représente pas un changement radical pour Gatto car le poète pratique les deux genres. À ce propos, Manacorda souligne que « le medesime caratteristiche trapassano dall'uno all'altra[794] ».

[789] Alfonso Gatto, *La spiaggia dei poveri*, Milano, Rosa e Ballo, 1944.
[790] Alfonso Gatto a notamment collaboré avec les journaux et revues suivants : *Ambrosiano, Domus, Casabella, L'Italia letteraria, Corrente di vita giovanile, Frontespizio, Primato, Il Bargello, Campo di Marte, La Ruota, Il Giornale del mattino, l'Unità, Epoca.*
[791] Alfonso Gatto, *Il duello*, Salerno, Ripostes, 1995.
[792] L'expression est de Silvio Ramat, in « Introduzione. Un viaggio da isola a isola », in Alfonso Gatto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. IX.
[793] Parmi les poèmes en prose du recueil *Isola*, nous citons : *Poesia, Corso, Uomo di mare, Attenzione, Amici, Marlene, Libertà, San Liberatore, Fronte, Domenica, Dopo la pioggia, Stazione, Sogno d'inverno, Natale, Paese, Viride.*
[794] Giuliano Manacorda, « Alfonso Gatto », in *Belfagor, op. cit.,* p. 342.

Les résonances thématiques sont nombreuses : la mémoire, la vie et la mort sont au centre de son écriture. Adressé à sa fille aînée, Marina (le poète apparaît d'ailleurs à ses côtés sur la couverture de l'ouvrage[795]), *La spiaggia dei poveri* se présente sous la forme d'un témoignage sur ses origines que l'écrivain veut livrer à la postérité. Le poète s'inclut parmi « i poveri » qu'il définit en préface dans un texte en italique :

> I poveri non partono verso le fortune. […] I poveri hanno lavorato tutta la vita e lavorano sul mare, non hanno risparmi come i contadini, parole come i mercanti. Vivono finché vivono, ma hanno memoria della vita. / Rispondono al giorno, anche vecchi alla giovinezza, immobili alla libertà. Lasciano cadere le risse, le feste, sanno qual è la gioia, il colore forte dell'odio: sanno che basta abbandonare un gesto per decidere un atto. Non hanno rimpianti e non ne lasciano. Morendo si dispongono alla morte, supini, in silenzio[796].

Gatto expose fièrement ses origines paternelles salernitaines, celles d'un homme lié à la mer. Dans le poème *Uomo di mare*[797], nous lisons : « L'uomo di mare non ha paura di nessuno / Cammina da bravo, solo : respira e odora. (vv. 1-2). Il s'agit d'un homme libre et digne qui connaît la nature (« respira e odora ») qui sait comprendre instinctivement la mer à travers ses sens. Dans *Nome povero*, le poète revient sur son nom lié à la ville de Salerne (« Gatto è un nome povero, di qui e di tutti i paesi, un nome che si gode da vivo e rifiuta la sepoltura[798] ») lié à la mer : « mio padre era di qui, mio nonno aveva velieri nel porto, dalle parti del porto abitava prima del terromoto[799]. » Gatto rend également hommage à sa mère dans *L'eloquenza solitaria*[800] où il évoque avec nostalgie le souvenir maternel et son enfance :

> Addio mamma, io non saprò mai vivere, in noi tremerai dell'apparenza che ti sorrise e t'ebbe morta per la dolcezza delle parole. […] Ed è la stanza vuota che appare aperta sulla via serale, questo corteo di uomini solitari rintoccati in tutta la terra. Ogni casa appare nella cupa statura della notte per quanto tace, un'infinita facciata di città bloccata dalla solitudine.

[795] Voir annexes, image 14.
[796] Alfonso Gatto, *La spiaggia dei poveri, op. cit.,* p. 17.
[797] IS, p. 12.
[798] SP, p. 20.
[799] *Ibidem*.
[800] SP, p. 23. Ce texte était déjà présent dans *La sposa bambina*. Les lemmes soulignés sont de l'auteure de cette thèse.

Cet adieu rappelle le poème *Addio*[801] du recueil *Arie e ricordi,* que nous avons évoqué dans le chapitre précédent : l'image de « la mamma pensierosa » (v. 6) se dissipe dans une maison immergée dans le silence du soir « nel vento e nella sera » (v. 2), « sul silenzio deserto delle cose. » (v. 8).

Les « poveri » s'affirment également à travers des personnages anonymes. Le texte *Il sole resta della guerra*[802] retrace l'histoire d'innocents dans la ville de Milan ravagée par la guerre. Le vieux Budrio, ne pouvant rien transmettre à ses fils qui sont partis, ne trouve plus aucune raison de vivre : « cammina nella notte, cammina nella morte[803] ». Un homme affamé, Donnei, est fusillé en raison d'un vol parmi les décombres « ma aveva fame, una fame più forte della paura[804] ». La « donnetta Birola » exprime toute sa souffrance pour la perte de ses enfants : « questo 'no' detto con tutto il corpo in furia e non più con la voce[805] ». Face à cette violence, la ville semble inanimée et indifférente. Bien qu'il s'agisse d'un texte en prose, on relève des dispositifs poétiques, comme par exemple l'anaphore :

> « La città non sente. I vivi la chiamano, i morti aspettano che risponda alla sua promessa. Da quanto tempo non s'ode più chi la svegli. È ottobre ma le sue stagioni sono perdute. » ; « La città non sente, la città rovina nella polvere, le hanno lasciato silenzio e cielo. » ; « La città non sente il rado crepitìo delle esecuzioni. » ; « La città non sente. Si lascia correre dal suo deserto come da un cane. […] Sembrava rispondere alla vita, sembrava ascoltarla, questa città che ora è morta[806]. »

Cette répétition évoque un poème de Quasimodo, *Milano, agosto 1943*[807] où, dès les premiers vers, la ville apparaît comme « morte » : « Invano cerchi tra la polvere, / povera mano, la città è morta. / È morto : s'è udito l'ultimo rombo sul cuore del Naviglio » (vv. 1-4). Dans le vers final, comme un écho sans réponse, nous lisons : « la città è morta, è morta ». (v. 11). Dans une ville qui perd toute sorte de repères, une ville sans saisons, inerte et indifférente aux destins des hommes, les survivants sont abandonnés à leur désespoir. Cette ville silencieuse est également présente dans un certain nombre de poèmes du recueil *Il capo sulla neve* où la cité s'enferme dans un silence mortuaire : « un

[801] AR, p. 93.
[802] SP, p. 57.
[803] *Ibidem.*
[804] *Ibidem.*
[805] SP, p. 58.
[806] SP, p. 57-58. Les lemmes soulignés sont de l'auteure de cette thèse.
[807] Salvatore Quasimodo, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 134.

silenzio di case, di Milano » (v. 7, *Per i martiri di Piazzale Loreto*[808]), « Un passo essi l'udrebbero sparando / sull'ombra della luna o sul silenzio / della città che gliene specchia l'eco » (vv. 16-18, *Ascolta il passo*[809]).

L'épilogue laisse entrevoir la lumière dans l'un des moments les plus sombres de l'Histoire : « il sole » fait son apparition, et « la luce » domine sur l'obscurité :

> La città non risponde, ma un nome, il suo, resta della guerra, il sole resta della guerra: e queste sono montagne: questo, mare: la luce è più forte. […] È nuovo il modo di tacere – essi lo sanno – nuovo il bisogno della parola[810].

Cette dualité entre lumière et obscurité est récurrente dans *Il capo sulla neve*, notamment dans le poème *Hanno sparato contro il sole*[811]. Face au silence de la mort, une « parole-mémoire » devient synonyme de vie et se révèle « capace realmente di ricongiungere "l'inferno della memoria" con "l'amore della vita"[812] »

Parmi « i poveri », les enfants font figure de victimes au premier plan, parfois tués sans raison, comme dans *Il lutto dell'estate*[813] : « Ne morì uno [bambino] colpito e la madre poi lo vide dalla schiena com'era fatto, gracile, gracile, diceva, lo hanno ammazzato per nulla. » Le poète leur dédie plusieurs textes dont *Paolo*[814]*,* titre qui fait référence à un enfant au destin tragique à cause de la guerre qui a emporté ses parents : « È un bambino affacciato per tutto il giorno alla piccola terrazza della sua casa, è Paolo, ma la casa non è sua, non del babbo che è alla guerra, non della mamma ch'è morta[815]. » Les enfants sont représentés dans une sorte de légèreté qui caractérise tout leur être : Paolo est « quest'orfano leggero[816] », tout comme une autre fillette dans le texte intitulé *Una bambina povera*[817]. Dans ce texte aux consonances poétiques, Gatto insiste sur le destin

[808] CN, p. 266-267.
[809] CN, p. 269.
[810] SP, p. 58-59.
[811] CN, p. 268.
[812] Francesco D'Episcopo, in *La spiaggia dei poveri, op. cit.,* p. 10.
[813] SP, p. 68-69.
[814] Ivi, p. 25-26.
[815] Ivi, p. 25.
[816] Ivi, p. 26.
[817] Ivi, p. 28-29.

d'une petite fille, entre réalité et surréalisme, comparant l'enfant à une fleur qui, en l'absence de nourriture, finit par mourir :

> La bambina povera fu sola, seduta su una poltrona granata esitante a guardarsi intorno: un gatto immobile su un tavolino a scacchi, il vecchio levantino addormentato con la barba sul petto. Odorava l'aria del verde rancia d'una tela su cui la bambina incominciò a sognare e fu morta col piccolo fiore stretto fra le mani, ed essa era il fiore, la bella giornata che non esisteva più. Cadde il silenzio, s'estinse la luce. Ogni giorno la mano dei morti accarezza lungamente i capelli d'una bambina povera. Chi le dava da mangiare? Volava di pensiero in pensiero senza una nube, e a tutti piacque mirarla[818].

Ce texte dénonce l'injustice de la mort à un âge prématuré (la perte de Gerardo avait déjà été une expérience douloureuse) et permet au poète de se faire le porte-parole de tous les enfants-victimes. Gatto insiste sur la responsabilité des adultes qui ne nourrissent pas (physiquement et symboliquement) l'enfant. Sans eau, une plante meurt, mais sans lumière elle ne peut survivre non plus. Sans la joie de l'enfance (« la bella giornata che non esisteva più »), le monde perd toute humanité. C'est certainement sa capacité empathique qui invite le poète à se placer du côté de l'Autre, constituant le trait d'union entre les poèmes de cette période et ses textes en prose. Gatto a cette capacité à « vivere negli altri come gli altri vivono in noi[819] », comme il l'écrit dans *Dentro la questione*. Ce texte fait partie d'un autre ouvrage en prose : *Carlomagno nella grotta*.

En 1962, soit en pleine rédaction de *La Storia delle vittime,* Gatto publie un autre recueil poétique, *Osteria flegrea*, et le texte en prose *Carlomagno nella grotta*. Ce livre acquiert une dimension éthique, sociale et engagée, explicitée dans le sous-titre : « Questioni meridionali ». L'auteur s'intéresse ici au *Mezzogiorno.* Gatto avait déjà commencé à rédiger quelques chapitres pour le *Giornale del Mattino*, un quotidien florentin. Ces chapitres, se présentant sous la forme de chroniques journalistiques aux thématiques variées seront par la suite regroupés dans un nouveau volume intitulé *Napoli N.N,* avec l'ajout de cinq textes inédits. Cet ouvrage, abordant la méridionalité à travers différents problèmes sociétaux, entre autres, la pauvreté, l'émigration, le chômage, les superstitions, portent également un regard particulier sur l'enfance qui reste l'un des principaux *leitmotivs* du parcours de Gatto.

---

[818] *Ibidem*.
[819] Alfonso Gatto « Dentro la questione », in *Alfonso Gatto picaro e poeta tra sud e nord, op. cit*. p. 35.

Dans le texte *I fantasmi,* ouvrant son discours sur la vie prénatale « che segna il destino di un mondo bambino, che non riuscirà mai ad affrancarsi da una condizione di interruzione prenatale[820], Gatto écrit »:

> Chi è meridionale sa come e quando fu *interrotto* e costretto a uscire dal suo laborioso concepimento con atti irreparabili e con una vergognosa distrazione di sé medesimo. […] Nel suo laborioso e assorto concepimento, egli s'avviluppa e s'implica nei gesti e insieme se ne libera, senza mai staccarsi dal filo che gli trama il labirinto e gli indica la via d'uscita. Ma tarda a uscire, gode a molleggiare sulla ragna, spia i fili viscidi e luminosi, quel tremolio visibile dell'armonia che gli è addosso come un improvviso precipizio, prima del silenzio. È il palpito di un'approssimazione perenne, di un'eloquenza che non sbocca mai, il suono delle parole mai dette[821].

Si le passage de l'enfance à l'âge adulte marque une perte – Gatto évoque à plusieurs reprises la fin de son enfance comme « la mia morte di bambino[822] » –, la naissance est également porteuse d'une « interruption » sur laquelle le poète insiste. La naissance est vécue comme une « mort » symbolique, alors que l'environnement *in utero* du « labyrinthe maternel », absorbé par le silence, exprime une sensation apaisante. Ce monde, aux « parole mai dette », renvoie à une forme de langage pré-linguistique (le silence restant une forme de langage à part entière). Dans les profondeurs du silence, le poète n'a pas besoin de s'exprimer à travers la parole, mais seulement par le biais de ses sens. Retrouver cette part de silence serait ainsi une échappatoire face aux expériences douloureuses qui scandent la vie de chaque homme méridional.

Dans *I bambini e la vita*[823] Gatto relie son activité journalistique à la poésie. Il mène une enquête sur le taux de mortalité infantile dans différentes régions du *Mezzogiorno* : en Basilicate, dans les Pouilles, en Calabre et en Campanie. La littérature dite « de voyage » ne constitue pas une nouveauté dans les années Cinquante. Il suffit de penser à des auteurs comme Carlo Levi, Piovene ou Emanuelli[824]. Se positionnant dans le sillon de ces enquêtes sociales, Gatto conclut que les chiffres[825] liées à la mortalité

[820] Francesco D'Episcopo, « Memoria e storia. Prologo. », in *Napoli N.N.,* Salerno, Ripostes, 1993, p. 6.
[821] NN, p. 100.
[822] Ivi, p. 102.
[823] NN, p. 38-39.
[824] Paola Greco, *Alfonso Gatto prosatore*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2000, p. 169-170.
[825] « Progressi notevoli, ma tutt'altro che soddisfacenti, se si pensa che di fronte ai quaranta e quarantuno neonati morti della Toscana e della Liguria, la povera Basilicata mostra 108 piccole bare, e 84 la Puglia, 79 la Calabria, 74 la Campania: quasi il doppio », *N.N*, p. 38.

infantile dans le Sud sont plus satisfaisants par rapport au passé, mais qu'ils restent tout de même deux fois plus élevés que dans le Nord de l'Italie. La plume du poète prend alors le relais pour rendre hommage aux innocents, à la souffrance des Méridionaux :

> Forse bisogna essere meridionali, incontrare sulle porte dei bassi i piccoli angeli vestiti di tulle e fissati dalla madre che non ha più voce per piangerli, per sapere veramente quale personaggio sia questa Morte innocente e inconsapevole che viene con l'estate e con le mosche a raccogliere dalle braccia e dal seno delle donne, dai primi passi malfermi, migliaia e migliaia di bambini che non hanno ancora aperto gli occhi. La fiducia nella natura – la triste speranza dei meridionali – è fiducia nella morte, perché tolga subito dal mondo i poveri che non hanno nemmeno la salute per patire[826].

Les habitants du sud côtoient aussi bien la vie que la mort. Les Méridionaux ne sont toutefois pas tous égaux devant la mort. Dans le texte *I sepolcri,* Gatto souligne cette différence sociale qui concerne également le langage :

> "Sepolcro", per i meridionali, è parola che non appartiene alla morte, almeno alla morte comune di tutti i giorni. "Fuosso" è la fossa dei poveri: tomba, il monumento, l'edicola di marmo per un nome solo e per un solo ritratto o per la famiglia[827].

Le lien étroit entre la vie et la mort prend tout son sens dans l'image de l'enfant qui naît, meurt, mais trouve toujours la capacité de renaître. Selon Maria Monica Martino, « il bambino » chez Gatto assume une fonction « di ritrovamento di se stessi, di legame col mondo, di sopravvivenza oltre la sepoltura, oltre la morte[828] ». À travers l'écriture poétique, la vie devient une succession de re-naissances (« l'uomo nasce dal bambino morto / nel ragazzo cresciuto[829], *Parabola*, vv. 7-8 ») et l'enfance reste l'unique temps pendant lequel on peut ressentir et dire l'amour de la vie.

[826] NN, p. 39.
[827] NN, p. 166.
[828] Maria Monica Martino, « Il fanciullo e la morte nell'opera di Alfonso Gatto », in *Stratigrafia di un poeta. Alfonso Gatto, op. cit.,* p. 267.
[829] OF, p. 454.

10.2 La re-naissance du « bambino » dans les poèmes pour enfants de *Il vaporetto*

Le recueil poétique *Il sigaro di fuoco. Poesie per bambini* est entièrement consacré à l'enfance. Il s'agit d'un ouvrage rédigé pendant la Seconde Guerre mondiale et publié en 1945, puis réédité en 1963 sous le titre *Il vaporetto. Poesie – fiabe – rime – ballate per i bambini d'ogni età*. L'extension du titre aux enfants « de tous les âges » sous-entend la vitalité de l'enfance que chacun peut retrouver à n'importe quel moment de sa vie. Le poète suggère également une nouvelle vision du paysage autour de l'expérience sensorielle qui permettrait de saisir le véritable *sens* du monde et de la vie :

> Ho dedicato queste mie poesie – fiabe – rime – ballate ai "bambini d'ogni età". Che voglio dire? Voglio dire che il primo sapore della vita, la sorpresa di avere gli occhi e le mani, questo vedere pulito e luminoso il mondo delle nostre giornate, sono doni di verità che ogni uomo piccolo o grande, vecchio o bambino, porta con sé e nella sua anima, se egli è veramente libero nella libertà di tutti e con tutti rinnova l'amore e il desiderio della vita[830].

Il vaporetto reprend les textes de *Il sigaro del fuoco*, hormis le poème éponyme, et s'ajoutent à ce corpus treize textes inédits. Le recueil est ensuite divisé en sections qui étaient absentes dans l'édition précédente : *Il vaporetto*, *Favole*, *Fanfare*, *Nomi e cose*, *Due ballate per i più grandi*, accompagnées d'un disque reproduisant la voix de l'auteur et d'illustrations en couleurs réalisées par Graziana Pentich, compagne d'Alfonso Gatto. Gatto est le seul auteur hermétique à avoir écrit des textes pour les enfants[831] dans une période où la littérature enfantine était souvent sous-estimée. Les productions littéraires pour les enfants figuraient sous le joug de la propagande fasciste : les principaux auteurs de littérature enfantine, tels qu'Emilia Villoresi, K di San Faustino ou Zietta Liù (Lea Maggiulli Bartorelli), exaltent la guerre, le colonialisme, le patriotisme et se concentrent sur Dieu, la Patrie et la Famille. Les autres textes de cette période, s'éloignant de la réalité, proposent une littérature aux thèmes « bamboleggianti e naturalistici di evasione e intrattenimento[832] ».

---

[830] Alfonso Gatto, *Il vaporetto*, *op. cit.*, p. 26.
[831] Annalisa Comes, *La poesia italiana per l'infanzia in Italia dal 1945 a oggi : riflessioni critiche, testi, illustrazioni. Proposta di antologia*, Université de Lorraine / Università degli Studi di Verona, Thèse soutenue à Nancy le 4 mai 2019, sous la direction de Elsa Chaarani, p. 187.
[832] Ivi, p. 12-14.

Alfonso Gatto rédige les poèmes de *Il sigaro di fuoco*, à Milan, durant l'hiver 1944. À cette période, les troupes alliées avancent vers le Nord, alors que les Résistants luttent dans l'Italie septentrionale. C'est dans ce climat difficile que les poèmes pour enfants sont rédigés en même temps que les textes du recueil *Il capo sulla neve*. D'après un entretien téléphonique[833] avec Graziana Pentich, Francesca Muggiani nous apprend que le poète aurait rédigé les vingt-quatre poèmes de *Il sigaro di fuoco* en deux soirées seulement, alors qu'il était caché dans une chambre afin d'échapper aux rafles nazies. La réédition de *Il sigaro di fuoco*, qui se transforme en *Il vaporetto* près de vingt ans plus tard, a lieu lors d'un évènement tragique : la mort de son fils Teodoro, décédé à l'âge d'un mois en août 1962. Le couple traverse une période douloureuse et, un an plus tard, Gatto dédie à son fils disparu *Il vaporetto*, comme il le précise dès la première page du recueil : « a Teodoro, alla pagina bianca del suo nome[834] ». C'est dans cette expérience de deuil que le poète a le plus besoin de trouver un espace-refuge dans le monde de l'enfance, un monde plein de vitalité, propice à la re-naissance.

Ce processus rappelle le *Fanciullino* pascolien, et, plus précisément, le poème *L'aquilone*[835]. La nostalgie de la douceur de l'enfance, évoquée à travers le vol des cerfs-volants, remémore la perte d'un ami cher qui se traduit métaphoriquement par la chute de l'objet. L'image de la mère accompagnant son enfant-défunt et lui caressant tendrement les cheveux (que nous avons déjà rencontrée chez Alfonso Gatto) revient également dans le texte poétique pascolien : « Meglio venirci / con la testa bionda / che poi che fredda giacque sul guanciale, / ti pettinò co' bei capelli a onda tua madre… / adagio, per non farti male. » (vv. 61-64). Les premières références au *Fanciullino* avaient été publiées par Pascoli dans la revue *Il Marzocco*. Le poète y décrit les fondements de sa poétique, exprimant la conviction qu'un enfant éternel habite secrètement dans notre être. Animé par la spontanéité et l'émerveillement pour le monde, le *fanciullino*, doté d'une capacité de connaissance intuitive de l'ordre de la révélation[836], représente une manière de percevoir le monde.

[833] Francesca Muggiani, « Un poeta per i bambini d'ogni età », in *Alfonso Gatto, nel segno di ogni cosa, op. cit.,* p. 225.
[834] Alfonso Gatto, *Il vaporetto, op. cit.,* p. 23.
[835] Giovanni Pascoli, *Poesie*, Milano, Garzanti, [1974], 2014, p. 272.
[836] Mariella Colin, « Lorsque Pascoli écrivait pour les enfants », in *Italies*, 22, 2018, p. 72.

La quête du monde de l'enfance s'inscrit également dans la recherche d'une vitalité et d'un émerveillement sans limites qui contrent la mort. Les éléments paysagers de l'enfance, évoqués dans les premiers recueils poétiques, sont réélaborés dans *Il vaporetto,* où le poète cherche à retrouver les *topoi* constituant un Sud mythique et remémoré. Son pays lui réapparaît ainsi à travers un regard d'enfant devenu adulte, un « grande bambino », où chaque trait du paysage renaît avec enchantement :

> Forse era un viaggio di là dai monti – addio a mia madre, addio a me stesso rimasto bambino al balcone per salutarmi. […] Questa fu la poesia che mi si rivelò in quella stanza diroccata ov'io ero seduto : le parole che scrissi allora, poche, timide, ma come sospese nel silenzio che c'era intorno, mi sembrava che fossero proprio quelle con cui la sera voleva essere amata dal suo grande bambino[837].

La couverture[838] du recueil met en scène un bateau esquissé en rouge sur un fond blanc. De la fumée s'échappe de la cheminée du bateau, alors qu'un drapeau flotte dans le vent sur le pont arrière. Cette image renvoie au poème éponyme intitulé *Tarantella marina* dans *Il sigaro di fuoco*. Dans la préface, le bateau se fait métaphore du recueil lui-même. Alfonso Gatto, utilisant effectivement cette métaphore pour parler du recueil qui « ha preso il mare da lungo tempo[839] », se voit comme « il capitano imprudente e spericolato come tutti i marinai[840] » naviguant sur les flots, parfois tumultueux, de l'existence.

Le voyage en bateau évoque le souvenir d'un autre voyage (en train, cette fois) dont Gatto parle dans une lettre d'amour adressée à sa maîtresse Lydia Lea Ansaldo. Musicienne et issue d'une famille bourgeoise, Lydia s'intéresse à la peinture. Il rencontre la jeune femme le 17 mai 1941 lors du vernissage d'une exposition collective (Cantatore, Soffici, Carrà et Casorati). Leur liaison fut brève mais une importante correspondance épistolaire (Gatto envoie parfois plusieurs lettres par jour) a lieu entre le 19 mai 1941 et le 16 février 1942. Le 29 juillet 1941, il lui écrit :

> Il treno fila, ancora per la Toscana assediata dal sole; il viaggio – sia pure consueto e disadorno – mi libera sempre d'ogni peso, mi rende distratto e fanciullo come a me piace essere. Tu mi hai accusato, con ragione,

[837] Alfonso Gatto, « Parole a un pubblico immaginario », in *Tutte le poesie, op. cit*., p. 704.
[838] Voir annexes, image 15. Les illustrations sont de Graziana Pentich.
[839] VAP, p. 25.
[840] *Ibidem*.

> d'esser fanciullo. Ma io da fanciullo ti ho amato e ti amo, da fanciullo ti guardo negli occhi, da fanciullo non so mentire[841].

Cette lettre exprime pleinement le rapport qu'Alfonso Gatto entretient avec son enfant intérieur. C'est ainsi – en étant un enfant – que le poète peut vivre librement, aimer, s'émerveiller face au monde.

Le poème *Il vaporetto*[842] reprend les éléments typographiques de l'illustration de couverture : le bateau à vapeur, le blanc, le drapeau : « Il vaporetto / ha la nuvola bianca / per tetto, / lo squillo della bandiera / per tutta la primavera. » (vv. 1-5). Le schéma rythmique, composé de rimes alternées et ensuite suivies à partir du quatrième vers, reproduit sur le plan sonore le bateau qui ondule sur les vagues avant de prendre de la vitesse. La vive allure du bateau s'exprime aussi grâce à la répétition, procédé stylistique utilisé fréquemment dans le recueil : « Fila fila il vaporetto / con la nuvola sul tetto » (vv. 13-14). Malgré l'allure joyeuse, des références funèbres se glissent dans le texte : « la primavera » (v. 5), « i grandi uccelli del mare » (v. 6), « i balconi » font écho à la disparition de Gerardo, qui est notamment présente dans le texte poétique *Morto di primavera* où la mort de l'enfant est métaphorisée par le vol depuis le balcon : « Ed al silenzio fu il balcone schiuso / più dolce del tuo volo » (vv. 9-10).

Ce bateau file droit vers le sud, en direction de Naples (« *Napule, Napule, Napule, Na'...* » (v. 17)), laissant entrevoir un retour à la terre natale. Le poème se rapproche des sonorités d'une comptine que lui chantait sa mère : « Quando rimanevo solo con mia madre, io stavo sempre sul punto di addormentarmi : cantava « Veneranda, ondà, ondà[843] ».

Le rythme des vagues de la mer, élément constitutif du Sud du poète, est présent dans tout le recueil. On relève dix-huit occurrences du lemme « mare », notamment dans le poème *I quattro mari*[844]. Les cinq premières strophes se réfèrent chacune à une mer réelle ou imaginaire. La couleur de chaque mer est associée à d'autres éléments : la mer rouge se réfère au soleil, au drapeau, au maillot d'un cycliste, à une pastèque, au sable ou à un taureau en colère à travers l'énumération d'éléments et une répétition de la

[841] Alfonso Gatto, *L'amore che salva. Lettere a Lydia Lea Ansaldo, op. cit.,* p. 133.
[842] VAP, p. 29.
[843] Alfonso Gatto, « Ottotteo », in *La sposa bambina*, *op. cit.,* p. 45.
[844] VAP, p. 36-38.

couleur : « il gran mare rosso / rosso come il sole, rosso come una bandiera, / come la maglia del ciclista rosso, rosso come l'anguria / che vi spacca la bocca, / rosso come la rabbia / rosso come la sabbia, / rosso come scocca / il toro che s'infuria…» (vv. 11-19). La couleur rouge, comptant douze occurrences, est la plus représentée. Elle suggère la vitalité qui caractérise l'enfance : « Azzurra o rossa che sia / stella da marinaio, / stella d'allegria ! » (*La stella*[845], vv. 1-3).

Le voyage en bateau continue à travers la mer noire, jaune et blanche. La mer noire, associée dans un premier temps à un « cimitero di pesci e di carbone » (v. 22), est ensuite comparée à la couleur de l'encre. La lune vient directement désobscurcir le paysage grâce à sa couleur jaune, vivifiante : « su quel mare d'inchiostro […] / Apparirebbe la luna / gialla come un cero / gialla come una duna / sopra il grigio emisfero. » (vv. 25, 28-31). Le jaune de la lumière devient, par métonymie, la joie : « Griderebbe di luce il giallo » (v. 39). Enfin, la mer blanche contrebalance l'enthousiasme du voyage et acquiert une dimension universelle : « Se il Mar Bianco fosse bianco / con la neve bianca addosso / sarebbe vecchio di tutti gli anni, / sarebbe il porto di tutti i porti » (vv. 43-46). Le bateau arrive sur cette mer blanche, sans âge ni frontière, un lieu de solitude où les hommes et les animaux sont séparés du reste du monde. Le poète représente également le Pôle Nord par une croix noire sur une feuille blanche : « Lasciate il foglio bianco, / disegnate una croce nera. / Vedete, è questo il mare del Polo » (vv. 50-53). Le voyage en bateau se termine sur une feuille vide. L'itinéraire n'est pas seulement géographique, mais surtout métaphorique. En passant par toutes les mers, comme par tous les sentiments et toutes les difficultés, le poète remplit sa feuille de couleurs. Dans un contexte terrible où le poète craint pour sa vie, il l'imagine défiler à travers une palette chromatique, du rouge de l'enfance heureuse, au noir du deuil, en passant par le jaune d'une joie espérée. Pourtant le voyage se termine sur le blanc : « E bianco bianco / è tutto il vostro foglio / ove ogni segno scompare, / ove resta solo il cielo / così sereno, così spoglio, / come un mare che sogna nel mare. » (v. 56-60). La page redevient blanche indéfiniment : le poète doit réécrire, recommencer et se prouver qu'il est toujours en vie.

[845] Ivi, p. 35.

Le poème *Girotondo*[846] est également un hommage aux couleurs. Le poète joue sur l'anaphore et l'énumération pour rappeler la rythmique de la ronde des enfants : *«* Ho preso tutti i bambini per mano, / andiamo in corsa per la città. / Alto più alto, nano più nano, / evviva evviva la libertà ! » (vv. 1-4). En prenant les enfants par la main pour faire partie de la ronde, le poète peut redevenir enfant. Il ne se prend pas pour un adulte, mais pour un adulte qui sait retrouver sa part d'enfant, comme dans le texte poétique *Ogni uomo è stato un bambino*[847] : « Ogni uomo è stato un bambino / – pensate – un bel bambino. » (vv. 1-2) et « Ogni uomo è stato un monello / – pensate – un libero uccello / tra alberi case colori » (vv. 8-10). L'assimilation de l'enfance à l'oiseau, renvoyant au recueil *Morto ai paesi*, semble évoquer la perte de Gerardo, l'éternellement enfant. Le poète ne fait aucune distinction entre enfants et adultes puisqu'il peut, grâce à l'écriture, revisiter et revivre son enfance. Il utilise par exemple la première personne du pluriel, agissant avec et comme des enfants, bafouant toute sorte d'autorité : « Tingiamo a nuovo case e ruscelli, / le porte, i chioschi, la barba al sultano. » (vv. 16-17). Cette ronde enfantine, par sa forme circulaire, dessine un éternel recommencement de l'âge adulte et de l'enfance. Le poème suit, sur le plan formel, cette rotation, la première et la dernière strophe reprenant les deux mêmes vers finaux : « Alto più alto, nano più nano, evviva evviva la libertà ! » (vv. 3-4 et vv. 20-21). La poésie enfantine est donc un moyen d'accéder à la liberté : le poète se libère des règles du monde des adultes, mais aussi des entraves physiques qu'il subit quand il doit se cacher pendant la guerre.

Dans le poème *Un consiglio*[848], Gatto met toutefois en garde les enfants face à la désinvolture des adultes :

> Non date retta al re, / non date retta a me. (vv. 1-2) ; Non date retta al saggio / al maestro del villaggio, / al maestro della città, / a chi vi dice che sa. Sbagliate soltanto da voi, / come i cavalli, come i buoi, / come gli uccelli, i pesci, i serpenti / che non hanno monumenti / e non sanno mai la storia. // Chi vive è senza gloria. (vv. 8-17)

Les enfants deviennent à nouveau « poveri » et victimes face au mensonge des adultes et de l'Histoire. L'expression « senza gloria » revient également dans le texte poétique

[846] Ivi, p. 30.
[847] Ivi, p. 40.
[848] Ivi, p. 39.

Operetta buffa con ritornello finale[849] où, sur un ton de dérision, le maréchal Tuttobaffi se met littéralement à nu (« via via le decorazioni ! », vv. 47) :

> Ora che sono in mutande / non sarò, certo un grande, / ma un uomo almeno / e me ne sto sereno cantando così : / Noi siamo senza gloria, / abbasso anche la storia / che non ci serve più. (vv. 50-57)

Si le poète ne croit plus à l'Histoire, il offre néanmoins sa confiance aux enfants qui constituent les futurs citoyens. La vitalité de l'enfance redonne ainsi couleur au monde, comme dans le poème *I quattro mari* : « Io sono pazzo di tutti i colori, / il rosso è forte come un cazzotto, / il verde spilla bibite e fiori, / il bianco a sacchi di neve e brina / ride al pagliaccio che s'infarina. » (vv. 9-13). Les couleurs choisies sont intéressantes : le rouge et le blanc s'opposent par leurs teintes. Leur association est une fois de plus totalement hardie : la chaleur du coup de poing contraste avec la fraîcheur de la neige. Il s'agit pourtant des deux couleurs les plus utilisées dans le recueil. Le lemme « bianco » se positionne juste après le rouge, avec sept occurrences[850].

Les couleurs jouent ici un rôle hautement symbolique. Repeindre les maisons ainsi que l'ensemble de la ville avec « tutti i colori e i pennelli » (v. 15) peut faire référence à la pratique artistique du poète ainsi qu'à l'architecture fasciste du nord de l'Italie, dénuée de couleurs primaires et de vitalité. Dans le poème *Inverno a Milano*[851], nous lisons : « L'alba si stacca da lontano, il cielo / bianco di neve e di silenzio un velo / di nebbia stende ai prati […] / mostra d'un mondo abbandonato » (vv. 1-5). En se rapprochant des enfants, et par conséquent de sa propre enfance, Gatto retrouve la dimension sensorielle de sa terre natale : *«* Il cielo è netto col mare d'intorno, / il sole odora di pane croccante / e l'acqua è fresca, fragrante, / ride alla bocca del giorno. » (vv. 5-8).

Selon Alfonso Gatto, l'enfance s'inscrit dans une dimension de présent-éternel : « Vi libererete di una montagna, di una pietra, di un sasso, mai della polvere. Mai ci libereremo del sole, dei fermenti, della sterminata fanciullezza[852] ». Henri Matisse

[849] Ivi, p. 77-79.
[850] Le lemme « bianco » revient dans les poèmes suivants : *I quattro mari* (deux occurrences), *Il vaporetto*, *Girotondo*, *All'assalto*, *Ogni uomo è stato un bambino* et *Il nonno* (une occurrence).
[851] *Nuove poesie*, p. 581-582.
[852] Alfonso Gatto, *Diario di un poeta*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2001, p. 85.

souligne effectivement que l'acte créatif, provoquant un renversement de notre rapport au monde, doit entretenir un regard d'enfant :

> Voir, c'est déjà une opération créatrice, ce qui exige un effort. Tout ce que nous voyons, dans la vie courante, subit plus ou moins la déformation qu'engendrent les habitudes acquises […]. L'effort nécessaire pour s'en dégager exige une sorte de courage ; et ce courage est indispensable à l'artiste qui doit voir toutes choses comme s'il les voyait pour la première fois. Il faut voir toute la vie comme lorsqu'on était enfant, et la perte de cette possibilité vous enlève celle de vous exprimer d'une façon originale, c'est-à-dire personnelle[853].

[853] Henri Matisse, propos recueillis par R. Pernoud, *Le Courrier de l'U.N.E.S.C.O*, octobre 1953. Repris dans Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, (D. Fourcade, édit.), Paris, Hermann, 1972, p. 321.

PARTIE IV

DE LA PAROLE POÉTIQUE À LA PEINTURE

Cette quatrième partie se focalise sur le croisement des langages artistiques (poésie et peinture) chez Alfonso Gatto. Le parcours critique sur le poète ne pourrait être complet sans évoquer son rapport à la dimension artistique qui occupe une place primordiale dans sa vie, et ce dès son plus jeune âge. Alfonso Gatto est d'ailleurs l'auteur d'un grand nombre de tableaux, détrempes et aquarelles, et rédige également des critiques d'art à partir des années 1930. Nous rapprochons les deux domaines artistiques dans la perspective proposée par Maurice Merleau-Ponty :

> La peinture et le langage ne sont comparables que lorsqu'on les a détachés de ce qu'ils « représentent » pour les réunir sous la catégorie de l'expression créatrice. C'est alors qu'ils se reconnaissent l'un l'autre comme deux figures de la même tentative. Pendant des siècles les peintres et les écrivains ont travaillé sans soupçonner leur parenté. Mais c'est un fait qu'ils ont connu la même aventure[854].

Dans cette perspective, nous relions l'expression poétique à l'expression picturale à travers la notion de « signe » qui peut se retranscrire en mots ou en images. Nous nous intéressons également à la notion de « voir » en faisant référence à l'étude du recueil *La forza degli occhi* (1950-1953), puis à l'introduction de Gatto à l'œuvre de Paul Cezanne, *Occhio che vede dentro il suo vedere* qui nous livre des informations capitales sur le rapport entre vision et peinture. Nous développons ensuite notre réflexion autour des notions de perception et de sensation reliées à l'acte créatif.

Notre dernier chapitre se focalise, enfin, sur le recueil *Rime di viaggio per la terra dipinta* (1969) et, en particulier, sur la correspondance entre les textes poétiques du recueil et les aquarelles du poète. Dans ce recueil, Alfonso Gatto fait dialoguer les arts : chaque poème trouve effectivement une référence à un peintre. Nous établissons des liens entre des peintres italiens et étrangers, entre autres, Monet, Utrillo, Cezanne, Carrà, Van Gogh. L'influence de ces peintres trouve une retranscription poétique chez Gatto, à la fois dans

[854] Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, *op. cit.*, p. 59.

ces textes et dans sa peinture. Nous terminerons notre étude autour de la notion d'autoportrait, en peinture et en poésie, qui permet de tisser un lien très fort entre le passé et le présent.

Chapitre 11. Le « signe » entre écriture poétique et représentation picturale

Le paysage poétique d'Alfonso Gatto est indissociable de la multitude d'activités exercées durant sa vie. Après de nombreux déménagements et voyages entre 1951 et 1958, le poète s'installe à Rome avec Graziana Pentich et leur fils Leone, né en 1949. Il peint beaucoup, en compagnie de son épouse, elle-même peintre, et leur fils suit leur exemple. Graziana Pentich rassemble les dessins, aquarelles et tableaux de la famille dans le volume *I colori di una storia : momenti di vita e luoghi di poesia*[855] après le décès brutal du poète, suivi du départ de leur fils Leone qui, trois mois plus tard, décide de mettre fin à ses jours, à la même heure que son père. Cet ouvrage reparcourt la période de leur vie de famille, de 1946 à la fin des années 1960. Le titre de l'ouvrage met en consonance les couleurs (la peinture) et l'écriture poétique. Il est en effet primordial de ne pas cloisonner les activités de poète, de peintre et de critique d'art d'Alfonso Gatto mais de les faire dialoguer entre elles : chacune de ces activités vient puiser sa force dans un rapport d'échange véritable. Graziana Pentich souligne d'ailleurs l'amour et le dévouement que son époux a eu pour les deux domaines artistiques :

> Tanti poeti hanno dipinto e dipingono come tanti pittori hanno scritto e scrivono poesie : però tutte e due le attività di Gatto nascono da una medesima responsabilità e, con certezza, da un eguale amore[856].

Ce chapitre analyse le lien entre parole poétique et parole picturale à travers la notion de signe qui peut se traduire en mots ou en images. Nous nous intéressons à l'élément visuel de départ (l'œil et le regard) de l'artiste pour arriver à sa retranscription à travers le « voir ». Pour retracer cet itinéraire artistique, nous focalisons notre attention

[855] Graziana Pentich, *I colori di una storia : momenti di vita e luoghi di poesia*, *op. cit.*
[856] Ivi, p. 83.

sur le recueil poétique *La forza degli occhi,* ainsi que sur la critique d'art du poète, en particulier son introduction à l'œuvre de Cezanne, *Occhio che vede dentro il suo vedere.*

11.1 L'attente d'un « signe »

Le signe se définit comme « un phénomène perceptible ou observable qui indique la probabilité de l'existence ou de la vérité d'une chose, qui la manifeste, la démontre ou permet de la prévoir.[857] ». Le signe peut se transcrire sur le papier à la fois sous la forme de diagrammes et de trigrammes qui vont composer un lemme, ou par des traits, touches et aplats de couleur. Dans son ouvrage *Signes*, Merleau-Ponty s'appuie sur les théories de Saussure selon lesquelles le langage est un système de signes dont chacun ne signifie que dans une relation tissée avec l'autre. À travers le rapport latéral de ces signes, et par l'intervalle entre eux, chaque signe devient signifiant. C'est par l'usage de la parole que la langue se définit, mais « dire n'est pas mettre un mot sous chaque pensée[858] », car le langage s'exprime autant par les mots que par les silences. Le peintre, devant sa toile, hésite devant l'infini des possibles, tout comme l'écrivain qui « tâtonne » autour d'une intention de signifier.

Nous entendons, ainsi, le signe comme une figure faisant partie intégrante du monde sensible, souvent perceptible par la plupart d'entre nous, mais restant néanmoins à décrypter. Baudelaire écrit que « tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer[859]. » Dans ce sens, le rôle du peintre ou du poète est de percevoir les signes sensibles pour pouvoir les réinterpréter sous une forme artistique qui correspond à sa propre vision intérieure. « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible[860] » écrit Paul Klee. L'art rend donc visible à lui-même

[857] Voir définition du « signe » sur le site du TLFI (Trésor informatisé de la langue française), consulté le 20 janvier 2024. http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2556900810.
[858] Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, *op.cit.*, p. 55.
[859] Charles Baudelaire, « IV. Le gouvernement de l'imagination », « Salon de 1859 », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 755.
[860] Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gonthier, 1964, p. 34.

l'image qu'on lui emprunte[861]. Dans une lettre adressée à Brassaï, Pablo Picasso évoque également la question des signes en peinture :

> Moi, je vise toujours à la ressemblance… Un peintre doit observer la nature mais jamais la confondre avec la peinture. Elle n'est traduisible en peinture que par des signes. Mais on n'invente pas un signe[862].

Dans l'imaginaire, et ce, quelles que soient la culture ou l'époque, se retrouvent des images similaires : lumière et ténèbres, animaux, croix, cercle, chute et ascension, etc. Cela suppose qu'il existe dans le psychisme humain des principes universels[863] aussi bien que des signes sensibles communs qui sont à interpréter.

Dans le poème *In bilico*[864], la recherche du signe fait s'entrecroiser poésie et peinture. Le titre du poème exprime l'hésitation à travers l'idée du déséquilibre. Le poète-peintre se retrouve devant sa toile blanche et se demande ce qu'il va peindre : « Dipingere che cosa ? / Il timido rigoglio / d'una piccola rosa / che s'alza dal bicchiere, / le foglie del cadere ? » (vv. 1-5) L'artiste semble partagé entre deux représentations possibles : celle d'une fleur naissante dont les pétales commencent à s'ouvrir ou celle d'une fleur qui décline, perdant peu à peu ses feuilles. Par ailleurs, l'image des fleurs dans un verre est un motif récurrent dans la peinture d'Alfonso Gatto[865]. Entre 1963 et 1971, il peint une série de bouquets et compose des poèmes en lien avec cette représentation, comme *Fiori e locandina*[866] où les couleurs dialoguent avec la perception visuelle : « Sul giallo manifesto, su quel rosso / di nomi popolari, per azzardo / un vasetto di fiori. Certo posso / sbagliare, ma s'illumina lo sguardo. » (vv. 1-4). Le regard du poète « s'illumine » à la vue des couleurs qui sont le point de départ de la création. Gatto évoque notamment « un barlume[867] » qui traduit la perception du signe. Paroles et images naissent de la même impulsion et se confondent.

La parole poétique se positionne sur le même plan que la parole picturale. Dans le poème *In bilico,* l'acte du poète-peintre se développe dans une dimension corporelle hautement sensorielle où la vue et l'ouïe sont au centre de la création : « alla luce degli

[861] Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012, p. 276.
[862] Pablo Picasso, in M.-L. Bernadac et A. Michael (édit.), *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998, p. 111.
[863] Roland Bourneuf, *Littérature et peinture*, Québec, L'instant même, 1998, p. 10.
[864] Alfonso Gatto, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 581.
[865] Voir annexes, série d'images 16.
[866] RV, p. 492.
[867] Alfonso Gatto, « Del perché dipingo », in *Modelli d'arte*, *op. cit.,* p. 126.

occhi » (v. 8), « Dipingere l'ascolto » (v. 9). Dans la perception sensible, les sens ne sont pas dissociés les uns des autres : lorsqu'on observe les vagues dans le lointain, puis à proximité, l'oreille ne capte pas le même bruit de l'eau car les sens visuel et olfactif s'ajustent. Ainsi, les sens s'unissent et nous délivrent une perception complexe mais unique[868].

Si le peintre exprime sa perception sur la toile, la retranscription poétique n'est pas toujours aisée : « Dipinta per figura / una presenza pura / che non avrà mai nome » (vv. 13-15). Ces quelques vers renvoient à la dimension de l'inexprimable, de l'indicible. La perception visuelle est difficilement traduisible en mots car si « le regard veut devenir parole, il consent à perdre la faculté de percevoir immédiatement […] En revanche, la parole cherche souvent à s'effacer pour laisser la voie libre à une pure vision, à une intuition parfaitement oublieuse du bruit des mots.[869]. » Le poète se doit alors de créer de nouveaux espaces où parole et vision peuvent se superposer :

> L'occhio e la parola si congiungono in uno spazio figurativo, in cui lo scarto semantico tra percezione e rappresentazione rinviene una nuova germinazione visiva. Il poeta, che schiude gli occhi alla vita, vede, dentro ed oltre il vedere, i lasciti antichissimi di una memoria […]. C'è uno spazio sospeso, che il poeta, architetto delle proprie ipotesi, mira quotidianamente a sfaldare e a ricomporre. È uno spazio nuovo, senza porte e senza finestre, […], è uno spazio amalfitano e mediterraneo, assetato di bianco e di oro, di verde e di azzurro, nel quale il poeta-architetto sperimenta la costante e inebriante anarchia dell'idea[870].

Dans la recherche d'inspiration du poème *In bilico*, le poète-peintre est dans l'attente d'un signe (« Basta un segno » (v. 6)) qui révélerait l'élan créateur. C'est à partir du signe que Gatto décrit son rapport à la peinture et à la poésie :

> io parto dalla prima stesura del colore, dal primo segno, così come parto dal primo verso, per imbrogliarmi e sbrogliarmi da me, per uscire all'aperto della mia sorpresa emotiva, della mia sintassi che incontra tutti i rapporti che cerco di avere con me. La mia, resta, e continua a restare, anche da pittore, una situazione di « lirico » che lavora nella fenomenologia della parola, pittorica o poetica che sia[871].

---

[868] Jacques Tassin, *Pour une écologie du sensible*, Paris, Odile Jacob, 2020, p. 90.
[869] Jean Starobinski, *L'œil vivant, op. cit.*, p. 12-13.
[870] Francesco D'Episcopo, « Il corpo e lo spazio nella prospettiva gattiana », in *Alfonso Gatto : oltre la letteratura, poesia e arti figurative, op. cit.,* p. 44.
[871] Alfonso Gatto, « Del perché dipingo », in Francesco D'Episcopo (a cura di), *Modelli d'arte*, *op. cit.,* p. 125.

Les domaines poétique et pictural naissent parallèlement sur la feuille et sur la toile : « E non saper mai come / è nata dalla prova / del segno che la trova / sul foglio e sulla tela. / Può essere la mela. » (vv. 16-20). La pomme figure comme un élément faisant certainement référence à la période où Gatto peint différentes natures mortes comprenant des fruits, et notamment des pommes, comme dans l'aquarelle *Mele*[872] (1950). Dans une interview sur les poètes contemporains, datant du 3 octobre 1975, Gatto déclare que la pomme se réfère à Cezanne qui, lorsqu'il peignait le fruit « era dentro la mela, era come se la mela dipingesse se stessa[873] ».

Paul Cezanne a représenté la pomme dans de nombreux tableaux. Dans *Nature morte aux pommes*[874], il s'intéresse à toutes les aspérités et à la diversité chromatique du fruit en fonction de la lumière et de son état (plus ou moins mûr). Dans sa représentation, le peintre ne saisit pas un instant, mais offre à la composition de nature morte une dimension éternelle (la pomme représente métaphoriquement le cycle de la vie), s'inspirant de la tradition des natures mortes de Chardin[875].

Le poème *Versi provenzali*[876] rend hommage à la pomme cézanienne, mêlant à nouveau écriture poétique et références picturales : « Più verde nel piatto / grandeggia solitaria / la mela del pittore. / Il coltello è l'amore. » (vv. 13-16). La référence à Cezanne est manifeste dans le titre qui renvoie aux origines provençales du peintre. La représentation picturale des pommes n'est pas anodine. Gatto est sensible aux choses simples, aux objets du quotidien et les magnifie, tout comme l'intérêt porté aux « cose povere » et aux « vittime ». À ce sujet, il écrit : « Sono le cose ordinarie che operano sul nostro animo estremo della solitudine[877]. »

[872] Voir annexes, image 17.
[873] Riccardo Donati, « Un'ipotesi di poetica. Gatto, Cezanne e "la doppia vista" », in *Alfonso Gatto « nel segno di ogni cosa* », *op. cit.,* p. 260.
[874] Voir annexes, image 18.
[875] Voir annexes, image 19.
[876] OF, p. 426.
[877] Alfonso Gatto, « Il creato di Carrà », in *Carrà, Tutta l'opera pittorica*, Milano, Edizioni dell'Annunciata, 1967, p. 18.

11.2 *La forza degli occhi*

La recherche du signe passe en premier lieu par la perception visuelle qui présente un intérêt majeur dans la poétique de Gatto. Il dédie un recueil à son fils Leone, intitulé *La forza degli occhi*, divisé en trois sections qui comprennent des textes poétiques rédigés entre 1950 et 1953. La prédominance des couleurs et leur diversité font partie des éléments les plus marquants à la lecture du recueil. Soixante-six occurrences concernent un vaste nuancier chromatique : « azzurro » (quatorze occurrences), « verde » (treize occurrences), « nero » (douze occurrences), « bianco » (huit occurrences), « giallo » et « rosa » (quatre occurrences), « grigio » (trois occurrences), « rosso », « viola », « oro » (deux occurrences), « argento » et « blu » (une occurrence). Dans de nombreux textes du recueil la couleur est l'élément déclencheur de la perception.

Le paysage poétique – ou pictural – n'est pas une simple retranscription d'éléments visuels, mais plutôt le résultat d'une perception qui est intrinsèquement liée à son sujet. Les premiers dessins sur les murs des cavernes fondaient déjà une tradition autour de la perception[878]. L'action de percevoir implique un processus de connaissance : je perçois ce que je connais. Pour reprendre l'exemple de Descartes, lorsqu'on voit des chapeaux et des manteaux par la fenêtre on en déduit que ce sont des hommes qui marchent dans la rue[879]. La perception du monde sensible s'effectue en premier lieu par le regard qui constitue « le lien vivant entre la personne et le monde, entre le moi et les autres[880] », puis par la pensée qui rationalise la perception brute. Dans l'album du poète, rassemblé par Francesco D'Episcopo, on retrouve deux photographies intitulées « il vedere oltre il vedere[881]» qui semblent illustrer ces deux niveaux de perception. Sur la première photo, le poète observe, une cigarette à la main, l'espace d'un instant. Sur la deuxième photographie, le regard du poète se fait plus intense, plus profond. Ses mains sont ouvertes comme s'il recueillait quelque chose de sa perception. Cette deuxième image montre bien cet « oltre il vedere ». Il existe chez le poète « una forza degli occhi »

[878] Ivi, p. 87.
[879] René Descartes, « Méditations », in *Œuvres et lettres,* II, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1937, p. 281. « […] si par hasard je ne regardais d'une fenêtre des hommes qui passent dans la rue, à la vue desquels je ne manque pas de dire que je vois des hommes […] et cependant que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressort ? Mais je juge que ce sont des vrais hommes. »
[880] Jean Starobinski, *L'œil vivant*, *op. cit.*, p. 17.
[881] Voir annexes, série de photographies 20.

– pour reprendre le titre du recueil – qui « non vedono il vedere, ma vedono dentro il vedere e stravedono oltre il vedere[882] ».

Le titre *La forza degli occhi* rappelle l'ouvrage *Les yeux fertiles*[883] de Paul Éluard réunissant plusieurs courts recueils poétiques de 1935 et 1936. Cet ouvrage français est connu d'Alfonso Gatto puisqu'il l'utilise à plusieurs reprises, entre guillemets, dans sa critique d'art[884]. Le recueil d'Éluard se lie à la peinture : nombre de ses poèmes rendent effectivement hommage à Picasso ou à Magritte et le recueil présente de nombreuses illustrations de Pablo Picasso. Comme Éluard, Gatto croise poésie et peinture à partir de la dimension visuelle. Dans un texte dédié à Picasso, *Picasso bon maître de la liberté*[885], Éluard relie l'œil à la main créatrice : « Tes yeux alimentent ta main. Peut-être que tes yeux ne se ferment jamais. Et ta main s'alourdit d'une graine qui germe. // Et tes yeux sont la forge, et ta main est une mère ».

Dans plusieurs poèmes de *La forza degli occhi*, les objets se révèlent comme des entités à part entière à travers les sons et les couleurs qui se mêlent dans une danse rythmée primant sur la versification. La vitalité de ce recueil rappelle *Il vaporetto*, publié quelques années auparavant. Dans le poème *Sabato*[886], l'alternance entre rimes croisées et rimes embrassées reproduit le rythme de la comptine[887] et, par ce biais, le paysage de l'enfance : « Il cielo nuovo / e facile ritrovo, / la casa a dirla è già sorta / dal verde della sua porta. / E l'occhio franco / a essere decide / il fumo bianco / l'uomo che ride / lontano al ponte dell'orizzonte. » (vv. 1-10). L'œil du poète revêt un rôle fondamental. Son regard parcourt le paysage, du ciel jusqu'à l'horizon. Les éléments paysagers, aussi simples qu'ils puissent paraître (ciel – maison – horizon), renvoient par analogie au paysage de l'enfance bien connu : le ciel est à la fois « nouveau » et « retrouvé ». La maison qui se

[882] Francesco D'Episcopo, *Alfonso Gatto : oltre la letteratura, poesia e arti figurative, op. cit.*, p. 33.
[883] Paul Éluard, *Les yeux fertiles,* Paris, G.L.M, 1936.
[884] Alfonso Gatto, *Il catalogo è questo, testimonianze critiche per ventisei pittori di Alfonso Gatto*, Salerno, De Luca, [1974], 2009, p. 36 : "Mi pare che il nome di Magritte possa essergli accostato per la maggiore sottigliezza dei suoi lasciti memoriali, la cui composizione può mutare altre ipotesi di pagina e di questo manifesto, e per occhi "fertili" quanto quelli dell'artista che si dà gioco nel proporceli." ; Ivi, p. 70 : "in questa calma delle opere, direi nel quieto recesso dei germi silenziosi, degli "occhi fertili" con cui la sua pittura vive, provoca, desta, anche se stessa, ogni giorno." [Antonio Bueno].
[885] Paul Éluard, « Picasso bon maître de la liberté », in *Œuvres complètes,* t. 2, *op. cit.,* p. 168.
[886] FO, p. 399.
[887] Franco Pappalardo La Rosa, *Alfonso Gatto, dal surrealismo d'idillio alla poetica delle vittime*, *op. cit.,* p. 39-40.

dissimule dans l'herbe longuement évoquée, tout comme la « fumée[888]» qui se dissipe et la vue vers l'horizon, esquissent, grâce à l'analogie, les couleurs du paysage de Salerne.

Le sentiment de la nostalgie s'exprime parfois dans la modulation du texte poétique, comme dans le poème *Sciarada*[889] qui présente un hommage « alla cara memoria dell'indimenticabile Ugo Arcuno ». Jeune communiste napolitain et ami militant d'Alfonso Gatto, Arcuno a collaboré à la presse clandestine sous le régime fasciste. En 1943, il participe activement à la Résistance dans le Valdossola et devient un représentant du PCI. Il dirige notamment *La voce di Milano*, *Nord Sud* et *Il Mattino del Popolo*. L'hommage a lieu en raison de son décès, en 1953 : « La morte è un soffio che pesa l'intero. » (v. 19). Ce texte poétique instaure une dialectique entre le proche et le lointain qui rappelle une fois de plus Leopardi : « Ma la dolce collina del nostro cuore lontano / la luna del nostro amore lontano, / l'inverno del nostro cuore vicino. » (vv. 20-22). Si la colline et la lune se relient à la mémoire de l'ami disparu, la douleur métaphorisée par la rigueur de l'hiver résonne encore dans le présent.

Francesco D'Episcopo considère que l'œuvre critique de Gatto s'oriente particulièrement vers deux perspectives : celle du « dire » et du « faire » et, plus particulièrement, « del dire tutto quello che non si fa e del fare tutto quello che non si dice[890] ». L'anaphore « È difficile dire, ma si deve dire, / il cuore è detto che non si può dire. » (vv. 1-2 et vv. 13-14) illustre ce propos. Le poète semble séparer les raisons du cœur et de l'esprit. Ce qui doit se dire est parfois douloureux quand l'émotion dépasse la parole. La difficulté de « dire » se traduit par l'utilisation de la charade qui contourne le sens et empêche son apparition au premier abord. La charade, qui désigne l'assemblage de syllabes pour former un mot, est perçue comme une blague, un jeu : « Quasi uno scherzo / e per dirlo si gioca. » (vv. 17-18).

Les couleurs expriment également leur vitalité sur la palette du poète-peintre. Dans le poème *Natura morta*[891], les couleurs apparaissent et se transforment à partir de la fluidité du vin dans des verres : « I bicchieri di vino rosato / si listano di nero, il bianco ha dato / la forza estrema al grigio caduco. » (vv. 1-3). Le noir et le blanc sont seulement

[888] Voir citation du chapitre 5. Le poète évoque le souvenir de sa mère à la fenêtre.
[889] FO, p. 402-403.
[890] Francesco D'Episcopo, *Alfonso Gatto : oltre la letteratura, poesia e arti figurative, op. cit.,* p. 39-40.
[891] FO, p. 364.

séparés d'une virgule, en se mêlant ils donnent lieu au gris (v. 3) qui devient par analogie « colore di pioggia » : « Un colore di pioggia quasi appaia / vinto sul marmo dell'eternità » (vv. 6-7). Dans le poème *La rosa*[892], les couleurs s'entremêlent à travers l'image de la rose qui se colore : « La rosa se l'azzurro la colora / di sé rossa nel verde alza la rosa, / rosa di macchia fulgida la rosa / rossa d'azzurro, viola d'acqua nera » (vv. 1-4). Ce texte poétique, véritable « bisticcio verbale e concettuale[893] », joue sur l'ambiguïté des sons et du sens à travers la présence d'homonymes et d'assonances. La couleur de la nature devient une touche chromatique dans le paysage (« rossa nel verde »), une tache. La rose est colorée de rouge et de bleu qui, se mélangeant sur la palette, la rendent violette, puis noire.

Le poème *Gesso*[894] croise les mots et les matières. Ce texte touche directement au domaine pictural à travers la couleur bleue qui prédomine, à la fois, en termes d'occurrences dans le recueil, et dans les aquarelles de Gatto. Comme le *gesso* est un apprêt synthétique utilisé en sous-couche avant la mise en peinture, le bleu semble être la couleur de départ dans la création d'un tableau, la couleur qui permet de « voir » au delà des barrières mémorielles : « L'azzurro è sempre immemore / lo fumi a occhi aperti, / l'azzurro è sempre tenero, / lo segni col tuo gesso » (vv. 1-4). Dans le domaine poétique ou pictural, la couleur est à la disposition de l'artiste. Dans son texte *Del perché dipingo*, le poète explique que le rapport entre sa poésie et sa peinture se fonde sur « un processo di sviluppo dal dato memoriale[895] ». En partant de sa mémoire, le poète-peintre retranscrit le souvenir à partir d'une perception sensorielle.

11.3 *Occhio che vede dentro il suo vedere* : la critique d'art à l'épreuve de la poésie

La passion que le poète nourrit pour le domaine pictural le conduit tout naturellement à la critique d'art qu'il pratique pendant près de quarante ans. Dans ses premiers textes critiques, Gatto rédige, en 1934, une monographie sur le peintre Atanasio

[892] FO, p. 372.
[893] Franco Pappalardo la Rosa, *Alfonso Gatto, dal surrealismo d'idillio alla poetica delle vittime, op. cit.* p. 39.
[894] FO, p. 400.
[895] Alfonso Gatto, « Del perché dipingo », in Francesco D'Episcopo (a cura di), *Modelli d'arte*, *op. cit.,* p. 124.

Soldati[896] . Il s'intéresse, en 1939[897] et en 1941,[898] aux dessins d'Ottone Rosai ainsi qu'à la sculpture, en 1940, dans une monographie consacrée à Luigi Broggini[899]. Il endosse également le rôle de traducteur en reprenant la monographie de Jean Bouret sur le peintre français Henri Rousseau[900] (1961) et présente vingt-six artistes (dont lui-même[901]) de la Galerie « Il Catalogo » de Salerne. Il participe, entre autres, à des ouvrages collectifs, notamment sur le peintre Camillo Catelli[902], en collaboration avec Bernari, Compagnone et Guttuso dans un volume dirigé par Paolo Ricci. Après la participation du poète au débat architectural ayant eu lieu dans la revue *Casabella*, il collabore avec des revues de critique d'art : Gatto intervient, en 1958, à un débat concernant l'art abstrait et, en 1977, la revue *Artedimensione* publie un écrit posthume sur le peintre Gianni Dova[903].

De nombreux poètes et écrivains ont peint (Henry Miller), tout comme des peintres ont fréquenté l'écriture poétique comme (Gino Bonichi, dit Scipione), mais peu sont ceux qui ont été à la fois poètes, peintres et critiques d'art (on notera, parmi ces rares représentants, Alberto Moravia ou Pier Paolo Pasolini). Les textes de critique d'art ainsi que les œuvres picturales d'Alfonso Gatto ne sont pas rassemblés mais appartiennent à des collections publiques et parfois privées, ce qui rend très difficile leur analyse. Francesco D'Episcopo signale le manque d'études sur le rapport entre la poésie hermétique de Gatto et sa pratique des arts figuratifs[904].

En 1970, Alfonso Gatto rédige l'introduction de l'œuvre complète de Cezanne, qu'il intitule *Occhio che vede dentro il suo vedere*[905], où il essaie de définir l'œil du peintre. Ce titre évoque plusieurs notions : l'œil et le regard (« occhio ») et l'acte de voir (« vedere »). Si la peinture est création, le premier sens utilisé dans l'acte de peindre est tout d'abord la vue : « La représentation visuelle n'explique pas le mouvement abstrait, car elle est elle-même habitée par la même puissance de projeter un spectacle qui se

[896] Alfonso Gatto, Leonardo Sinisgalli, *Atanasio Soldati*, Milano, Edizioni Campo grafico, 1934.
[897] Alfonso Gatto, *Rosai. Disegni*, Venezia, Il Cavallino, 1939.
[898] Alfonso Gatto, *Ottone Rosai*, Firenze, Vallecchi, 1941.
[899] Alfonso Gatto, *Luigi Broggini, scultore*, Milano, Il Milione, [1940], 1944.
[900] Jean Bouret, *Henri Rousseau*, [trad. it. d'Alfonso Gatto], Firenze, Vallecchi, 1961.
[901] Alfonso Gatto insère l'article *Del perché dipingo*, consacré à sa peinture, dans cet ouvrage.
[902] Paolo Ricci, *Catelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, s.a.
[903] Alfonso Gatto, *Il biondo e lungo Gianni Dova*, in « Artedimensione », 1, 1977, p. 28.
[904] Francesco D'Episcopo, *Alfonso Gatto : oltre la letteratura, poesia e arti figurative, op. cit.*, p. 25.
[905] Alfonso Gatto, « Occhio che vede dentro il suo vedere », in Francesco D'Episcopo (a cura di), *Modelli d'arte*, *op. cit.*, p. 17-27.

manifeste dans le mouvement abstrait et dans le geste de désignation[906] ». Comme le précise Jean Starobinski, l'acte de « voir » passe avant tout par une vision orientée qui est le regard. Starobinski souligne que l'étymologie du mot « regard » ne désigne pas cet acte de voir mais plutôt le mouvement qui consiste à « reprendre sous garde » avec le préfixe de redoublement ou de retournement. « Regarder » prévoit une attente, une « garde » et comporte « un élan persévérant[907] » animé par une soif de découverte et de reconquête. C'est dans cette énergie impatiente, désirant autre chose que ce qui lui est donné, qu'habite le regard.

Pour les écrivains et les peintres, « l'aventure se prolonge au-delà de la première vue, même si le désir insatisfait doit plus tard, après avoir perdu le contact du sensible, nous y ramener[908] . » La première vision saisit l'instant, puis la perception et l'interprétation du réel suivent. Il s'agit d'un œil qui va à l'intérieur des choses, un regard qui « sonde la perception visuelle[909] », pour reprendre la traduction en français de Christine Piot. Le regard dépasse ainsi la notion de perception puisque le poète affirme que dans son rôle de peintre il continue de « voir » les yeux fermés : « Ad occhi chiusi, nel sogno, continua la nostra meraviglia del vedere[910]». Ainsi, l'acte d'ouvrir son regard au monde est purement métaphorique. Dès les premières lignes, le poète insiste sur la volonté qu'a Cezanne d'« aprirci gli occhi[911] » pour nous faire ouvrir les yeux sur ce qui nous semble invisible. Le poète Rainer Maria Rilke qualifiait l'œil de l'artiste, à propos de Rodin, comme « la fenêtre de l'âme[912] ». L'œil du peintre est aguerri, tout comme l'oreille du poète est attentive aux silences.

L'idée qui anime le peintre ne se révèle pas lorsqu'il exprime des opinions sur le monde, mais à l'instant où sa vision se fait geste, quand, dira Cezanne, il « pense en peinture[913] ». Selon Hegel, « l'art n'a pas d'autre vocation que de porter le vrai à la contemplation sensible, tel qu'il est dans l'esprit réconcilié en sa totalité avec l'objectivité

[906] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.,* p. 152.
[907] Jean Starobinski, *L'œil vivant, op. cit.,* p. 11.
[908] Ivi, p. 17.
[909] Christine Piot, « Un regard qui sonde à la perception visuelle » [trad. fr. de « Occhio che vede dentro il suo vedere » d'Alfonso Gatto], in Stefania Lapenta, *Cezanne, sa vie, son art, les chefs-d'œuvre*, Paris, Flammarion, 2005, p. 7.
[910] Alfonso Gatto, « Del perché dipingo », a cura di Francesco D'Episcopo, *Modelli d'arte*, *op. cit.,* p. 124.
[911] Alfonso Gatto, *Occhio che vede dentro il suo vedere, op. cit*., p. 17.
[912] Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Paris, Éditions Émile-Paul, 1928, p. 150.
[913] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.,* p. 60.

et le sensible[914]. » Si le fait de s'exprimer sur une surface à peindre pour tenter d'y révéler la vérité n'est pas une opération aisée, cette recherche demeure toutefois très chère à Cezanne. Dans l'une des lettres destinées à Émile Bernard, le peintre déclare : « Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai[915] ». C'est d'ailleurs sur cette notion de vérité qu'Alfonso Gatto ouvre son introduction : « Cezanne ci ha detto la verità, più verità di quanto era capace di comprendere[916]». La vérité s'inscrit dans une volonté de « rendre réel », de « réaliser », comme l'écrit Lawrence Gowing : « Le motif ne pouvait être rendu réel qu'à travers ce qu'il y avait d'intrinsèquement réel dans la peinture[917]. »

Van Gogh s'inquiétait également de l'authenticité de son art et de la difficulté à l'exprimer : « Mais elle m'est si chère la vérité, le *chercher à faire vrai* aussi, enfin je crois, je crois que je préfère encore être cordonnier à être musicien avec des couleurs[918]. » Le peintre, malgré ses doutes, comme le précise Merleau-Ponty, nous livre donc une vérité sur le monde qui fait l'objet d'une interrogation constante :

> Le peintre lui-même est un homme au travail qui retrouve chaque matin dans la figure des choses la même interrogation, le même appel auquel il n'a jamais fini de répondre. [...]. Mais tant qu'il peint, c'est toujours à propos des choses visibles, ou s'il est ou devient aveugle, à propos de ce monde irrécusable auquel il accède par d'autres sens et dont il parle en termes de voyant. Et c'est pourquoi son travail, obscur pour lui-même, est cependant guidé et orienté[919].

La notion de « voir » serait la finalité du processus de la vision qui part du « regard ». Le peintre retranscrit ainsi le monde sensible au travers de sa perception (« voir »), avec parfois les autres sens, et assume de cette façon le rôle de « voyant ». Il s'agit d'une voyance « non obiettiva, ma subiettiva ; non razionale ma arbitraria, che filtra il velo delle apparenze, per penetrare nelle loro radici e per suggerire agli occhi e alle mani del pittore-artigiano quella verità[920] ». De ce fait, le recours aux sens, qu'il s'agisse de la vue ou du toucher, témoigne d'une recherche de vérité. Dans un hommage à Gatto, le peintre Mario Carotenuto souligne l'honnêteté – à travers son image d'enfant –

[914] Georg W.F. Hegel, in Jean-Pierre Lefebvre, Veronika Von Schenck (édit.), *Cours d'esthétique*, II, Paris, Aubier, 1996, p. 245.
[915] Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cezanne et lettres, op. cit.,* p. 86.
[916] Alfonso Gatto, *Occhio che vede dentro il suo vedere, op. cit.,* p. 17.
[917] Lawrence Gowing, *Cezanne, la logique des sensations organisées, op. cit.*, p. 52.
[918] Jean Wahl, « Correspondance Complète de Vincent Van Gogh », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 68, n. 1, 1963, p. 140.
[919] Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, *op. cit.*, p. 73.
[920] Francesco D'Episcopo, *Alfonso Gatto : oltre la letteratura, poesia e arti figurative, op. cit.,* p. 38.

d'Alfonso Gatto dans sa peinture : « Quando dipingeva però dimenticava tutto ed attingeva la semplicità chiara d'un fanciullo, pronto a raccogliere ogni minima emozione che traduceva con colori ed accostamenti i più semplici ed i più aderenti al suo mondo poetico[921] ». La vérité de la peinture serait-elle de nous dévoiler l'invisible ?

Si la perception visuelle est la porte d'entrée dans la peinture, la sensation opère pour la suite. La perception dépend avant tout de la position depuis laquelle on regarde, comme l'illustre parfaitement cet extrait d'une promenade en forêt :

> Cette forêt de châtaigniers et de chênes verts monte vers des collines où elle se fait plus sombre et mystérieuse. Mon regard me guide vers le chemin à parcourir, quand il ne se perd pas dans cette tapisserie de sensations. Impossible de mettre à distance quoi que ce soit, même les clairières n'offrent que peu de recul. Je ne vois que des arbres, des taillis, des herbes folles et des fougères : quand je suis au cœur de la forêt, je ne vois pas de « forêt[922] ».

Lorsqu'on se promène au sein d'une forêt, on ne perçoit plus la forêt en tant que telle, mais on peut en ressentir des sensations. Le philosophe Gilles Deleuze s'est par ailleurs intéressé à la notion de sensation en peinture, notamment dans son ouvrage *Francis Bacon, Logique de la sensation*[923]. Il met en relation Paul Cezanne et Francis Bacon, deux peintres qui, outre leur goût commun pour les couleurs vives, partagent une perspective semblable : celle de peindre la sensation. Selon Deleuze, qui distingue la représentation de la sensation, Cezanne représente en peinture une Figure : une forme sensible rapportée à la sensation où le corps n'est pas dessiné comme un simple objet mais comme une figure qui perçoit une sensation. La sensation est ce qui est peint et, en ce sens, la dimension corporelle est indéniable. La vision n'est plus cloisonnée à un acte de la pensée et tout le corps devient opérant. Ce qui rejoint la théorie merleau-pontienne définissant le corps comme « la chair du monde » :

> Il ne sert à rien d'opposer ici les distinctions de l'âme et du corps, de la pensée et de la vision, puisque Cezanne revient justement à l'expérience primordiale d'où ces notions sont tirées et qui nous les donne inséparables[924].

---

[921] Mario Carotenuto, « Alfonso Gatto, il pittore », in *Stratigrafia di un poeta, Alfonso Gatto, op. cit.,* p. 519.
[922] Damien Brohon, *Au travers du visible : un parcours du regard*, Bruxelles, Vues de l'esprit, 2023, p. 64.
[923] Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.
[924] Maurice Merleau-Ponty, *«* Le doute de Cezanne *»*, in *Sens et Non-sens*, Paris, Nagel, 1948, p. 29.

Le poète anglais David Herbert Lawrence, par exemple, ne voyait pas dans les natures mortes de Cezanne une simple pomme, mais bien « l'être pommesque de la pomme [925] ». Dans le cas de Francis Bacon, connu pour avoir peint des scènes de souffrance, la violence de la représentation est différente de la violence de la sensation. Le peintre disait préférer peindre le cri plutôt que l'horreur [926]. Bacon rejette le sensationnel et s'intéresse à la sensation pure qui, parfois, déforme le corps : « dès qu'il y a horreur une histoire se réintroduit, on a raté le cri [927]. » Bien que radicalement différents dans leur manière de peindre (Cezanne peint la nature alors que Bacon la destitue[928]), Gilles Deleuze réunit les deux artistes. Les deux peintres appréhendent la peinture dans une dimension sensorielle afin de « faire voir une sorte d'unité originelle des sens[929] ».

Dans son introduction au peintre provençal, Gatto insiste sur la dimension sensorielle qui est centrale dans la peinture de Cezanne. Retranscrivant les sensations du monde sensible dans sa peinture, le poète cite Paul Cezanne pour évoquer le rapport intrinsèque entre peinture et sensations : « Le sensazioni sono alla base della mia opera, io credo di essere impenetrabile[930] ». L'artiste serait un *«* réceptacle de sensations[931] *»* qu'il tente de traduire dans sa peinture. Gatto relie Cezanne à Leopardi en abordant la difficulté de retranscrire la sensation d'un paysage, qu'elle soit à travers la peinture ou l'écriture. Le poète cite Leopardi et les *«* sensazioni provate alla vista della campagna, come a non poter andar più addentro e gustar più, oltre a non saperle esprimere[932]. » Révéler « les sensations de la nature » renvoie à une dimension d'impalpable et d'invisible, il est ainsi plus aisé de « ressentir » les sensations plutôt que de les

[925] In Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 40.
[926] Ivi, p. 42.
[927] Ivi, p. 43.
[928] Ivi, p. 40.
[929] Ivi, p. 46.
[930] Alfonso Gatto, *Occhio che vede dentro il suo vedere*, *op. cit.,* p. 19. Dans une lettre à son fils, Cezanne écrit : « Les sensations faisant le fond de mon affaire, je crois être impénétrable », in Paul Cezanne, « Lettre à son fils, 15 octobre 1906 », in John Rewald, *Paul Cezanne. Correspondance*, Paris, Grasset, 1978, p. 332.
[931] Joachim Gasquet, *Cezanne*, *op. cit.,* p. 149.
[932] Alfonso Gatto, *Occhio che vede dentro il suo vedere*, *op. cit.,* p. 21.

exprimer[933]. À ce propos, Cezanne explique également que lorsqu'il évoque la campagne, il est avant tout attentif à son silence car le paysage est en mutation constante[934].

Cezanne arrive à représenter ainsi en peinture les sensations olfactives. À travers la représentation de la montagne Sainte-Victoire, le peintre traduit chromatiquement les odeurs qui se manifestent : « L'odeur toute bleue des pins, qui est âpre au soleil, doit épouser l'odeur verte des prairies qui fraîchissent là chaque matin, avec l'odeur des pierres, le parfum de marbre lointain de la Sainte-Victoire[935]. » Les touches de couleur posées sur la toile ne se limitent pas à illustrer un objet mais sont à même d'exprimer sa sensation. Cezanne relève une parenté entre le domaine de la peinture et de l'écriture au sujet de la sensation. Des auteurs comme Zola ou Baudelaire ont pour le peintre la capacité de rendre compte d'une sensation olfactive : « par la simple juxtaposition des mots [ils] embaument mystérieusement tout un vers ou toute une phrase[936]. » Ce processus rappelle l'écriture poétique de Gatto qui, partant d'une sensation, la traduit analogiquement ou en couleur[937].

Si la sensation prime sur la représentation dans les œuvres de Cezanne, l'objet ne se construit pas à travers la perspective mais s'exprime dans les couleurs et les formes : l'objet « suit la forme non par un contour réduit à un simple trait, mais par un contour en profondeur qui donne la chose comme une réalité inépuisable[938]. » Cette modalité de peindre exprime une dialectique où le visible donne à voir une partie de visible dissimulé, ou qu'on ne saurait plus voir, et attribue un sens à l'invisible. La part d'invisible déploie l'imagination et l'interprétation : « C'est cet invisible inclus dans le visible qui est source d'émotion et de création : il appelle et déjoue la parole », écrit Michel Collot[939].

La couleur n'est pas une matière ou une fraction de lumière, c'est elle-même une sensation[940] et, plus précisément, « la sensation reçue par l'intermédiaire de notre œil de

[933] Paul Cezanne, in Laurent Houssais (édit.), *Le journal de Cezanne (1839-1906)*, Paris, Hazan, 2006, p. 168. « La campagne est vraiment étonnante. Il semble qu'il y a plus de silence. Voici les sensations que je ne peux exprimer, il vaut mieux les ressentir. »
[934] Joachim Gasquet, *Cezanne*, *op. cit.*, p. 149.
[935] Ivi, p. 151.
[936] *Ibidem*.
[937] Voir partie II de cette thèse, (le vert, le bleu, le blanc).
[938] Raymond Court, « Cezanne et la vérité de la peinture », in *Études,* 11, 2006, tome 405, p. 508-509.
[939] Michel Collot, *La matière émotion, op. cit*., p. 264.
[940] Maurice Déribéré, *La couleur*, *op. cit.,* p. 3.

la vision d'un élément coloré[941] ». La couleur, étant une sensation physiologique reliée à la fois à la nature de l'objet et à la lumière qui l'éclaire, permet à l'œil de recevoir un message et de le communiquer au cerveau[942]. Ainsi, d'après Cezanne, la couleur se traduit en une connexion entre l'homme et le monde sensible : « La couleur est le lieu où notre cerveau et l'univers se rencontrent[943] ».

Les débuts artistiques de Paul Cezanne ont été assez problématiques. Après une formation à l'école de dessin d'Aix-en-Provence, sa ville natale, Cezanne décide de s'installer à Paris, suivant les conseils de son ami, Émile Zola. Il fréquente assidûment le Louvre et s'intéresse particulièrement à la peinture des Vénitiens, à son chromatisme et à sa luminosité. En 1864, il découvre Delacroix qu'il considère comme un imaginatif et un sensitif des colorations. C'est le début de sa recherche sur la couleur. Lors de sa préparation à l'examen d'entrée à l'école des Beaux-Arts de Paris, il se fait remarquer par son habitude de déposer un chapeau noir et un mouchoir blanc à côté de ses modèles, afin de mieux pouvoir apprécier l'échelle chromatique. Malgré les nombreuses critiques à son égard, Cezanne travaille inlassablement et principalement en plein air. Le peintre s'imprègne progressivement d'une « sensation visuelle » en apportant des touches de couleur sur des formes essentielles, archétypales, comme la sphère, le cône ou le cylindre. Les couleurs créent la forme mais également les proportions ou, encore, la lumière. Il utilise parfois le bleu pour rendre la profondeur ou bien pour « faire sentir l'air » et traduit les vibrations de la lumière par l'utilisation d'une large palette de rouges et de jaunes. L'ajout du rouge permet en particulier de « faire vibrer[944] » le vert de l'herbe. Grâce à la couleur, l'objet peint s'éclaire de lui-même prenant une force qui dépasse la perception visuelle : « il est comme éclairé sourdement de l'intérieur, la lumière émane de lui[945] ».

La couleur prévaut sur la forme : juxtaposées les unes aux autres, elles créent et favorisent les changements de plan[946]. Le tableau *Montagne Sainte-Victoire*[947] illustre magistralement notre propos. Cezanne a représenté cette montagne près de quatre-vingt fois entre 1885 et 1905. En 1901, le peintre acquiert une propriété au nord d'Aix-en-

[941] Ivi, p. 6.
[942] Ivi, p. 7.
[943] Joachim Gasquet, *Cezanne*, *op. cit.,* p. 153-154.
[944] Maurice Merleau-Ponty, « Le doute de Cezanne » in *Œuvres, op. cit*., p. 1309.
[945] *Ibidem.*
[946] Lawrence Gowing, *Cezanne, la logique des sensations organisées, op. cit.*, p. 28.
[947] Voir annexes, image 21.

Provence où il installe son atelier. De sa terrasse, il a une vue imprenable sur la Sainte-Victoire. Il en étudie les moindres reliefs et cherche à en percevoir les variations chromatiques, les contrastes. Le choix des couleurs concerne cette recherche de profondeur : « La nature n'est pas en surface ; elle est en profondeur. Les couleurs sont l'expression, à cette surface, de cette profondeur. Elles montent des racines du monde[948]. » Les couleurs sont toujours différentes selon le point d'observation, la saison, la luminosité, ce qui a toujours fasciné le peintre. Cette profondeur n'est ni un espace ni une dimension, c'est une « phénoménalité », une façon de nommer « la manière dont nous apparaît le monde[949] ».

Le tableau de Cezanne – représentant la montagne Sainte-Victoire – que nous avons choisi date de 1904. Le mont apparaît en relief et se détache du paysage dans des tons de bleu au second plan, tandis que la juxtaposition du vert et de l'orange définit la forme des maisons et délimite les arbres qui les entourent. Toutes les formes sont indéfinies et représentées à travers un ensemble de traits qui suggère un village et des arbres. Les couleurs prédominantes sont le vert, le bleu et l'orange. Ce sont les couleurs qui définissent la forme et non l'inverse, car la couleur possède en elle-même les dimensions et la valeur significative des formes[950]. Cezanne affirme par ailleurs : « Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude[951]. »

Dans les différentes représentations de la montagne Sainte-Victoire, Lawrence Gowing relève la présence du vert dans le ciel. Le vert, qui semble se référer à l'herbe qui pousse sur les flancs de la montagne, s'immisce chromatiquement dans le ciel comme s'il s'agissait d'un reflet. Cette notion de reflet, tout comme l'image de la montagne, évoque le poème *Il giogo*[952] d'Alfonso Gatto. Les repères spatiaux (montagne, herbe, ciel, mer) et leurs couleurs sont perturbés par l'imminence d'une chute probable : « Ad una montagna dura, scoscesa, / dritta sullo specchio verde del mare, / mi sono aggrappato in una difesa / panica, con le mani strette alle rare // erbe che schiantano senza colore. » (vv. 1-4). Ainsi, la mer n'a pas de couleur, mais s'approprie le reflet du vert provenant de

[948] Joachim Gasquet, *Cezanne*, *op. cit.,* p. 170.
[949] Hadrien France-Lanord, *La couleur et la parole, op. cit.,* p. 162.
[950] Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1970, p. 232-233.
[951] Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cezanne et lettres, op. cit.*, p. 39.
[952] IS, p. 10.

la montagne ou du ciel. Quant à l'absence de couleur de l'herbe (« senza colore »), elle exprime la sensation de la peur de la chute, la privant de toute sa vitalité chromatique.

Gatto reprend également les codes cézanniens d'un point de vue pictural : le tableau *Marina*[953] en est un exemple. Cette huile sur toile, datant de 1970, représente effectivement une montagne. Le mont se détache du ciel et de la mer dans des tons de bleu et de vert. Les nuances de ces couleurs définissent les différents éléments de la représentation : le bleu utilisé pour la montagne est plus foncé que le vert clair du ciel, et la mer est réalisée à travers des traits de vert plus sombres rappelant le mouvement de l'eau. Cette harmonie du vert est partagée par de nombreux poètes et peintres. D'après Baudelaire, le vert est le « fond de la nature[954] » car cette couleur se marie facilement avec les autres tons. La mer peut être bleue, ou souvent verte, et s'étend jusqu'aux confins du ciel par la verdure de la nature : « arbres, gazons, mousses, troncs et tiges non mûres[955]… ». À travers la couleur, Gatto cherche à renvoyer à une « sensation de nature » où les espaces terrestres, célestes et maritimes ne forment plus qu'un.

La signification de la couleur passe ainsi par l'expression de la sensation : les « sensazioni colorate[956] » ou « colorantes[957] », que Gatto reprend à Cezanne au début de son introduction, se retrouvent dans plusieurs lettres que Cezanne adresse à Émile Bernard. La couleur permet de « tout traduire[958] », elle seule « rend les choses vivantes[959] » et produit ainsi des effets sensoriels. Dans son ouvrage *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Kandinsky s'intéresse à l'action de la couleur sur le corps. Il évoque un premier effet « purement physique » lors de la perception d'une couleur. Le spectateur peut être apaisé ou bien excité tout comme, d'un point de vue gustatif, le palais entre en contact avec des mets épicés. Ces sensations physiques sont rapides, superficielles et comparables à la sensation de froid au toucher. Le peintre explique que le jeune enfant découvre d'abord le monde avec enchantement et que par la suite son intérêt s'atténuera progressivement. Selon Kandinsky, la couleur exerce une

[953] Voir annexes, image 22.
[954] Charles Baudelaire, « III. De la couleur », in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 643.
[955] *Ibidem.*
[956] Alfonso Gatto, *Occhio che vede dentro il suo vedere, op. cit.,* p. 17.
[957] Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cezanne et lettres, op. cit.,* p. 78 : « lumière, ombre, sensations colorantes » ; p. 86 : « les sensations colorantes qui donnent la lumière sont causes d'abstractions, qui ne me permettent pas de couvrir ma toile ni de poursuivre la délimitation des objets ».
[958] Joachim Gasquet, *Cezanne, op. cit.,* p. 164.
[959] *Ibidem.*

influence directe sur l'âme qui est étroitement liée au corps : « La couleur est la touche. L'œil est le marteau. L'âme est le piano aux cordes nombreuses. L'artiste est la main, qui par *l'usage convenable* de telle ou telle touche, met l'âme humaine en vibration[960]. »

La parole, en tant qu'espace d'expression du signe, comprend tous les domaines artistiques : Walter Benjamin explique qu'il existe une « parole de la sculpture, de la peinture et de la poésie[961]. » Bien que ces différents domaines fassent référence à des aspects multiples de la parole, le peintre (tout comme le poète) retranscrit [le signe] qu'il entend en tant que « parole que lui adresse le déploiement d'être de la chose[962]. »

La couleur se définit en tant que parole poétique dans une relation sensorielle qui habite le texte visuellement et auditivement : « la parola in Gatto non definisce tanto un colore ma essa diventa parola-colore ; e il colore è il volume che materia plasticamente la forma, che esprime l'oggetto o la sensazione nella loro più profonda, immanente corporeità [963] . » La dimension picturale de la parole poétique se lie, de façon synesthésique, à la forme des vers et aux rimes :

> Altre volte la rima mi ha dato e mi dà la possibilità di tagliare al vivo, specie nei versi brevi, colori e immagini, trattenendoli sul punto in cui essi cercano di far macchia, di dilagare sul disegno, come è proprio di certe ironiche e innocenti invenzioni figurative della pittura. È il caso di figure e paesaggi che vedo nascere dal loro impaccio, dalla loro gioia di restare attaccati alla matrice del colore e di una forma ancora in boccio[964].

La sonorité de la rime, notamment dans les vers courts, permet de recréer un paysage naissant, comme en peinture. Dans le poème *Mattina*[965], le schéma rythmique est changeant (ABCBADA), ce qui permet de créer en fin de vers des images « brutes » et sensorielles : « Lo stelo rompe all'acqua / ch'è verde del suo fiore, / il cielo rompe al vento / dei sassi il suo fragore. » (vv. 1-4). L'image de la fleur se « décompose » dans

[960] Ivi, p. 110. L'italique est dans le texte.
[961] Walter Benjamin, *Œuvres*, t. I, [trad. fr. de Maurice de Gandillac], Paris, Gallimard, 2000, p. 164. « Il existe un langage de la sculpture, de la peinture, de la poésie. De même que celui de la poésie est fondé sur le langage humain des noms, peut-être non exclusivement mais à coup sûr pour une part, on peut penser aussi que celui de la sculpture ou de la peinture est fondé sur les diverses espèces du langage des choses et qu'il s'y trouve une traduction du langage des choses et un langage infiniment plus élevé, mais qui fait peut-être partie de la même sphère. Il s'agit ici de langages sans nom, sans acoustique, de langages faits de matière ; il faut ici penser à la communauté matérielle des choses dans leur communication. »
[962] Hadrien France-Lanord, *La couleur et la parole, op. cit.,* p. 21.
[963] Renato Aymone, « Teoria gattiana della creazione artistica », in *Alfonso Gatto : Poesia e arti figurative, una prospettiva critica,* Comune di Salerno, Assessorato alla Cultura, 1985, p. 22.
[964] Alfonso Gatto, « Autoritratto », in *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 712-713.
[965] FO, p. 396.

l'espace du poème pour se transposer sous tous ses aspects chromatiques et olfactifs. La fleur se confond avec les éléments naturels qui l'entourent (l'eau et le ciel) pour partager sa couleur (le vert) et son parfum. Ce procédé rythmique, ainsi que la syntaxe des énoncés poétiques, permettent de recréer synesthésiquement l'image de la fleur à travers sa couleur et sa senteur.

Cette relation synesthésique entre couleur et sonorité évoque la poétique de Baudelaire. La relation du poète à la peinture a notamment été nourrie par son activité de critique d'art. La poésie et ses sonorités rythmiques dialoguent avec la peinture. Le poème *Correspondances*[966] illustre parfaitement ces échanges multiples : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. / Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies » (vv. 8-10). À travers la sonorité, Baudelaire indique « trouver une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums[967] » :

> Il me semble que toutes les choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert. L'odeur des soucis bruns et rouges produit surtout un effet magique sur ma personne. Elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j'entends alors comme dans le lointain les sons graves et profonds du hautbois[968].

Le « signe » ne transmigre pas de la peinture à l'écriture ou de l'écriture à la peinture. Il vient à l'artiste qui veut savoir « voir » ; Cezanne écrit : « La matière de notre art est là, dans ce que pensent nos yeux… La nature se débrouille toujours, quand on la respecte, pour dire ce qu'elle signifie[969]. » Ce rôle de « voyant », assumé aussi bien par le peintre que par le poète, retranscrit le « signe » en parole, en couleur. Francesco D'Episcopo définit ce procédé comme « ermetico-surreale[970] » dans le sens où la parole dévoilerait l'ineffable. Si l'ineffable se définit par ce qu'il est impossible de nommer ou de décrire (en raison de sa nature, de sa force ou de sa beauté), l'indicible désigne, en revanche, ce qui ne peut être dit et/ou traduit par des mots à cause de son caractère intense, étrange, extraordinaire[971]. Couleur et parole poétique ont le pouvoir de « dire », de

[966] Charles Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du Mal,* in *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 8.
[967] Charles Baudelaire, « De la couleur », in *Œuvres complètes, op. cit.* p. 645-646.
[968] *Ibidem.*
[969] Joachim Gasquet, *Cezanne, op. cit.*, p. 163.
[970] Francesco D'Episcopo, *Alfonso Gatto oltre la letteratura, poesia e arti figurative, op. cit.,* p. 36.
[971] Voir TLFI, entrées « ineffable » et « indicible ».

dévoiler l'ineffable. C'est pourquoi le croisement des langages artistiques permet de « dire » dans un art ce qu'il n'est pas possible d'évoquer dans un autre :

> Se il colore fissa e per così dire estasia la sensazione, la parola ne dice l'altro senso, quello che sarà decifrabile solo al punto in cui la morte (anche a chi viaggia si dice addio) riproporranno, più che quel lacerto, l'intera figura del poeta[972].

Dans sa critique du peintre et ami Carotenuto, Alfonso Gatto explique que l'ineffable doit être traduit en peinture, et ce, par la couleur :

> Avrete la conferma di questa sostanza, di questa materia che fanno un pittore e che traducono nella durezza resistenze del colore (impasto, tono, trasparenza) quel che di ineffabile ogni artista porta in sé nel cuore, che quasi non si può dire, e che in pittura va detto[973].

Dans ses textes de critique d'art, Gatto poursuit ainsi sa recherche sur la parole et la couleur et explique les motivations qui le conduisent à peindre[974]. Ce travail se dévoilera tout particulièrement dans le recueil poétique *Rime di viaggio per la terra dipinta* où poésie et peinture s'inscrivent dans une relation d'échange intime : à chacun des cent poèmes rassemblés dans le recueil sera associé une aquarelle ou un tableau réalisé par le poète.

Chapitre 12. Poésie et peinture en dialogue

Le dialogue entre poésie et peinture relève d'un héritage millénaire. Au Moyen-Âge, les moines qui recopiaient les textes sacrés enluminaient les parchemins, tout comme, à la Renaissance, les peintres plaçaient dans les mains de leurs modèles des livres au titre lisible. Ce lien entre texte et image caractérise l'œuvre de nombreux artistes du XXème siècle : Picasso et Braque collent sur le support du tableau des fragments de journaux et des lettres qui deviennent une forme picturale ; à l'inverse, Apollinaire,

[972] Ruggero Jacobbi, « Per un commento alle *Rime di viaggio* » in *Stratigrafia di un poeta*, *op. cit.,* p. 141.
[973] Alfonso Gatto, « I primi vent'anni di Carotenuto », in *Il catalogo è questo, testimonianze critiche per ventisei pittori di Alfonso Gatto, op. cit.*, p. 28.
[974] Alfonso Gatto, *Del perché dipingo*, *op. cit.,* p. 124-126.

rapprochant le poème du dessin, donne à ses textes la forme d'une fontaine ou d'un instrument musical[975].

Alfonso Gatto, nous l'avons souligné, a touché à différents langages artistiques : écriture (prose et poésie), peinture, sculpture, théâtre, cinéma. Le poète ne hiérarchise pas les domaines artistiques, chaque mot peut être « prononcé », « écrit » ou « peint » : « ogni segno, ogni parola detta, scritta o dipinta, affidata all'amore altrui, mi dà vita[976] ». Chaque pratique artistique se complète permettant au poète de décliner toutes les facettes de son intériorité à travers des formes différentes. Si le mot « écrit » fait référence à l'art textuel et le mot « peint » au domaine pictural, le mot « prononcé » peut se relier à d'autres formes artistiques comme le théâtre ou le cinéma. En effet, en 1942, Alfonso Gatto avait écrit une pièce de théâtre intitulée *Il duello*, qui sera mise en scène après sa mort, en 1978. La pièce reprend un duel, une confrontation entre deux allégories : « distraction » et « désespoir ».

Gatto a également été sur scène en tant qu'acteur dans cinq films. Dans *Il sole sorge ancora* (1946) d'Aldo Vergano, il interprète le rôle d'un chemineau. Il joue aussi dans deux films de Pasolini : *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) où il incarne l'apôtre Andrea, et dans *Teorema* (1968) où il joue le rôle d'un médecin. Enfin, ses deux dernières apparitions cinématographiques remontent à l'année de sa mort, en 1976, dans les films *Cadaveri eccellenti*, dans le rôle de Nocio, et dans *Caro Michele* de Mario Monicelli, d'après le roman de Natalia Ginzburg, où il incarne le père de Michele. Dans une interview réalisée par la Rai sur le film *Il Vangelo secondo Matteo*, Alfonso Gatto évoque « una visione che non sarà mai illustrazione[977] » pour définir le travail cinématographique pasolinien. Le poète relève en effet l'importance du regard porté sur le monde dans son rôle d'acteur : « quello che ha interessato di me forse Pasolini saranno soltanto i miei occhi ai quali credo anch'io non come una vanità, ma i miei occhi come specchio di qualcosa che ci portiamo dentro[978] ».

---

[975] Roland Bourneuf, *Littérature et peinture*, *op. cit.,* p. 23-24.
[976] Alfonso Gatto, *Del perché dipingo*, *op. cit.,* p. 126.
[977] "Pasolini e Alfonso Gatto intervistati sul set del *Vangelo secondo Matteo*": https://www.youtube.com/watch?v=o1rqZTt3Z-4
[978] *Ibidem.*

12.1 Le poète au pinceau : *Del perché dipingo*

Parmi les différents langages artistiques pratiqués, la peinture reste un domaine de prédilection pour le poète depuis son plus jeune âge. Dans l'article *Del perché dipingo*, publié le 8 avril 1970, Alfonso Gatto revient sur l'origine et l'évolution de sa peinture. Le poète a grandi dans une famille de sculpteurs. Tout au long de son enfance, il fréquente assidûment l'atelier de son oncle, Saverio Gatto (1877-1959), peintre et sculpteur. Cet environnement artistique révèle au jeune garçon une propension créatrice. Saverio Gatto débute sa jeunesse en tant que marin, puis poursuit des études et devient l'assistant du sculpteur Giuseppe Scerbo. Arrivé à Naples en 1898, il commence à exposer ses sculptures. Entre 1910 et 1920, il se distingue dans la représentation de figures populaires, notamment des mendiants et des prostituées. Ses premières peintures, de grandes dimensions, remontent à 1920[979]. Son engagement communiste, ainsi que sa volonté de représenter les plus faibles, ont certainement inspiré son neveu : Alfonso Gatto dédie à son oncle le poème *L 'arrivo dell 'amore*[980]. Dans la note préliminaire du texte, il écrit :

> Per fare luce al testo, dirò che la poesia nasce da un ricordo preciso : l'incontrare per la prima volta un uomo forte, marinaio, portatore di vita, quale fu mio zio Saverio Gatto, fratello di mio padre, scultore ch'ebbe nome e fortuna ai suoi anni e soprattutto valore. […] Avevo, credo, dieci anni[981].

Dans ce texte poétique, Gatto exprime sa fascination pour la création artistique qui comporte une exploration et une méditation préalable à toute expression : « la sensation brute est ce qui met sur la voie de la création, l'idée est ce qui permet de l'accomplir, l'œuvre d'art en est l'accomplissement[982]. » Comme dans un récit, le poème s'ouvre sur la description visuelle et auditive que le poète perçoit avec son oncle : « Dai lunghi inverni udimmo nella pioggia / la carrozza fermarsi » (vv. 1-2). Ce que retient le poète de ce paysage ne sont pas les allers et retours des voitures dans la ville mais le silence qui leur succède : « Rimaneva il silenzio, la montagna / nevata » (vv. 4-5). La sensation de silence est celle qui intéresse l'artiste, comme Cezanne l'avait souligné[983].

---

[979] Enzo Le Pera, *Arte di Calabria tra Otto e Novecento : dizionario degli artisti calabresi nati nell'Ottocento*, Soveria Mannelli, Rubbettino editore, 2001, p. 88-89.
[980] Alfonso Gatto, *Poesie d'amore*, in *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 156.
[981] Alfonso Gatto, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 222.
[982] Laurent Guyot, *Philosophie de la création artistique,* Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2022, p. 20.
[983] Voir chapitre 11.

« La meraviglia di vedersi » (v. 7) est mue par l'amour qui donne naissance à la création : « Era l'amore, a dirmelo trovavo / dai suoi rapidi gesti la certezza / d'aver le mani al segno delle mani / e dalla bocca la parola impressa / nelle cose, più dentro il loro nome. » (vv. 11-15). C'est à travers la transfiguration d'un signe en poésie, peinture, sculpture, associée à l'amour que l'œuvre prend vie et « donne vie[984] ».

Les étapes de la création artistique sont minutieusement analysées par le jeune Alfonso Gatto. Son propre rapport à la peinture est conditionné par son héritage familial et ressenti comme biologique, dans un dialogue entre le corps et le monde :

> Perché dipingo. Non so rispondere, ma almeno posso tentare. In casa mia non c'erano poeti ma scultori molti […]. Nel sangue ho sempre avuto questa smania del plasticare e del dipingere, e pure so bene che cosa significhi fare una statua o fare un quadro. Occorre salvare l'anima, e spesso con le mani più impazienti da ricondurre al segno[985].

« La man che ubbidisce all'intelletto[986] » apparaît comme « l'outil » permettant de traduire artistiquement les signes sensibles qui donnent naissance à l'œuvre. Les mains offrent une dimension d'au-delà, comme dans *Les chères mains qui furent miennes*[987] de Paul Verlaine, où les mains « ouvrent les rêves » (v. 8), ou encore chez Ungaretti, dans son poème *I fiumi*[988]. Au cœur de la Première Guerre mondiale, les mains du poète le relient à l'écriture et à la vie : « Il mio supplizio / è quando / non mi credo / in armonia. / Ma quelle occulte / mani / che m'intridono / mi regalano / la rara / felicità. » (vv. 33-42).

Si dans les premiers recueils hermétiques d'Alfonso Gatto les mains se référaient plutôt à l'impuissance et à l'inaccessibilité[989], lorsqu'elles dialoguent avec la peinture, leur pouvoir créateur semble s'intensifier. Chez Gatto, les mains assument ce rôle de « construction » et de création dans le poème *I pesci azzurri*[990] : « la mano che dà frutto al suo costrutto » (v. 18). Ce vers évoque une réflexion d'Henri Focillon qui, dans cette

[984] Alfonso Gatto, *Del perché dipingo*, *op. cit.,* p. 126 : "ogni segno, ogni parola detta, scritta o dipinta, affidata all'amore altrui, mi dà vita".
[985] Ivi, p. 124.
[986] Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di Matteo Residori, Milano, Mondadori, 1998, p. 263.
[987] Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, in Yves-Gérard le Dantec, Jacques Borel (édit.), Paris, Gallimard, 1962, p. 257.
[988] Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo, Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 43.
[989] Voir chapitre 6.
[990] RV, p. 492-493.

même perspective, écrit : « L'art se fait avec les mains. Elles sont l'instrument de la création, mais d'abord l'organe de la connaissance[991]. » En ce sens, c'est à travers le dessin que le poète-peintre « construit » et donne forme (comme dans tous les textes des *Rime di viaggio per la terra dipinta*, ce poème a un « pendant » pictural). L'élan créateur ne se réduit pas à la recherche d'un signe car la traduction du sensible peut se faire même au sein de nous : « E non chiederle un senso » (v. 14 [dalle memorie], v. 13), « il nome che le chiama e che rispose / da sempre nel disegno della mano. » (vv. 16-17).

La relation étroite entre poésie et peinture évoque également Paul Éluard qui alimente cet échange dans un dialogue à plusieurs mains. Le poète français se lie d'amitié avec de nombreux peintres comme Picasso, Braque, Klee, Ernst, Chagall ou Magritte, dont il collectionne les œuvres. Ses textes poétiques sont parfois associés à des tableaux. Dans le poème *Le travail du peintre*[992], dédié à Pablo Picasso et illustré par le tableau *Grande nature morte au guéridon* (1931), le geste de l'artiste est associé à la parole du poète (« une main pourquoi pas une seconde main » (v. 9)) dans une relation complémentaire. À la fin de ce long poème, le travail du peintre se définit autour du rapport entre les yeux et les mains : « Des yeux comme des enclumes / La vue comme l'horizon / Des mains au seuil de connaître / Comme biscuits dans du vin. » (vv. 94-97). Ces quelques vers résument parfaitement les étapes de la création du travail du peintre : le rôle des yeux étant, comme une enclume, de forger, de donner forme à la perception captée dans l'horizon.

Dans l'introduction au volume dédié à sa vie partagée avec Alfonso et Leone Gatto[993], Graziana Pentich cite, en français, Paul Valéry. Il s'agit d'une citation du poète qui, en tant que critique d'art d'Edgard Degas, relie parfaitement la vision et la main à la peinture. Pentich rappelle que la recherche de la vérité chez Alfonso Gatto se poursuit en travaillant au sein des deux domaines artistiques :

> Il y a une immense différence entre voir une chose sans le crayon dans la main, et la voir en la dessinant. Ou plutôt ce sont deux choses bien différentes que l'on voit. Même l'objet le plus familier à nos yeux devient

[991] Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943, p. 112.
[992] Paul Éluard, *La peinture en poèmes*, Paris, Espaces & Signes, 2023, p. 60-65.
[993] Graziana Pentich, *I colori di una vita, momenti di vita e luoghi di poesia, op. cit*., p. VII.

> tout autre si l'on s'applique à le dessiner : on s'aperçoit qu'on l'ignorait, qu'on ne l'avait jamais véritablement vu[994].

« Voir » et donc tenter de dévoiler « l'ineffable » relie inlassablement la peinture et la poésie dans une dimension circulaire et infinie. Comme pour Cezanne, Gatto fait correspondre les deux pratiques à partir de la couleur :

> Che rapporto ha la mia "pittura" con la mia poesia? […] Il mio punto di partenza è nel colore, nel chiamare i paesi, le cose, a "essere" in una realtà della memoria che ha tutta addosso la sua presenza, il suo valore di significazione […]. È la stessa incontentabile natura della poesia: l'ineffabile […] – della parola, del segno, del colore – qualificati sino a far propria la trepidante emozione del pittore e del poeta, nel suo essere e nel suo "vedere[995]".

Rappelant Henri Matisse qui affirmait : « Je sens par la couleur, c'est donc par elle que ma toile sera toujours organisée[996] », la peinture de Gatto se construit autour de la couleur. Le poète rend hommage aux grands maîtres de la peinture par des traces écrites ou peintes. Entre les tableaux de Gatto et ceux d'autres artistes, nous notons des correspondances intéressantes en ce qui concerne la palette chromatique choisie. Le tableau d'Alfonso Gatto, *Vele al vento*[997]*,* présente une forte similitude avec la toile de Claude Monet, *Régates à Argenteuil*[998]. La forme des voiles blanches se fond dans le paysage, dans un blanc qui se mêle au vert. Ce chromatisme rejoint parfaitement le tableau de Monet, tout comme *Trenino nel sud*[999] pourrait rappeler la toile du peintre futuriste Umberto Boccioni, *Treno che passa*[1000] où, dans son passage, le train semble fusionner avec le vert de la nature.

Le tableau *Maternità*[1001], peint par le poète, esquisse les traits d'une femme en rose, assise sur une chaise et tenant un nourrisson dans ses bras sur un fond bleu. Dans un tableau de Picasso[1002] ayant le même titre, nous retrouvons une femme qui allaite son enfant, vêtue d'un châle rose, sur un fond bleu. Dans le tableau *Donne al mare*[1003]

---

[994] Paul Valéry, « Voir et tracer », in *Degas, danse, dessin*, Paris, Gallimard, 1965, p. 77.
[995] Alfonso Gatto, *Del perché dipingo, op. cit.*, p. 124-125.
[996] Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, *op. cit.*, p. 195.
[997] Voir annexes, image 23.
[998] Voir annexes, image 24.
[999] Voir annexes, image 25.
[1000] Voir annexes, image 26.
[1001] Voir annexes, image 27.
[1002] Voir annexes, image 28.
[1003] Voir annexes, image 29.

d'Alfonso Gatto, d'autres femmes, représentées cette fois en tenue de bain sur la plage, rappellent une autre toile de Picasso, *Les baigneuses*[1004]. La position de la femme de droite au maillot de bain violet, passant sa main dans ses cheveux, évoque le tableau du peintre espagnol. Le personnage du tableau de Gatto représenterait une fusion de deux personnages de Picasso : en effet, la femme qui se trouve à droite du tableau porte une robe violette, tandis que celle de gauche défait sa longue chevelure brune dans un mouvement similaire à celui du personnage précédent. Dans le tableau de Picasso figure une troisième femme, allongée sur le sable, non représentée dans le tableau d'Alfonso Gatto. Toutefois, nous retrouvons dans la toile du poète, une serviette blanche esquissée en diagonale sur le sol. Cela pourrait laisser entrevoir l'absence du troisième personnage car la femme allongée du tableau de Picasso adopte la même position, en diagonale.

La couleur relierait donc les deux domaines artistiques par sa capacité à *faire voir*, « a proporre una storia del visibile e dell'invisibile » :

> Comunque, se mi conosce, sa che non l'inganno, che ho cercato anche col colore di dire tutto quello che non so di me, e tuttavia un presagio, un barlume, che vale più di una notizia. Mi piace alla fine, dirmi e dirvi che vivo ancora, che ogni segno, ogni parola detta, scritta o dipinta, affidata all'amore altrui, mi dà vita[1005].

Le « présage » ou « la lueur » qui s'expriment dans la couleur revêtent ainsi un caractère « étrange » ou « extraordinaire » qui définissent l'indicible. La réflexion sur l'ineffable et l'indicible[1006] prend tout son sens : la peinture permettrait de saisir l'« indicible » à travers le dialogue entre le monde et l'artiste.

12.2 Synesthésies artistiques : *Rime di viaggio per la terra dipinta*

Rime di viaggio per la terra dipinta (1969) est le dernier recueil publié par le poète avant son décès en 1976. Le poète retourne à Salerne durant l'été 1968 pour se consacrer à la peinture. De retour dans sa ville natale, il peint cent détrempes qui accompagnent chacun des cent textes poétiques composant le recueil. Dans cette correspondance poésie-peinture, Gatto rend également hommage à des peintres qui lui sont chers, entre autres,

[1004] Voir annexes, image 30.
[1005] Alfonso Gatto, *Del perché dipingo, op. cit.*, p. 126.
[1006] Voir chapitre 11.

Cezanne, Utrillo, Carrà ou, encore, Van Gogh. Les tableaux du poète seront exposés à Milan, à la « Galleria del Naviglio », du 19 décembre 1969 au 8 janvier 1970. D'autres expositions suivent dans les villes de Trieste, Venise, Bologne et Florence un mois avant la publication du recueil poétique. Chaque œuvre sera ensuite mise en vente avec une copie signée du recueil. Nous n'avons malheureusement plus de traces de ses œuvres picturales. Dans ses recherches, Mara Affinito[1007] a eu l'occasion de consulter un fonds photographique privé (qui a souhaité rester anonyme) rassemblant cent reproductions en noir et blanc (de format 24,2 x 29,8 cm) qui s'avéreraient correspondre aux cent peintures exposées à la « Galleria del Naviglio ».

Dans ce chapitre, nous reprenons le terme de « livre de dialogue[1008] », qui fait référence à la pratique née entre 1874 et 1876, sous l'impulsion de Charles Cros, Stéphane Mallarmé et Édouard Manet, plutôt que la définition de « livre illustré ». Comme le souligne Yves Peyré, cette seconde définition est trop restrictive : le « livre de dialogue » présuppose un échange non hiérarchisé, tandis que « livre illustré » sous-entend que l'illustration viendrait compléter un texte préalablement rédigé. Dans le cas des *Rime di viaggio per la terra dipinta*, les cent poèmes sont « il testo a fronte » des cent détrempes auxquelles le texte renvoie mais, réciproquement, la peinture est également « testo a fronte » de la poésie dont elle reprend le titre. Le recueil présente également deux autres niveaux de lecture, ou plutôt deux autres formes de dialogues. Le texte poétique est ponctué de références visuelles et picturales : cent-vingt-cinq occurrences de lemmes de couleurs sont relevées dans le recueil, la couleur devenant ainsi « parola-colore[1009] ». Certains lemmes évoquent des couleurs bien spécifiques ou des mélanges chromatiques qui pourraient être réalisés sur la palette du peintre : quel peocio / di violetto marino giallarancio ? / Rimase sul pennello questo slancio / rapito, questo ridere precoce. » (vv. 5-8, *Vat 69*[1010]) ». Le lexique utilisé renvoie également à la peinture: « Erano fiori di pittura visti / nei libri » (vv. 1-2, *Fiori al balcone di legno*[1011]) ou « luna dipinta » (v. 9, *A Napoli, una notte d'estate*[1012]). Enfin, dans un second niveau de lecture,

[1007] Mara Affinito, "Le cento tempere di *Rime di viaggio per la terra dipinta*", in *Enthymema*, VI, 2012, p. 193-194.
[1008] Yves Peyré, *Peinture et poésie, le dialogue par le livre, op. cit*., p. 6.
[1009] Renato Aymone, « Teoria gattiana della creazione artistica », in *Alfonso Gatto : Poesia e arti figurative, una prospettiva critica, op. cit.,* p. 23.
[1010] RV, p. 476.
[1011] RV, p. 499.
[1012] RV, p. 509.

les textes poétiques de Gatto, ainsi que ses aquarelles, se réfèrent également à des tableaux d'autres peintres auxquels il rend hommage.

Dans *Per licenza*, note introductive aux *Rime di viaggio per la terra dipinta*, Gatto souligne que le recueil naît de « l'occasion de peindre », la couleur se révélant à nouveau être le point de départ de sa création littéraire et poétique. Le poète évoque « la terra dipinta » qui s'apparente non seulement à la terre de son enfance, mais aussi à ses voyages, à leurs couleurs et odeurs, mettant par ailleurs en relation les pages écrites et peintes :

> Nate dall'occasione del dipingere e dalla gioia d'essere io, agli occhi del vedere, la distanza che ne dà voce, queste poesie rispondono alla notizia d'avere avuto parola in un anno della mia vita che mi fu dato di viaggiare per la terra dipinta, terra d'ogni dove e dei primi sguardi che le lasciai fuggendo. Qui, su queste pagine scritte, sulle altre per acqua trasparenti al segno e al colore, ancora di me si tramanda l'immagine che mi precede e mi aspetta[1013] […]

« La terra dipinta » est également un hommage aux voyages. Le poète a vécu dans de nombreuses villes d'Italie, à commencer par Salerne, Naples, Milan, Florence, Rome, Trieste, Bologne et a beaucoup voyagé. Ce recueil présente une topographie importante : vingt-six toponymes[1014] faisant référence à des villes italiennes ou à des localités étrangères, entre autres, la France, les États-Unis ou l'Afrique. La ville de Venise (avec la ville de Rome) est la plus représentée, comptant quatre occurrences dans le recueil. Le poète a vécu une année (de 1946 à 1947), avec Graziana Pentich, dans la cité des Doges, où il avait obtenu un poste de rédacteur en chef du journal *Il mattino del popolo*, sous la proposition de son ami Ugo Arcuno.

[1013] Alfonso Gatto, « Per licenza », in *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 469.

[1014] Parmi les toponymes cités dans les textes poétiques, nous retrouvons : « Venezia » (4 occurrences), « Trinità dei Monti », « Positano », « Roma », « Carthago », « Atlantide », « Lucca », « Arcachon », « Montmartre », « Place du Tertre », « Napoli » (3 occurrences), « Macugnana », « Verano », « via Cassia », « costiera amalfitana », « Vietri », « Capodorso », « Minori », « Atrani », « marina istriana », « Africa », « Monterosso », « New-York », « Sestri », « la costa dopo Vietri », « la costa di Cetara e d'Echie ».

12.2.1 Venise impressionniste : l'hommage à Claude Monet

Le poème *Paesaggio veneziano*[1015] présente la ville de Venise comme s'il s'agissait d'un tableau. Ce texte se compose d'un unique huitain et présente cinq couleurs que nous retrouvons dans le tableau réalisé par Gatto[1016] : le ciel bleu, les façades roses et violettes, avec quelques touches de blanc et le vert de l'eau. Cette représentation de Venise pourrait rappeler le tableau *Venise*[1017] (1908) de Monet, dans lequel on retrouve également une porte au centre de la représentation ainsi qu'une prédominance de rose et de violet. Les couleurs sont précises : « rosa scialbato » (v. 1), « crudo violetto » (v. 2), « fioco / azzurro » (v. 2-3), « il bianco » (v. 7), « il nero » (v. 7). Cette précision chromatique des nuances de couleurs renvoie aux nombreuses occurrences de couleurs présentant dix-sept nuances différentes. Les adjectifs choisis pour se référer à des couleurs pourraient très bien qualifier des comportements humains : des états d'âme (comme le rose « terni »), des sensations (le bleu « léger ») ou, encore, des sentiments (avec le violet, « cru »). Par ce biais, poésie et peinture mettent en place un véritable dialogue : l'image renvoie au texte et le texte à l'image, et ces deux formes d'expression se rejoignent autour de la sensation. L'alternance des rimes vient compléter ce poème-tableau. En effet, les rimes (ABACBCDD) jouent sur l'instabilité, qui est l'une des caractéristiques de la ville de Venise, et le paysage bascule chromatiquement avec le temps et les saisons : « e già precipita l'inverno » (v. 6).

12.2.2 Montmartre et la solitude d'Utrillo

Alfonso Gatto rend également hommage à d'autres villes qu'il visite durant ses nombreux voyages. Il peint plusieurs tableaux de Paris, dont *Notturno a Montmartre*[1018] et *Place du Tertre*[1019]. Son tableau *Place du Tertre* rappelle le célèbre peintre parisien, Maurice Utrillo (1883-1955), dont le parcours se divise en deux périodes : la « période de Montmagny », qui correspond aux années de jeunesse et de formation (1909-1910), et « la période blanche » de l'après-guerre, lorsqu'il sera considéré comme l'un des plus

[1015] RV, p. 474.
[1016] Voir annexes, image 31.
[1017] Voir annexes, image 32.
[1018] Voir annexes, image 33.
[1019] Voir annexes, image 34.

grands peintres du paysage. Il se définit avant tout comme un peintre de Paris : il peint inlassablement les rues de la banlieue de son enfance et, plus précisément, le vieux Montmartre où il passe toute sa jeunesse[1020].

Les tableaux *La place Saint-Éleuthère* et *Église Saint-Pierre et Sacré-Cœur à Montmartre*[1021], ont très certainement inspiré Gatto. Dans les deux représentations picturales, la silhouette du Sacré-Cœur figure en arrière-plan, néanmoins la basilique semble surgir du tableau. Le peintre parisien erre dans les rues de Montmartre et passe ses journées à peindre. Entre l'hiver 1907 et l'automne 1910, Utrillo peint près de sept-cents paysages parisiens sans figures humaines[1022]. Le quartier populaire de Montmartre était alors fortement dénigré, tout comme les Montmartrois et l'artiste lui-même :

> Et les rares silhouettes qui apparaissent très tôt dans son œuvre, dès la « période blanche », si elles sont symboles d'errance ou de solitude, n'interviennent en rien dans cette charge d'humanité. S'il émane une certaine tristesse des œuvres d'Utrillo, ce n'est pas à l'absence ou à la présence des personnages qu'il faut en imputer la cause mais à la projection par l'artiste, dans sa peinture, de sa difficulté intérieure de vivre[1023].

Durant toute une partie de sa vie, Utrillo a dû peindre d'après des cartes postales, car il était souvent enfermé en hôpital psychiatrique à cause de son alcoolisme. Le poème *Place du Tertre*[1024] fait référence au peintre tenant une carte postale entre ses mains : « La vanità tra le tue mani c'era, / cartolina felice, ma d'un tratto / appassiva nel vento della sera / come un giornale morto, come un fatto / compiuto impresso nella scrittura nera. » (vv. 1-5). La « cartolina felice » est associée au « giornale morto » : la carte postale s'associe à la vanité, à cette illusion de la réalité. Condamné à ne peindre qu'à travers la reproduction d'images figées, Utrillo souffre de la privation du lieu qui lui insufflait sa création. Dans le second quatrain, le poète reste toutefois stupéfait par le rendu de la réalité : « Della piazza conforme al suo ritratto, / incredibile a dire, era la vera / immagine promessa » (vv. 6-8). Ces vers jouent sur une certaine ambiguïté : quelle est la réalité à laquelle se réfère le poète ? Gatto s'inspire-t-il du tableau d'Utrillo, *La place Saint-*

[1020] Maïthé Vallès-Bled, *Utrillo*, Milan, Electa, 1997, p. 22-23.
[1021] Voir annexes, images 35 et 36.
[1022] André Parinaud, in Maïthé Vallès-Bled (édit.), *Utrillo*, *op. cit.,* p. 34.
[1023] Ivi, p. 27.
[1024] RV, p. 483-484.

Éleuthère (soit la copie réalisée à partir d'une carte postale) pour réaliser l'aquarelle *Place du Tertre* ? Ou bien s'agit-il d'une inspiration personnelle liée au quartier parisien ?

12.2.3 Entre le Piémont et la Provence, souvenirs de Paul Cezanne

Un hommage à la peinture de Cezanne se retrouve dans le tableau et poème éponyme d'Alfonso Gatto, *Una sera a Macugnaga*[1025]. Le tableau représente une maison isolée au milieu des montagnes. Macugnaga est une commune reculée du Piémont, qui compte moins de mille habitants. Les couleurs utilisées sont froides : le bleu, le blanc et quelques touches de violet. La prédominance de bleu et le paysage montagnard évoquent un tableau de Cezanne, *Mont Sainte Victoire et château noir*[1026]. Dans ces deux tableaux, nous retrouvons la même palette de couleurs et une similitude dans les aplats de peinture qui rendent un effet d'ambiance « flou », ainsi que la même disposition des éléments : le château occupe la partie gauche de l'œuvre, de la même manière que la maison dans l'œuvre de Gatto. Quant au poème[1027], il exalte la modestie de la vie à la montagne et de l'acte de peindre : « La grandezza ci offende se è parola / ch'esagera il non-dire, non si ha nulla / di più modesto che la mano sola / passata e ripassata sul bicchiere » (v. 1-4). Peindre inlassablement le monde qui nous entoure est un geste humble. Le peintre doit s'oublier un instant et en quelque sorte « apporter son corps » :

> Le peintre « apporte son corps », dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture[1028].

Si les corps ne sont pas représentés dans le tableau, le poème évoque à la fois la maison aussi bien que les personnages qui sont totalement absents de la toile. Comme dans le poème *Place du Tertre*, Gatto s'adresse à un « tu » qui engage un dialogue avec le (et les) peintre(s) : « Così ti levi e poggi contro il vetro / la mano aperta, la tua fronte sgombra / di vanità, ed io ti vengo dietro / quasi esitando a non toccarti : estremi / presentimenti, il freddo, e tu ne tremi. » (vv. 10-14). Le poète semble vouloir entrer en communion avec Cezanne. Le peintre se retrouve contre la vitre, « main ouverte », peut-être dans l'attente

[1025] Voir annexes, image 37.
[1026] Voir annexes, image 38.
[1027] RV, p. 488-489.
[1028] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, in *Œuvres, op. cit.,* p. 1594.

de l'acte de création. Ces vers créent une mise en abîme entre deux arts, deux peintres, qui tentent de communiquer. « Toucher », et donc *savoir,* annulerait la forme du mystère, la dimension cachée qui appartient à l'art.

Le texte poétique *Strada tra i campi*[1029] semble reconstruire un autre paysage cézannien. Le chromatisme du texte se construit sur un jeu d'ombres et de lumières qui définit les changements de plan :

> il sole a picco addoppia negli stampi / dell'ombra il ritto degli steli, il cretto // folto che avanza rattenuta all'onda / dello strapiombo. In curva dal dirupo / la valle inazzurrata esce dal cupo / sinuoso del fiume, alla sua sponda // di violetto che filtra nel turchese. (vv. 3-9).

Le silence exprimé dans le texte (« E silenzio di canne », v. 10) est rompu par la cymbalisation des cigales – insecte emblématique de la Provence – qui se confondent dans une dimension mystique liée aux défunts :

> Dalla voce sospesa alle cicale / – in folla quasi un trepestio di morti – // sparita è l'ombra che ci torna a lato. / Musica cieca, foglie di lamento / perpetuo nella diaspora del vento, / l'incanto d'avvenire nel passato. (vv. 15-20)

Les éléments naturels s'enchevêtrent pour créer un paysage synesthésique. Le « chant » des cigales, rythmé et invisible (on ne perçoit que leur bruit), se caractérise par une forme de « musica cieca ». Ce son de la nature s'apparente également aux défunts (« un trepestio di morti ») invisibles bien que « présents ». Le chant caractéristique des cigales est comparé à une sorte de piétinement (« trepestio ») qui pourrait également renvoyer au bruissement des feuilles évoquées au vers suivant (« foglie di lamento ») se dispersant et disparaissant dans le vent. La présence du vent et des éléments naturels (ici les cigales), vivifiant le souvenir des défunts, remémore les premiers recueils hermétiques du poète. Nous retrouvons ainsi une nouvelle dimension palingénésique de la nature à plusieurs égards : la cigale provençale fait « vivre » l'œuvre cézanienne dans la poétique de Gatto, lui conférant une dimension éternelle, tout comme le choix de cet animal qui mue, meurt mais « renaît » infiniment chaque été.

[1029] RV, p. 502.

D'autres références à Cezanne, plus ou moins explicites, parsèment le recueil. Dans le texte *Il pacchetto di Nazionali*[1030], le poète peint l'image qui surgit à son regard : « così dipinsi quello che s'aspetta // di vedere per caso aprendo gli occhi » (vv. 16-17). Il s'agit d'un regard qui va au-delà de la perception visuelle – *oltre il vedere*, pour reprendre le titre de l'introduction à Cezanne – et qui recherche un signe capable de propulser l'élan créatif dans une dimension d'émerveillement :

> L'artista quindi non ricerca, per Gatto, un tempo perduto, o smarrito, della propria storia, ma un tempo che si fa ogni giorno nuovo nel miracolo di essere vissuto e scoperto e che attende l'artista al risveglio, nel momento in cui egli schiude per caso gli occhi alla vita[1031].

En ce sens, le poète-peintre tente d'approcher la vérité par la couleur considérée comme « seme vitale della verità[1032] ». Dans le poème *Vat 69*[1033], nous lisons : « Il colore che attinge dalle cose / la memoria superstite o rispose / la verità dell'essere » (vv. 1-3). La couleur évoque synesthésiquement une sensation (comme dans les recueils hermétiques) où le blanc s'associe au silence dans le poème *Tornanti di montagna*[1034] : « E non udivi nulla nulla, altro che il remo / d'una barca sul Lete, il bianco intorno. » (vv. 6-8).

Dans le poème *Olio e aceto*[1035], Gatto semble faire allusion aux natures mortes cézaniennes dans un nouveau dialogue synesthésique entre couleurs et sensations gustatives :

> Per la verde lattuga trasparente, / fresca la foglia aperta al suo ventaglio, c'è quest'olio di luce, queste mente / di poggio e dal suo tartaro fiorita / la viola d'aceto, spicca l'aglio. / Il carciofo nell'indaco s'abbruna / al suo verde di panno di laguna. / Rosso il radicchio a prendere s'avvita / nel suo cespo croccante. È la tua tavola, / un giorno che riposa – nel nome d'ogni cosa. / Ed è quasi una favola. (vv. 1-11).

Les couleurs (vert, violet, indigo, rouge) associées aux aliments en révèlent le goût ou la texture. À cela s'ajoute une forte dimension visuelle, picturale : du violet du vinaigre et de l'ail se détache l'acidité du condiment (« spicca »). Le radis est à la fois vif de par le rouge qui le caractérise et « croccante » par la fermeté qui rappelle sa couleur. Le

[1030] RV, p. 472-473.
[1031] Francesco D'Episcopo, *Alfonso Gatto oltre la letteratura, poesia e arti figurative, op. cit.,* p. 35.
[1032] Ruggero Jacobbi, « Per un commento alle "Rime di viaggio", in *Stratigrafia di un poeta, Alfonso Gatto, op. cit.*, p. 149.
[1033] RV, p. 476.
[1034] RV, p. 473.
[1035] RV, p. 513.

syntagme « olio di luce » renvoie quant à lui à différents éléments. Le titre du poème, *Olio e aceto*, suggère tout d'abord une sensation gustative entre le doux et l'acide. Le violet du vinaigre pourrait aussi s'apparenter chromatiquement à l'ombre du tableau, sous-entendue dans le vers suivant par un indigo qui tend à s'assombrir (« il carciofo nell'indaco s'abbruna »). Enfin, l'huile est à la fois condiment alimentaire et référence au domaine pictural (huile sur toile) en suggérant la lumière qui émane du tableau. Ainsi, les paronymes « tavola » et « favola », dont seule la première consonne diffère, se font écho pour transformer de simples objets de la vie quotidienne en choses merveilleuses.

12.2.4 Sensorialité métaphysique : Carlo Carrà

L'intérêt que le poète porte à la sphère sensorielle le rapproche du peintre Carlo Carrà (1881-1966). Très connu pour son adhésion au Futurisme, Carrà constitue une grande source d'inspiration pour le poète. Calvesi considère le peintre piémontais comme une sorte d'*alter ego* de Gatto, comme celui qui « è riuscito a esprimere la totalità del proprio essere attraverso i mezzi della pittura, sia attraverso quelli della scrittura, ovvero colui il quale ha realizzato un ideale che era intimamente vagheggiato dallo stesso Gatto[1036] ».

Alfonso Gatto dédie au peintre le poème *Sul cinquale*[1037]. Ce texte se réfère à la série de tableaux de Carrà sur Cinquale, dont *Foce del Cinquale*[1038]. Cinquale est une localité toscane traversée par le petit fleuve Versilia. Le poète rédige une importante monographie, *Il creato di Carrà*[1039] (1967) où il cite le tableau *Foce del Cinquale* et rend hommage à la sensorialité du peintre, soulignant sa capacité à observer et à pénétrer : « Carrà è davanti a un paesaggio, il suo, cui s'ostina a negare entusiasmo avvicinandolo con la disperazione ultimativa di non poterlo penetrare, con l'allegrezza, quanto leopardiana, di volerlo[1040]. »

Dans le poème *Sul Cinquale*, la campagne est mise à l'honneur. Gatto l'esquisse dans ses moindres détails et couleurs, comme un peintre : « tutto il cielo / migrava

[1036] Maurizio Calvesi, « Alfonso Gatto e la pittura », in *Alfonso Gatto, op. cit.,* p. 109.
[1037] RV, p. 490.
[1038] Voir annexes, image 39.
[1039] Alfonso Gatto, « Il creato di Carrà », in *Carrà, Tutta l'opera pittorica*, *op. cit*.
[1040] Ivi, p. 40.

nell'azzurro, illuminato / dagli alberi stillanti. » (vv. 2-4) ; « la campagna strusciava nel verziere / di luce il giallo delle margherite, / sino a raggiarne pallide riviere » (vv. 6-8). Les couleurs choisies par Gatto renvoient au tableau de Carrà, où le bleu et le jaune prédominent. Le poète rend également l'effet de lumière qui émane de l'œuvre de Carrà : « le ciel illuminé » rappelle le coucher du soleil, les arbres « suintants » l'humidité du lieu ; quant aux marguerites jaunes, elles éclairent par petites touches la végétation. Le champ lexical du poème, qui renvoie à l'humidité et au vent (« lunedì di nuvolo » (v. 1), « il caldo dai piovaschi » (v. 2), « un velo / di nebbie » (v. 4-5), « i muri / lividi d'acqua » (v. 10)), revient dans le tableau de Carrà par des touches de peinture de couleurs complémentaires où la lumière du soir se lie à l'élément aquatique. C'est ainsi que le peintre, selon Gatto, « pénètre spirituellement[1041] » le paysage.

Le poème *Il porto incantato*[1042] reprend les codes du tableau[1043] qui présente un port dans toute sa rugosité. Les couleurs utilisées sont réduites au blanc, au noir et au gris. La rigidité architecturale du quai et des bâtiments s'oppose à la souplesse des voiles du bateau – qui occupe la partie gauche de l'œuvre – et au mouvement sinueux des vagues. Nous pouvons rapprocher le texte poétique de l'œuvre de Carrà, *San Giorgio Maggiore*[1044], qui présente une vue vénitienne. Comme dans le tableau de Gatto, nous pouvons noter une opposition entre la rigidité du quai et les barques sur l'eau. Ces choix stylistiques confèrent à l'œuvre une atmosphère mystérieuse, quasi métaphysique.

Le poème *Il porto incantato*, se présentant sous la forme d'un sonnet, reprend l'opposition entre souplesse et rigidité dans les deux premiers quatrains : « Era un ordine muto l'evidenza / dell'alba nello stampo dei suoi porti, / stacchi deserti di volumi senza / pietà d'ascolto e voce che conforti. / Il silenzio compiuto, desinenza / impressa ad ogni pietra, a sghembo i forti / e gli ultimi rifugi, la presenza / estrema nel mancare ch'è dei morti. » (vv. 1-8). Les rimes alternées jouent sur l'opposition entre port et mer mais aussi sur la fluidité de l'eau. Les rimes en « - enza » (« evidenza », « senza », « desinenza », « presenza ») insistent sur l'instabilité et l'absence. En effet, « senza » et « presenza » s'opposent, de même pour la « desinenza » qui varie contrairement à

[1041] Ivi, p. 13. « L'io del pittore penetra spiritualmente, più di quanto non creda e non voglia, questo contrasto di colore unito massivamente del tono e di tono diviso per colori complementari ».
[1042] RV, p. 507-508.
[1043] Voir annexes, image 40.
[1044] Voir annexes, image 41.

l'« evidenza ». Les rimes en « - orti » (« porti », « conforti » et « forti »), par la répétition des mêmes consonnes accolées, accentuent la rigidité architecturale du port[1045].

Dans le poème *Donne sulla spiaggia*[1046]*,* écriture poétique, peinture et réalité se mélangent : « Più nude della terra, pescose più del mare / le donne che si lasciano scottare, / quasi a un pelo di brividi la schiena, / un rapido traslato nell'immagine / che le spiega all'aperto delle pagine, / le pagine del cielo, lo stampo dell'arena. » (vv. 1-6). La femme sur la plage, qui semble réelle, se transfère dans une image (« un rapido traslato nell'immagine »). Le poème crée une mise en abyme de l'art : il ne représente pas une réalité mais s'inspire d'une représentation possible de la réalité. La métaphore « le pagine del cielo » confirme également cette dimension. Les pages, qui se réfèrent à l'écriture poétique sont ici liées à un ciel qui est représenté dans le tableau mais qui est absent dans le poème. Poésie et peinture, dialoguant librement entre elles, dépassent la limite fixée par le tableau ou par le texte :

> Di là dal « vedere », di là dal « pensare », ogni quadro di questi anni è per Carrà il suo parlare da uomo con se stesso attraverso il linguaggio del mestiere, l'avere risposta dal corpo che è « in relazione con tutte le cose » come dice Alain[1047].

Les tableaux réalisés par Gatto confirment son admiration pour Carrà. Gatto réalise en effet plusieurs toiles où l'inspiration du peintre piémontais est évidente. Le tableau du poète *La barca*[1048] pourrait s'associer à la toile *Sera sul lago*[1049] de Carrà. Ces deux toiles partagent le même motif : une barque vide glissant sur les flots, peinte au centre de la composition. Bien que le chromatisme soit différent dans les deux tableaux (les couleurs sombres du tableau de Carrà évoquent le crépuscule, tandis que chez Gatto, il s'agit d'un bleu clair), les tons s'orientent vers une certaine uniformité qui contribue à faire fusionner le paysage naturel (ciel – eau – montagne) et la barque dans un élément unique.

[1045] Luigi Ernesto Arrigoni, *La metrica di Alfonso Gatto: strutture formali e paradigmi artistici, op. cit.,* p. 302.
[1046] RV, p. 504.
[1047] Alfonso Gatto, « Il creato di Carrà », in *Carrà, Tutta l'opera pittorica*, *op. cit.,* p. 41.
[1048] Voir annexes, image 42.
[1049] Ivi, image 43.

Les similitudes qui se dégagent du tableau *Paesaggio di San Remo*[1050] de Gatto et *Ponte caricatore*[1051] de Carrà sont également troublantes. Ces deux toiles représentent un bord de mer où apparaissent sur la berge de petites baraques en bois, bleues. La construction du tableau et la perspective sont assez similaires : la mer se trouve en arrière-plan tandis que la maisonnette figure au premier plan, créant une perspective dans le tableau. L'immensité du paysage se confronte à la fragilité des constructions sommaires en bois, conférant à l'ensemble une atmosphère de vide existentiel et d'errance.

12.2.5 Entre errance et existence : Vincent Van Gogh

Le recueil *Rime di viaggio per la terra dipinta* rend également hommage à Vincent Van Gogh. Gatto lui dédie le poème *La panchina di Van Gogh*[1052] dont le tableau *La panchina*[1053] complète le sens. Cette peinture, qui représente un banc à l'ombre d'un arbre à l'abondant feuillage et sans trace de vie humaine, pourrait faire référence au tableau *Jardin de l'hôpital Saint-Paul*[1054]. Les similitudes sont évidentes : le banc, le feuillage des arbres, l'absence de personnages. Le poème s'ouvre sur l'image d'un vagabond qui se veut être à l'image de Van Gogh : « Capiterà l'errante col suo forte / spessore di capelli, il viso stretto / per gli occhi vuoti, le due mani attorte. » (vv. 1-3). L'errance est une notion fondamentale du tableau de Van Gogh qui représente le jardin de l'hôpital où l'artiste a séjourné à plusieurs reprises en raison d'épisodes psychotiques et d'instabilité mentale. Le choix de représenter le banc vide insiste sur la notion d'absence qui peut se lire comme la métaphore des tourments connus par l'artiste tout au long de sa vie. Bien que le peintre ait connu des moments difficiles, la peinture s'affirme comme un moyen de dépasser ses limites. Alfonso Gatto insiste sur cet aspect de l'artiste, ainsi que sur sa raison d'être au monde qu'il exprime par le biais de sa création artistique et l'exercice inlassable de la peinture :

> Ora ascolta ammansito dal fragore, / albero e vento : come una foresta, / la sua fatica, e questa calma nuova / che lo sorprende a mettere la testa / sul braccio, sul profilo dell'amore. / Così dipingerà prova su

[1050] Voir annexes, image 44.
[1051] Voir annexes, image 45.
[1052] RV, p. 500-501.
[1053] Voir annexes, image 46.
[1054] Voir annexes, image 47.

> prova / la sua ragione d'essere nel fiore, / nel seme, nella terra, nella morte. (vv. 12-19)

Le peintre creuse la vérité existentielle dans tous les éléments de la nature (« fiore, seme, terra, morte ») qui semblent peints « con la terra che seminano[1055] ». « Il seme », qui est d'ailleurs le titre d'une des proses de *La sposa bambina* est le symbole de la vie et de sa fugacité.

Alfonso Gatto explique « se reconnaître » en Van Gogh. « Il cittadino errante[1056] » évoqué par Gatto qualifie non seulement le peintre néerlandais mais aussi le poète lui-même. Dans un article intitulé *Autoritratto*, Gatto se prête à un monologue sur sa vie, se posant des questions et y répondant. Il revient sur son parcours et son existence qui sont reliés, comme pour Van Gogh, à un inlassable vagabondage :

> In lui ci riconosciamo. […] La tua vita – mi son detto – è stata un continuo vagabondaggio da una città all'altra d'Italia, da un ambiente all'altro, da un lavoro a un altro. È stata una tua inquietudine, un tuo spirito d'avventura, un tuo non saper mai trovar pace: o, generalizzando, si può dire che la poesia porti con sé per il poeta l'incapacità di imparare a vivere[1057]?

12.3 « L'atto (e l'amore) del dirmi addio » : autoportraits

La notion d'autoportrait renvoie à une volonté pour le poète de faire le point sur sa vie. En effet, Gatto réalise une série d'autoportraits – peints et écrits – en même temps que le recueil *Rime di viaggio per la terra dipinta.* Le poète avait déjà dessiné plusieurs autoportraits[1058] sur des supports variés (des journaux ou des emballages). Graziana Pentich en rassemble plus d'une dizaine dans son ouvrage, la plupart présentés comme « autoritratti-maschera[1059] ». Elle les considère comme « un darsi conferma da parte del poeta d'una sua presenza incisiva, ostinata, indelebile, dentro la sua provvisorietà e fugacità del vissuto[1060] ». La diversité de ces autoportraits (le visage peut être émacié ou

[1055] Alfonso Gatto, « Autoritratto », in *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 710. L'article est publié dans *La Fiera letteraria* le 25 décembre 1955, puis dans *La Rassegna della letteratura italiana* en 1986.
[1056] Ivi, p. 711.
[1057] *Ibidem.*
[1058] Voir annexes, série d'images 48.
[1059] Graziana Pentich, *I colori di una vita, momenti di vita e luoghi di poesia, op. cit.,* p. 45-49.
[1060] Ivi, p. 45.

bien « lunaire » comme dans l'*Autoritratto-luna*) révèle leur complexité et la volonté du poète-peintre de réaliser dans chaque tableau plusieurs représentations.

La présence des autoportraits dans *Rime di viaggio per la terra dipinta* semble constituer un nouvel hommage à Vincent Van Gogh qui en avait réalisé, entre 1886 et 1889, près de quarante-trois, dont le célèbre *Autoportrait à l'oreille bandée.* Alfonso Gatto reprend le thème de l'autoportrait – pictural et poétique – dans *Autoritratto per boxe*[1061] et *Autoritratto da ragazzo*[1062]. Dans une lettre adressée à son frère, Van Gogh fait part de la difficulté inhérente à l'autoportrait : « On dit, et je le crois volontiers, qu'il est difficile de se connaître soi-même. Mais il n'est pas aisé non plus de se peindre soi-même[1063]. » C'est pourtant l'exercice auquel Alfonso Gatto s'est attelé. Le premier tableau est un autoportrait adulte, avec des immeubles en arrière-plan. Son regard est orienté vers le bas, pensif. En ce qui concerne le second autoportrait, enfant, l'arrière-plan est composé de voiliers. Le regard du jeune garçon exprime une certaine timidité. L'adulte tourne le dos à la maison de son enfance, à son passé, alors que l'enfant a encore devant lui tout l'horizon se matérialisant par l'image des voiliers dans la mer.

Si Mara Affinito met en relation ces deux autoportraits en les analysant comme un diptyque qui proposerait deux perceptions différentes du poète : d'un côté, l'image d'un adulte, plus réaliste et, de l'autre, celle d'un enfant, plus artistique[1064], nous pensons que ces deux « facettes » font partie intégrante du poète. Dans cette perspective, Henri Focillon considère l'art comme un prolongement de l'enfance pouvant subsister et se retranscrire à l'âge adulte :

> La curiosité de l'enfance, l'artiste en prolonge le privilège bien au-delà des limites de cet âge. Il touche, il palpe, il suppute le poids, il mesure l'espace, il modèle la fluidité de l'air pour y préfigurer la forme, il caresse l'écorce de toute chose, et c'est du langage du toucher qu'il compose le langage de la vue – un ton chaud, un ton froid, un ton lourd, un ton creux, une ligne dure, une ligne molle. Mais le vocabulaire parlé est moins riche que les impressions de la main, et il faut plus qu'un langage pour traduire leur nombre, leur diversité et leur plénitude[1065].

[1061] RV, p. 517 et Annexes, image 49.
[1062] RV, p. 494-495 et annexes, image 50.
[1063] https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/portrait-de-lartiste-747. Consulté le 19 janvier 2024.
[1064] Mara Affinito, « Le cento tempere di *Rime di viaggio per la terra dipinta* », *op. cit.,* p. 206.
[1065] Henri Focillon, *Vie des formes*, *op. cit.*, p. 112-113.

Les textes poétiques éponymes, tout comme les deux tableaux, confirment cette idée. Dans *Autoritratto per boxe*[1066], Alfonso Gatto se représente comme un être abîmé par le temps (« Di me duro nel segno che ne ho tratto, / a conferma d'un volto che non vuole / aver pietà dagli occhi, le parole / chiuse nel pugno sconciato il ritratto. » (vv. 1-4)), prenant du recul face à sa propre représentation. Le poète semble partagé entre joie et tristesse (« non so se per contento / o per tristezza »). La représentation de soi dans un autoportrait laisse penser à une déclaration intime de son intériorité. Le portrait du peintre par lui-même est « ce clivage, faille entre l'identité et l'appartenance. Se peindre c'est peindre alluvions et failles, peindre l'appartenance et la différence[1067]. »

De l'autre côté du miroir, le peintre dresse son portrait au monde. Dans une section consacrée aux peintres, du recueil *Donner à voir*, Paul Éluard écrit : « Quand ils faisaient leur portrait, c'était en se regardant dans un miroir, sans songer qu'ils étaient eux-mêmes un miroir[1068] ». Nous pouvons nous interroger sur l'espace entre le « moi » et la « représentation du moi » puisque le miroir et l'autoportrait instaurent un rapport de double échange :

> Le peintre qui se peint regarde le modèle qu'il est dans un miroir, et c'est ce miroir qu'il peint. Le peintre peint qui regarde, qui *se* regarde. Le miroir éludé, le portrait *me* regarde. C'est aussi à ce regard que je lui porte que s'accorde le portrait participe, et par les regards échangés *je prends part* au portrait même[1069].

Dans *Autoritratto da ragazzo*[1070], Gatto insiste sur la volonté de se représenter enfant, et ce, dès les premiers vers : « Vogliamo sia, per me solo lo voglio, / che il ritratto stupito del fanciullo / di spalle ai suoi velieri, così spoglio / da ingrandire infoltendo nel suo brullo / capo di stoppa, sia il mio ritratto. » (vv. 1-5). La mer à l'horizon évoque son avenir incertain, entre plénitude, par l'image des voiliers, et tourments, en citant la prison dans laquelle il sera enfermé à Milan : « se gli occhi che mi videro, se il mare / partito all'orizzonte, fu sul muro / della prigione l'uscio della gogna ». (vv. 11-13). À travers ce binôme adulte-enfant, le poète retrouve le fil de sa vie. L'autoportrait apparaît ici comme une métaphore mélancolique de son existence : le poète se représente dans le passé mais

[1066] RV, p. 517.
[1067] Pascal Bonafoux, *Les peintres et l'autoportrait*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1984, p. 12.
[1068] Paul Éluard, « Peintres », *Donner à voir*, in *Œuvres complètes,* t. 1, *op. cit.*, p. 941.
[1069] Pascal Bonafoux, *Les peintres et l'autoportrait, op. cit*., p. 14-15.
[1070] RV, p. 494-495.

souhaite laisser une trace à sa postériorité. À travers l'acte de l'autoportrait, il se projette dans le futur et au-delà de toute perspective spatiale et temporelle. Il s'agit, selon le poète, de sa façon de nous dire adieu :

> Qui, su queste pagine scritte, sulle altre per acqua trasparenti al segno e al colore, ancora di me si tramanda l'immagine che mi precede e mi aspetta: là dove mi troverò, là dove potrete trovarmi con l'aria di divertire ogni pensiero che passa. // E sia pure "vanità" l'atto (e l'amore) del dirmi addio[1071].

Toute la vie du poète est marquée par la présence constante du sentiment de « mort » et de « renaissance ». L'acte poétique partage cette même expression, cette « vanité », dans un sens quasi pictural où la vie est précaire et fugace. *L'albero*[1072], le dernier poème du recueil (qui est également son dernier recueil), insiste sur cette relation entre vie et mort : « Ti sia vita per vita dalla morte / quest'albero dal ceppo bruciato » (vv. 1-2). La force vitale de l'arbre, qui semble très entachée de par sa souche brûlée, n'est toutefois pas une mort certaine puisque : « Per morire / veramente non basta la memoria / spietata del durevole che dura. / La morte è morte se non ha figura. » (vv. 7-10). Le poète, abolissant toute notion de durée au sein de la dimension de durée, souligne le retour incessant à une sorte de « temps majeur ». La représentation (« figura ») permettrait de contrer la mort : « Per sempre vivi, allora se una foglia, / un pappo d'aria, annunci che la soglia / dei morti è l'apparire ? // Eternamente vivi, e per figura / dipinti, per costrutto nelle mura / lunari dei sepolcri. » (vv. 11-16). Si la forme picturale est « immagine perfetta del mondo sensibile[1073] », le poème est « la dedica dell'anima a sé stessa[1074] ». S'associant au texte poétique, la peinture permet ainsi de donner et de redonner vie éternellement, dans un échange qui demeure infini.

[1071] Alfonso Gatto, « Per licenza », in *Tutte le poesie, op. cit*., p. 469.
[1072] RV, p. 527.
[1073] Ruggero Jacobbi, « Per un commento alle "Rime di viaggio" », in *Stratigrafia di un poeta, Alfonso Gatto, op. cit.*, p. 141.
[1074] *Ibidem.*

Conclusion

Avant de clore notre parcours exégétique de l'œuvre poétique et artistique d'Alfonso Gatto, nous souhaiterions revenir sur les réflexions développées dans ce travail de recherche.

Nous avons choisi, dans un premier temps, de revenir sur le contexte historique et culturel dans lequel les textes « hermétiques » sont nés. Comme nous l'avons expliqué, la notion d'hermétisme, définie par la critique, semble se réduire aux principales difficultés inhérentes à la compréhension du texte poétique. Les difficultés de classification d'un point de vue chronologique et esthétique, ainsi que la diversité des auteurs rendent l'idée d'une seule définition impossible. Il serait ainsi réducteur de parler d'un seul type « d'hermétisme » pour comprendre et saisir le choix des poètes de se tourner vers une parole en dehors du temps historique durant la période fasciste. Nous préférons plutôt évoquer « des hermétismes » fondés sur le partage de valeurs communes d'engagement poétique et éthique. Nous pensons toutefois qu'il serait très intéressant de proposer plusieurs pistes d'études comparatistes, et ce, dans différentes perspectives.

Dans notre travail de recherche, l'utilisation d'une approche sémantique et lexicographique du texte poétique s'est révélée pertinente à plusieurs égards pour mettre en évidence l'évolution poétique et esthétique de Gatto. Cette approche critique pourrait être appliquée à la production d'autres poètes dans le but d'analyser les possibles convergences et divergences entre les différents poètes de cette période. Ce type d'étude permettrait de nouvelles perspectives critiques et exégétiques du texte hermétique, au-delà de ses spécificités stylistiques. Nous pensons, à titre d'exemple, à la création d'un « bestiaire hermétique » qui mettrait en relation la présence de différentes espèces d'oiseaux présentes chez plusieurs auteurs hermétiques. Dans cette même démarche de nature comparatiste, nous avons également entamé une réflexion sur les racines de l'hermétisme. Bien que des critiques, comme Flora, considèrent la poétique hermétique comme un héritage du Symbolisme français et que les poètes hermétiques démontrent dans leurs ouvrages critiques et poétiques leur intérêt notable pour cette littérature, il n'existe, à ce jour, presque aucune étude[1075] récente sur le lien entre Symbolisme et hermétisme italien. Les références aux notions de vide et d'absence, mais également les

[1075] Voir Laura Toppan, *« Le chinois », Luzi critico e traduttore di Mallarmé, op. cit.*

similitudes entre la poétique de Gatto et de Mallarmé que nous avons relevées dans notre troisième chapitre, ont confirmé nos premières impressions. Il serait très intéressant de creuser ce dialogue polyphonique entre les poètes hermétiques en impulsant la traduction de leurs ouvrages en langue française.

Dans l'œuvre d'Alfonso Gatto, notre problématique était de mettre en évidence le lien qui unirait la « parole-éternité » à la « parole-mémoire » et de justifier ainsi la continuité de l'œuvre du poète plutôt que son « tournant », qui caractériserait le passage, à partir de la Seconde Guerre mondiale, d'une poésie hermétique vers une poétique tournée vers la réalité et l'Autre. La lecture des différents ouvrages critiques sur le poète a soulevé plusieurs questionnements. Tout d'abord, nous avons souligné que la période hermétique (soit uniquement les deux premiers recueils) a été beaucoup plus étudiée que la production suivante. Les études relèvent ainsi des thèmes très intéressants, comme la dimension maternelle et l'image de la lune. En revanche, elles ne prennent pas en compte l'ensemble du *corpus* du poète. L'approche critique de type sémantique et lexicographique a été déterminante en ce sens car elle nous a permis de parcourir le champ lexical de l'auteur dans toute son œuvre. Au début de nos recherches, les recueils poétiques nous semblaient très différents mais, progressivement, des liens significatifs se sont imposés à notre attention. En triant les informations issues de l'enquête sémantique, les figures analogiques (des premiers recueils hermétiques) dont la compréhension pouvait poser question de prime abord, prenaient tout leur sens : le paysage poétique se liait au temps à travers la mémoire. En effet, le dialogue synesthésique des sens (visuel, olfactif et auditif) s'associe au processus mémoriel pour faire ressurgir les paysages mythifiés de l'enfance.

La lecture des proses de Gatto a également éclairé l'analyse des textes poétiques. Nous sommes convaincue que la connaissance d'un auteur ne peut être complète sans prendre en compte l'ensemble de son œuvre. Comme nous avons cherché à le démontrer dans notre travail, l'analyse d'un poème est souvent enrichie par des textes en prose[1076], parfois rédigés à des périodes différentes. L'exemple du recueil de poèmes pour enfants illustre parfaitement nos propos : Gatto rédige dans le même laps de temps *Il vaporetto*, composé de comptines enfantines extrêmement colorées, et le recueil *Il capo sulla neve*

[1076] Plusieurs textes en prose, notamment dans *La sposa bambina*, apportent des données biographiques intéressantes qui nourrissent l'analyse poétique.

ayant pour thématique centrale la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, bien que véhiculée à travers différentes formes, la réflexion reste la même : le poète, tout au long de son œuvre, choisit de placer la figure de l'enfance au centre de son écriture.

Alfonso Gatto reste en effet animé par un regard d'enfant. Dans *Parole a un pubblico immaginario*, que nous avons déjà cité précédemment, le poète décrit le cadre de la naissance de sa poésie. Gatto y livre également un portrait intime, toujours en lien avec l'espace et le temps :

> Ho scritto la mia prima poesia a vent'anni in una stanza diroccata. […] Questa fu la poesia che mi si rivelò in quella stanza diroccata ov'io ero seduto: le parole che scrissi allora, poche, timide, ma come sospese nel silenzio che c'era intorno, mi sembrava che fossero proprio quelle con cui la sera voleva essere amata dal suo grande bambino[1077].

L'autoportrait du poète, se définissant comme « grande bambino », démontre une relation intrinsèque avec le monde de l'enfance. Dans notre seconde partie, en analysant l'espace poétique dans l'œuvre hermétique de Gatto, nous avons cherché à démontrer que l'enfance offrait la possibilité de renaître indéfiniment, dans un « enfantement de soi, de régénération du monde[1078] ». Le paysage d'*Isola* se construit, en effet, à travers l'absence de frontières et de tout repère géographique. Les principaux éléments naturels (l'eau, l'herbe et le vent) esquissant le paysage, sont perçus par le biais des sens, à partir d'une récupération mémorielle. Les couleurs, notamment le bleu et le vert, viennent compléter chromatiquement ce paysage par analogies. Dans une relation de double échange, les éléments assument ainsi eux-mêmes une fonction mémorielle. À travers ce paysage de l'enfance mythifié, la nature permet un cycle de renaissance infinie qui se poursuit dans l'espace corporel. Le corps devient parfois réceptacle du paysage, le cri s'inscrivant dans cette même dynamique de 're-naissance'. Bien que les paysages changent lorsque le poète quitte Salerne pour Milan, Gatto cherchera toujours à retrouver, à travers la dimension sensorielle, ce Sud perdu et, ainsi, sa propre enfance. Lors de ses années milanaises, en relation avec le monde architectural, le poète retrouvera dans l'espace de la banlieue les sensations de l'enfance.

[1077] Alfonso Gatto, « Parole a un pubblico immaginario », in *Tutte le poesie*, p. 704. Les lemmes soulignés sont de l'auteure de cette thèse.
[1078] Odile Bombarde, « L'aveugle et l'enfant menacé : Yves Bonnefoy et Freud, quelques itinéraires », in *Littérature et nation*, n. 25, 2001, p. 73.

À partir du recueil *Morto ai paesi*, le paysage perd progressivement ses couleurs pour devenir un paysage-frontière entre le monde des vivants et celui des morts. La fonction de mémoire perdure et, une fois encore, l'enfance reste au centre : l'enfance perdue se lit à travers la perte de Gerardo qui s'interpénètre avec la propre mort du poète, enfant devenu adulte malgré lui.

C'est à travers un regard *infans*[1079] que la parole-éternité se lie à la parole-mémoire. Le paysage se retourne vers la dimension temporelle à travers des réminiscences qui ont lieu dans le cadre de la fenêtre, comme un seuil ouvrant vers l'horizon des possibles. En ce sens, les correspondances entre les poèmes hermétiques de Gatto et l'œuvre léopardienne mettent en relation l'espace et le temps. Il faut ainsi attendre la nuit pour que toutes les frontières spatio-temporelles se brisent et que le poète puisse dialoguer avec l'au-delà, et tout particulièrement avec son frère perdu. La nuit offre à cet effet le pouvoir d'amplifier les odeurs de la nature alors que la lune confère au poète un rôle de *voyant*. Dans cette dialectique entre le visible et l'invisible, le regard de l'enfant revêt une nouvelle fonction, en pouvant voir ce que les adultes ne voient pas, ou « l'invisible caché ».

À partir du début de la Seconde Guerre mondiale, définie comme « tournant » par la critique, la parole poétique de Gatto devient plus proche des réalités historique et sociale. Plutôt que d'évoquer une rupture, nous préférons parler d'un « glissement » à partir de *La memoria felice*. En effet, la relation à la mémoire, déjà présente dans les poèmes hermétiques, perdure et s'amplifie progressivement. Le paysage n'est plus mythifié mais s'éloigne en devenant souvenir. Les références à Gerardo s'amenuisent et le paysage poétique ne se réfère plus à une enfance perdue. Le besoin de se fixer dans le temps et l'espace, que nous notons à partir des premiers toponymes, révèlent l'entrée de la « réalité » et de l'historicité dans l'œuvre de Gatto. Perdant ses couleurs, le paysage se teinte de blanc et d'ombre, et se caractérise par l'aridité : il est marqué, à la fois, par l'impossibilité d'un retour géographique et par la perte du dialogue avec l'au-delà. Ces nouveaux paysages transfigurent également le vide existentiel d'un monde que le poète

[1079] Voir Odile Bombarde, « L'aveugle et l'enfant menacé : Yves Bonnefoy et Freud, quelques itinéraires », in *Littérature et nation* n. 25, 2001, p. 67.

ne reconnaît plus. Les éléments naturels, le ciel et l'eau, tissent un lien entre l'éternité et la mémoire qui devient progressivement collective.

Face au drame de la guerre, le poète ne se limite plus à dialoguer avec l'au-delà mais se trouve dans l'urgence d'être témoin. À partir de *Amore della vita*, les signes annonciateurs de la guerre se font de plus en plus nombreux et le poète s'engage à offrir une parole au silence et à la souffrance des vaincus, des « poveri ». Dans *Il capo sulla neve*, puis dans *La Storia delle vittime*, les enfants seront parmi les victimes les plus touchées. La voix poétique offerte aux plus faibles demeure le *leitmotiv* de Gatto.

Enfin, dans le domaine pictural, le poète se lie à l'enfance à travers un œil qui sonde le réel et retranscrit le monde à travers les sens et les couleurs. Baudelaire, à ce propos, avait établi un lien entre les couleurs et le monde de l'enfance :

> L'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre.* Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. […] L'homme de génie a les nerfs solides ; l'enfant les a faibles. Chez l'un, la raison a pris une place considérable ; chez l'autre, la sensibilité occupe presque tout l'être. Mais le génie n'est que l'*enfance retrouvée* à volonté […][1080].

Le travail de peintre et de critique d'art ainsi que l'écriture poétique d'Alfonso Gatto pourraient se traduire par ce sentiment d'*ivresse* mais également de vérité. En effet, le poète insiste particulièrement sur la notion de vérité, propre à l'hermétisme, en poésie et en peinture, mais également dans sa critique d'art de l'œuvre de Cezanne. À travers l'enfance, le poète semble ainsi percevoir les signes du monde dans une relation plus sincère. Ce n'est pas un hasard si le recueil *La forza degli occhi* est dédié à son fils Leone : l'œil de l'enfant se pose sur le monde à travers un regard authentique.

Ce travail de recherche nous a ouvert de nombreuses perspectives. Outre les études visant à relier la poétique de Gatto à celle d'autres écrivains français et italiens, que nous avons déjà évoquées, d'autres axes de recherche pourraient être envisagés. Tout d'abord, nous souhaiterions, à l'issue de cette thèse, publier la traduction poétique d'*Isola* pour favoriser la réception de Gatto en France. Ensuite, l'idée d'établir une édition critique de l'œuvre de l'auteur pourrait certainement approfondir les horizons poétiques ainsi que les visées esthétiques d'un poète qui a été peut-être sous-estimé par la critique.

[1080] Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 794-795.

Cela permettrait de reconstruire de manière plus approfondie son processus poétique et artistique. En effet, la réception de l'œuvre de Gatto à l'étranger ouvrirait, nous l'espérons, de nombreuses possibilités pour les chercheurs italophones et non italophones souhaitant explorer de plus près les écritures littéraires et artistiques d'un intellectuel qui a fait de son œuvre un véritable point d'observation sur le monde contemporain en mouvement perpétuel.

Quelques réflexions préliminaires sur la traduction du recueil *Isola* d'Alfonso Gatto

Croce e delizia della traduzione… Si nous avons, dès le début de ce travail de recherche, choisi de traduire la poésie d'Alfonso Gatto en français, cette aventure a néanmoins présenté un certain nombre de difficultés. Cette brève présentation a pour objectif d'expliquer les raisons de la traduction du premier recueil de Gatto et d'explorer ce qu'implique l'acte de traduire un texte poétique. Revenant également sur quelques exemples concrets de réflexions rencontrées lors de cette aventure, nous explicitons certains de nos choix de traduction.

Pourquoi traduire ?

Nous sommes convaincue que la traduction est un instrument critique permettant de mieux appréhender l'œuvre d'un poète. En ce qui concerne cette étude, la traduction en est le point de départ. Notre souhait de traduction s'inscrit dans deux perspectives : réaliser une étude plus approfondie d'un point de vue sémantique et lexical des textes poétiques d'Alfonso Gatto et proposer une traduction complète du premier recueil *Isola*, qui n'a jamais été traduit dans sa globalité. À ce jour, il n'existe que très peu de traductions d'Alfonso Gatto en français. Nous avons effectivement recensé moins de cinquante poèmes traduits sur les plus de huit-cents poèmes rédigés par l'auteur, tous regroupés dans le volume *Tutte le poesie*. Par ordre chronologique, nous signalons quatre traductions d'Armand Monjo, publiées dans l'anthologie *Promenades en poésie italienne contemporaine en 33 auteurs*[1081] (1984). Bien que cette anthologie ait le mérite de faire connaître de nombreux poètes italiens au lecteur français, (les auteurs soulignent le choix des textes d'un point de vue purement hédoniste), plusieurs lacunes sont à relever. Premièrement, les trois recueils (*Il capo sulla neve*, *Poesie d'amore* et *Arie e ricordi*) d'où sont tirés les poèmes traduits de Gatto ne sont malheureusement pas cités, ni classés chronologiquement. Ensuite, les traductions en français ne s'accompagnent pas du texte en version originale. Sans référence aux éditions italiennes, il n'est donc pas possible de

[1081] Hughes Labrusse, Renzo Milani, André Ughetto, *Promenades en poésie italienne contemporaine*, Marseille, Sud, 1984, p. 55-60. Armand Monjo a traduit les poèmes suivants : *Per i martiri di Piazzale Loreto* (CN), *E tu m'ascolterai* (PA), *Mezzanotte a Mestre* (AR) et *Torneranno le sere* (CN).

lire le poème dans sa langue d'origine. Or, la traduction est indissociable de son texte de départ, puisque le travail poétique est avant tout un dialogue entre le son et le sens. Dans cette perspective, Bernard Noël souligne que :

> Il ne faut pas oublier que, tout en s'exprimant dans une langue donnée, un auteur crée à l'intérieur de cette langue une langue personnelle caractérisée par des fréquences, un rythme, des tournures si bien que traduire seulement sa langue d'origine, c'est ne pas traduire grand-chose. Cette dualité fondamentale, qui conduit à distinguer une œuvre de la langue pourtant la sienne, est évidente dans la poésie. Là, tout le monde voit bien qu'il n'y a pas que du sens étant donné qu'il faut compter avec le vers – lequel justement se compte puisqu'il est lié à la scansion. La poésie utilise la sonorité au même titre que le sens ; il lui arrive même d'inventer du non-sens, qui ne s'adresse pas qu'à la compréhension. D'ailleurs, son propos n'est-il pas d'émouvoir l'intelligence et de mettre de l'intelligence dans l'émotion ? C'est au croisement de cette double volonté que jaillit ce qu'on appelle « illumination » ou « épiphanie » ou « vision : états qui sont loin d'être des privilèges comme le laissent entendre certains pour en priver les lecteurs[1082].

La traduction la plus complète des poèmes d'Alfonso Gatto est publiée quelques années plus tard. L'ouvrage de Bernard Simeone, *Pauvreté comme le soir*[1083] regroupe quarante-trois traductions de poèmes appartenant à plusieurs recueils[1084] et organisés par ordre chronologique. Une introduction critique précède les poèmes en langue originale et leur traduction. Nous citons également la traduction plus récente de René Corona[1085] du poème *Novilunio* (MP), qui est insérée dans un chapitre qu'il consacre à Alfonso Gatto.

À la fin de notre mémoire de Master 2, *Alfonso Gatto : la mélancolie au croisement des arts*[1086], nous avions évoqué la volonté de traduire les textes poétiques de

[1082] Bernard Noël, « Traduire », in Inês Oseki-Dépré (édit.), *Traduction & poésie*, Actes de colloque de l'Université de Provence, 13-15 janvier 2000, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004, p. 18.
[1083] Bernard Simeone, *Pauvreté comme le soir*, Paris, La Différence, 1989.
[1084] Sont traduits : Amore, Solitudine (IS), Elegia, Assedio, Morto ai paesi (MP), Povertà come la sera, Oblio (MF), Parole, Lelio, Elegia notturna (AR), Sorriderti, Cenere, E tu m'ascolterai (PA), Vivi, Fine (AV), A mio padre, Ascolta il passo, Anniversario, Torneranno le sere (CN), Le diceva il ragazzo (GI), Una madre che dorme, Quasi un ricordo, Sciarada (FO), Notturno per Mondrian, Funerale in Sardegna, Osteria flegrea, La sorgente, L'inverno, A mia madre (OF), Una sera di marzo, Domani, Ricordami così, In quell'inverno, Laggiù nell'Arizona, La fanciulla di Spina, L'occasione, La veglia (SV), Tornanti di montagna, Figura, La luna sul lago, Olio e aceto, Cratere marino, L'albero (RV).
[1085] René Corona, « Alfonso Gatto ou la magie du clair-obscur (à propos de *Tutte le poesie,* Milano, Mondadori, 2005), in *Exercices d'admiration. De la langue à la parole, et de quelques poètes*, Paris, Hermann, 2014, p. 293-294.
[1086] Morgane Crotti, *Alfonso Gatto : la mélancolie au croisement des arts*, mémoire de Master 2, sous la direction de Flaviano Pisanelli, soutenu en septembre 2016, Université Paul Valéry Montpellier 3.

l'auteur afin d'approfondir l'analyse du langage poétique de Gatto, mais également de faire connaître au public français la poétique hermétique de l'auteur (seuls deux poèmes d'*Isola* ont été traduits en français par Bernard Simeone). En effet, la réception d'un auteur à l'étranger ne peut exister sans sa traduction. Les perspectives de futures recherches pour un public non italophone en dépendent également.

La première année de cette thèse a ainsi été consacrée à l'analyse des textes des recueils hermétiques et à la traduction d'*Isola* que nous présentons en annexe. Le travail de traduction a nourri notre approche sémantique et lexicographique du texte poétique. En effet, la lecture très attentive des poèmes de l'auteur nous a permis de relever l'importance de lemmes et de champs sémantiques qui peuvent ne pas être évidents à une première lecture. À ce propos, Bernard Noël considère l'acte de traduction comme « un exercice de lecture[1087] ». Le corps-à-corps avec le texte nous a aidée à relever les différentes occurrences pour chacun des lemmes que nous avons essayé de maintenir dans nos traductions. Ce procédé illustre bien l'idée que la traduction peut constituer une méthode non seulement pour comprendre le texte poétique dans sa langue source, mais aussi pour saisir la complexité de sa signification. Ce travail sur le sens est crucial lorsqu'il s'agit d'aborder l'étude de la poétique hermétique où l'analogie est récurrente.

Les particularités de la grammaire hermétique ont présenté des difficultés d'ordre exégétique. Il n'est pas toujours aisé de comprendre la polysémie du texte original quand l'emploi des conjonctions n'est pas habituel, la ponctuation raréfiée, les articles souvent supprimés. Nous partageons l'avis de Silvio Ramat qui souligne que l'hypothétique obscurité inhérente à la poésie de Gatto est surtout d'ordre grammatical et syntaxique[1088]. À ce propos, nous pouvons prendre pour exemple plusieurs traductions de poèmes du recueil.

Dans le poème *Stazione*[1089], nous avons été confrontée à un problème de préposition : « Bambini goffi soffiano il fumo : al cappotto del padre si stringono in sonno. Ad ore ». Nous pensons que la préposition « ad » devant « ore » semble se référer à un « per ore » signifiant « pendant des heures ». Face à des problèmes syntaxiques, nous

[1087] Bernard Noël, « Traduire », in *Traduction & poésie*, *op. cit.*, p. 17.
[1088] Silvio Ramat, « Introduzione. Un viaggio da isola a isola », in *Tutte le poesie, op. cit.*, p. XIII. « A noi l'ipotetica "oscurità" di quel libro, che prosegue e corregge il cammino avviato con *Isola*, risulta di natura prevalentemente grammaticale e sintattica. ».
[1089] Voir annexes, p. 331.

avons opté pour le respect de la grammaire de la langue cible, de manière que le texte puisse être compréhensible pour le lecteur français. Nous perdons toutefois la particularité hermétique du texte initial ainsi que la brièveté syllabique du syntagme. Si cette traduction venait à être publiée, il serait intéressant d'expliquer ce choix en note de bas de page.

Dans le poème *Nudo*[1090], l'absence de ponctuation et de préposition nous a posé des problèmes dans la traduction : « Godo in occhi marini / paeselli colorati / ai tuoi fianchi di carne ». L'ajout de la préposition « de » devant « petits villages colorés » change le sens. Le sens est-il lié à un complément d'objet « Je jouis dans mes yeux marins / de petits villages colorés / à tes hanches de chair » ou bien s'agit-il d'une apposition « Je jouis dans mes yeux marins / petits villages colorés / à tes hanches de chair » ? Dans ce cas, nous avons opté pour l'apposition afin de rester au plus près du texte italien qui n'emploie pas de préposition. Ce choix permet également au lecteur de laisser libre cours à l'interprétation de l'image poétique.

Traduire la poésie ?

L'acte de traduction poétique divise les critiques car il ne s'agit pas de substituer un texte à un autre texte, comme le souligne Yves Bonnefoy :

> La poésie ne se réduit pas au poème, elle va de l'avant de poème en poème au sein d'une œuvre, d'une pensée, d'une vie, elle demande donc à être entendue par son lecteur, participée, revécue dans une expérience au-delà des mots auxquels ce lecteur la voit recourir. Et semblable nécessité pour qui se propose la traduction d'un poème, puisque la traduction de la poésie se doit d'être poésie tout autant que ce poème a pu l'être[1091].

Dans la traduction d'un poème, il s'agira de repenser le mot en tenant compte du sens et de la sonorité. Pour reprendre les termes valéryens, dans « cette hésitation prolongée entre le son et le sens[1092] » qu'est le poème, nous privilégions dans notre traduction, en premier lieu, le sens. Nous pouvons toutefois nous accorder certaines libertés pour conserver la sonorité du texte. Lorsque cela a été possible, nous avons calqué l'italien

[1090] Voir annexes, p. 325.
[1091] Yves Bonnefoy, *L'autre langue à portée de voix, op. cit.,* p. 53.
[1092] Paul Valéry, « Rhumbs », in *Tel Quel, Œuvres*, Tome II, « La Pléiade », *op. cit.,* p. 636.

pour garder l'impression poétique. Ainsi, nous avons par exemple pris la liberté de traduire le titre du poème *Prim'alba*[1093] par *Prim'aube*, en conservant l'apostrophe. Dans le poème *Uomo di mare*[1094], nous avons longuement réfléchi à la traduction du verbe « impeciarsi » signifiant « spalmare di pece, imbrattare di pece o di altra sostanza simile » :

Il mare ha una sua tenebra pesante in cui le chiatte s'impeciano: nel rumore sordo delle travature resiste la stiva della terra ove dormono gli assassini.	La mer a une de ses ténèbres lourdes où les péniches s'empoissent : dans le bruit sourd des poutrages résiste la cale de la terre où dorment les assassins.

Il n'existe pas, en français, de verbe à la forme pronominale se référant au calfatage des bateaux. Nous avons tout d'abord sélectionné le verbe « brayer ». Nous avons constaté que ce choix nous aurait fait perdre l'atmosphère de lourdeur exprimée dans le texte ; de plus, la sonorité aurait été très éloignée par rapport au mot italien. Nous avons finalement choisi d'utiliser le verbe « empoisser » sous une forme pronominale (bien qu'elle n'existe pas réellement en français) pour rendre compte de l'enchevêtrement des péniches lourdes et engluées. Ce choix permet en effet de maintenir une sonorité quasi identique (s'impeciano / s'empoissent) due à la présence des trois consonnes (s, m et p).

La traduction française oblige parfois à des écarts. C'est par exemple le cas du poème *Amore*[1095] dans lequel nous retrouvons l'image de l'hirondelle : « O di silenzio calda già s'inciela / la rondine nel volo » (vv. 7-8). Le verbe « incielarsi », extrêmement poétique en italien, ne trouve pas de correspondance directe en français. Nous avons réfléchi à plusieurs propositions : « se perd dans le ciel », « s'éloigne haute dans le ciel », « monte dans le ciel », « s'élève dans le ciel ». Notre choix s'est porté sur ce dernier syntagme qui ne laisse pas entrevoir une dimension religieuse, selon nous, absente dans ce texte. Bien que nous soyons contrainte d'ajouter trois mots (« dans le ciel »), le choix

[1093] Voir annexes, p. 343.
[1094] Voir annexes, p. 308.
[1095] Voir annexes, p. 306.

de « s'élève dans le ciel » permet, entre autres, de conserver la sonorité « liquide » de la consonne « l ».

Dans le poème *Sogno d'inverno*[1096], l'adjectif « mansueto » ne pouvait pas être traduit par « doux » car « dolce » figurait déjà dans le texte. Alfonso Gatto écrit : « la terra ascolta, da lontananze frali e celesti, il sorgere d'echi mansueti, di lente erbe ai campanili. », ce que nous avons traduit par « la terre écoute, depuis des lointains frêles et célestes, le jaillissement d'échos émoussés, de lentes herbes aux campaniles. ». L'étude de l'œuvre poétique d'Alfonso Gatto nous confirme que les échos proviennent souvent d'un monde se référant à l'au-delà, à des voix difficilement perceptibles ou à la mémoire d'un temps révolu. Ces échos ne peuvent être simplement qualifiés de « doux », il s'agissait de faire comprendre dans notre traduction qu'ils étaient régis par une distance, spatiale et temporelle, comme distancés et assourdis. Notre choix s'est donc porté sur l'adjectif « émoussé » pour rendre compte de cette atténuation et conserver, du mieux que nous pouvions, les consonnes « m » et « s » de l'italien au français.

Le paradigme de la traduction

Pour reprendre les mots[1097] de Paul Ricœur, la traduction porte en son sein un paradigme. Lorsque l'on sort du schéma de Jakobson qui considère la poésie comme intraduisible car « seule est possible la transposition […] intersémiotique – d'un système de signes à un autre[1098] », nous pouvons revenir au fondement de la traduction : le désir. Notre désir de lire prend son commencement dans une rencontre à partir de laquelle suit un travail de métamorphose[1099]. De nombreux poètes, citant succinctement Novalis, Stéphane Mallarmé, Walter Benjamin, ont été animés par ce désir de traduire, conçu comme un « élargissement de l'horizon de leur propre langue[1100] ». En raison de ce désir de traduire, la beauté de la traduction quitte ainsi le dilemme entre fidélité et trahison, alimenté par l'image du *traduttore traditore*. La traduction, notamment poétique, est alors

[1096] Voir annexes, p. 333.
[1097] Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, 2016, p. 13.
[1098] Roman Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction », in *Essai de linguistique générale,* [tr. fr. de Nicolas Ruwet], t. 1, Paris, Éditions de Minuit, [1963], 1994, p. 86.
[1099] Bernard Noël, « Traduire », in *Traduction & poésie*, *op. cit.*, p. 17.
[1100] Paul Ricœur, *Sur la traduction*, *op. cit.*, p. 26.

soumise à la réalisation d'un « travail de deuil[1101] » qui implique la volonté de renoncer à un idéal de traduction parfaite. L'achèvement de ce processus conduit à ce que Paul Ricœur définit comme « l'hospitalité langagière », c'est-à-dire une interaction qui consiste à conduire le lecteur à l'auteur et l'auteur au lecteur[1102].

Ce travail de deuil prend tout son sens dans le dernier vers de *Poesia*[1103], le premier poème du recueil *Isola*. Alfonso Gatto écrit : « Universo che mi spazia e m'isola, poesia » (v. 5). En effet, le verbe « spaziare » est difficilement traduisible en français : utiliser le verbe « espacer » serait un contre-sens. La notion d'espace, comme nous avons cherché à le souligner dans notre thèse, est toutefois centrale dans la poétique de Gatto. Nous sommes face à deux notions, l'ouverture et la fermeture, qui définissent dans toute leur contradiction la poétique de l'auteur. Le verbe « déployer », qui renvoie à une dimension aérienne, semblait au mieux rendre cette idée. Ainsi, dans ce texte, nous perdons la racine lexicale du lien avec l'espace tout comme le double sens du lemme « isola » (à la fois « île » et « isolement »). Pour ce dernier lemme, nous avons choisi un verbe qui rappelle les éléments naturels et concrétise l'ouverture, telles des voiles, autour de l'île poétique.

Perspectives

Au mois de mars 2024, nous avons été invitée à Salerne où nous avons eu la chance de rencontrer le petit-fils d'Alfonso Gatto, Filippo Trotta, président de la « Fondazione culturale Alfonso Gatto ». Après de riches échanges et notre communication à l'Université de Salerne, nous avons évoqué la possibilité de publier nos traductions en français du recueil *Isola*. La « Fondation Alfonso Gatto » a proposé son aide pour éditer notre traduction. De notre côté, nous sommes en relation avec des maisons d'édition pour concrétiser notre projet. Nous souhaiterions conclure cette brève présentation par ces mots que nous affectionnons particulièrement et qui résument notre rapport à la traduction :

> Et c'est ce deuil de la traduction absolue qui fait le bonheur de traduire.
> Le bonheur de traduire est un gain lorsque, attaché à la perte de l'absolu

[1101] Ivi, p. 8.
[1102] Ivi, p. 29.
[1103] Voir annexes, p. 302.

langagier, il accepte l'écart entre l'adéquation et l'équivalence, l'équivalence sans adéquation. Là est son bonheur[1104].

[1104] Paul Ricœur, *Sur la traduction*, *op. cit.*, p. 10.

Annexes I : Traduction du recueil *Isola*

Poesia	***Poésie***
In ogni gioia breve e netta scorgo il mio pericolo. *Circolo chiuso ad ogni essere è l'amore che lo regge.* *Tendo a questo dubbio intero, a un divieto in cui* *cogliere il sospetto e la lusinga del mio movimento.* *Universo che mi spazia e m'isola, poesia.*	*Dans chaque joie brève et nette j'aperçois mon danger.* *Cercle clôt pour chaque être est l'amour qui le régit.* *Je tends à ce doute entier, à un interdit où* *cueillir le soupçon et le leurre de mon mouvement.* *Univers qui me déploie et m'isole, poésie.*

Notte	***Nuit***
Tremo d'esile vena per lontane arie di suono, mi lusingo in volto. Come alleviate toccano le vane solitudini il cielo vuoto, ascolto. Lungo sereno dileguano piane voci apparenti nel mondo sepolto: m'adeguano nel sonno di montane bare odorose, ed il cuore n'è folto.	Je tremble de frêle veine pour de lointains airs de son, mon visage s'en illusionne. Comme allégées les vaines solitudes touchent le ciel vide, j'écoute. Tout doucement s'évanouissent des voix basses apparaissant dans le monde enseveli : m'ajustent dans le sommeil de montagneuses bières odorantes, et mon cœur en est empli.

Il giogo	*Le sommet*
Ad una montagna dura, scoscesa, dritta sullo specchio verde del mare, mi sono aggrappato in una difesa panica, con le mani strette alle rare erbe che schiantano senza colore. Non vedo oltre le mie braccia artigliate dall'istinto: risento con terrore la gioia di cadere, abbandonate le membra nel vuoto facile e teso. Ma mi raccolgo, non grido: la voce mi ridarebbe il senso del mio peso.	À une montagne dure, escarpée, dressée sur le miroir vert de la mer, je me suis cramponné dans une défense panique, les mains agrippées aux rares herbes qui se brisent sans couleur. Je ne vois pas au-delà mes bras griffus par l'instinct : je ressens avec terreur la joie de tomber, les membres abandonnés dans le vide facile et tendu. Mais je me recueille, je ne crie pas : ma voix me redonnerait le sentiment de mon poids.

Corso	*Avenue*
Al crepuscolo la città s'incava nel cielo vuoto, ha una sua luce fredda ed incisiva in cui pesa reale e deserta: sembra che si affronti e si domini silenziosa. Ma repentinamente si disarticola nelle sue luci, s'apre a gridi nelle strade: perde la sua solitudine ed il cielo. Si delude la speranza: al crepuscolo sentivo di divenire inanimato ed eterno, con la città giunto al silenzio, e liberato il mio profilo come le montagne. Ora, ripreso dal movimento, vivo: e senza distacco non mi posso vedere ed escludere. Perdo lo spazio nei luoghi, ed il silenzio e il suo infinito nelle occasioni del tempo: io stesso casuale in brevi sguardi di cose vere, in ascolto di voci. E sicuro di dubbi senza attenderli immanenti ed assoluti in un unico divieto. Sempre giungo al punto di risolvermi in un volto sereno e di temerlo: ricordo l'elezione perduta come una nascita in cui finalmente dovrò morire.	Au crépuscule la ville se creuse dans le ciel vide, elle a une lumière froide et incisive dans laquelle elle pèse réelle et déserte : il semble qu'elle s'affronte et se domine, silencieuse. Mais brusquement elle se désarticule dans ses lumières, elle s'ouvre aux cris dans les rues : elle perd sa solitude et le ciel. Déçue est l'espérance : au crépuscule je me sentais devenir inanimé et éternel, arrivé avec la ville au silence, et mon profil libéré comme les montagnes. Maintenant, repris par le mouvement, je vis : et sans détachement, je ne peux ni me voir ni m'exclure. Je perds l'espace en tout lieu, et le silence et son infini dans les occasions du temps : moi-même fortuit en brefs regards de choses vraies, à l'écoute de voix. Et certain des doutes sans les attendre immanents et absolus dans un unique interdit. J'arrive toujours au point de me résoudre en un visage serein et de le craindre : je me souviens de l'élection perdue comme d'une naissance où je devrai enfin mourir.

Amore	***Amour***
Nella sera armoniosa che rivela favole calme e sogni al mio passato l'amore così timido mi svela desideri perduti, quasi il fiato delle prime parole in cui si vela idillio eterno il mondo immaginato. O di silenzio calda già s'inciela la rondine nel volo e l'incantato fanciullo lascia a scorgere serena la notte che all'oriente s'allontana. E del mio cuore nulla saprò dire ad altri mai, fu tenero ed in piena di sua pietà travolto lasciò vana memoria al tempo, un sogno di morire.	Dans le soir harmonieux qui révèle fables paisibles et rêves à mon passé l'amour si timide me dévoile des désirs perdus, presque le souffle des premiers mots où se voile idylle éternelle le monde imaginé. Ou palpitante de silence déjà s'élève dans le ciel l'hirondelle en son vol et à l'enfant enchanté laisse découvrir la nuit sereine s'éloignant à l'orient. Et de mon cœur je ne saurai rien dire à autrui jamais, il fut tendre et dans l'impétuosité de sa piété emporté il laissa vaine mémoire au temps, un rêve de mourir.

Natura morta	*Nature morte*
Tra piazze deserte e chiese murate dal tempo, fermato ai crocicchi a muovere giochi di foglie, mentre la notte fuma da scrollate corolle pacchiane nell'aria, antica è la veglia, placata in attesa di lunghe colate di nero. Nel porto in cui approda il rumore sul solido chiasso di boe, sprofondano sazie corazzate. A galla restano otri e dorsi di squali.	Entre places désertes et églises murées par le temps, arrêté aux carrefours et jouant avec les feuilles, tandis que la nuit fume depuis de banales corolles ébranlées par l'air, ancienne est la veille, apaisée dans l'attente de longues coulées de noir. Dans le port où aborde le bruit sur le boucan solide des bouées, sombrent des cuirassés rassasiés. À la surface ne restent qu'outres et dos de requins.

Uomo di mare	*Homme de mer*
L'uomo di mare non ha paura di nessuno. Cammina da bravo, solo: respira e odora. Fissa l'ordine della terra: strade vaste e piazze di vento, d'uomini vili che sbattono le bilance. Notte dei fondaci marini, illuminata dalle lanterne: nell'umido della strada i carri pesanti stagnano al sonno delle vecchie guardie cadenti nel fuoco. Vita è questa avventura di uscire ubriachi nelle strade e ritrovare la città ben dura di silenzio, incatenata dall'inverno. Il mare ha una sua tenebra pesante in cui le chiatte s'impeciano: nel rumore sordo delle travature resiste la stiva della terra ove dormono gli assassini.	L'homme de mer n'a peur de personne. Il chemine bravement, seul : il respire et sent les odeurs. Il fixe l'ordre de la terre : vastes rues et places de vent, d'hommes vils qui tapent sur les balances. Nuit des entrepôts marins, illuminée par des lanternes : dans l'humidité de la rue les chars lourds stagnent au sommeil des vieilles gardes tombant dans le feu. Vie est cette aventure de sortir ivre dans les rues et de retrouver la ville bien dure de silence, enchaînée par l'hiver. La mer a une de ses ténèbres lourdes où les péniches s'empoissent : dans le bruit sourd des poutrages résiste la cale de la terre où dorment les assassins.

Attenzione	*Attention*
In me si chiude un silenzio di desideri. Stringo la gioia di momenti, di terre improvvise, di volti aperti in simpatia, sin che in me ne resti la felice improvvisazione e sconti dopo, solo, la consuetudine pacata in cui si confondono. Ogni mio amore resta per me come un'insistente distrazione in cui mi fisso.	Se clôt en moi un silence de désirs. J'étreins la joie de moments, de terres imprévisibles, de visages ouverts en sympathie, jusqu'à ce qu'il reste en moi l'improvisation heureuse et que j'en subisse ensuite, seul, l'habitude tranquille où ils se confondent. Chacun de mes amours reste pour moi comme une distraction insistante où je me fixe.

Amici	*Amis*
Abitiamo in una sola piazza, tutti: la notte si parla a stanza aperta dai letti. E la città lavata dal cielo la riceviamo nel petto, tra le braccia, come un'amante fresca. Napoli ci bacia: fragorosi cuscini passano alla testa ubriaca. In camicia gridiamo alla bella giornata e mascoloni e spettinati ci facciamo la barba agli specchi dei balconi.	Nous habitons sur une seule et même place, tous : la nuit nous nous parlons la chambre ouverte depuis les lits. Et la ville lavée par le ciel nous la recevons dans notre cœur, dans nos bras, comme une amante fraîche. Naples nous embrasse : des coussins fracassants passent à la tête ivre. En chemise nous crions à la belle journée et virils et décoiffés nous nous faisons la barbe aux miroirs des balcons.

Marlene	***Marlene***
Distratta in una precoce tristezza, càpita ambigua, e respira, nello spazio fisso demente, il suo sguardo. Se parla s'investe di dispetto e poi si perde spossata nella solitudine. Si vede accompagnata dal suo corpo e lo blandisce di pause, d'inerte stupore: è strana finalmente a se stessa, ed inflessibile. La fronte, al sorgere dei capelli, si vuota in una pallida levità. Nella strada oscura, Marlene, gelida ed intatta, avverte in tremiti il privilegio della sua gracilità e s'attenua a poco a poco, smemorata nelle lunghe giornate degli anni. Si sfiora e figura davanti a se stessa, immobile, nel ricordo.	Distraite dans une précoce tristesse, elle paraît, ambiguë, et respire, dans l'espace fixe dément, son regard. Si elle parle elle s'emplit de mépris et puis se perd épuisée dans la solitude. On la voit accompagnée de son corps qu'elle soulage de pauses, de stupeur inerte : elle est enfin étrange à elle-même, et inflexible. Son front, à la naissance de ses cheveux, se vide en une pâle légèreté. Dans la rue obscure, Marlene, algide et intacte, perçoit par des frissons le privilège de sa chétivité et s'atténue peu à peu, immémorée dans les longues journées des années. Elle s'effleure et se présente à elle-même, immobile, dans le souvenir.

Libertà	*Liberté*
Sento di camminare, spiccato ad ogni mio passo, tranquillo, ventilato dalla larga apertura del volto. Il sole leggero affresca i palazzi di verde tenero, e le botteghe dai vetri limpidi oscillano alla mia schiena. Le donne, in vestiti improvvisi di colore, si nutrono di carne ai calcagni: al volto la felice sorpresa di sgorgare nell'aria, e gli occhi schiacciati come gocce piccanti di freddo corrono in brividi nella carne. Sono confuso, impacciato al boccale di schiuma. Nel chiosco s'affila in spinta una bandiera e mi s'allarga in faccia. Mani grosse sulle mie spalle: vociante e barrocciaio. La piazza arde di vento nella folla gaia, mi vedo ilare, colorato.	Je m'entends marcher, sûr à chacun de mes pas, tranquille, exposé par la grande ouverture de mon visage. Le soleil léger peint à fresque les immeubles de vert tendre, et les boutiques aux vitres limpides oscillent sur mon dos. Les femmes, aux vêtements soudain en couleurs, se nourrissent de chair aux talons : sur leurs visages l'heureuse surprise de jaillir dans l'air, et leurs yeux écrasés comme des gouttes piquantes de froid courent en frissons dans leur chair. Je suis confus, maladroit à la chope de mousse. Dans le kiosque s'effile brusquement un drapeau et il s'ouvre à mon visage. Grosses mains sur mes épaules : vociférant et charretier. La place brûle de vent dans la foule joyeuse, je me vois hilare, coloré.

Infanzia	*Enfance*
Il bambino, sorpreso alla finestra della sera tranquilla, odorava la leggerezza tepida dei fiori sollevati nell'aria celeste. Inquietamente raccoglieva il volto in un silenzio scolorito e calmo la sua vergogna ridonava all'impalpabile sera assiepata dall'erbe e dai tetti. Sognava: nella piazzetta antica la chiesa era un piccolo chiosco con la bandiera allegra: alla cupola di maiolica s'illuminavano gli scarabei sulle lastre d'acqua verdina. Il silenzio dell'umido erboso acquetava le scale, i balconcini coi tralci, le stive dei fondaci colmi di frutta. Così s'accendeva il fanale, a poco a poco aggregato dall'acque, sulla laguna invernale. Affondavano le case in lontananze distrutte, sgretolate senza rumore: trasaliva il bambino invecchiato intirizzito all'ombrello. Andava a trovare i suoi morti	L'enfant, surpris à la fenêtre du soir tranquille, sentait la légèreté tiède des fleurs soulevées dans l'air céleste. Inquiet il recueillait son visage dans un silence décoloré et calme il redonnait sa honte au soir impalpable délimité par les herbes et les toits. Il rêvait : sur l'ancienne placette l'église était un petit kiosque à la bannière heureuse : à la coupole de maïolique s'illuminaient les scarabées sur les dalles vert d'eau. Le silence de l'herbe humide apaisait les escaliers, les petits balcons avec les sarments, les cales des entrepôts pleins de fruits. Ainsi s'allumait le fanal, agrégé petit à petit par les eaux, sur la lagune hivernale. Les maisons sombraient en distances détruites, effritées sans bruit : l'enfant vieilli tressaillait transi au parapluie. Il allait trouver ses morts

rinchiusi in armadi sconnessi: traboccava allegra pioggia sul piccolo porto di legno, ed una gioia strana lo flagellava col vento in un presagio del mare.	renfermés dans des armoires disloquées : une pluie heureuse débordait sur le petit port de bois, et une joie étrange le flagellait avec le vent dans un présage de mer.

San Liberatore	***San Liberatore***
Dalla nostra casa si vedeva il mare, nel golfo delle montagne. Il paese saliva con le sue scale verdi, tra gli alberi rugginosi ed incatenati, ad un gran terrapieno a picco sulla valle. Lievito d'acque, a sera, tra le canne ed il fogliame: odore d'erbe, aspro e rapido nel vento. A petto largo si fiutava lo spazio come un mare. Si capitava così nella notte: gli uomini lenti appendevano i lumi alle case, ed il paese rimaneva approdato ai banchi umidi. Letto di ferro: nella stanza nuda, odore di sorbe. Travi grosse al soffitto, dal balcone aperto il vasto soffio della terra. Intirizzivo nella mia carne, dormivo ridente ed intero.	De notre maison on voyait la mer, dans le golfe des montagnes. Le village montait avec ses escaliers verts, entre les arbres rouillés et enchaînés, jusqu'à un grand terre-plein à pic sur la vallée. Levain d'eaux, le soir, entre les roseaux et le feuillage : odeur d'herbes, âpre et rapide dans le vent. Le torse ample on flairait l'espace comme une mer. On arrivait ainsi dans la nuit : les hommes lents accrochaient les lumières aux maisons, et le village restait abordé aux bancs humides. Lit de fer : dans la chambre nue, odeur de sorbes. Grosses poutres au plafond, du balcon ouvert le vaste souffle de la terre. Je m'engourdissais dans ma chair, je dormais souriant et entier.

Plenilunio	***Pleine lune***
Calore d'esangue notte, all'onda remota dell'aria ai suoi vaghi pensieri l'anima ascolta, passano i lumi alle terrazze, il cielo…	Ardeur d'exsangue nuit, à l'onde lointaine de l'air à ses vagues pensées l'âme écoute, passent les lumières aux terrasses, le ciel…
Il cielo sorge da lontano,	Le ciel se lève au loin,
riverbera solitario amore di mari morti e sereni.	réverbère amour solitaire de mers mortes et sereines.
Remoto nel sogno lunare si spalanca un mattino di vette e case limpide argentee sgusciano al cielo in mondi di tenero fiato.	Lointain dans le rêve lunaire se déploie un matin de cimes et de limpides maisons argentées s'échappent vers le ciel en mondes de tendre souffle.
Deserta in vuoto candore al cheto villaggio d'infanzia, terra del dolce sogno: azzurri carri di neve salivano ai monti pallidi e la notte era un vano chiamare nell'eco perduta dei morti.	Déserte dans une vide candeur au paisible village d'enfance, terre en rêve doux : chars de neige bleus grimpaient aux monts pâles et la nuit était un appel vain dans l'écho perdu des morts.

Alba	***Aube***
Passerà l'alba in un sogno al freddo freddo d'ogni casa al solitario azzurro del mare. È nudo il mondo un'altra volta. Erompa il cuore con la mela rossa contenta d'esser dura. In una selva molle di nuvole e di nevi pozz'acre di verde si rimescola il mare. Lo spazio smemorato si ridesta tra lontananze ventilato leggero.	L'aube passera en un rêve à la froideur froide de chaque maison au bleu solitaire de la mer. Le monde est nu une nouvelle fois. Que le cœur éclate avec la pomme rouge heureuse d'être dure. Dans une forêt molle de nuages et de neiges puits-âcre de vert se brasse la mer. L'espace immémoré se réveille dans des lointains, ventilé léger.

Fronte	***Front***
Vedo ai giardini la fresca gioia della mia faccia lavata: alle pietre, un sapore netto: alle gole, il canto scandito. E l'aria vibra di rigidi fusti allo spicco di foglie e d'uccelli. Allo sguardo la terra si decide in occasioni d'ascolto, in voli rapidi. Poi dilegua il senso d'un moto aperto ed illusorio, del tempo improvviso. E resta, in divieto, una ferma eternità, fronte di silenzio.	Je vois dans les jardins la joie fraîche de mon visage lavé : dans les pierres, une saveur nette : dans les gorges, le chant scandé. Et l'air vibre de troncs rigides à l'envol de feuilles et d'oiseaux. Au regard la terre se décide en occasions d'écoute, en envols rapides. Puis se dissipe le sens d'un mouvement ouvert et illusoire, du temps soudain. Et reste, en guise d'interdit, une éternité immobile, un front de silence.

Lungo Tirreno ***Notte***	***Lungo Tirreno*** ***Nuit***
Cimitero marino in lastre d'aria. In un bacio di sonno ammorbidito grumo di neve sfioro la mia calma. La notte filtra dal silenzio in soglie di lunari giardini addormentati.	Cimetière marin en lames d'air. En un baiser de sommeil amolli grumeau de neige j'effleure mon calme. La nuit filtre du silence en seuils de lunaires jardins endormis.

Lungo Tirreno ***Marina***	***Lungo Tirreno*** ***Marina***
A gradoni il verde dei muschi fluisce sull'alba dell'acque. L'anima fresca vi sorprende il cielo. Marina di neve alla conca nella montagna spaccata.	En terrasses le vert des mousses flue sur l'aube des eaux. L'âme fraîche y surprend le ciel. Marina de neige à la doline dans la montagne fendue.

Inerzia	***Inertie***
Due ponti chiedono stupore rosa di sera con una corsa di volte sgomente. In una leggerezza rassegnata la città bianca resiste, ed è vera. L’anima dorme tra due foglie lente, in un impaccio docile, stupita.	Deux ponts appellent la stupeur rose du soir en une course de voûtes effarées. Dans une légèreté résignée la ville blanche résiste, et elle est vraie. L’âme dort entre deux feuilles lentes, dans un embarras docile, étonné.

Silenzio	***Silence***
Nel morbido tacere dell'aria s'allontana la riva e di sua calma scopre l'eremo e d'erbe. Al rinverdir del colle in ombra il sole come una primavera splende d'acque.	Dans la souple quiétude de l'air s'éloigne la rive et de son calme et d'herbes dévoile le lieu solitaire. Au reverdir de la colline en ombre le soleil tel un printemps resplendit d'eaux.

Domenica	***Dimanche***
Per la campagna, nel trenino aperto, si va freschi e beati. Inclino la testa nello sguardo, e sorrido lentamente a me stesso. Una bambina leggera nella sua veste, è tanto assennata, s'aggiusta l'orlo del gonnellino sulle gambe. I paesetti sgorgano in casine di legno rosse, dai vetri inazzurrati di brina: le facce delle prime donne son nude e nette come i calcagni degli uomini.	Par la campagne, dans le petit train ouvert, on va vif et heureux. J'incline la tête dans mon regard, et je souris lentement à moi-même. Une enfant légère dans sa robe, est si sage, elle ajuste l'ourlet de sa jupette sur ses jambes. Les petits villages jaillissent en maisonnettes de bois rouges, aux vitres bleuies de givre : les visages des premières femmes sont nus et nets comme les talons des hommes.

Gioia	***Joie***
Gloriosa barbarie avventura del mattino terreno. Nell'azzurra lava gronda e risuona il volto di riccioli: balzo dalle mie mani e nello spazio m'affronto.	Glorieuse barbarie aventure du matin terrestre. Dans la lave azurée ruisselle et résonne le visage de boucles : de mes mains je bondis et dans l'espace je m'affronte.

Nudo	***Nu***
Godo in occhi marini paeselli colorati ai tuoi fianchi di carne. Soffice nel vento dei capelli ricrei orride forme sul letto agitato del mare. M'alzo in bavero di sonno tra le rupi, fischiante gelido: la mia testa di broncio scava un abbraccio nelle sue spalle.	Je jouis dans mes yeux marins petits villages colorés à tes hanches de chair. Souple dans le vent de tes cheveux tu recrées d'affreuses formes sur le lit agité de la mer. Je me lève en col de sommeil entre les rochers, sifflant gelé : ma tête de boudeur creuse une étreinte dans ses épaules.

Serenata	***Sérénade***
Persuado di continua aria il volto ad una carne beata. Come in un bacio vano al freddo dei vetri s'argenta la gola, tromba d'angelo per la notte spaziata. Uomini limpidi vuotano le case nel canto, al cerulo sogno dell'alba.	Je persuade d'air continu mon visage à une chair béate. Comme en un baiser vain au froid des vitres s'argente la gorge, trompette d'ange dans la nuit déployée. Des hommes limpides vident les maisons dans un chant, au céruléen songe de l'aube.

Dopo la pioggia	*Après la pluie*
Il vento cresce nella terra: di bava erbosa affolla gli alberi e rende piene le montagne. In un ghiaieto nuvoloso il cielo dirada case gelide e vuote ed uomini pavidi che seguono armenti celesti, dilungati in fioco suono. I pescatori rianimano in gridi la città: in intere vetrate le case di maiolica spezzano il turchino.	Le vent grandit dans la terre : il envahit de bave herbeuse les arbres et rend pleines les montagnes. Dans un gravillon nuageux le ciel dissipe des maisons vides et gelées et des hommes craintifs qui suivent des troupeaux célestes, dont le son s'estompe au loin. Les pêcheurs raniment la ville de leurs cris : de toutes leurs fenêtres les maisons de majolique fendent le bleu turquin.

Cala del vespero	*Anse du crépuscule*
Di te amoroso silenzio, lambiva la sera, con parole calme persuasi all'indugio sognavamo di lontanare nel golfo. Nel sensibile cielo la voce piana impallidisce e ci tace. La stanchezza ci aspetta come un dolce bene, come una morte dorata.	De toi amoureux silence, effleurait le soir, sous de calmes paroles décidés à nous attarder nous rêvions de nous éloigner dans le golfe. Dans le ciel sensible la voix basse pâlit et nous fait taire. La fatigue nous attend comme un doux bonheur, comme une mort dorée.

Paesetto di riviera	***Petit village côtier***
La sera amorosa ha raccolto le logge per farle salpare, le case tranquille sognanti la rosa vaghezza dei poggi discendono al mare in isole, in ville, accanto alle chiese.	Le soir amoureux a recueilli les loges pour leur faire lever l'ancre, les maisons tranquilles rêvant à la rose étendue des coteaux descendent vers la mer en îles, en villas, à côté des églises.

Libeccio	***Libeccio***
Il mare rintrona alle case splendide di fragorose acquate. La città si gonfia nel violento candore del vuoto serale: intatta folgora nel cielo rapido nuvole di canti.	La mer étourdit de vagues fracassantes les splendides maisons. La ville se gonfle dans la candeur violente du vide du soir : intacte elle lance dans le ciel rapide des nuages de chants.

Stazione	***Gare***
Bambini goffi soffiano il fumo; al cappotto del padre si stringono in sonno. Ad ore. Cadenza del giorno pallido alle ampie vetrate in cui la città dilegua perdendo suono ed anima. Treni fermi nell'umido verde, odorano di campagna. Ai confini della nebbia s'illumina nebbia, giungo a vedere la leggerezza inanimata dell'aria nel fioco umore in cui si dissipa. Continuamente: la terra ha un suo fioco esalare in cui s'accalda. Gli uomini vedono il loro fiato.	Des enfants gauches soufflent de la fumée ; ils étreignent le manteau de leur père dans leur sommeil. Pendant des heures. Cadence du jour pâle aux larges vitres où la ville se dissout perdant son et âme. Des trains arrêtés dans le vert humide, sentent la campagne. Aux confins de la brume s'illumine la brume, je parviens à voir la légèreté inanimée de l'air dans l'humeur fragile où elle se dissipe. Continuellement : la terre a l'une de ses fragiles effusions où elle s'échauffe. Les hommes voient leur souffle.

Desiderio di laguna	***Désir de lagune***
Golfo, scirocco d'albatri svogliati, chiudi la vita tarda che s'impiuma di bianco nel silenzio ove aggrappati reggono i moli. Immobile che fuma naviga il tempo, mentre dagli arcuati limiti il golfo cala nella bruma. Umida resistenza, ed i saziati tonfi dell'eco in ciottoli raggruma l'acqua, in musi cretosi del suo fondo. Spunta – ma sfugge l'ansia e già s'oblia vago in estasi il tempo e s'addormenta – morbido desiderio che mi tenta, ebete velo, la malinconia come origine pallida del mondo.	Golfe, sirocco d'albatros nonchalants, tu clos la vie lente qui s'emplume de blanc dans le silence où agrippés résistent les môles. Immobile et fumant navigue le temps, tandis que depuis ses limites recourbées le golfe décline dans la brume. Humide résistance, et rassasiés, les bruits sourds de l'écho engrumelle en galets l'eau, en museaux argileux de son fond. Surgit – mais fuit l'anxiété et déjà s'oublie vague en extase le temps et s'endort – désir délicat qui me tente, voile hébété, la mélancolie comme origine pâle du monde.

Sogno d'inverno	*Rêve d'hiver*
La terra s'allevia al primo respiro d'inverno: s'insinua, calma d'armonioso silenzio, in seni e golfi remoti. Al meriggio le strade continuano monotone e dolci: gli uomini cadono nell'ozio eterno, lambiti da stupore, ilari ad arie di vento. Affrescato di rapidi colori, al volto dono, risonante nell'aria, la sua incredulità: la terra ascolta, da lontananze frali e celesti, il sorgere di echi mansueti, di lente erbe ai campanili. Sogno di tepore: al tuo seno un calmo respiro. Le braccia s'estenuano a perdere volto caldo: desìderi di svanire nella memoria, nella favola del tempo compita e pura. Ora mi ricordo coperto di lento silenzio, di caldo erboso: intero nella terra.	La terre s'allège au premier souffle de l'hiver : elle s'insinue, calme d'un silence harmonieux, en criques et golfes lointains. À midi les rues continuent monotones et douces : les hommes tombent dans l'inertie éternelle, caressés par la stupeur, hilares aux airs de vent. Peint de rapides couleurs, je donne au visage, résonnant dans l'air, son incrédulité : la terre écoute, depuis des lointains, frêle et céleste, le jaillissement d'échos émoussés, de lentes herbes aux campaniles. Rêve de tiédeur : à ton sein un souffle calme. Mes bras s'épuisent à perdre la chaleur de ton visage : tu désires disparaître dans la mémoire, dans la fable du temps accomplie et pure. Je me remémore maintenant couvert de lent silence, de chaleur herbeuse : tout entier dans la terre.

Natale	*Noël*
La famiglia nella grande cucina fa il pane: in tutta la notte si rannicchia la fiamma, ai volti di rame infoca un lucido broncio. In una gran cassa sbatte la pasta, carne fresca alle mani dello sguattero buffo. Nella dispensa, sacchi di morti pesano in una luce d'olio.	La famille fait le pain dans la grande cuisine : dans toute la nuit la flamme se recroqueville, sur les visages cuivrés elle attise une bouderie luisante. Dans un grand pétrin il bat la pâte, chair fraîche aux mains du drôle de gâte-sauce. Dans le cellier, des sacs de morts pèsent dans une lumière d'huile.

Paese	***Village***
Nella notte d'inverno i bambini piangono, cacciati nelle tasche dei briganti. In un magazzino fumoso i cuochi allegri battono i mestoli sulle caldaie, ed i parrucchieri arruffano di crema il volto alle smorfiose. Nella caserma rotolano le botti: il maresciallo bacia sul volto i carrettieri allibiti. Le donne si calano nelle brache enormi e s'addormentano sazie tra le mammelle.	Dans la nuit d'hiver les enfants pleurent, fourrés dans les poches des brigands. Dans un magasin enfumé les cuisiniers joyeux font cliqueter leurs louches sur les chaudrons, et les coiffeurs ébouriffent de crème le visage des minaudières. Dans la caserne roulent les tonneaux : le maréchal embrasse le visage des charretiers pantois. Les femmes s'enfoncent dans des culottes énormes et s'endorment rassasiées entre leurs mamelles.

Viride	*Viride*
Rimescolato da brividi, guizzo con impertinenza: raccolto dalle mie mani in ispido cespuglio. Testa scorbutica e rocciuta, non ho che spacchi di pietra a stringermi lentamente rigido e felice. Morso dal mio amore, nell'alba che si scioglie. Negli occhi molli tremo leggiadro, semplice, scannato di limpida voce. Pronto nel petto. Ai pascoli del mattino, l'erba arida si rallegra di vento e di mare. Solitudine in cui respira mansueta l'aria e la terra insolita nutre il vuoto della sua voce. L'eco arrotonda, in sapore netto, le forme di una donna sana, ridente alla soglia. M'isolo in questo mio sorgere nudo all'amore: oltre di me, mi vedo spuntare miracoloso, lontano. Il mio impaccio antico e cieco somiglia all'urto di questa luce che improvvisa dilaga. Ardo di silenzio odoroso, violento tutto nel bacio, in questo sforzo che mi nutre del mio desidero. Sono solo e verde, nella piena libertà d'espandermi. Altissimo. Penetrato nel petto dal grido in cui mi lancio.	Agité de frissons, je frétille avec impertinence : recueilli de mes mains en buisson rêche. Tête revêche et rocheuse, je n'ai que des bris de pierre qui me tiennent lentement rigide et heureux. Mordu par mon amour, dans l'aube qui fond. Dans mes yeux mouillés je tremble gracieux, simple, saigné d'une voix limpide. Prêt dans ma poitrine. Aux pâturages du matin, l'herbe aride s'égaie de vent et de mer. Solitude dans laquelle docile souffle l'air et la terre insolite nourrit le vide de sa voix. L'écho arrondit, dans une saveur nette, les formes d'une femme saine, riante sur le seuil. Je m'isole en me dressant nu à l'amour : au-delà de moi-même, je me vois surgir miraculeux, lointain. Mon embarras ancien et aveugle ressemble au choc de cette lumière soudaine qui se répand. Je brûle de silence odorant, violent tout entier dans le baiser, dans cet effort qui me nourrit de mon désir. Je suis seul et vert, pleinement libre de me répandre. Très haut. Pénétré dans ma poitrine par le cri dans lequel je m'élance.

Santa Chiara	***Santa Chiara***
La chiesa si perde in eterno calore monotona: l'angelo dorme sollevato in aria. Isola calida d'oro di morte armoniosa concedi l'oblio e silenzio rapido e pur eterno dissolvi. Nel tramonto ai vetri s'infiamma la terra: a te non giunge che raro stupore di piazze vuote, di gridi perduti.	L'église se perd en éternelle chaleur monotone : l'ange dort soulevé dans l'air. Île enluminée d'or de mort harmonieuse tu concèdes l'oubli et le silence rapide et pourtant éternel tu dissous. Au coucher du soleil sur les vitres s'enflamme la terre : n'arrive à toi qu'une rare stupeur de places vides, de cris perdus.

Donna di maggio	***Dame de mai***
Donna di maggio tuffata in odore la marina ilare ride nel vento che ti sgola. Un nome chiami è rosso d'una veste tra luce ed ombra rapida alla sera. Ed al tuo sangue al tuo dispetto in bocca il vento sceglie i fiori. Improvvìsi le gote avvolta nella tua carne, nella freschezza di maggio.	Dame de mai imprégnée d'odeur la rive joyeuse rit dans le vent qui t'égosille. Un nom tu appelles il est rouge d'une robe entre ombre et lumière rapide au soir. Et à ton sang à ton dépit dans ta bouche le vent choisit les fleurs. Tu improvises tes joues enveloppée dans ta chair, dans la fraîcheur de mai.

Balcone	***Balcon***
Ringhiera vuota al sonno dei fiori continua la sera. Reclinato in amore, lontano canto, perdo memoria del volto. S’aprono calme finestre nel cielo. Al niveo muso del sonno seguo la rosea china del volto in silenzio.	Balustrade vide au sommeil des fleurs le soir continue. Incliné en amour, chant lointain, je perds la mémoire de son visage. S’ouvrent tranquilles des fenêtres dans le ciel. Au museau immaculé du sommeil je suis la pente rosée de son visage en silence.

Sera	***Soir***
Sera agli atri vuoti cadenze lontane monotona accorri: t'immagini calda in un silenzio d'aria. D'umana levità termini in fiore, sera, al gracile scoglio, nelle acque tristi l'aria si sfoglia lentamente.	Soir aux atriums vides cadences lointaines monotone tu accours : tu t'imagines chaud en un silence d'air. De légèreté humaine tu finis en fleur, soir, au gracile écueil, dans les eaux tristes l'air se défeuille lentement.

L'Assunta	***L'Assomption***
Ed in sollievo al sonno	*Et en réconfort au sommeil*
il cielo vago odora,	*le ciel charmant embaume,*
alle finestre aperte	*aux fenêtres ouvertes,*
ai portoni nell'atrio del mare.	*aux portes dans l'atrium de la mer.*
D'ilare alba il volto	D'aube hilare le visage
s'estingue in freddi petali,	s'éteint en froids pétales,
di lieve incarnato	de léger incarnat
peluria d'aria	duvet d'air
arrosi il seno pallido e vuoto.	tu baignes de rosée le sein vide et pâle.
La notte adagia nivei silenzi	La nuit étend des silences de neige
banchi di squallido mattino	bancs de matin chagrin
alla città calda d'amore.	à la ville chaude d'amour.
Ma a gote arruffate, flagello di gioia,	Mais aux joues ébouriffées, fouet de joie,
t'immergo negli occhi ghiacci	je te plonge dans mes yeux glacés
e nella mia carne ti stringo.	et dans ma chair je t'étreins.
La terra sale in vertigine	La terre monte en vertige
di nevi celesti,	de neiges célestes,
piazza di vento	place de vent
agli uomini felici.	aux hommes heureux.

Cielo	***Ciel***
A notte serena in occhi limpidi spalanco la terra. Balzo ad affrescare nel cielo corrente la città che sorge dallo sguardo del mare. S'arruffano negli abbaini marinai ridenti: nell'inverno stellato si specchiano i gridi. Sui davanzali in sollievo dormono bambini, alle madri s'incarnano celesti. In silenzio si gonfia beato l'uomo nel sonno, angelo in volo alle finestre aperte. E la città si gloria al canto dei portoni spalancati nel vento del mare.	À la nuit sereine dans mes yeux limpides j'ouvre tout grand la terre. Je bondis pour peindre à fresque dans le ciel courant la ville qui jaillit du regard de la mer. Dans les lucarnes s'emmêlent des marins rieurs : dans l'hiver étoilé se réfléchissent les cris. Sur les rebords des fenêtres en paix dorment des enfants, à leurs mères ils s'incarnent célestes. En silence l'homme se gonfle béat dans son sommeil, ange en vol aux fenêtres ouvertes. Et la ville se fait gloire au chant des portes grandes ouvertes au vent de la mer.

Prim'alba	***Prim'aube***
Prim'alba odora vuota. Il silenzio dell'aria s'imperla gelido. E in ogni foglia tace l'ulivo, la tristezza. Ora la notte sbianca.	Prim'aube odore vide. Le silence de l'air s'emperle gelé. Et en chaque feuille se tait l'olivier, la tristesse. Désormais la nuit blanchit.

Atrio del mare	*Atrium de la mer*
Di roca grana vuotano gli scogli il silenzio continuo: vi decade l'immagine lunare in cui raccogli, notte ammirata, le apparenti strade. Mi somiglio devoto e calmo, sento nell'amorosa lontananza arene per la lusinga di cadere, il lento esaurirsi dell'aria nelle vene.	D'un vacarme rauque les écueils vident le silence continu : y déchoit l'image lunaire où tu recueilles, nuit admirée, les rues apparentes. Je me ressemble calme et dévoué, je sens, dans l'éloignement amoureux des sables avec la tentation de tomber, le lent épuisement de l'air dans mes veines.

Carri d'autunno	***Chars d'automne***
Nello spazio lunare pesa il silenzio dei morti. Ai carri eternamente remoti il cigolìo dei lumi improvvisa perduti e beati villaggi di sonno. Come un tepore troveranno l'alba gli zingari di neve, come un tepore sotto l'ala i nidi. Così lontano a trasparire il mondo ricorda che fu d'erba, una pianura.	Dans l'espace lunaire pèse le silence des morts. Aux chars éternellement lointains le grincement des lueurs improvise perdus et béats des villages de sommeil. Comme une tiédeur trouveront l'aube les tziganes de neige, comme une tiédeur sous l'aile les nids. Ainsi transparaissant au loin le monde se souvient que fut d'herbe, une plaine.

Erba e latte	***Herbe et lait***
Mansueta di campani, la sera remota alle finestre pallide di cielo odora umido, e tace in gradini la casa vuota. Svanisce, continuo tepore di gelo, nella bottiglia verde, il latte: nuvole chiare lontanano nel fioco armonioso tacere della campagna. Sembra compiuto nel limitare della mia casa il sonno delle riviere. Beato vólto al sereno, quasi la notte m'apra continuamente a sgorgare in fragranza. Tepida e lieve, cauta, mi lambisce una capra: odore d'erbe e di muschio la stanza.	Dans la douceur des clarines, le soir lointain aux fenêtres pâles de ciel sent l'humidité, et la maison vide graduellement se tait. Tiédeur de gel continue, le lait s'estompe dans la bouteille verte : des nuages clairs s'éloignent dans le frêle silence harmonieux de la campagne. Le sommeil des rivages semble accompli au seuil de ma maison. Visage béat à la belle étoile, comme si la nuit m'ouvrait continuellement à jaillir en fragrance. Tiède et légère, prudente, une chèvre me lèche : la chambre sent l'herbe et la mousse.

Mattino all'ospedale	*Matin à l'hôpital*
Battono con gli zoccoli il cristallo, acciuffate dal freddo in allegria, le lavandaie: ed un canto di gallo s'è spaccato nei vetri, dalla via. Ed il mattino sgorga di sorpresa con la sua sana nudità di monti e travalichi, sembra, l'indifesa fragilità dell'ospedale e affronti la remota apparenza della notte. E la madonna che resiste all'aria delle corsìe attenuate e accorte in un silenzio, odora solitaria l'incertezza saliente dei respiri. Nella cadenza approssimata il cielo dai vetri s'allontana… Cheta si sguscia la piccola ghiaia in un vento leggero d'erbe, neve baciata sulle labbra, in una gaia beatitudine, ride, fatto lieve ogni volto dischiuso nel miraggio. Alla finestra consueta appare il mondo come un piccolo villaggio intirizzito tra la selva e il mare.	Elles battent de leurs sabots le cristal, empoignées par le froid dans la joie, les lavandières : et un chant de coq s'est disloqué dans les vitres, depuis la rue. Et le matin jaillit par surprise avec la nudité saine de ses monts et tu franchis, semble-t-il, la fragilité désarmée de l'hôpital et affrontes l'apparence lointaine de la nuit. Et la madone qui résiste à l'air des salles communes atténuées et attentives dans un silence, hume solitaire l'incertitude saillante des souffles. Dans la cadence rapprochée le ciel s'éloigne des vitres… Le petit gravier pointe tranquille dans un vent léger d'herbes, neige embrassée sur les lèvres, dans une béatitude joyeuse, rendu aérien chaque visage rit, éclos dans le mirage. À la fenêtre habituelle apparaît le monde comme un petit village transi entre mer et forêt.

I confini vaporano in un molle ricordo di campane e resta attesa la lontananza come un verde colle che lambito dall'aria ha la sua chiesa.	Les confins s'évaporent en un doux souvenir de cloches et l'éloignement reste attente comme une verte colline qui effleurée par l'air a sa propre église.

Tramonto	***Coucher de soleil***
Abitudine calma della sera: malavoglia di pace sul mare. Incline peso intepidito al venti si rassegna in un nido di cruccio. Campane, biondo ricordo diffuso che si consola in un polline lento. Indugia raro nel silenzio un alto silenzio e lascia scorrere la pace. Nel riverbero verde la campagna è remota a distesa nel suo suono.	Habitude calme du soir : langueur de paix sur la mer. Poids tiédi enclin au vent se résigne dans un nid d'amertume. Cloches, blond souvenir diffus qui se console dans un pollen lent. S'attarde rare dans le silence un profond silence et laisse s'écouler la paix. Dans la réverbération verte la campagne est lointaine à toute volée dans sa sonorité.

Solitudine	***Solitude***
Sogno di fioca riva: cielo sorto dal trapelato amore dell'estreme solitudini chiuse in uno smorto lume tranquillo. Ed il silenzio teme di muover foglie, in alito persuaso nel declivio già molle del profondo. Ora s'adagia nell'oblio, nel caso d'una felicità remota, il mondo. Dimenticato mi rivela il vento: addormentato sul mio corpo stretto, penetro in rami di freschezza il lento approssimarsi rigido del petto. Tutta la terra è nel presagio attento del mio silenzio, in un idillio puro: sogno di morte estatica, convento di selve trattenute lungo il muro.	Rêve de faible rive : ciel né de l'amour filtré des solitudes extrêmes encloses en une pâle lueur tranquille. Et le silence craint de faire trembler les feuilles, en souffle persuadé dans la déclivité déjà douce du profond. Désormais le monde s'abandonne à l'oubli, au hasard d'une joie lointaine. Oublié me révèle le vent : endormi sur mon corps serré, je pénètre en ramures de fraîcheur le lent rapprochement rigide de ma poitrine. Toute la terre est dans le présage attentif de mon silence, dans une idylle pure : rêve de mort extatique, couvent de forêts retenues le long du mur.

Idillio del piccolo morto	*Idylle du petit mort*
La villa silenziosa che raccoglie dalla riviera docile i suoi lumi scopre fluenti d'inquiete foglie viali argentei, siderali fiumi. In dolorosa esilità mi chiami, piccolo morto intirizzito d'aria: la notte calma con pazienti rami il sonno bianco della Solitaria. Ma nello slancio rapido dei pini culmina il cielo delle vette, azzurro, ed incantati tremano ai vicini boschi dell'aria gli alberi al sussurro che ti lambisce in una vana pace. Ora sei bianco e come inteso al vivo della tua cieca trasparenza. Tace, rannicchiato, l'erompere giulivo d'una suprema volontà di spazio: piccolo morto svincoli le forme ora che s'è rinchiuso nel tuo strazio in un silenzio intenso il mondo e dorme. Esorbiti: cautela del tuo volto l'aria trasale, illimpidita. Lento, ripiegato su te, quasi in ascolto del tuo silenzio, ti rassegni al vento.	La villa silencieuse qui recueille du rivage docile ses lueurs découvre ruisselantes de feuilles inquiètes allées argentées, sidérales rivières. Dans une douloureuse gracilité tu m'appelles, petit mort transi d'air : la nuit calme de ses ramures patientes le sommeil blanc de la Solitaire. Mais dans l'élan rapide des pins culmine le ciel des sommets, azur, et enchantés tremblent aux bois proches de l'air les arbres au murmure qui t'effleure en une paix vaine. À présent tu es blanc et comme voué à vivre ta transparence aveugle. Elle se tait, recroquevillée, l'éruption joyeuse, d'une volonté suprême d'espace : petit mort tu libères les formes maintenant que le monde s'est reclus dans ton déchirement en un silence intense et dort. Tu t'élèves : précaution de ton visage l'air tressaille, rendu limpide. Lent, replié sur toi-même, comme à l'écoute de ton silence, tu te résignes au vent.

Doloroso inesperto alla tua pena, invaghito monotono di stento, t'illumini di te: notte serena spacca troni di roccia al firmamento. Puro del cielo, e nell'odore stretto al tuo respiro d'anima fiorita, il mondo si rannicchia nel tuo petto nel desiderio caldo della vita. Così la strada addormenta sale odorosa di tombe incontro all'aria nuova del volto, al tuo dolore uguale per ogni tempo che verrà. Non varia luna al silenzio che stupì la bara. Traforata da ruderi celesti la notte stacca serenata e chiara l'ora profonda: nel silenzio resti come un'eco di foglie inquiete, rara…	Douloureux novice à ta peine, épris monotone d'effort, tu t'illumines de toi : nuit sereine brise des trônes de roche au firmament. Pur du ciel, et dans l'odeur enlacé à ton souffle d'âme fleurie, le monde se blottit dans ta poitrine dans le désir chaud de la vie. Ainsi la rue endormie monte odorante de tombes à la rencontre de l'air nouveau du visage, à ta douleur égale pour chaque temps qui viendra. La lune ne change pas face au silence qui étonna la bière. Percée de ruines célestes la nuit détache rassérénée et claire l'heure profonde : dans le silence tu restes comme un écho de feuilles inquiètes, rare…

Sogno del golfo	***Rêve du golfe***
In un lucore pallido la pura mattina abbrividisce, solitaria: il tenue segno delle rive dura in una fioca cautela d'aria. La limpida marina non resiste in un tormento d'essere più lieve, si strugge nell'affioro d'intraviste serenità remote in calma neve. Panorama marmoreo il golfo chiude, nel desiderio dell'inerzia, il dono calmo sognato dall'immenso: nude, sorgenti dal profondo al suono armonioso dell'aria, argentee vette. Lontano, appare, esilarata plaga venata azzurra di tranquillo gelo, quasi soffiata all'aria, che la svaga, la soglia leggerissima del cielo. In una lenta eternità di vita, la terra soffre nel confine ansioso di giungere col vento alla romita immagine del mondo silenzioso.	En une lueur pâle le matin pur frissonne, solitaire : le signe ténu des rives se prolonge en une douce sollicitude d'air. Le rivage limpide ne résiste pas dans son tourment d'être plus léger, il se consume dans l'affleurement de lointaines sérénités entrevues dans le calme de la neige. Panorama marmoréen, le golfe enclot, dans son désir d'inertie, le don calme rêvé depuis l'immensité : nus, jaillis des profondeurs au son harmonieux de l'air, sommets argentés. Au loin, apparaît, espace riant veiné de bleu du froid tranquille, comme soufflé à l'air, qui le distrait, le seuil très léger du ciel. Dans une lente éternité de vie, la terre souffre dans la frontière anxieuse d'arriver avec le vent à l'image solitaire du monde silencieux.

Isola	***Île***
Or nella solitaria cadenza d'un approdo, svanita la memoria al suo tepore effusa, esala bianca l'isola la brezza del mio cielo.	Or dans la cadence solitaire d'un abordage, évanouie la mémoire à sa tiédeur effusée, blanche exhale l'île la brise de mon ciel.

Annexes II : Documents iconographiques

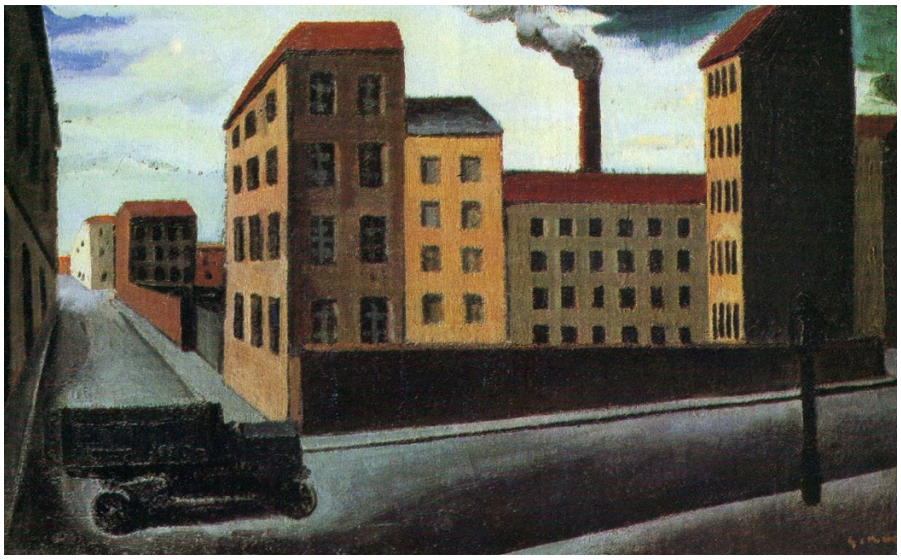
Image 1 : René Magritte, *La condition humaine* 355
Image 2 : René Magritte, *La trahison des images* 355
Série d'images 3 : Mario Sironi, *Paesaggio urbano* 356
Image 4 : Alfonso Gatto, *Paesaggio salernitano* 357
Image 5 : Alfonso Gatto, *Monti e case di Salerno* 357
Image 6 : Caspar David Friedrich, *Le voyageur contemplant une mer de nuages* 358
Image 7 : Frank Lloyd Wright, *Fallingwater house* 358
Image 8 : Colline San Liberatore, Salerno. 359
Image 9 : Panorama depuis San Liberatore, Salerno. 359
Image 10 : Couverture de *Il capo sulla neve* 360
Image 11 : Couverture de *Amore della vita* 360
Image 12 : Mario Sironi, *Il gasometro* 361
Image 13 : *La nostra lotta* 361
Image 14 : Couverture de *La spiaggia dei poveri* 362
Image 15 : Couverture de *Il vaporetto* 362
Série d'images 16 : Alfonso Gatto, série de bouquets. 363
Image 17 : Alfonso Gatto, *Mele* 364
Image 18 : Paul Cezanne, *Nature morte aux pommes*. 364
Image 19 : Chardin, *Nature morte avec pommes, timbale d'argent et bol* 364
Image 20 : Photographies d'Alfonso Gatto, *Il vedere oltre il vedere* 365
Image 21 : Paul Cezanne, *Montagne Sainte-Victoire.* 366
Image 22 : Alfonso Gatto, *Marina* 366
Image 23 : Alfonso Gatto, *Vele al vento* 367
Image 24 : Claude Monet, *Régates à Argenteuil* 367
Image 25 : Alfonso Gatto, *Trenino nel sud* 368
Image 26 : Umberto Boccioni, *Treno che passa* 368
Image 27 : Alfonso Gatto, *Maternità* 369
Image 28 : Pablo Picasso, *Maternité* 369
Image 29 : Alfonso Gatto, *Donne al mare*. 370
Image 30 : Pablo Picasso, *Les baigneuses* 370
Image 31 : Alfonso Gatto, *Paesaggio veneziano.* 371
Image 32 : Claude Monet, *Venise* 371
Image 33 : Alfonso Gatto, *Notturno a Montmartre* 372
Image 34 : Alfonso Gatto, *Place du Tertre* 372
Image 35 : Maurice Utrillo, *La place Saint- Éleuthère* 373
Image 36 : Maurice Utrillo, *Église Saint-Pierre et Sacré-Cœur à Montmartre* 373
Image 37 : Alfonso Gatto, *Una sera a Macugnaga* 374
Image 38 : Paul Cezanne, *Mont Sainte-Victoire et château noir* 374
Image 39 : Carlo Carrà, *La foce del Cinquale* 375
Image 40 : Alfonso Gatto, *Il porto incantato* 375
Image 41 : Carlo Carrà, *San Giorgio Maggiore* 376
Image 42 : Alfonso Gatto, *La barca* 377
Image 43 : Carlo Carrà, *Sera sul lago* 377
Image 44 : Alfonso Gatto, *Paesaggio di Sanremo* 378
Image 45 : Carlo Carrà, *Ponte caricatore* 378
Image 46 : Alfonso Gatto, *La panchina* 379
Image 47 : Vincent Van Gogh, *Le jardin de l'hôpital Saint-Paul* 379
Image 48 : Alfonso Gatto, *Autoritratti* 380
Image 49 : Alfonso Gatto, *Autoritratto per boxe* 381
Image 50 : Alfonso Gatto, *Autoritratto da ragazzo* 381



Image 1 *:* René Magritte*, La condition humaine* (1933-1935)



Image 2 : René Magritte, *La trahison des images* (1929)





Série d'images 3 *:* Mario Sironi*, Paesaggio urbano* (1921-1922)

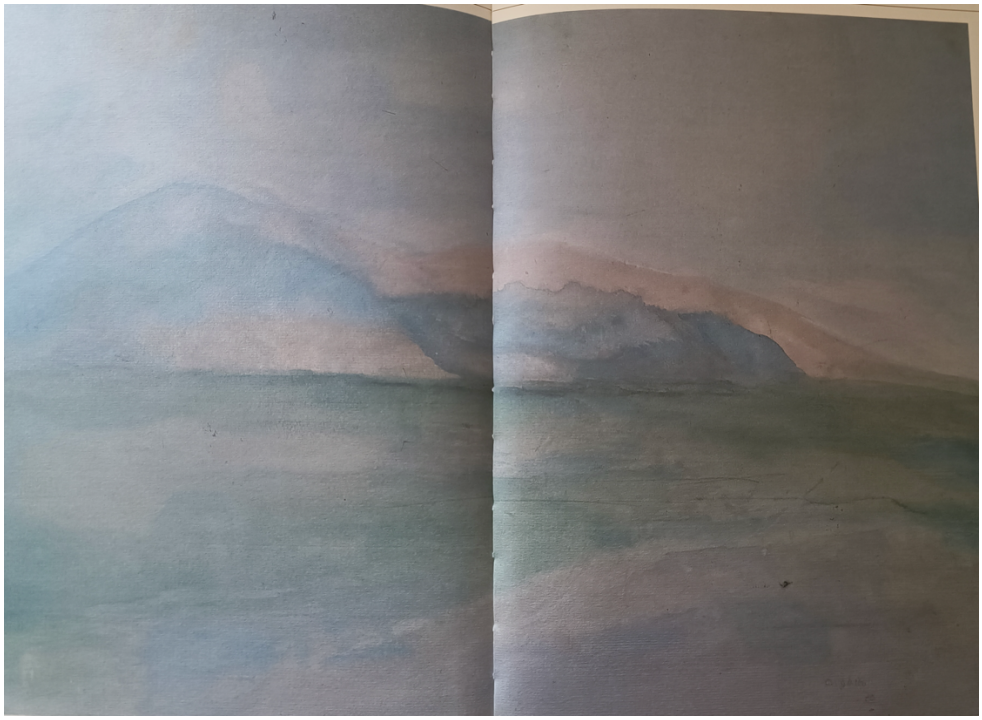


Image 4 : Alfonso Gatto, *Paesaggio salernitano*



Image 5 : Alfonso Gatto, *Monti e case di Salerno* (1959)



Image 6 : Caspar David Friedrich, *Le voyageur contemplant une mer de nuages* (1818)



Image 7 : Frank Lloyd Wright, *Fallingwater house* (1935-1939)



Image 8 : Colline San Liberatore, Salerno



Image 9 : Panorama depuis San Liberatore, Salerno



Image 10 : Couverture de *Il capo sulla neve*



Image 11 : Couverture de *Amore della vita*

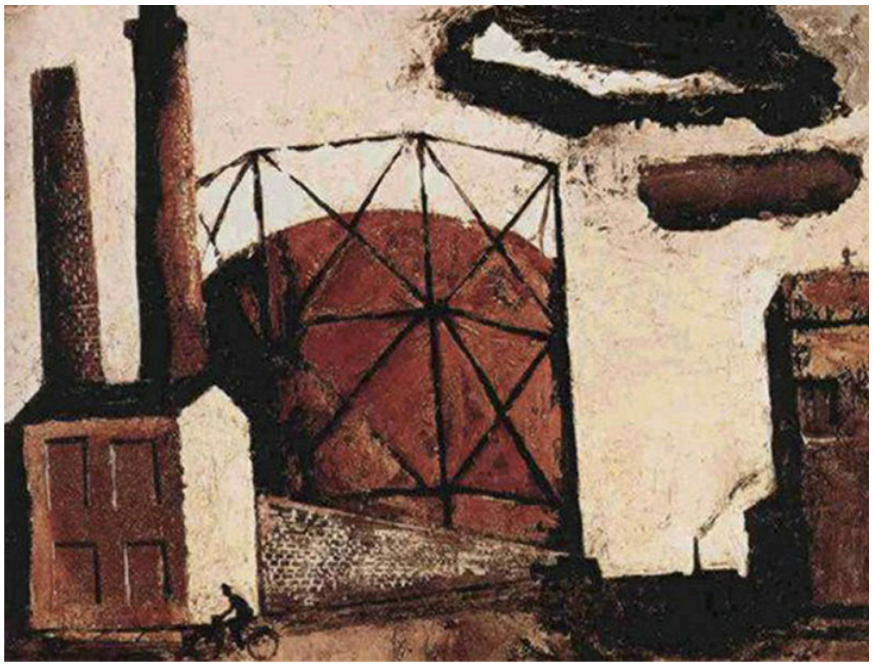


Image 12 : Mario Sironi, *Il gasometro* (1943-1944)

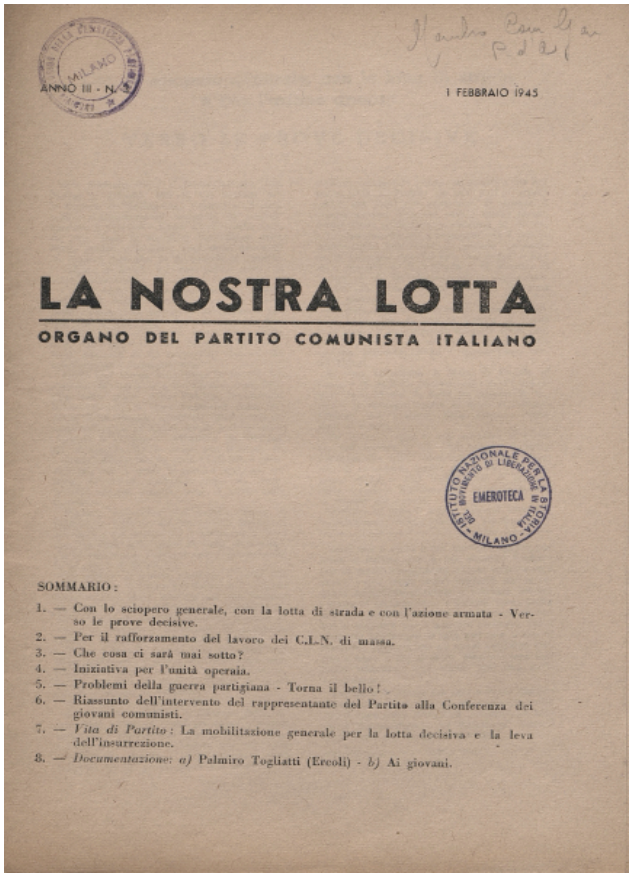


Image 13 : *La nostra lotta*

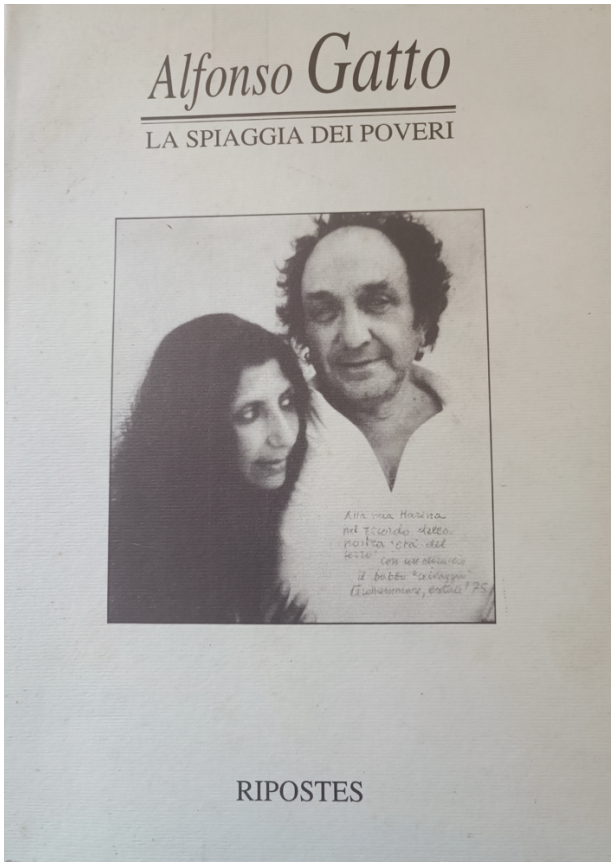


Image 14 : Couverture de *La spiaggia dei poveri*



Image 15 : Couverture de *Il vaporetto*



Série d'images 16 : Alfonso Gatto, série de bouquets (1943-1971)



Image 17 : Alfonso Gatto, *Mele* (1950)



Image 18 : Paul Cezanne, *Nature morte aux pommes* (1890)



Image 19 : Jean-Baptiste-Siméon Chardin*, Nature morte avec pommes, timbale d'argent et bol* (1768)

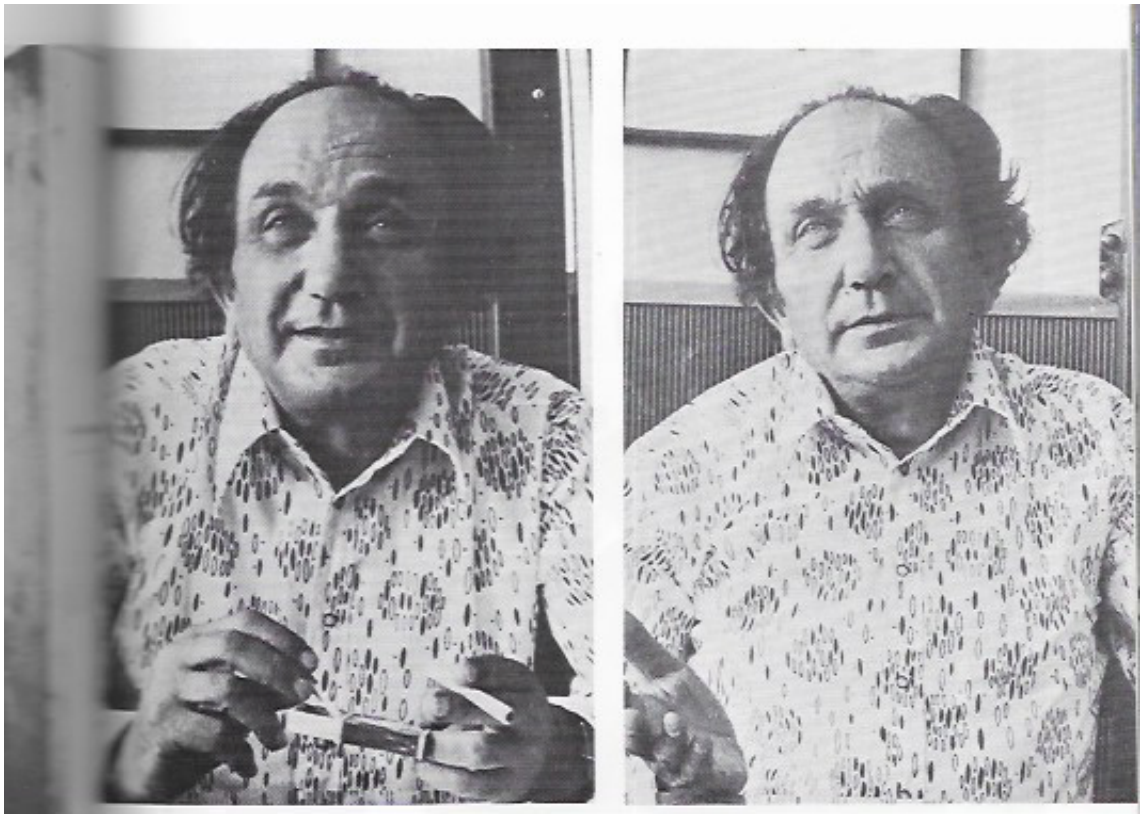


Image 20 : Photographies d'Alfonso Gatto, *Il vedere oltre il vedere*



Image 21 : Paul Cezanne, *Montagne Sainte-Victoire* (1905)



Image 22 : *Alfonso Gatto, Marina* (1970)



Image 23 : Alfonso Gatto, *Vele al vento*



Image 24 : Claude Monet, *Régates à Argenteuil* (1872)



Image 25 : Alfonso Gatto, *Trenino nel sud* (1955-1956)



Image 26 : Umberto Boccioni, *Treno che passa* (1908)



Image 27 : Alfonso Gatto, *Maternità*

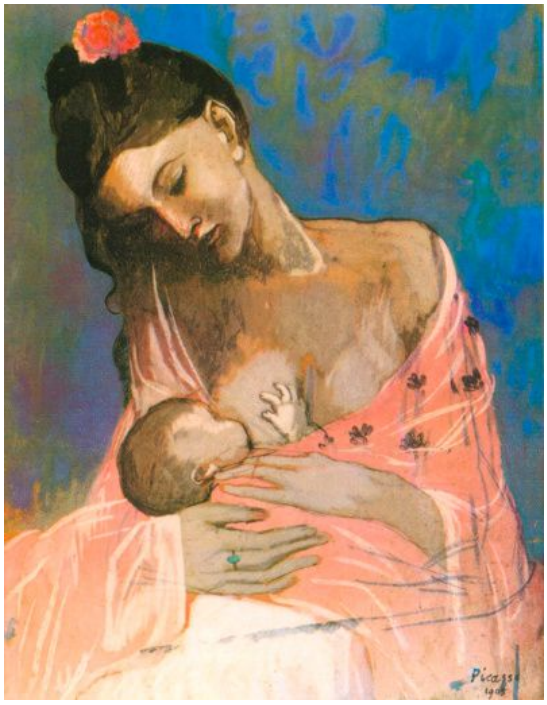


Image 28 : Pablo Picasso, *Maternité* (1905)

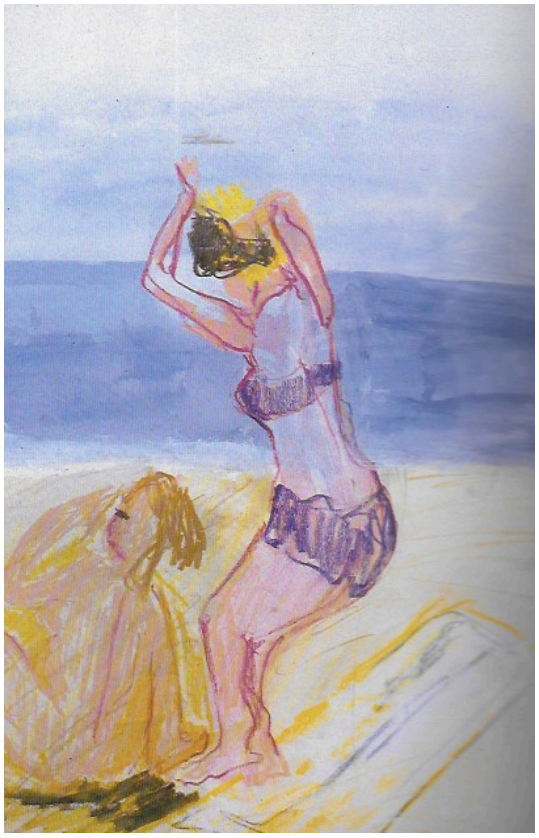


Image 29 : Alfonso Gatto, *Donne al mare*



Image 30 : Pablo Picasso, *Les baigneuses* (1918)



Image 31 : Alfonso Gatto, *Paesaggio veneziano*



Image 32 : Claude Monet, *Venise* (1908)



Image 33 : Alfonso Gatto, *Notturno a Montmartre*



Image 34 : Alfonso Gatto, *Place du Tertre*



Image 35 : Maurice Utrillo, *La place Saint- Éleuthère* (1910-1920)



Image 36 : Maurice Utrillo, *Église Saint-Pierre et Sacré-Cœur à Montmartre* (1919)



Image 37 : Alfonso Gatto, *Una sera a Macugnaga*



Image 38 : Paul Cezanne, *Mont Sainte-Victoire et château noir* (1904-1906)



Image 39 : Carlo Carrà, *La foce del Cinquale* (1928)



Image 40 : Alfonso Gatto, *Il porto incantato*

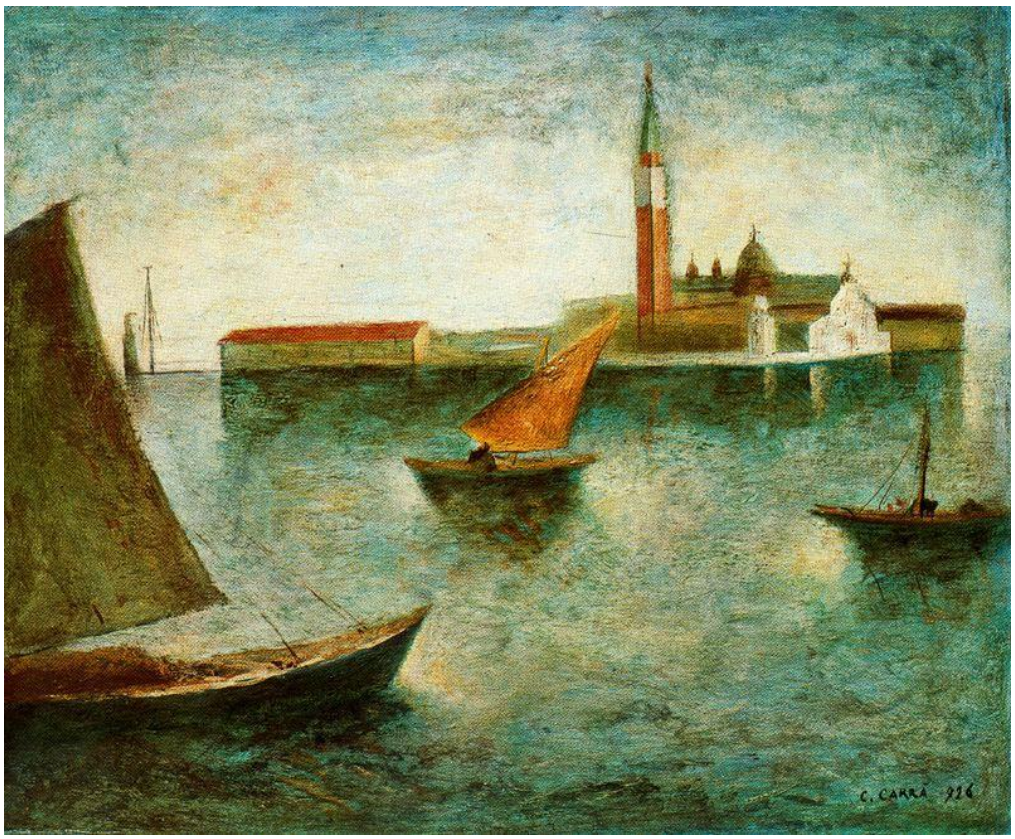


Image 41 : Carlo Carrà, *San Giorgio Maggiore* (1926)



Image 42 : Alfonso Gatto, *La barca*



Image 43 : Carlo Carrà, *Sera sul lago* (1924)



Image 44 : Alfonso Gatto, *Paesaggio di Sanremo*



Image 45 : Carlo Carrà, *Ponte caricatore* (1927)



Image 46 : Alfonso Gatto, *La panchina*

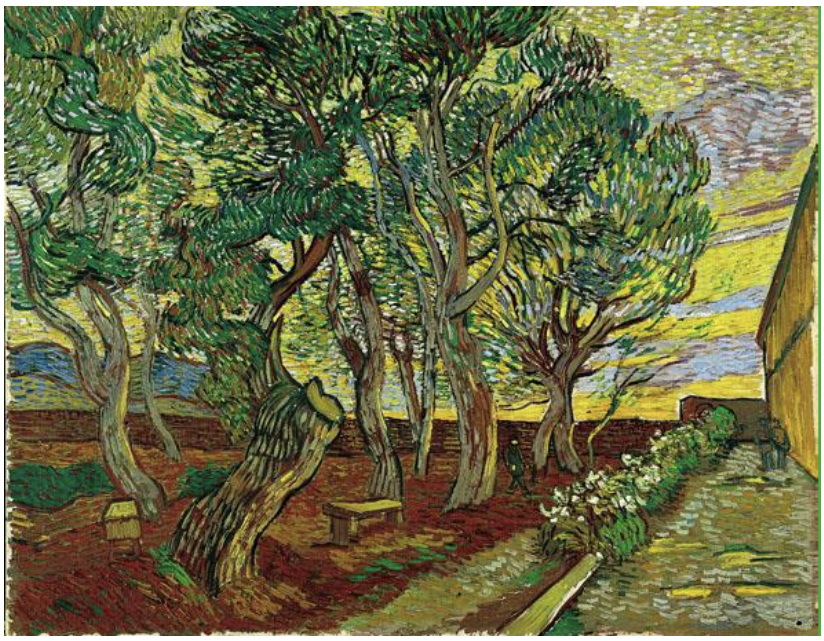


Image 47 : Vincent Van Gogh, *Le jardin de l'hôpital Saint-Paul* (1889)



Image 48 : Alfonso Gatto, *Autoritratti*



Image 49 : Alfonso Gatto, *Autoritratto per boxe*



Image 50 : Alfonso Gatto, *Autoritratto da ragazzo*

Bibliographie

I) ŒUVRES POÉTIQUES ET LITTÉRAIRES

A. Œuvres d'Alfonso Gatto

Poésie

GATTO Alfonso, *Isola*, Napoli, Libreria del '900, 1932 ;

–, *Morto ai paesi*, Modena, Guanda, 1937 ;

–, *Poesie*, Milano, Panorama, 1939 ;

–, *Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1941 ;

–, *L'allodola*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1943 ;

–, *Amore della vita*, Milano, Rosa e Ballo, 1944 ;

–, *La spiaggia dei poveri*, Milano, Rosa e Ballo, 1944 ;

–, *Il capo sulla neve*. *Liriche della Resistenza*, Quaderni di Milano, Milano-Sera, 1947 ;

–, *Nuove poesie 1941-1949*, Milano, Mondadori, 1950 ;

–, *La madre e la morte*, Galatina, Quaderni del "Critone", 1959 ;

–, *La forza degli occhi*, Milano, Mondadori, 1961 ;

–, *Osteria flegrea*, Milano, Mondadori, 1962 ;

–, *La Storia delle vittime*. *Poesie della Resistenza*, Milano, Mondadori, 1966 ;

–, *Rime di viaggio per la terra dipinta*, Milano, Mondadori, 1969 ;

–, *Poesie d'amore*, Milano, Mondadori, 1973 ;

–, *Lapide 1975 ed altre cose*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1976 ;

–, *Pauvreté comme le soir*, [tr. fr. de Bernard Simeone], Paris, La Différence, 1989 ;

–, *Il vaporetto*, a cura di Francesco D'Episcopo, Salerno, Ripostes, 1994 ;

–, *Gli anni tra parentesi. Lettere ad Anna Maria Mazzucchelli (1936-1939)*, a cura di Rossano Astarita, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1996 ;

–, *Tutte le poesie*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, [1990], 2005.

Prose

–, *Il duello, due quadri e due cori*, Salerno, Ripostes, 1955 ;

–, *Carlomagno nella grotta, questioni meridionali*, Milano, Mondadori, 1962 ;

–, *La sposa bambina*, Firenze, Vallecchi, 1963 ;

–, *Guida sentimentale di Milano*, a cura di Anna Modena, Milano, Scheiwiller, 1988 ;

–, *Napoli N.N.*, a cura di Francesco D'Episcopo, Salerno, Ripostes, 1993 ;

–, *La coda di paglia,* a cura di Francesco D'Episcopo, Salerno, Ripostes, 1995 ;

–, *Modelli d'arte*, Salerno, Ripostes, 1996 ;

–, *Il signor Mezzogiorno*, a cura di Francesco D'Episcopo, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 1996 ;

–, *Parole a un pubblico immaginario e altre prose*, a cura di Cristina Nesi, Pistoia, Via del vento, 1996 ;

–, *Il pallone rosso di Golia, prose disperse e rare e l'inedito "Bagaglio presso"*, Milano, Bompiani, 1997 ;

–, *Ritratto di Giacomo Leopardi*, Bologna, Massimiliano Boni editore, 1999 ;

–, *Diario di un poeta*, a cura di Francesco D'Episcopo, Napoli, Ed. Scientifiche italiane, 2001 ;

–, *La pecora nera*, a cura di Francesco D'Episcopo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001 ;

–, *L'amore che salva, Lettere a Lydia Lea Ansaldo*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2006 ;

–, *Le ore piccole. Note e noterelle*, Salerno, Il Catalogo, 1975, [2009] ;

–, *Scritti di architettura*, a cura di Giuseppe Lupo, Torino, Aragno, 2010 ;

–, *Viaggio per l'Italia all'insegna dell'"Unità"*, a cura di Roberto Vetrugno (édit.), Novara, Interlinea, 2011.

Critiques d'art

GATTO Alfonso, SINISGALLI Leonardo, *Anastasio Soldati*, Milano, Edizioni Campo grafico, 1934 ;

–, *Rosai. Disegni*, Venezia, Il Cavallino, 1939 ;

–, *Ottone Rosai*, Firenze, Vallecchi, 1941 ;

–, *Luigi Broggini, scultore,* Milano, Il Milione, [1940], 1944 ;

–, *Henri Rousseau*, Firenze, Vallecchi, 1961 ;

–, « Il creato di Carrà », in *Carrà, Tutta l'opera pittorica*, Milano, Edizioni dell'Annunciata, 1967 ;

GATTO Alfonso, RICCI Paolo, *Catelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, s. a. ;

–, « Il biondo e lungo Gianni Dova », in *Artedimensione,* n. 1, 1977 ;

–, *Il catalogo è questo*, *testimonianze critiche per ventisei pittori di Alfonso Gatto,* Salerno, De Luca, 2009.

B. Œuvres littéraires citées dans la thèse

ALAIN, *Mars ou la guerre jugée,* Paris, Gallimard, 1937 ;

ALVARO Corrado, *Quasi una vita*, Milano, Bompiani, [1935], 1994 ;

–, *Itinerario italiano III. Un treno nel Sud*, Milano, Bompiani, 1958 ;

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes,* Claude Roy et Michel Jamet (édit.), Paris, Robert Laffont, 1980 ;

BENJAMIN Walter, *Œuvres*, t. I, [trad. fr. de Maurice de Gandillac], Paris, Gallimard, 2000 ;

BONNEFOY Yves, *Poèmes*, Paris, Gallimard, [1978], 1982,

BRASILLACH Robert, *Lettre à un soldat de la classe '60 ; Les frères ennemis : dialogue tragique*, Paris, Le Pavillon noir, 1946 ;

BRETON Henri, *Entretiens,* Paris, Gallimard, 1952 ;

–, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, [1924], 1979 ;

BUONARROTI Michelangelo, *Rime*, a cura di Matteo Residori, Milano, Mondadori, 1998 ;

CAMUS Albert, *Noces*, Paris, Gallimard, [1939], 1982 ;

CHAR René, *Les nouvelles littéraires*, Paris, 1965 ;

–, *Dans l'atelier du poète*, Paris, Gallimard, [1996], 2007 ;

CLAUDEL Paul, *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1977 ;

COLERIDGE Taylor Samuel, *La ballade du vieux marin*, [tr. fr. de Jacques Darras], Genève, Ad Solem, [1798], 2005 ;

ÉLUARD Paul, *Les yeux fertiles,* Paris, G.L.M, 1936 ;

–, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1968 ;

–, *L'honneur des poètes*, Paris, Éditions de Minuit, 1943 ;

–, *La peinture en poèmes*, Paris, Espaces & Signes, 2023 ;

GENET Jean, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979 ;

HOMÈRE, *L'Odyssée*, [tr. fr. de Philippe Jaccottet], Paris, La découverte, [1982], 2004 ;

HUGO Victor, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, *Le Rhin*, I, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1884 ;

–, *Notre-Dame de Paris*, Jean Maurel (édit.), Paris, Librairie Générale Française, 1972 ;

–, *Œuvres poétiques complètes,* Paris, La Fontaine au Roy, 1989 ;

JACCOTTET Philippe, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, [1970], 1976 ;

–, *La promenade sous les arbres*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1996 ;

LEOPARDI Giacomo, *Canti*, a cura di Ferdinando Bandini, Milano, Garzanti, [1975], 1999 ;

–, *Zibaldone di pensieri*, a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991 ;

LUZI Mario, *Poesie*, Milano, Garzanti, [1988], 2015 ;

MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1961 ;

–, *Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1995 ;

–, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003 ;

–, *Poésies et autres textes,* Paris, Librairie Générale Française, 2005 ;

MONTALE Eugenio, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », [1984], 1989 ;

NOVALIS, *Les Disciples à Saïs*, [trad. fr. de A. Guerne], Paris, Gallimard, [1802], 1975 ;

PAPINI Giovanni, *Dante vivo*, Firenze, ed. Fiorentina, 1933 ;

–, *Italia mia*, Firenze, Vallecchi, 1939 ;

PASCOLI Giovanni, *Poesie*, Milano, Garzanti, [1974], 2014 ;

PETRARCA Francesco, *Canzoniere*, a cura di Sabrina Stroppa, Torino, Einaudi, 2011 ;

POE Edgar Allan, *Le corbeau*, [tr. fr de Stéphane Mallarmé], Bruxelles, Candide & Cyrano, 2012 ;

PONGE Francis, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1967 ;

QUASIMODO Salvatore, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di Gilberto Finzi, Milano, Mondadori, 1996 ;

RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, Pierre Brunel (édit.), Paris, Librairie Générale de France, 1999 ;

SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943 ;

SERENI Vittorio, *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 2013 ;

SINISGALLI Leonardo, *Tutte le poesie*, a cura di Franco Vitelli, Milano, Mondadori, 2020 ;

STENDHAL, *Romans et nouvelles,* vol. II, Paris, Gallimard, 1952 ;

UNGARETTI Giuseppe, *Vita di un uomo, Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », [1969], 2001 ;

VALÉRY Paul, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1960 ;

–, *Variété I et II*, Paris, Gallimard, 1930 ;

VERLAINE Paul, *Œuvres poétiques complètes*, Yves-Gérard le Dantec, Jacques Borel (édit.), Paris, Gallimard, 1962 ;

ZWEIG Stefan, *Le monde d'hier*, [tr. fr de Serge Niémetz], Paris, Librairie Générale Française, 2013.

II) CRITIQUE LITTÉRAIRE

A. Études sur Alfonso Gatto

AA.VV. *La cultura italiana negli anni '30-'45: omaggio ad Alfonso Gatto*, Atti del convegno, Salerno, 21-24 avril 1980, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984 ;

ACANFORA Nunzia, REINA Luigi (a cura di), *Alfonso Gatto: l'uomo, il poeta*. Atti del Convegno di Studi promosso per le celebrazioni del 25° anniversario della morte, Fisciano-Salerno, 30-31 maggio 2001, Napoli, Liguori Editore, 2014 ;

AFFINITO Mara, « Le cento tempere di *Rime di viaggio per la terra dipinta* », in *Enthymema*, VI, 2012, p. 192-210 ;

–, « Un confronto alla finestra: Alfonso Gatto e Graziana Pentich », in *Strumenti critici*, n. 3, 26 octobre 2011, p. 445-453 ;

AJELLO Epifanio, *Le parole dipinte: omaggio ad Alfonso Gatto*, Milano, Cassa di Risparmio Salernitana, 1988 ;

ARRIGONI Luigi Ernesto, *La metrica di Alfonso Gatto: strutture formali e paradigmi artistici*, Thèse de doctorat, sous la direction de Luca Carlo Rossi, Università di Bergamo, Facoltà di lettere, 2008-2009 ;

–, *Metrica e arte nella poesia di Alfonso Gatto*, Pisa, ETS, 2015 ;

AYMONE Renato, CRISPOLTI Enrico, D'EPISCOPO Francesco, PIETROPAOLI Antonio (a cura di), *Alfonso Gatto, Poesia e arti figurative: una prospettiva critica*, Comune di Salerno, Assessorato alla Cultura, 1985 ;

BORRARO Pietro, D'EPISCOPO Francesco (a cura di), *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto*. Atti del convegno nazionale di studi su Alfonso Gatto, Salerno-Maiori-Amalfi, 8-11 avril 1978, Galatina, Congedo editore, 1980 ;

CORONA René, « Alfonso Gatto ou la magie du clair-obscur (à propos de *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2005), in *Exercices d'admiration. De la langue à la parole, et de quelques poètes*, Paris, Hermann, 2014, p. 291-294 ;

CROTTI Morgane, *Alfonso Gatto : la mélancolie au croisement des arts*, mémoire de Master II, sous la direction de Flaviano Pisanelli, soutenu en septembre 2016, Université Montpellier Paul Valéry ;

D'EPISCOPO Francesco, *Alfonso Gatto: oltre la letteratura (poesia e arti figurative)*, Salerno, Demetrio Cuzzola editore, 1983 ;

–, *Alfonso Gatto, picaro e poeta. Tra Sud e Nord*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989 ;

DOLFI Anna, *Alfonso Gatto: nel segno di ogni cosa*. Atti del seminario, Firenze, 18-19 décembre 2006, Roma, Bulzoni, 2007 ;

ERCOLANONI Ivana, *Alfonso Gatto, poeta e scrittore*, Milano, Morlacchi, 2012 ;

GRECO Paola, *Alfonso Gatto prosatore*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2000 ;

MANACORDA Giuliano, « Alfonso Gatto », in *Belfagor,* vol. 23, n . 3, 31 mai 1968, p. 325-347 ;

MANIGRASSO Leonardo, *Alfonso Gatto a Firenze,* Firenze, Società Editrice fiorentina, 2006 ;

MARIANI Federica, *« Tutto di noi gran tempo ebbe la morte ». Lettura tematica e stilistica della poesia di Alfonso Gatto*, Tesi di laurea magistrale, sous la direction de Giorgio Masi, Université de Pise, soutenue le 29 janvier 2021 ;

MINUCCI Paola Maria, ZINGONE Alexandra, *Alfonso Gatto*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia editore, 2003 ;

MODENA Anna, *Alfonso Gatto. Immagini documenti manoscritti, dipinti, testimonianze*, Varzi, Guardamagna, 1994 ;

MODENA Anna, LAVEZZI Gianfranca, MARTIGNONI Clelia, TROTTA Nicoletta (a cura di), *Catalogo delle lettere ad Alfonso Gatto (1942-1970)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008 ;

–, *Alfonso Gatto a Milano*, Pisa, Pacini editore, 2010 ;

NAPOLI Adriano, *Salerno, gli occhi di Gatto*, Milano, Unicopli, 2014 ;

PAMPALONI Geno, LAVEGLIA Pietro, CAROTENUTO Mario, *Un poeta e la sua città: omaggio del comune di Salerno a Alfonso Gatto*, Salerno, Municipio di Salerno, 1964 ;

PAPPALARDO LA ROSA Franco, *Alfonso Gatto: dal surrealismo d'idillio alla poetica delle « vittime »*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007 ;

PENTICH Graziana, « Il nuovo libro di Alfonso Gatto », in *Il Settimanale. Giornale della Resistenza*, 18 octobre 1947 ;

–, *I colori di una storia: momenti di vita e luoghi di poesia*, Varzi, Guardamagna, 1993 ;

PENTO Bortolo, *Alfonso Gatto*, Firenze, La Nuova Italia, 1972 ;

PESOLA Laura, *Le dosi dell'impurità. Studi su Alfonso Gatto*, Salerno, Edisud, 2011 ;

ROMOLINI Marica, *La "memoria velata" di Alfonso Gatto*: *Temi e strutture in* Morto ai paesi, Firenze, Società editrice fiorentina, 2009 ;

TORTORA Giuseppe, *La rosa dei granili, saggi e testimonianze su Alfonso Gatto*, Roma, Avagliano, 1996 ;

TROTTA Filippo, *Alfonso Gatto. La palla al balzo. Un poeta allo stadio*, Arezzo, Limina Edizioni, 2006.

B. Études sur l'hermétisme

APOLLONIO Mario, *Ermetismo*, Padova, Cedam, 1945 ;

AYMONE Renato, *Poeti ermetici meridionali : Quasimodo, Gatto, Sinisgalli, Bodini, De Libero*, Salerno, Palladio, 1981 ;

BO Carlo, *Letteratura come vita. Antologia critica*, a cura di Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994 ;

–, *L'assenza, la poesia*, Roma, Storia e Letteratura, [1945], 2002 ;

BOCELLI Arnaldo, « Aspetti dell'ermetismo », in *Il libro italiano nel mondo*, Roma, a. II, n. 8, 1941, p. 33-37 ;

DOLFI Anna, *Terza generazione: ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997 ;

–, *L'ermetismo e Firenze*, Firenze, Firenze University Press, 2016 ;

FIORAVANTI Marco, *La critica e gli ermetici*, Bologna, Cappelli editore, 1978 ;

FLORA Francesco, *La poesia ermetica*, Bari, Laterza, 1947 ;

GIANNESSI Ferdinando, *Gli ermetici*, Milano, La Goliardica, 1963 ;

LANGELLA Giuseppe, « L'essere e la parola, la stagione ermetica di Macrì », in *Studi novecenteschi*, vol. 17, n. 40, décembre 1990, p. 307-356 ;

PAUTASSO Sergio, *Ermetismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1996 ;

PETRUCCIANI Mario, *La poetica dell'ermetismo italiano*, Torino, Loescher, 1955 ;

RAMAT Silvio, *L'Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969 ;

ROMANO Salvatore Francesco, *Poetica dell'ermetismo*, Firenze, Sansoni, 1942 ;

STRAZZERI Marcello, *Profilo ideologico dell'ermetismo italiano*, Lecce, Milella, 1981.

TABANELLI Giorgio, *Carlo Bo, il tempo dell'ermetismo*, Venezia, Marsilio, [1986], 2011 ;

VALLI Donato, *Storia degli ermetici,* Brescia, La Scuola, 1978.

C. Autres études littéraires

ACCROCCA Elio Filippo, VOLPINI Valerio, *Antologia poetica della resistenza italiana*, Firenze, Luciano Landi, 1956 ;

AMATO Antonella, « *Il balcone* di Eugenio Montale. Un caso di autocommento indiretto », in *Per Leggere*, n. 10, printemps 2006, p. 67-88 ;

AA. VV, *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, Atti del XVII Congresso A.I.P.I, Ascoli Piceno, 22-26 août 2006 ;

ANCESCHI Luciano, *Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea,* Milano, Hoepli, 1943 ;

BALDUINO Amarndo, PASTORE STOCCHI Manlio, PECORARO Marco, *Dizionario critico della letteratura italiana,* Torino, Utet, 1973 ;

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957 ;

BINNI Walter, *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1936 ;

BISHOP Michael, *René Char, les dernières années*, Amsterdam, Rodopi, 1990 ;

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955 ;

–, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1971 ;

BO Carlo, *Mallarmé*, Milano, Rosa e Ballo, 1945 ;

BOCELLI Arnaldo, *G. Pintor e la letteratura della Resistenza*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1958 ;

–, *Letteratura del Novecento*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1975 ;

BOMBARDE Odile, « L'aveugle et l'enfant menacé : Yves Bonnefoy et Freud, quelques itinéraires », in *Littérature et nation* n. 25, 2001, p. 53-75 ;

BONNEFOY Yves, *L'autre langue à portée de voix,* Paris, Seuil, 2013 ;

BOSETTI Gilbert, *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*, Grenoble, Ellug, 1987 ;

–, *L'enfant-dieu et le poète : Cultes et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XXème siècle*, Grenoble, UGA Éditions, 1997 ;

BREMOND Henri, *Prière et poésie*, Paris, Bernard Grasset, 1926 ;

CALVINO Italo, « La letteratura italiana sulla Resistenza », in *Movimento di liberazione italiano*, n. 1, 1949, p. 40-46 ;

CAMON Ferdinando, *Il mestiere del poeta*, Milano, Garzanti, 1982 ;

CASTIN Nicolas, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998 ;

CITATI Pietro, *Leopardi*, Milano, Mondadori, 2010 ;

COCTEAU Jean, *Le secret professionnel*, Paris, Les contemporains, 1922 ;

–, *Poésie critique*, Paris, Gallimard, 1959 ;

COLIN Mariella, « Lorsque Pascoli écrivait pour les enfants », *Italies*, 22, 2018, p. 71-88 ;

COLLOT Michel, *L'horizon fabuleux*, t. 1, Paris, José Corti, 1988 ;

–, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 ;

–, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005 ;

–, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours,* Paris, José Corti, 2005 ;

–, *La pensée paysage*, Arles, Actes Sud, 2011 ;

COMES Annalisa, *La poesia italiana per l'infanzia in Italia dal 1945 a oggi : riflessioni critiche, testi, illustrazioni. Proposta di antologia*, sous la direction de Elsa Chaarani et Fabien Danelon, Université de Lorraine, Università degli Studi di Verona, Thèse soutenue à Nancy le 4 mai 2019 ;

CONTINI Gianfranco, *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, Milano, Sansoni, 1994 ;

CROCE Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milano, Remo Sandron, 1902 ;

–, *Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, Laterza, 1950 ;

DE MARIA Luciano, *Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori, [1973], 2012 ;

D'EPISCOPO Francesco, *Ugo Foscolo, le metamorfosi della memoria: Salvatore Quasimodo e Alfonso Gatto*, Napoli, Graus edizioni, 2002 ;

DOLFI Anna, *La doppia memoria: saggi su Leopardi e il leopardismo*, Roma, Bulzoni, 1986 ;

–, *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996 ;

DOTOLI Giovanni, *L'espace poétique*, Paris, Hermann, 2020 ;

DORIGO Ermes, « La polimorfia della luna nei *Canti* di Giacomo Leopardi », in *Rivista di Studi Italiani*, XXXI, n. 1, juin 2013, p. 94-201 ;

DOUMET Christian, *Faut-il comprendre la poésie?*, Paris, Klincksieck, 2004 ;

ESPOSITO Edoardo, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, Milano, Mimesis, 2015 ;

FALASCHI Giovanni, *La letteratura partigiana in Italia (1943-1945)*, Roma, Editori Riuniti, 1984 ;

FICARA Giorgio, *Il punto di vista della natura : saggio su Leopardi*, Genova, Il Melangolo, 1996 ;

FONTVIEILLE-CORDANI Agnès, *Le mot vide et l'expression lexicale du vide dans l'œuvre de Paul Éluard*, Thèse de doctorat, sous la direction de Serge Gaubert, Université de Lyon 2, Thèse soutenue en 1994 ;

GALLOT Muriel, ORSINO Margherita, NARDONE Jean-Luc (édit.), *Anthologie de la littérature italienne 3 – XIXème et XXème siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005 ;

GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966 ;

GIORDANO Mario Gabriele, *Il fantastico e il reale: pagine di critica letteraria da Dante al Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997 ;

GOICHOT Émile, TREMOLIERES François, *Henri Bremond, historien de la faim de Dieu*, Grenoble, J. Millon, 2006 ;

GOUCHAN Yannick, *Vers et prose : la création. Une poétique de la disparition : absence, silence et oubli dans l'œuvre de Vittorio Sereni*, Thèse H.D.R, sous la direction de Jean-Charles Vegliante, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2009 ;

–, « "L'altro me stesso" : l'enfant et l'enfance dans la poésie de Marino Moretti », in *Italies*, n. 21, 2017, p. 295-316 ;

GLISSANT Édouard, *L'intention poétique*. *Poétique II*, Paris, Gallimard, 1997 ;

GUERMÈS Sophie, « Du réalisme en poésie », in *Poétique*, n. 166, Paris, Le Seuil, 2011/2, p. 171-184 ;

HERMET Augusto, *La ventura delle riviste: 1903-1940*, Firenze, Donato Pineider, 1996 ;

JACOBBI Ruggero, *Secondo Novecento*, Milano, Nuova Accademia, 1965 ;

–, *"Campo di Marte", trent'anni dopo (1938-1968)*, Firenze, Vallecchi, 1969 ;

JAKOBSON Roman, *Essai de linguistique générale*, [tr. fr. de Nicolas Ruwet], t. 1, Paris, Éditions de Minuit, [1963], 1994 ;

LABRUSSE Hughes, MILANI Renzo, UGHETTO André (édit.), *Promenades en poésie italienne contemporaine en 33 auteurs,* Marseille, Sud, 1984 ;

LACOUE-LABARTHE Philippe, NANCY Jean-Luc, *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978 ;

LALLIER François, *La voix antérieure: Baudelaire, Poe, Mallarmé, Rimbaud*, Bruxelles, La lettre volée, 2007 ;

LANÇON Daniel, *L'Ailleurs depuis le romantisme. Essai sur les littératures en français*, Paris, Hermann, 2009 ;

LANFRANCHI Geneviève, *Paul Valéry et l'expérience du moi pur*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1993 ;

LANGELLA Giuseppe, *Da Firenze all'Europa : studi sul Novecento letterario*, Milano, Vita e Pensiero, 1989 ;

–, *Poesia come ontologia : dai vociani agli ermetici*, Roma, Studium, 1997 ;

LAURENT Jenny, *L'expérience de la Chute. De Montaigne à Michaux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 ;

LAWLER James, *Edgar Allan Poe et les poètes français*, Paris, Julliard, 1989 ;

LIGIER-DEGAUQUE Isabelle, TEULADE Anne, *Mémoire de vaincus, mémoire de vainqueurs dans le bassin méditerranéen : La littérature à l'épreuve du conflit, de l'Antiquité au XXIème siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021 ;

LUPORINI Cesare, *Leopardi progressivo*, Roma, Editori Riuniti, [1980], 1996 ;

LUTI Giorgio, *La letteratura nel ventennio fascista: cronache letterarie tra le due guerre (1920-1940)*, Firenze, La Nuova Italia, 1972 ;

–, *Critici, movimenti e riviste nel '900 letterario italiano*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986 ;

–, *Storia letteraria d'Italia*, volume *Il Novecento*, [Dagli anni Venti agli anni Ottanta], Padova, Piccin Nuova Libraria/Milano, Vallardi, 1993 ;

MACRÌ Oreste, *Realtà del simbolo*, Firenze, Vallecchi, 1968 ;

–, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Trento, La Finestra, 2003 ;

MALATO Enrico, *Storia della letteratura italiana, Il Novecento* (vol. IX), Roma, Salerno editrice, 2000 ;

MARCHAL Bertrand, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011 ;

MARITAIN Jacques et Raïssa, *Situation de la poésie*, Paris, Desclée de Brouwer, [1938], 1964 ;

MARTELLINI Manuela, *Tempo e memoria nel Novecento italiano*, Bologna, Archetipolibri, 2009 ;

MEROLA Nicola, *La poesia italiana del Secondo Novecento*, Atti del Convegno di Arcavacata di Rende (27-29 mai 2004), Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006 ;

MESCHONNIC Henri, *Mallarmé au-delà du silence*, Paris, Éditions de l'éclat, [1985], 2023 ;

MILESCHI Christophe, « La traduction comme métaphore », in *La traduction, source de découverte et de création,* Anne Béchart-Léauté et Sylvain Trousselard, Université Jean Monnet, Saint-Etienne, Juin 2016, p. 1-14 ;

MILLER Henry, *Quinze écrivains, entretiens*, Madeleine Chapsal (édit.), Paris, R. Julliard, 1963 ;

MOSCHETTO Héloïse, « Poétiques et polémiques : le paradoxe du prix Nobel attribué à Quasimodo et ses conséquences dans la réception de son œuvre en France », in *Transalpina*, 25, 2022, p. 137-154 ;

MUSCETTA Carlo, *Ritratti e letture*, Milano, Marzorati, 1961 ;

NANNI Emanuela, *Poésie et traduction poétique en Italie pendant les années 30 et 40 du XXème siècle*, sous la direction de Christophe Mileschi, Thèse soutenue le 7 août 2006, Université de Grenoble ;

NOËL Bernard, *L'espace du poème*, Paris, P.O.L, 1998 ;

ONIMUS Jean, *Qu'est-ce-que le poétique,* Paris, Poesis, 2017 ;

OSEKI-DÉPRÉ Inês, *Traduction et poésie*, Actes de colloque de l'Université de Provence, 13-15 janvier 2000, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004 ;

PALMIERI Anna Rosa, PALMIERI Nora, *Scenari. Letteratura e linguaggi*, vol. 3B, Firenze, La Nuova Italia, 2005 ;

PAZZAGLIA Mario, *Letteratura italiana, Il Novecento. Testi e critica con lineamenti di storia letteraria*, Bologna, Zanichelli, 2008 ;

PICON Gaëton, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard, 1976 ;

PISANELLI Flaviano, « La violence du pouvoir : le regard de Pier Paolo Pasolini », in *Cahier d'études italiennes*, n. 3, Grenoble, Ellug, 2005, p. 89-114 ;

–, *In poesis nomine, Onomastique et toponymie dans* Le Occasioni *d'Eugenio Montale et* Trasumanar e organizzar *di Pier Paolo Pasolini*, Grenoble, Ellug, 2007 ;

–, « Entro e oltre l'ermetismo. Appunti sugli esordi poetici di Salvatore Quasimodo », in *Chroniques italiennes*, n. 26, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 1-15 ;

–, (a cura di), *Natura, sensi, sentimenti. Prospettive critiche sulla poesia italiana del XX e del XXI secolo,* Firenze, Franco Cesati Editore, 2023 ;

POLITO Paola, *Il senso del tempo in Giacomo Leopardi*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2015 ;

PRETE Antonio, *Il demone dell'analogia: da Leopardi a Valéry, studi di poetica*, Milano, Feltrinelli, 1986 ;

–, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, [1980], 2006 ;

RAMAT Silvio, *La pianta della poesia,* Firenze, Vallecchi, 1972 ;

–, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976 ;

RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955 ;

RICŒUR Paul, *Sur la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, 2016 ;

SAVOCA Giuseppe, *Parole di Ungaretti e di Montale*, Roma, Bonacci, 1993 ;

SOLMI Sergio, *Études léopardiennes*, Paris, Allia, 1994 ;

SIMONNEY Dominique, « Lalangue en questions », *Essaim,* 2012 /2 n. 29, 2012. p. 7-16 ;

STURANI MONTI Luisa, *Antologia della Resistenza, dalla Marcia su Roma al 25 aprile*, Torino, Gruppo Abele, [1951], 2012 ;

TARANI Tommaso, *La linea simbolista francese nel « Giusto della vita » di Mario Luzi (1935-1956)*, sous la directon de Raffaele Donnarumma et Jean-Charles Vegliante, Thèse soutenue le 1er février 2013, Università degli Studi di Pisa, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 ;

THIBAUDET Albert, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1930 ;

TOPPAN Laura, *« Le chinois », Luzi critico e traduttore di Mallarmé*, Pesaro, Metauro, 2006 ;

VECCE Carlo, *Letteratura italiana*, *piccola storia*, vol. II, Napoli, Liguori, 2013 ;

VEGLIANTE Jean-Charles, *D'écrire la traduction*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.

III) BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

A. Histoire

ATTAL Frédéric, *Histoire des intellectuels italiens au XXème siècle : prophètes, philosophes et experts,* Paris, Les Belles Lettres, 2013 ;

BERSTEIN Serge, MILZA Pierre, *L'Italie contemporaine des nationalistes aux européens*, Paris, Armand Colin, 1973 ;

–, *Le fascisme italien (1919-1945)*, Paris, Seuil, 1980 ;

BIONDI Marino, BORSOTTI Alessandro, *Cultura e fascismo : letteratura, arti e spettacolo di un ventennio*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990 ;

BOSETTI Gilbert, « Les lettres françaises sous le fascisme. Le culte de la « N.R.F » dans l'entre-deux guerres face à la francophonie fasciste », in *Mélanges de l'école française de Rome*, vol. 98 n. 1, 1986, p. 383-432 ;

BRICE Catherine, *Histoire de l'Italie*, Paris, Perrin, 2002 ;

CUENOT Claude, « Les conséquences de la Seconde Guerre mondiale sur le mouvement ouvrier », in *Ouvriers et mouvement ouvrier dans le Doubs de la Première Guerre mondiale au début des années 1950*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2020, p. 375-399 ;

DAVID Michel, BEYNET Michel, *Aspects de la culture italienne sous le fascisme*, Actes du colloque de Florence, 14-15 décembre 1979, Grenoble, Publications de l'Université des Langues et Lettres de Grenoble, 1982 ;

DE FELICE Renzo, *Brève histoire du fascisme*, Paris, Audibert, Seuil, 2002 ;

FERRETTI Maria, « Mémoires divisées : Résistance et guerre aux civils en Italie », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2005/3, 60ème année, 2005, p. 627-651 ;

GENTILE Emilio, « L'héritage fasciste entre mémoire et historiographie : les origines du refoulement du totalitarisme dans l'analyse du fascisme » in *Vingtième Siècle*, Revue d'histoire, n. 100 (4), 2008, p. 51-62 ;

GOLOMCHTOK Igor Naoumovitch, *L'art totalitaire : Union Soviétique, IIIe Reich, Italie fasciste, Chine,* Paris, Carré, 1991 ;

GRAMSCI Antonio, *La questione meridionale*, Roma, Editori Riuniti, 1991 ;

HAMEL Yan, *La bataille des mémoires : La Seconde Guerre mondiale et le roman français*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006 ;

HOBSBAWM Eric, *L'âge des extrêmes : le court vingtième siècle, 1914-1991*, Bruxelles/Paris, Complexe, /Le Monde diplomatique, 1994, [2003] ;

LUTI Giorgio, ROMAGNOLI Sergio, *L'Italia partigiana*, Milano, Longanesi, 1975 ;

PAPA Emilio Raffaele, *Storia di due manifesti. Il fascismo e la cultura italiana*, Milano, Feltrinelli, 1958 ;

SABBATUCCI Giovanni, VIDOTTO Vittorio, *Storia contemporanea: Il Novecento*, Roma, Laterza, 2008 ;

SALLMANN Jean-Michel, « Les niveaux d'alphabétisation en Italie au XIXème siècle », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, t. 101, n. 1, 1989, p. 183-337 ;

SCIASCIA Leonardo, « La sesta giornata », in *Officina*, n. 7, novembre 1956, p. 291-298 ;

TRAVERSO Enzo, *Le passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005.

B. Philosophie et sociologie

AMENDOLA Giovanni, « La philosophie italienne contemporaine », in *Revue de Métaphysique et de Morale,* t. 16, n. 5, Septembre 1908, p. 635-665 ;

BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, [1948], 1982 ;

–, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, [1960], 2016 ;

–, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, [1942], 2019 ;

–, *L'Air et les Songes* : *Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, [1943], 2019 ;

–, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, [1957], 2020 ;

BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Flammarion, 2012 ;

–, *L'énergie spirituelle*, Paris, République des Lettres, 2017 ;

BOCCARA Michel, *Odeurs du monde*, Paris, L'Harmattan, 1998 ;

BRETON Stéphane, *Penser le silence*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2023,

BROHON Damien, *Au travers du visible : un parcours du regard*, Bruxelles, Vues de l'esprit, 2023 ;

CANDAU Joël, *Mémoire et expériences olfactives. Anthropologie d'un savoir-faire sensoriel*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000 ;

CICCONE Albert et al., *Les expériences ludiques infantiles. Destins et traces*, Malakoff, Dunod, 2020 ;

CORBIN Alain, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2011 ;

–, *Histoire du silence*, Paris, Albin Michel, 2016 ;

DAVY Marie-Madeleine, *L'oiseau et sa symbolique*, Paris, Albin Michel, 1992 ;

–, *La nature et sa symbolique*, Paris, Albin Michel, 2015 ;

DE LA SOUDIÈRE Martin, « Les couleurs de la neige », in *Ethnologie française,* nouvelle série, t. 20, n. 4, octobre-décembre 1990, p. 428-438 ;

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002 ;

DERIBÉRÉ Maurice, *La couleur*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014 ;

DESCARTES René, *Œuvres et lettres*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1937 ;

DURAND Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Danièle Chauvin (édit.), Grenoble, UGA Éditions, 1996 ;

DURU Martin, « La Nature a-t-elle toujours raison ? », in *Philosophie magazine*, n. 94, novembre 2015, p. 49-53 ;

ELIADE Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949 ;

– , *Aspects du myhe*, Paris, Gallimard, 1963 ;

– , *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, [1957], 1965 ;

GRIMALDI Nicolas, *Ontologie du temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993 ;

–, *Traité des solitudes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003 ;

HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 2013 ;

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, Jean-Pierre Lefebvre et Veronika Von Schenck (édit.), *Cours d'esthétique*, II, Paris, Aubier, 1996 ;

MALDINEY Henri, *Regard, parole, espace,* Paris, Les Éditions du Cerf, 2012 ;

MASSON Céline, PARENT Jean-Luc, *La vie vaut la peine d'être visage. Essai sur le visage*, Paris, Encre Marine, 2004 ;

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945 ;

–, *« Le doute de Cezanne »*, in *Sens et Non-sens*, Paris, Nagel, 1948 ;

–, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960 ;

–, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964 ;

–, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010 ;

MURRAY-SCHAFFER Raymond, *Le paysage sonore : le monde comme musique*, Marseille, Wildproject, [1977], 2010 ;

PALMER TOMPSON Edward, *The making of the English Working Class*, New York, Vintage Books, [1963], 1966 ;

PASCAL Blaise, *Dossier de travail,* Éditions de Port-Royal, (en ligne), 1669 ;

PASTOUREAU Michel, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2002 ;

PASTOUREAU Michel, SIMMONET Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Seuil, 2007 ;

–, *Vert, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2013 ;

PICARD Max, *Le monde du silence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954 ;

–, *La fuite devant Dieu*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956 ;

POULET Georges, *Essai sur le temps humain*, t. 3, Paris, Librairie Plon, 1964 ;

RICHARD Philippe, « De la chute dans l'existence à l'existence dans la chute », in *Rue Descartes*, vol. 94, n. 2, 2018, p. 60-68 ;

SALAZAR FERRER Olivier, *Le temps : la perception, l'espace, la mémoire*, Paris, Ellipses, 1996 ;

SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Payot & Rivages, 2004 ;

SICHIROLLO Livio, « Antonio Banfi: la culture italienne et l'Europe », in *Archives de Philosophie*, n. 52, avril-juin 1989, p. 267-278 ;

STAROBINSKI Jean, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, [1961], 1999 ;

–, *La relation critique*, Paris, Gallimard, [1970], 2001 ;

–, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012 ;

TASSIN Jacques, *Pour une écologie du sensible*, Paris, Odile Jacob, 2020 ;

WAJCMAN Gérard, *Fenêtre, chronique du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, 2004.

C. Arts et architecture

ALBERTI Leon Battista, *De Pictura (1435)*, [tr. fr. de Jean-Louis Schefer], Paris, Macula, 2014 ;

BAUDOIN Marie-Cécile, FABRIS Jean, KREBS Sophie, *Valadon Utrillo: au tournant du siècle à Montmartre – de l'impressionnisme à l'École de Paris*, Paris, Ed. Pinacothèque de Paris, 2009 ;

BERNARD Émile, *Souvenirs sur Paul Cezanne et Lettres,* Paris, Rénovation esthétique, 1921 ;

BONAFOUX Pascal, *Van Gogh. Le soleil en face*, Paris, Gallimard, 1987;

–, *Les peintres et l'autoportrait*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1984 ;
BOURNEUF Roland, *Littérature et peinture*, Québec, L'instant même, 1998 ;

BROOKS PFEIFFER Bruce, *Frank Lloyd Wright (1867-1959). Construire pour la démocratie*, Köln, Taschen, 2004 ;

CEZANNE Paul, *Conversations avec Cezanne*. *Émile Bernard, Jules Borély, Maurice Denis, Joachim Gasquet* et al., Michael Doran (edit.), Paris, Macula, 1978 ;

–, *Le journal de Cezanne (1839-1906)*, Laurent Houssais (édit.), Paris, Hazan, 2006 ;

CLAY Jean, *De l'impressionnisme à l'art moderne,* Paris, Hachette, 1975 ;

COURT Raymond, « Cezanne et la vérité de la peinture », *Études*, 11, 2006, t. 405, p. 507-516 ;

DE SETA Cesare, *L'architettura razionale*, Bari, Laterza, 1972 ;

FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943 ;

FRANCASTEL Pierre, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1970 ;

FRANCE-LANORD Hadrien, *La couleur et la parole. Les chemins de Paul Cezanne et de Martin Heidegger*, Paris, Gallimard, 2018 ;

FUMAROLI Marc, *Ce que Cezanne donne à penser*, Actes du colloque d'Aix-en-Provence, 5-7 juillet 2006, Paris, Gallimard, 2008 ;

GASQUET Joachim, *Cezanne*, Paris, Berhneim-Jeune, [1921], Encre marine, 2012 ;

GIOLLI Raffaello, *L'architettura razionale*, a cura di Cesare De Seta, Bari, Laterza, 1972 ;

GILLE Jérôme, *Nuits rêvées. Entre peinture et poésie*, Vanves, Éditions Hazan, 2022 ;

GOWING Lawrence, *Cezanne : La logique des sensations organisées*, Paris, Macula, 1992 ;

GUARRIGUE Ursulla, « Sur la mélancolie dans l'art », *Sociétés,* 2004/4, n. 86, p. 79-84 ;

GUYOT Laurent, *Philosophie de la création artistique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2022 ;

IONA Iosa, *L'architecture des régimes totalitaires face à la démocratisation*, Paris, L'Harmattan, 2008 ;

JANNIERE Hélène, *Les difficultés de la critique dans les années 1930 : discours critique des revues et définitions de l'architecture moderne*, Actes du Vème congrès national d'archéologie et d'histoire de l'art, Bordeaux, 21-24 octobre 1999 ;

KANDINSKY Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, [1954], 1989 ;

KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gonthier, 1964 ;

LAPENTA Stefania, *Cezanne, sa vie, son art, les chefs-d'œuvre*, Paris, Flammarion, 2005 ;

LE PERA Enzo, *Arte di Calabria tra Otto e Novecento. Dizionario degli artisti calabresi nati nell'Ottocento*, Soveria Mannelli, Rubbettino editore, 2001 ;

MAGRITTE René, *Les mots et les images*, Bruxelles, Labor, 1994 ;

MATISSE Henri, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972 ;

MILZA Pierre, ROCHE-PEZARD Fanette, *Art et fascisme : Totalitarisme et Résistance au totalitarisme dans les arts en Italie, Allemagne et France des*

années 30 à la défaite de l'axe, Colloque, Paris 6-7 mai 1988, Paris, Ed. Complexe, 1989 ;

PASQUALI, « Symbolique de mort et de renaissance dans les cultes et les rites éblaïtes : *ga-na-na*, les ancêtres et la royauté », *Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale*, vol. 107, n. 1, 2013, p. 43-70 ;

PERSICO Edoardo, *Scritti critici e polemici*, a cura di Giulia Veronesi, Milano, Rosa e Ballo, 1947 ;

PEYRÉ Yves, *Peinture et poésie, le dialogue par le livre (1874-2000*), Paris, Gallimard, 2001 ;

PICASSO Pablo, *Propos sur l'art*, M.-L. Bernadac et A. Michael (édit.), Paris, Gallimard, 1998 ;
REWALD John, *Paul Cezanne, Correspondance*, Paris, Bernard Grasset, 1978 ;

RILKE Rainer Maria, *Auguste Rodin*, Paris, Éditions Émile-Paul, 1928 ;

SIRONI Mario, CAMESASCA Ettore, GIAN FERRARI Claudia, *Scritti editi e inediti*, Milano, Feltrinelli, 1980 ;

SIRONI Mario, *Mario Sironi, l'art me semblait une chose si grande*, Paris, École Nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998 ;

VALLES-BLED Maïthé, PARINAUD André, *Utrillo* [exposition], musée de Lodève, Hôtel du Cardinal Fleury, 28 juin – 26 octobre 1997, Milan, Electa, 1997 ;

VAN GOGH Vincent, *Lettres de Vincent Van Gogh à Émile Bernard*, Paris, Ambroise Vollard, 1911 ;

WAHL Jean, « Correspondance complète de Vincent Van Gogh », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 68, n. 1, 1963, p. 100-142.

Index des noms

A

Accrocca Elio Filippo · 185, 206, 207, 209
Affinito Mara · 273, 285
Ajello Epifanio · 103
Alain · 187
Alberti Leon Battista · 144
Alfieri Dino · 37, 38
Alvaro Corrado · 100, 108
Amato Antonella · 94
Amendola Giovanni · 32
Anceschi Luciano · 33, 42, 59, 139
Ansaldo Lydia Lea · 168, 239
Antonicelli Franco · 201
Apollonio Mario · 66
Appolinaire Guillaume · 266
Arcuno Ugo · 132, 253, 274
Arrigoni Luigi Ernesto · 17, 195, 281
Attal Frédéric · 31, 35, 36, 37
Aymone Renato · 100, 264, 273

B

Bachelard Gaston · 19, 72, 75, 84, 89, 105, 106, 107, 120, 123, 144, 159, 160, 161
Bacon Francis · 258
Baglìo Antonio · 200
Banfi Antonio · 33, 139
Barbieri Carlo · 132
Bargellini Piero · 53
Barthes Roland · 163
Baudelaire · 102, 120, 144, 190, 247, 260, 263
Baudelaire Charles · 52, 59, 77, 102, 120, 121, 136, 144, 190, 247, 260, 263, 265, 292
Benjamin Walter · 264, 299
Bergson Henri · 30, 64, 167, 168
Bernard Émile · 24, 92, 257, 262, 263
Bernari Carlo · 255
Bertolucci Attilio · 41, 200
Betocchi Carlo · 42, 53
Bignardi Massimo · 101
Bigongiari Piero · 28, 46, 49, 53, 69, 139, 146
Binni Walter · 40, 41
Bishop Michael · 156
Blanchot Maurice · 17, 21, 64, 66, 67, 68, 94, 149
Blondel James · 30
Bo Carlo · 17, 31, 32, 33, 34, 42, 43, 44, 45, 47, 49, 50, 53, 54, 62, 64, 69, 70, 92
Boccara Michel · 106
Boccioni Umberto · 271
Bocelli Arnaldo · 42, 59, 60, 184
Bombarde Odile · 290, 291
Bonafoux Pascal · 286
Bonichi Claudio · 42
Bonnefoy Yves · 117, 297
Borlenghi Aldo · 41
Bosetti Gilbert · 32, 103, 117
Bouret Jean · 255
Bourneuf Roland · 248, 267
Braque Georges · 266, 270
Brasillach Robert · 226
Brassaï · 248
Bremond Henri · 60
Breton André · 73
Broggini Luigi · 255
Brohon Damien · 258
Buonarroti Michelangelo · 269

C

Cagli Corrado · 88
Calvesi Maurizio · 280
Calvino Italo · 187, 199, 212
Camillieri Andrea · 187
Camon Ferdinando · 51, 58, 60, 229
Campana Dino · 42, 44, 59
Camus Albert · 55
Candau Joël · 114, 144
Cantatore Domenico · 127, 239
Cardarelli Vincenzo · 42, 52, 59
Carducci Giosuè · 37
Carocci Alberto · 39
Carotenuto Mario · 101, 257, 266
Carrà Carlo · 25, 239, 245, 272, 280, 281, 282
Carrocci Alberto · 52
Casorati Felice · 239
Castin Nicolas · 68, 156
Castoldi Massimo · 211
Catelli Camillo · 255
Cecchi Emilio · 52, 139
Cezanne Paul · 23, 25, 115, 130, 245, 247, 250, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 271, 272, 277, 278, 279, 292
Chagall Marc · 270
Char René · 90, 116, 156, 165
Chardin Jean-Siméon · 250
Ciccone Albert · 191
Claudel Paul · 62, 70
Cocteau Jean · 158
Coleridge · 120
Colin Mariella · 238
Collot Michel · 19, 20, 80, 98, 103, 104, 107, 127, 140, 141, 143, 145, 155, 156, 158, 164, 200, 260
Comes Annalisa · 237
Compagnone Luigi · 255
Contini Gianfranco · 139
Corbin Alain · 80, 104
Corona René · 295
Court Raymond · 260
Croce Benedetto · 29, 30, 32, 33, 35, 36, 40, 41, 43, 44, 47, 48, 53, 56, 58, 59, 61
Cros Charles · 273
Cuenot Claude · 204
Curiel Eugenio · 187, 210, 215

D

D'Annunzio Gabriele · 30, 35, 36
D'Episcopo Francesco · 15, 85, 116, 126, 129, 132, 175, 235, 249, 251, 253, 255, 257, 265, 279
Dal Fabbro Beniamino · 42
Dante Alighieri · 89
Davy Marie-Madeleine · 121, 123, 163
De la Soudière Martin · 208
De Libero Libero · 41, 200
De Robertis Giuseppe · 30, 139
Degas Edgar · 55, 270
Delacroix Eugène · 261
Deleuze Gilles · 258, 259
Déribéré Maurice · 115, 260
Descartes René · 251
Di Angelis Michele & Luigi · 101
Di San Faustino K · 237
Dolfi Anna · 185, 217
Donati Riccardo · 250
Dorigo Ermes · 153
Dostoïevski Fiodor · 52
Dotoli Giovanni · 117, 143, 155
Doumet Christian · 63
Dova Gianni · 255
Durand Gilbert · 208
Duras Marguerite · 222

E

Eliade Mircea · 117, 160
Eliot T.S · 52
Éluard Paul · 50, 53, 87, 89, 169, 185, 197, 252, 270, 286
Emanuelli Enrico · 235
Ernst Max · 270

F

Falqui Enrico · 127, 139
Fanfani Massimo · 39
Farnetti Monica · 29
Ferrata Giansiro · 125
Ferretti Maria · 219
Ficara Giorgio · 148
Fiocchi Mino · 128
Fioravanti Marco · 44
Flora Francesco · 27, 40, 62, 69, 288
Focillon Henri · 270, 285
Fontvieille-Cordani Agnès · 85
Fortini Franco · 200
Francastel Pierre · 262
France-Lanord Hadrien · 262, 264
Freud Sigmund · 117
Friedrich Caspar David · 116
Furet François · 226

G

Gargiulo Salvatore · 139
Gasquet Joachim · 260, 261, 262, 263, 265
Gatto Saverio · 132, 268
Genet Jean · 95
Gentile Giovanni · 30, 32, 35, 36, 37
Georg W.F Hegel · 257
Giannessi Ferdinando · 58, 65
Gide André · 53
Ginzburg Natalia · 267
Giolli Raffaello · 134, 187, 223, 224
Giordano Emilio · 193, 198, 201
Gobetti Piero · 86
Goethe Johann Wolfgang · 52
Golino Enzo · 150
Golomschtok Igor Naoumovitch · 38
Govoni Corrado · 209
Gowing Lawrence · 257, 261
Gramsci Antonio · 29, 57, 187
Greco Paola · 93, 235
Grimaldi Nicolas · 95, 151
Gropius Walter · 129
Guermès Sophie · 200
Guttuso Renato · 255
Guyoy Laurent · 268

H

Halbwachs Maurice · 23, 174, 222
Hamel Yan · 223, 227
Herbert Lawrence David · 259
Hobsbawn Eric · 26
Homère · 101, 154
Housman A.E · 55
Hovey Richard · 55
Hugo Victor · 77, 202

J

Jaccottet Philippe · 163
Jacobbi Ruggero · 43, 46, 56, 57, 193, 197, 199, 266, 279, 287
Jakobson Roman · 299
Jannière Hélène · 130
Joyce James · 52

K

Kandinsky Wassily · 24, 86, 116, 263
Kappler Herbert · 218
Klee Paul · 86, 247, 270

L

Labrusse Hughes · 294
Lacan · 73
Langella Giuseppe · 34, 45
Laurent Jenny · 91
Laveglia Pietro · 101
Le Pera Enzo · 268
Leip Hans · 204
Leopardi Giacomo · 21, 52, 53, 91, 97, 110, 118, 138, 139, 142, 143, 145, 148, 150, 152, 153, 214, 253, 259
Levi Carlo · 86, 235
Ligier-Degauque Isabelle · 226
Lisi Nicola · 53
Luti Giorgio · 38, 56, 186
Luzi Mario · 14, 17, 28, 34, 41, 42, 43, 48, 53, 59, 69, 70, 81, 82

M

Macera Guido & Ciardello · 132
Macrì Oreste · 17, 34, 48, 50, 54, 59, 60, 61, 69, 139, 200
Maggiulli Bartorelli Lea (Zietta Liù) · 237
Magritte René · 73, 76, 252, 270
Malaparte Curzio · 36
Maldiney Henri · 248
Mallarmé Stéphane · 17, 48, 49, 54, 59, 61, 62, 63, 65, 66, 69, 71, 72, 84, 87, 88, 110, 157, 273, 289, 299
Manacorda Giuliano · 187, 198, 199, 230
Manet Édouard · 273
Manzoni Alessandro · 52
Mariani Federica · 193
Marinetti Filippo Tommaso · 36, 37, 56
Maritain Jacques & Raïssa · 17, 33, 34, 45, 46, 53, 61, 64
Martino Maria Monica · 103, 236
Masino Paola · 207
Masson Céline · 163
Mastellone Salvatore · 132
Matacotta Franco · 200
Matisse Henri · 115, 243, 244, 271
Mauceri Anna · 216
Maulpoix Jean-Michel · 156
Maurice Merleau-Ponty · 158
Mendelsohn Erich · 129
Menzio Francesco · 86
Merleau-Ponty Maurice · 12, 17, 21, 76, 80, 84, 141, 148, 150, 152, 153, 157, 160, 164, 245, 247, 256, 257, 258, 261
Michelucci Giovanni · 128
Mileschi Christophe · 18
Miller Henry · 255
Minucci Paola Maria · 193
Modena Anna · 100, 127, 133, 135, 136
Monet Claude · 25, 245, 271, 275
Monicelli Mario · 267
Monjo Armand · 294
Montale Eugenio · 42, 44, 47, 59, 60, 90, 93, 139, 202
Monterosso Francesco · 206
Moravia Alberto · 255
Moschetto Heloïse · 14
Muggiani Francesca · 103, 238
Murray-Schaffer Raymond · 107, 108, 110
Muscetta Carlo · 132
Mussolini Benito · 30, 31, 37, 38, 39, 202
Muzio Giovanni · 128

N

Nanni Emanuela · 52, 69
Napoli Francesco · 155
Nigro Mario · 32
Noël Bernard · 104, 295, 296
Novalis · 159, 299

O

Ojetti Ugo · 36
Onimus Jean · 118, 143
Onofri Arturo · 42
Oppenheimer Robert · 220
Ortolani Sergio · 132

P

Pagano Giuseppe · 128, 129, 130
Palazzeschi Aldo · 44
Palmer Thompson Edward · 226
Pampaloni Geno · 101
Papa Emilio Raffaele · 36
Papini Giovanni · 30, 37, 53
Pappalardo La Rosa Franco · 146, 181, 189, 192, 196, 207, 252, 254
Parinaud André · 276
Parronchi Alessandro · 69
Pascal Blaise · 50
Pascoli Giovanni · 238
Pasolini Pier Paolo · 200, 221, 255, 267
Pasquali Jacopo · 113
Pastoureau Michel · 114, 115
Pautasso Sergio · 33, 39, 41
Pavolini Corrado · 42
Pavone Armando · 100
Peirce Guglielmo · 57, 132
Penna Sandro · 42
Pentich Graziana · 15, 25, 187, 198, 210, 237, 238, 246, 270, 274, 284
Pento Bortolo · 92, 168
Persico Edoardo · 20, 74, 86, 127, 129, 130, 133, 134, 135, 136, 223
Pesce Giovanni · 209
Pesola Laura · 48
Petrarca Francesco · 193
Petroni Guglielmo · 41, 200
Petrucciani Mario · 31, 42, 59, 61, 63, 83
Peyré Yves · 24, 273
Philippe Richard · 89
Picard Max · 82, 131
Picasso Pablo · 25, 248, 252, 266, 270, 272
Picon Gaëton · 199
Piot Christine · 256
Piovene Guido · 235
Pirandello Luigi · 36
Pisanelli Flaviano · 19, 221
Pizzigoni Giuseppe · 128
Poe Edgar Allan · 42, 59, 121
Polito Paola · 140
Ponge Francis · 76
Poulet Georges · 144
Pratolini Vasco · 56
Prete Antonio · 66
Prezzolini Giuseppe · 30
Proust Marcel · 52, 144

Q

Quasimodo Salvatore · 12, 14, 15, 41, 42, 59, 60, 78, 79, 127, 200, 205, 211, 212, 214, 232

R

Ramat Silvio · 57, 97, 195, 228, 230, 296
Ravegnani Giuseppe · 139
Rebora Roberto · 202
Ricci Paolo · 132, 255
Richard Jean-Pierre · 151
Ricœur Paul · 299, 300
Rilke Rainer Maria · 52, 256
Rimbaud Arthur · 48, 59, 70, 79, 89, 93
Romagnoli Sergio · 186
Romano Salvatore Francesco · 62, 64
Romolini Marica · 78, 111, 120, 126, 152, 155
Rosai Ottone · 255
Rousseau Henri · 255
Rousseaux André · 55

S

Saba Umberto · 42, 59
Saccenti Mario · 186
Sainte-Beuve Charles-Augustin · 55
Sansot Pierre · 130
Sartre Jean-Paul · 156
Sassu Aligi · 127
Scelza Hosea · 129
Scerbo Giuseppe · 268
Schlegel Friedrich · 47
Sciascia Leonardo · 184
Scipione · 255
Sereni Vittorio · 42, 59, 139
Sichirollo Livio · 33
Siciliano Enzo · 186
Simeone Bernard · 295
Sinisgalli Leonardo · 41, 42, 59, 127, 255
Sironi Mario · 87, 88, 131, 189
Soffici Ardengo · 31, 36, 53, 239
Soldati Atanasio · 255
Solmi Sergio · 41, 52, 139, 200
Spagnoletti Giacinto · 199, 200
Starobinski Jean · 76, 249, 251, 256
Stendhal · 194
Sturani Monti Luisa · 184

T

Tabanelli Giorgio · 28, 31, 33, 49, 51, 54, 56
Tarani Tommaso · 69
Tassin Jacques · 249
Terragni Giuseppe · 129
Thibaudet Albert · 65
Tobino Mario · 200
Tolstoï Leon · 52
Toppan Laura · 71, 288
Traverso Enzo · 222
Traverso Leone · 53
Trotta Filippo · 300

U

Ungaretti Giuseppe · 36, 41, 42, 44, 59, 60, 69, 77, 81, 83, 149, 206, 269
Utrillo Maurice · 25, 245, 272, 275

V

Valentini Alvaro · 41
Valéry Paul · 26, 47, 52, 54, 59, 61, 69, 77, 80, 84, 93, 142, 270, 277, 297
Valli Donato · 34, 40, 41, 47, 58, 65, 66, 124
Van Gogh Vincent · 92, 245, 257, 272, 283, 284
Vanorio Maria Laura · 199, 217
Vegliante Jean-Charles · 19
Venturi Lionello · 127
Vergano Aldo · 267
Verlaine Paul · 269
Veronesi Giulia · 133
Veronesi Luigi · 128
Viganò Renata · 208
Vigolo Giorgio · 42
Vigorelli Giancarlo · 44
Villoresi Emilia · 237
Vittorini Elio · 216

W

Wahl Jean · 257
Wajcman Gérard · 138, 145
Wright Frank Lloyd · 133, 134

Z

Zola Émile · 260, 261
Zweig Stefan · 179