Promenades dans la poésie dialectale contemporaine du nord de l'Italie

Silvia Calligaro

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/496>

DOI : 10.4000/edl.496

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2013

Pagination : 183-204

ISBN : 978-2-940331-32-1

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Silvia Calligaro, « Promenades dans la poésie dialectale contemporaine du nord de l'Italie », *Études de lettres* [En ligne], 1-2 | 2013, mis en ligne le 30 avril 2020, consulté le 22 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/496> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.496>

PROMENADES DANS LA POÉSIE DIALECTALE CONTEMPORAINE DU NORD DE L'ITALIE

Cet essai s'articule autour de la description d'un espace régional, voire provincial. Ce choix, pouvant sembler arbitraire, dépend, d'une part, de la fréquence de ce *topos* descriptif dans les poèmes étudiés et, de l'autre, de son effet sur le signifiant puisqu'il peut soit donner lieu à une réflexion, soit emblématiser une période de la vie du poète. La notion d'espace sera envisagée tant au niveau textuel que topographique, mais toujours en fonction d'un *moi* lyrique. Il nous sera alors possible d'examiner la manière dont une poésie en devenir – c'est-à-dire, qui suit la logique d'une représentation de l'espace bien définie – se transforme en théâtre en *plein air* accompagné d'apparitions et de rencontres imprévues. Il en découlera tout naturellement un discours portant non pas sur les pratiques, mais sur les tendances liées à la notion d'espace dans la poésie dialectale contemporaine du nord de l'Italie.

Introduction

Au cours de ma thèse de doctorat – qui a pour objet la poésie dialectale contemporaine du nord de l'Italie – j'ai été confrontée à des textes faisant référence à des lieux réels, mais également à des lieux inventés, abstraits, voire même symboliques. Le but de cet article n'est pas d'en rendre compte de manière exhaustive, mais d'en donner un échantillon afin de relever les méthodes récurrentes de représentation de l'espace.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il est nécessaire de passer rapidement en revue quelques aspects de la poésie dialectale, car nous allons traiter ici d'une littérature qui n'est que trop souvent méconnue hors de la péninsule italique. Mêlant les modèles de la tradition locale avec les poétiques dominantes en langue italienne, la poésie dialectale est

considérée comme un cas littéraire particulièrement complexe. Ce n'est que récemment qu'elle a été réhabilitée en Italie; mais, comme le souligne Franco Brevini, «è innegabile che essa [l'opera di riabilitazione] ha riguardato soprattutto le punte, consacrando valori già noti quali Ruzante, Porta o Belli»¹. Sa revalorisation et sa conservation au fil du temps sont en partie liées à la représentation linguistique de la société et à «la proverbiale resistenza e varietà dei dialetti parlati, fenomeno unico dell'Italia»². Bien qu'essentiellement parlés dans les milieux ruraux, les dialectes sont fréquemment utilisés en littérature pour signaler une crise et exprimer la contestation du peuple face au processus d'industrialisation. Ils remplissent donc une fonction sociale qui, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, se mue en une fonction autobiographique capable de produire un «idioletto "segnato", "macchiato", recante la traccia di una storia, individuale e collettiva»³. Cet aspect – caractéristique de la poésie néodialectale – guidera notre réflexion, tout comme la notion de «promenades» qui naît à la fois de la traversée que je m'apprête à faire dans l'espace de la poésie et de l'itinéraire que les poètes nous proposent dans leurs textes. Ecrits dans une langue marginale – mais authentique – ceux-ci unissent d'ordinaire la description d'un espace régional, voire provincial, à un parcours de vie. A ce propos, nous pouvons citer Michael Jakob, selon qui «le paysage est le résultat hautement artificiel, non-naturel, d'une culture qui redéfinit perpétuellement sa relation avec la nature. Ce qui renvoie au paradoxe suivant: l'expérience du paysage est en général, et en premier lieu, une expérience de soi»⁴. Combinée aux spécificités de la poésie dialectale, l'idée d'un paysage indissociable d'une conscience nous laisse aussi supposer que:

[...] la connotazione regionale, al di là dell'occasione biografica, funziona come espressione della «precisione cronologica e geografica», di un rinnovato sentimento del paesaggio dentro questa maturazione dell'immagine. E questo accanto alle «realtà e situazioni familiari» costituisce l'elemento nuovo della pronuncia della poetica degli oggetti⁵.

1. F. Brevini, *Le parole perdute*, p. 3.

2. P. V. Mengaldo, «Problemi della poesia dialettale italiana del Novecento», p. 6.

3. F. Brevini, *Le parole perdute*, p. 29 sq.

4. M. Jakob, *Le paysage*, p. 31.

5. S. Verdino, *Luciano Anceschi*, p. 118.

La *poetica degli oggetti* dont il est question se réfère au contenu des poésies que Luciano Anceschi réunit en 1952 dans un volume intitulé *Linea Lombarda*. Bien qu'aujourd'hui très contestée, cette étiquette a permis d'isoler « una disposizione peculiarmente “lombarda” alla poesia, che si distinguesse per un lato dai modelli ermetici e post-ermetici, e per altro dalle prime prove liriche della “civiltà” neorealista »⁶. En règle générale, ces poètes fondent leur originalité sur la notion d'identité territoriale empreinte d'impressions suggestives. Cette stratégie énonciative a permis de concevoir, dans les années 50, une poésie de l'existence qui place Milan au centre de la réflexion et parfois même d'une promenade. C'est pour ces raisons qu'il m'a semblé intéressant de proposer ici une flânerie dans le Milan de deux poètes dialectaux : Delio Tessa et Franco Loi.

Delio Tessa

Delio Tessa naît à Milan en 1886. Après avoir fait ses débuts en tant qu'avocat, il décide de se tourner vers la poésie en dialecte. Il collabore avec plusieurs revues locales, ainsi qu'avec des journaux étrangers tels que le *Corriere del Ticino*. Son premier recueil de poésies paraît en 1932 sous le titre de *L'è el dì di mort, alegher!* (« C'est le jour des morts, allégresse! »⁷). Ses autres œuvres seront, par contre, publiées après sa mort, survenue en 1939⁸. L'ensemble de l'œuvre poétique de Tessa – qui compte trente-huit textes – a été regroupé dans deux volumes, édités sous la direction de Dante Isella⁹. Mon intérêt s'est porté sur trente-deux compositions en vers¹⁰. Dans ce corpus, le toponyme *Milan* apparaît quatorze fois dans sept poèmes. Cette fréquence est particulièrement

6. U. Motta, « Vittorio Sereni e i poeti della *Linea Lombarda* », p. 179.

7. Toutes les traductions françaises mises entre parenthèses sont les miennes.

8. P. V. Mengaldo (dir.), *Poeti italiani del Novecento*, p. 447-455.

9. Les deux éditions de référence sont indiquées dans la bibliographie.

10. Les poèmes en question sont : *La pobbia de cà Colonetta*; *Sui scal*; *El cavall de bara*; *Primavera*; *Caporetto 1917*; *El gatt del sur Pinin*; *La tosa del borgh*; *La mort della Gussona* (II + III + IV + V); *I deslipp di Càmol*; *De là del mur* (I + II + III); *On mort in pee*; *Pupin sul trii*; *I cà*; *Tiremm innanz*; *In strada*; *In bottega*; *A tavola*; *El popò indorment*; *El popò malaa*; *Carnevalin*; *Dedica del « Carnevalin »*; *L'asen*; *I pissatoj vecc de Milan*; *A Carlo Porta*; *Ripp Witt Elk*; *Anno VIII*; *Tosann in amor*; *Finester*; *La giornata de me zio pescaù de Lacciarella*; *Ciana*; *Avvocatt* – 1936; *Canzon de Natal*.

significative lorsque l'on sait que les mots les plus souvent répétés sont généralement des pronoms, des prépositions et des adverbes, comme nous pouvons le constater à la lecture du tableau des fréquences (fig. 1).

1	180	e	12	50	se	23	24	ona	34	17	mi
2	162	de	13	49	per	24	22	della	35	17	no
3	131	che	14	43	du	25	21	chì	36	15	gent
4	104	la	15	40	del	26	19	ai	37	15	hin
5	96	a	16	37	là	27	19	ghe	38	15	quell
6	96	l	17	36	gh	28	19	qui	39	14	cà
7	94	el	18	34	me	29	19	semm	40	14	dì
8	94	è	19	31	al	30	18	su	41	14	Milan
9	74	in	20	30	giò	31	18	va			
10	66	i	21	27	d	32	17	alla			
11	58	on	22	25	te	33	17	ch			

Fig. 1 — Tableau des fréquences des 41 premiers mots employés dans les 32 poèmes de Delio Tessa. A chaque lemme sont attachés, dans l'ordre, sa position dans le tableau et le nombre d'occurrences.

Certes, *Milan* ne pointe qu'à la quarante-et-unième position, mais sur un total de 1'777 mots. Ce degré relativement élevé de répétition témoigne de l'importance de cette ville dans la pratique poétique de Tessa. Je vous propose donc d'en examiner de manière plus approfondie les diverses apparitions, tout en tenant compte de leur situation contextuelle.

Le premier toponyme se trouve dans *El cavall de bara* («Le cheval de trait»). Ce poème, composé de 30 quatrains d'octosyllabes, s'ouvre sur une indication spatiale qui nous permet de situer la scène¹¹. Puis, au vers 9, apparaît la marque énonciative *mi* («je»)¹², qui nous révèle que le mode d'appréhension du réel se fait au travers des yeux du narrateur. Son regard n'est cependant pas celui d'un simple observateur, comme nous le laisse supposer la description initiale, mais celui d'un commentateur qui nous dépeint un *Milan* envahi par la foule et le trafic. Dans cette première partie, la notion de mouvement continu – qui se traduit formellement par de multiples points d'exclamation et points de suspension – crée l'espace auquel l'on doit se mesurer. Au milieu de ce poème et, plus précisément au vers 51, le promeneur évoque une rue

11. *Andà a torna per Milan* («Sortir à Milan»).

12. *Mi che son già de natura / sparesg* («Moi qui suis déjà peureux de nature»).

bien réelle (*via Turin*), dans laquelle la présence d'un âne introduit un épisode fictionnel prenant la forme d'un dialogue entre l'animal et son maître. L'avant-dernier vers contient également une référence spatiale (*via Lupetta*), mais celle-ci met fin à la rêverie et traduit surtout les hallucinations du narrateur sur le plan topographique. A ce propos, nous pouvons nous référer à la note de Dante Isella dans laquelle il précise que la *via Lupetta* est une rue latérale à la *via Turin*. En résumé, toutes ces indications facilitent la représentation mentale de l'éloignement de l'âne : elles deviennent ainsi des embrayeurs capables de matérialiser la vision. Elles ont, d'autre part, un caractère autobiographique en ce qu'elles évoquent des endroits chers au jeune Tessa. Autrement dit, le tableau initial – oscillant entre récit en mouvement et récit imaginaire – se transforme à la fin en un ensemble de souvenirs d'un temps lointain. De là naît le contraste entre un espace à la fois réel – déterminé par les traits autobiographiques – et irréel – déterminé par les divagations du poète. Or, comme le souligne Michael Jakob :

la subjectivité et la conscience de la nature ne garantissent pas à elles seules la constitution du paysage. Un lien fort entre les deux doit exister afin que celui-ci soit possible [...]. La marche à travers le territoire représente à cet égard des véritables « actes de langage pédestres »¹³.

C'est justement ce type de relation entre le sujet et la nature que Tessa nous décrit, non seulement dans *El cavall de bara*, mais aussi dans les autres textes qui constituent notre corpus.

Le deuxième poème que je vous propose d'examiner, intitulé *Caporetto 1917*¹⁴, est daté de 1919. Son intérêt réside dans la juxtaposition de divers plans énonciatifs qui peuvent être isolés grâce à certaines stratégies discursives que nous allons analyser. La première occurrence de *Milan* se trouve au vers 63 : *giò vers Milan l'è quasi / scur* (« en bas vers Milan il fait presque nuit »). L'on y trouve une indication spatiale (*giò* – « en bas ») qui permet d'amorcer le mouvement d'une balade non pas réelle, mais mémorielle. Le passage d'un *giò* – qui se réfère à la ville de *Milan* – au *là sù* (« là-haut ») du vers 73¹⁵ – qui se

13. M. Jakob, *Le paysage*, p. 46.

14. Ce titre évoque la bataille de Caporetto qui eut lieu du 24 octobre au 9 novembre 1917.

15. *Che pertegada / là sù!* (« Quelle raclée là-haut ! »).

réfère aux montagnes où des combats ont eu lieu – signale le schéma d'une marche libre où les points de vue et les prises de parole changent sans cesse. Insérés dans deux strophes de sept vers, ces déictiques sont encadrés de phrases brèves, très souvent fragmentées par des enjambements et des points de suspension. Ce type de construction annonce une mixité énonciative qui tient à la fois d'un retour du poète dans son milieu d'inscription, et d'une communion avec le monde qui l'entoure. Le passage d'une représentation à l'autre est également signalé par la répétition régulière du syntagme *L'è el dì di Mort* («c'est le jour des Morts») – que l'on retrouve six fois – et du substantif *tramm* («tram») – utilisé à quatre reprises. Réactualisant le récit et le présent de narration, ces termes, disséminés dans tout le texte, se transforment en embrayeurs ou médiateurs du réel et du monde industrialisé. Il nous est dès lors possible de parler d'une géographie sensible qui cherche à rattacher l'émotion à un lieu et à un temps. Mais étant donné que les lieux et le temps sont doubles, nous nous trouvons en présence de deux systèmes spatiaux parallèles : celui du promeneur (notons que notre narrateur ne revendique ce statut qu'à la onzième strophe¹⁶), qui est à la fois acteur et spectateur, et celui des soldats et de la population qui doit fuir *Milan* à cause de la guerre (d'où l'énumération de plusieurs lieux aux vers 95-97 et 294-296¹⁷). La multiplicité des parcours évoqués détermine, comme le suggère Elisabete Pigliapoco, l'impossibilité de parler de paysage au singulier :

Se il paesaggio può essere inteso come «tratto della Natura visto cogli occhi della Cultura», dobbiamo accettare che non si possa parlare in letteratura di un paesaggio al singolare, dotato di autonomia rispetto alla storia e alle condizioni culturali che ne attuano la visione soggettiva, ma di paesaggi, tante quante sono le memorie che lo filtrano e le modalità di esperienze e di percezione¹⁸.

A l'intérieur des itinéraires proposés, nous retrouvons plusieurs discours entrelacés : il y a la voix du peuple, celle des journaux, ainsi que

16. *A stondera / per i banch della fèra / pavani e pensi ai nost / miseri* («En flânant entre les bancs de la foire je pense à nos malheurs»).

17. Les lieux en question sont : Brescia, Vestone, Desenzano, Gardone, Corbetta, Bareggio, Sedriano, Ticino.

18. E. Pigliapoco (dir.), *Patrie poetiche*, p. 13.

des extraits de chansons en italien placés entre guillemets, comme aux vers 39-42 / 44-47 / 61-62¹⁹. Toutes ces interventions traversent évidemment le filtre rationalisant du regard de l'auteur et se fondent dans le schéma de la promenade. Or, celle-ci est fréquemment interrompue par le contexte dans lequel elle s'insère. Autrement dit, les différents plans énonciatifs structurent la marche en créant un premier espace-temps commémoratif qui s'oppose à l'espace-temps du présent. Dans ce système bipolaire, les trois références à *Milan* s'efforcent de guider les pas du narrateur. Plus précisément, les deux toponymes²⁰ qui ponctuent la fuite de la population vers des zones périphériques sollicitent la mémoire du promeneur : ils ont, par conséquent, une fonction purement indicative qui les rend presque insignifiants d'un point de vue topographique. Au contraire, la première occurrence, que nous avons déjà en partie examinée, a une portée descriptive à partir de laquelle se construit un parcours qu'il peut être intéressant de tracer (fig. 2).

Le poème s'ouvre sur une indication que l'on peut considérer comme le point de départ de l'itinéraire : nous partons de *vial Certosa* (A²¹) pour nous déplacer en direction de *Porta Volta*, comme le mentionne le vers 50²² (B). La troisième indication – qui prend la forme d'une antonomase – se trouve au vers 91²³ et renvoie à la place du Dôme (C). Au vers 330, nous avons la dernière référence spatiale qui nous indique que le promeneur rebrousse chemin : *Torni de la Bullona* (« Je retourne en direction de Bullona » ; D). Après avoir localisé tous ces emplacements, il nous est possible d'entrevoir une sorte de circuit qui, plutôt que de revendiquer le contrôle et la domination du monde comme le ferait une véritable cartographie, crée un plan empirique dans lequel l'espace se transforme en un réceptacle métaphysique qui mélange impressions, réalité et récit.

19. « *O macchinista / ferma il diretto / perchè al distretto / me tocca andà...* » [...] « *stacca la macchina, / ferma il diretto / che son costretto / d'andà a soldà!* » [...] « ... *che al mio paese / voglio tornà...* » (« ô machiniste arrête le direct parce que je dois aller au district... » [...] « décroche la voiture, arrête le direct parce que je dois devenir un soldat! » [...] « ... que je veux revenir dans mon pays... » »).

20. *comincerà / per Milan la passada / di legor...* (« le passage des lièvres commencera par Milan » ; *vers Milan? vers Baregg?* (« vers Milan? vers Bareggio? »)).

21. Les lettres entre parenthèses permettent de localiser les lieux sur la carte.

22. ... *e giò vers porta Volta* (« et en bas vers porta Volta »).

23. ... *che in piazza* (« que sur la place »).

Fig. 2 — Le tracé du parcours suggéré par les indications topographiques dans *Caporetto 1917* de Delio Tessa.

Deux autres occurrences de *Milan* se trouvent au début et à la fin d'une longue flânerie en bicyclette qui a pour titre *De là del mur* («Au-delà du mur»). Rédigé entre 1915 et 1931, ce texte est composé de trois sections rythmées par la notion de promenade. En règle générale, le toponyme annonce une spatialité en mouvement, c'est pourquoi les lieux ne doivent pas être considérés comme de simples références topographiques, mais comme un mode et un code d'écriture qui génèrent une autoréflexion. Afin d'en montrer toutes les potentialités, nous allons à nouveau nous concentrer sur les marqueurs spatiaux qui nous permettent de tracer un itinéraire (fig. 3).

Le premier quatrain nous indique que le narrateur pédale *Foeura de porta Volta* (A), c'est-à-dire «en dehors de la Porte Volta», sur la *Comasna* (la «Comacina»²⁴), en direction du cimetière. A la suite de cette entrée en matière, il suspend sa balade le temps d'une digression qui s'étend sur trois quatrains. Après avoir expliqué les motifs de sa promenade au lecteur, il reprend son récit, qu'il entrecoupe de points de suspension, de parenthèses et de réflexions personnelles. Au vers 26 surgit la première occurrence de *Milan*: *vardavi i camp, i praa / noster chî de Milan* («je regardais les champs, nos près de Milan»). Située dans le septième quatrain, cette indication amorce une description paysagère sur le mode de l'hypotypose qui, en plus d'annoncer le début de la promenade en bicyclette, introduit deux plans énonciatifs qui évoluent

24. Il s'agit d'un quartier milanais situé dans la périphérie nord.

en parallèle : nous avons, d'une part, les « actes de langage pedestres »²⁵ et, de l'autre, une ouverture sur les impressions du poète. Cet artifice crée un espace générateur de connaissance qui nous autorise à parler d'une prise de conscience du paysage, sous la forme d'une capacité à rationaliser le visible et à abolir la distance entre représentation objective et subjective. Cependant, pour réaliser pleinement ce procédé, le narrateur est contraint de s'éloigner de la ville et de ses bruits aliénants. Cet éloignement nous est signalé par le biais de la dernière référence spatiale qui mentionne *Mombell*²⁶ (C). Pour résumer, la première partie de ce poème restitue une description topographique qui transforme la vision de la périphérie en une sorte de projection. Le regard s'adapte alors à la logique du mouvement qui organise et délimite les différents plans discursifs.

Fig. 3 — Le tracé du parcours suggéré par les indications topographiques dans *De là del mur* de Delio Tessa.

La troisième partie de *De là del mur* est le récit du retour, qui se fait au rythme d'une chanson populaire. Mis en italique, ces vers rompent la cadence des quatrains formés d'heptasyllabes restés presque intacts depuis le début de la flânerie. A noter que le premier mot prononcé par le narrateur est *Mombell* (C). L'évocation de ce lieu suscite et stimule une promenade de type paradoxal qui trouve son origine dans les interférences entre réalité et folie. Suivent presque immédiatement les références à *Varedo* (B) et à *Milano* (A), qui nous indiquent qu'il rebrousse chemin. Tandis que dans la première partie, l'éloignement du promeneur

25. M. Jakob, *Le paysage*, p. 46.

26. Il s'agit du nom d'un lieu périphérique où se trouve le principal asile psychiatrique de Milan.

coïncidait avec une prise de conscience du paysage, la présence d'un asile psychiatrique et, par la suite, la réapparition de la ville, autorisent à nouveau les interruptions au niveau énonciatif. Autrement dit, les réflexions intériorisées du narrateur ne sont plus délimitées par la logique du mouvement, mais sont contaminées par d'autres codes du langage, comme par exemple les dialogues, les refrains ou les énoncés prononcés par les fous et les ivrognes. Les stimuli externes sont, par conséquent, dominants et la balade en bicyclette perd sa fonction initiatrice pour symboliser la fuite physique de la ville vers la campagne²⁷. Comme l'écrit Maurizio Cucchi, Tessa réalise ici une :

[...] poesia-racconto che si sottrae a un tipo di narrato troppo lineare; e che si serve della cornice o dell'itinerario del racconto per giungere a un risultato che sfugge a un'identità di genere: nei suoi frequentissimi momenti alti è al tempo stesso lirico e narrativo; o meglio, riassume nel momento lirico anche quello narrativo di cui dunque si alimenta²⁸.

La notion de fuite de la ville vers la campagne se matérialise une nouvelle fois dans le quatrième texte. Deuxième partie d'une triade terminée en 1931, *I cà* (« Les maisons ») s'ouvre sur une description de la rue *Bligny*²⁹. Sachant que, comme l'indique Dante Isella en note, Tessa a habité à cette adresse, l'on pourrait s'attendre à une représentation à la fois subjective et symbolique. Or, nous assistons à une distanciation qui permet d'articuler une conception sociale du monde centrée non pas sur un seul énonciateur, mais sur trois. Plus précisément, nous retrouvons la voix du narrateur, celle d'un ouvrier qui cherche un travail et celle, implicite, de la bourgeoisie dont la présence est signalée par les vers suivants : « ... *Radio Marelli / Milan...* ». Répété à deux reprises en l'espace de cinq vers, cet énoncé radiophonique transforme la référence spatiale en indicateur narratif qui nous permet de comprendre que les maisons d'où provient le son émis par la radio sont celles de bourgeois. De ce point de vue, le toponyme ne dissimule pas seulement les non-dits du texte, mais devient le support d'un manifeste qui dénonce les inégalités et les méfaits du processus d'industrialisation. En résumé, dans ce poème, on s'éloigne du schéma préétabli du paysage pour faire de *Milan* un espace

27. Ce même procédé sera utilisé par Pascoli dans *La bicicletta*.

28. M. Cucchi, *Cronache di poesia del Novecento*, p. 356

29. Il s'agit d'une rue qui se situe dans la périphérie sud de Milan.

potentiellement objectif qui renferme une forme d'intelligibilité du réel et de la société.

Le poème suivant – non daté et intitulé *El popò indorment* (« L'enfant endormi ») – reprend la notion de spatialité en mouvement. Il ne s'agit cependant pas cette fois d'une promenade à bicyclette, mais en train. La seule référence à *Milan* est ici idiomatique – elle est, en effet, insérée dans une expression permettant de décrire la fatigue de l'enfant au vers 24³⁰. On peut encore souligner la fonction organique du train à l'intérieur duquel le voyageur voit défiler un paysage à la fois vaste et flou. Ce type de perspective crée un ensemble d'images composites qui, comme l'écrit Renato Scariati à propos des dimensions invisibles, compose un espace qui « surgit à la rencontre d'un univers intérieur avec une partie du monde »³¹.

Le dernier texte de Tessa que je me propose de commenter ici contient cinq références explicites à la ville de *Milan*. Il s'agit du poème intitulé *A Carlo Porta*, écrit entre 1926 et 1936. La première indication, qui se trouve au vers 22³², est introduite par le nom de trois canaux situés au sud de la ville. Ces lieux sont comme invoqués par le poète pour recouvrir *Milan* d'un brouillard qui devrait faciliter l'évocation de la topographie d'un autre poète auquel sont dédiés ces vers, à savoir Carlo Porta. Cette vision commence à proprement parler aux vers 37-38 : *L'è la nostra Milan / veggia* (« C'est notre vieux Milan »). Rejeté au début du vers suivant par enjambement, l'adjectif qualificatif *veggia*, c'est-à-dire *vieux*, corrobore l'idée que nous sommes en présence de lieux et de personnages appartenant au passé. La troisième occurrence, placée au vers 39³³, reprend anaphoriquement le vers 37, comme pour insister sur la typologie de ce lieu qui se change en expérience poétique. Les références à la ville de *Milan* des vers 54³⁴ et 62³⁵ renvoient, quant à elles, à la

30. - *Signor com'hin / longh i nott de Milan...* (« Mon dieu comme les nuits de Milan sont longues... »).

31. R. Scariati, « Paysages imaginaires », p. 136.

32. *Tra el Redefoss, el Lamber e l'Olon, / scigheron della bassa, / impattònom Milan, sfòndomel sott!* (« Entre le Redefossi, le Lambro et l'Olon, toi, brouillard épais de la plaine, enveloppe-moi Milan dans ta couverture, enfonce-le en dessous! »).

33. *L'è la nostra Milan, zion, che canta* (« C'est notre Milan, mon oncle, qui chante »).

34. - *Sant Eustorg... San Babila... - Milan / ecco la se desmorba* (« Saint Eustorgio... Saint Babila... Voilà Milan qui se réanime »).

35. *Milan la se descanta* (« Milan reprend vie »).

sortie de l'état léthargique provoqué par le brouillard. Il est intéressant d'observer que ces deux toponymes encadrent l'énumération de plusieurs églises. Le passage d'un lieu brumeux à un espace spécifique et en même temps indéterminé – car les églises sont dispersées dans la ville (fig. 4) – met en scène « l'utopie de l'adéquation entre ce qui est vu et ce qui est montré »³⁶.

A: Sant'Eustorgio
B: San Babila
C: San Sebastiano
D: Sant'Alessandro

Fig. 4 — Reproduction topographique de l'emplacement des églises citées dans *A Carlo Porta* de Delio Tessa.

Bien que donnant lieu à une évocation, ou plutôt à une commémoration, les indications spatiales revêtent tout au long du texte une fonction purement esthétique. Tessa dépeint la ville dans ses moindres recoins, il nous est donc possible d'affirmer que ce poème renferme une transversalité non seulement topographique, mais également poétique, puisque l'itinéraire proposé permet de rendre hommage à Carlo Porta, le plus grand poète milanais du XIX^e siècle.

Nous avons vu, au fil des poèmes de Tessa, que le *topos* du lieu est devenu un archétype qui peut prendre trois formes : il peut être esthétique, suggérer une réflexion ou bien représenter de manière allégorique

36. L. Mondada et al., « L'effet paysager », p. 367.

la condition humaine. En d'autres termes, l'espace renferme un théâtre en *plein air* qui place le *moi* lyrique, entouré du reste du monde, au centre de l'attention. Essayons à présent de vérifier la pertinence de ce postulat lorsqu'on l'applique aux recueils de Franco Loi.

Franco Loi

Franco Loi est né à Gênes en 1930, mais vit à Milan depuis 1937. Après avoir obtenu un diplôme d'expert comptable, il est employé par le Service de Presse de la fameuse maison d'édition Mondadori. Ce n'est qu'en 1965 qu'il publie ses premiers poèmes dans une revue intitulée *l'Almanacco dello Specchio*. Huit ans plus tard, son premier recueil est publié sous le titre *I cart* (« Les cartes ») et sera suivi de nombreux autres textes. A l'heure actuelle il n'existe malheureusement pas encore de livre qui les regroupent intégralement³⁷.

Dans le corpus de Loi, le toponyme *Milan* apparaît à 59 reprises, dans 46 compositions en vers. Il est évident qu'il était impossible de traiter toutes ces occurrences. Il a donc fallu effectuer un choix. Afin qu'il soit le moins arbitraire possible, j'ai choisi comme indice de pertinence la fréquence de l'apparition du toponyme dans les poèmes susmentionnés : neuf poèmes contenaient plus d'une indication spatiale. De ces neuf textes, j'ai ensuite retenu ceux qui avaient été insérés en 2005 dans l'auto-anthologie intitulée *Aria de la memoria*. A l'issue de ce travail de sélection, il reste trois textes qui ont été à l'origine publiés dans *L'Angel* (1994), *Bach* (1986) et dans *El vent* (2000).

Le premier poème dont je vous propose l'analyse est tiré de la section initiale de *L'Angel* (« L'Ange »). Sur le plan formel, ce roman en vers est divisé en quatre parties : la première a été écrite en 1981, puis revue et corrigée lorsque les trois autres ont été publiées, en 1994. Ce recueil contient un récit de vie qui débute en 1930 et qui se concentre sur les aspects les plus intimes de l'existence du poète. L'auto-anthologie nous propose la première version du poème, composée de 28 vers, tandis que, dans le recueil de 1994, il en compte 32. Dans cette longue et unique strophe, Loi nous raconte son arrivée à Milan, à l'âge de sept ans³⁸ :

37. P. V. Mengaldo (dir.), *Poeti italiani del Novecento*, p. 1005-1009.

38. Les versions italiennes sont de l'auteur.

Sun 'rivà a Milan e me sun pers
 int una nèbia che gnanca la stassiun
 se vedeva tra 'l carbun cok, la raspa
 scighera senza lüs, 'na spessa trista
 che l'ombra de mè màder la cercava
 e ciel ghe n'era pü, tèra, né câ,
 e mí strengevi i man e 'me luntana
 vegniva a buff da l'ombra la cità...
 Èm fà la via Galvani, el punt del Seves,
 Melchiorre Gioia, e ghe vègn de piang...
 Tastàvum cunt i scarp l'èrba e la palta
 e l'era 'na campagna senza tram...
 né úmber, né Milan... dumà silensi
 e i noster man che strengen nel cercà...
 E anca la memoria l'è scighera:
 gh'è là la via Vitruvio, latteria,
 mè pàder, caffèlatt, un tocch de pan,
 el frecc del marmu e la vesta nera
 d'una dunetta cul cestín del pan...
 un materàss, la gabia, un canarin,
 el marciapé tra i treni che se spera
 van vers el sù, i úmber partiràn,
 e tra i valís mia mama che la vusa,
 mí stravaccà sù la trapunta e 'ndòss
 'na gran cuèrta che me tègn paüra
 e j öcc cerchen la vüs del mè papà,
 e lü che vègn che va, e porta in faccia
 la scunussüda câ che l'è Milan...

Sono arrivato a Milano e mi son perso
 in una nebbia che nemmeno la stazione
 si vedeva più tra il carbon coke, la raspa in gola
 foschia senza luce, una spessa triste
 che l'ombra di mia madre cercava
 e cielo non ce n'era più, né terra, né case,
 e io stringevo le mani e da lontano
 veniva a soffi dall'ombra la città...
 Abbiamo fatto la via Galvani, il ponte sul Seveso,
 Melchiorre Gioia, e ci viene da piangere...
 Tastavamo con le scarpe l'erba e la palta
 ed era una campagna senza tram...
 né ombre, né Milano... solo silenzio
 e le nostre mani che stringono nel cercare...
 E anche la memoria è una nebbia:
 c'è la via Vitruvio, latteria,
 mio padre, caffèlatte, un pezzo di pane...
 il freddo del marmo e la veste nera
 d'una donnetta col cestino del pane...
 un materasso, la gabbia, un canarino,
 il marciapiede tra i treni che si spera
 vadano verso il sole, le ombre partiranno,
 e tra le valigie mia madre che grida,
 io buttato giù sulla trapunta e addosso
 una gran coperta che mi tiene la paura
 e gli occhi cercano la voce di mio papà,
 e lui che viene e va, e porta in faccia
 la sconosciuta casa che è Milano...

La marque énonciative d'un « je » contenue dans le verbe *sun* (« je suis ») placé au début du poème nous signale que le mode d'appréhension du réel se fait au travers des yeux du narrateur. Son regard est toutefois vague, comme l'indique l'embrayeur spatial *Milan* qui délimite une zone géographique plus ou moins vaste. L'environnement se précise cependant au fil du texte, comme l'atteste la fin du deuxième vers où l'on trouve le substantif *stassiun* (« gare »). Cette indication nous dévoile a posteriori que le récit débute à la gare (A). Implicitement, nous retrouvons la fonction organique du train d'où le voyageur voit défiler un paysage flou qui se prolonge ici dans l'atmosphère brumeuse de Milan. Ce *topos* est particulièrement intéressant, car il confère une dimension symbolique aux péripéties urbaines du poète. De même que dans *A Carlo Porta* de Tessa,

ce genre de description climatique n'est pas seulement un élément constitutif du quotidien milanais, mais se répercute sur la narration ; raison pour laquelle elle nous paraît parfois confuse et imprécise. En effet, pour comprendre ce qui nous est raconté, nous sommes souvent obligés de nous référer aux notes que Loi intègre au recueil de 1994 et dans lesquelles il explique notamment que toute la famille s'est égarée en arrivant à Milan, à cause du manque de visibilité. L'absence de déictique et de marqueur dans la première phrase, combinée aux points de suspension finaux, amplifie cette vision angoissante de la représentation de l'espace décrit. Nous entrons

dès lors dans un rêve qui n'est pas sans rappeler la vision onirique du dernier texte de Tessa. La deuxième unité syntaxique s'ouvre, quant à elle, sur trois références spatiales qui annoncent la reprise d'un itinéraire qu'il est possible de retracer (fig. 5) : la rue *Galvani* (B), le pont *Seveso* (C) et la rue *Melchiorre Gioia* (D) dessinent un circuit dont la finalité est vraisemblablement de faire revivre les lieux de l'enfance.

La troisième proposition – qui comprend la deuxième occurrence de *Milan* – dépeint un espace dans lequel ce qui est censé caractériser la ville industrialisée, comme le tram, est inexistant. Il en résulte, comme par défaut, une exaltation de la campagne. Puis, au vers 15, apparaît une nouvelle référence au brouillard : alors que, précédemment, il avait une portée climatique et narrative, il annonce à présent de manière métaphorique l'inconsistance des souvenirs du narrateur. L'imprécision mémorielle s'entrevoit formellement dans les deux vers suivants, qui comportent une série d'indications spatiales apposées sans aucune explication et connexion apparente avec le reste du poème. Dans ce contexte, *via Vitruvio* (E) et *latteria* («laiterie») se transforment en lieux

Fig. 5 — Le tracé du parcours suggéré par les indications topographiques d'un poème tiré de la section initiale de *L'Angel* de Franco Loi.

fictifs. Pour en saisir toute l'importance, il m'a fallu consulter un livre de Giovanna Sicari³⁹. On y apprend que la *via Vitruvio* est un boulevard où se trouve une laiterie dans laquelle la famille de Loi s'est arrêtée pour boire un verre de lait et manger un morceau de pain avant de sillonner les chemins de Milan. Cette étape précède chronologiquement les vers 9-10 où sont énumérées les ruelles parcourues par la famille en quête de son habitation. Il en va de même pour les vers finaux, qui décrivent la mère et son fils attendant le retour du père sur le quai de gare. Ces quelques inversions nous indiquent que les lieux sont déconstruits par la mémoire. La chronologie est, par conséquent, mise au second plan et remplacée par un *itinerarium mentis*. En conclusion, dans ce récit d'un parcours de vie, les indications spatiales se transforment en émetteurs qui tentent de réactiver les images du passé et de remédier au désordre du cheminement mental du narrateur.

Le deuxième poème que je vous propose d'examiner est une strophe unique, composée de douze hendécasyllabes et insérée dans le recueil intitulé *Bach*⁴⁰:

Oh gesa de Milan senza belessa,
gesa del Giambellin morta per semp,
öcc che mí dà l'incant de la tristessa
che ciappa quan' ch'j òmm tègnen el temp.
L'era lí l'aqua, e dal purtal la sera
l'entrava tra quj donn che prega el vent,
e gh'era quel mistèr del scend la sera
e quel pregà che par de dâss al nient.
Oh gesa de Milan, oh donn che spera
de vess purtâ nel vess del sentiment,
tucavi cun la man l'aquasantera
e j öcc cercavi spèrs nel patiment.

Oh chiesa di Milano senza bellezza,
chiesa del Giambellino morta per sempre,
occhi che mi avete dato l'incanto della tristezza
che prende quando gli uomini trattengono il tempo.
Era lì l'acqua, e dal portale la sera
entrava tra quelle donne che pregano il vento,
e c'era quel mistero del calare della sera
e quel pregare che sembra di consegnarsi al nulla.
Oh chiesa di Milano, oh donne che sperano
di essere trascinate nell'essenza del sentimento,
toccavo con la mano l'acquasantiera
e gli occhi cercavano spersi nel patimento.

Ce texte s'ouvre sur une exclamation où *Milan* n'est plus considéré comme un toponyme autonome, mais se présente comme le complément du substantif *gesa* («église»). Initialement indéterminé, cet embrayeur spatial est mieux défini par la suite lorsqu'il est question de l'église San Vito al Giambellino. Dès les premiers vers, ce lieu est représenté

39. G. Sicari, *Milano nei passi di Franco Loi*, p. 12.

40. Il s'agit d'une référence au célèbre musicien et compositeur allemand né en 1685 et mort en 1750.

négativement ; en effet, la verticalité des syntagmes *sensa belessa* (« sans beauté »), *morta per semp* (« morte pour toujours ») et *tristessa* (« tristesse ») dépeint un tableau caractérisé par l'absence de beauté et de vie. Le syntagme central, à savoir *morta per semp*, véhicule également l'idée du silence de la nature – silence devenu le leitmotiv des poètes dialectaux contemporains qui s'essaient à la représentation d'un espace. C'est sur cette image aphasique que se clôt la première unité syntaxique, composée de quatre vers. La deuxième – elle-même composée de quatre vers – s'organise autour d'un déictique qui oriente le regard du narrateur. Plus précisément, ce dernier nous décrit une scène non telle qu'elle lui apparaît devant les yeux, mais telle qu'il s'en souvient, raison pour laquelle cette description est centrée sur les sens. Sans trop entrer dans les détails, nous sommes ici dans ce que Jacques Fontanille appelle, dans son chapitre consacré aux manifestations plastiques de l'espace subjectif, la perspective « atmosphérique »⁴¹. Caractérisée par une expression chromatique et lumineuse, cette vision se prolonge dans le dernier quatrain. Bien que s'ouvrant par des exclamations qui signalent le caractère dramatique du poème, les vers finaux renouent avec une description sensible qui génère un texte métaphysique dans lequel l'espace transforme les expériences et les sentiments individuels en méditation existentielle.

Le dernier poème de mon corpus se trouve dans le recueil *El vent* («Le vent») et contient quatre références à *Milan*, disséminées dans une strophe unique de douze hendécasyllabes :

<p>Tocch de Milan che fi de mür aj òmm, cement de Misürada aj câ del vial, nel scund del ciel vöj stans due mör j òmm</p>	<p>Pezzi di Milano che fate muro agli uomini, cemento di Misurata alle case del viale, sotto il cielo nascosto vuote stanze dove muoiono gli uomini</p>
<p>tra smògh e macchin e vùs de nott e ciall d'una Milan den' nel cement perdüda, Milan che la va in vacca al crèss di ball tra i banch e i spüss di sciur e la ventada di ödi de la gent ch'impesta i strâd, Milan che la se vend a la giurnada e trasa el temp nel vunc di sò purcâd, ah mia citâ che nèbia che ghe cuatta! senza ch'j sogn ghe pòrten libertà.</p>	<p>tra smog e macchine e voci di notte e ciarle d'una Milano nel suo cemento perduta, Milano che va in malora al crescere delle menzogne tra le banche e le puzze dei ricchi e la ventata degli odi della gente che impesta le strade, Milano che si vende alla giornata e butta il tempo nello sporco delle sue malefatte, ah mia città che nebbia ci copre! senza che i sogni portino la libertà.</p>

41. J. Fontanille, *Les espaces subjectifs*, p. 73.

Dans cette strophe, les renvois à *Milan* ont un intérêt essentiellement formel car ils se situent soit au commencement d'un vers, soit en troisième position de manière à indiquer la fin du premier hémistiche. Au début du texte, *Milan* n'est pas seulement nommé, mais se matérialise en un mur qui s'élève devant les hommes. Ce mur se transforme ensuite en ciment qui renvoie métaphoriquement aux bâtiments construits à *Misurata*⁴². Bien que se précisant toujours plus, l'espace représenté est encore flou, comme l'atteste la référence aux chambres vides du troisième vers. Cependant, toutes ces indications deviennent fonctionnelles dès lors qu'apparaît le substantif *smògh*. Ce brouillard très dense – produit de l'industrialisation – induit une description négative et vague qui se trouve sublimée dans le cinquième vers, lorsque *Milan* est associé au substantif *cement* («ciment») et à l'adjectif *perdüda* («perdue»). C'est sur ce triptyque, encadré par deux références à *Milan*, que se clôt le premier tableau, qui dépeint les méfaits de la modernité. J'utilise ici le terme de tableau dans le sens où l'entend Jean-Luc Piveteau, à savoir comme une représentation évocatrice qui affermit notre rapport au réel et nous conduit au-delà du perceptible⁴³. Le deuxième tableau est amorcé, quant à lui, par la troisième occurrence de *Milan* qui introduit l'opposition, déjà entrevue dans *El popò indorment* de Tessa, entre les pauvres et les riches. Ce contraste n'est bien évidemment pas explicite, mais transparaît sous la description des lieux qui se dégradent à cause du processus d'industrialisation. Alors que le texte précédent inaugurerait une perspective «atmosphérique», ce poème juxtapose la représentation d'un espace industriel à un autre espace, subjectif celui-là, comme l'indique l'exclamation du onzième vers : *ah mia città che nèbia che ghe cuatta!* («ah ma ville que le brouillard nous couvre!»). Nous nous trouvons ainsi en présence, d'un côté, de la ville sensible de Loi, toute entière contenue dans le possessif *mia*, et, de l'autre, de nouveaux non-lieux qui sont les produits de la civilisation mécanique et technologique et symbolisés par la référence au brouillard qui recouvre *Milan*. Autrement dit, cette quatrième occurrence réalise la transformation finale du paysage, lequel perd sa fonction mimétique pour se soumettre aux modifications voulues par le temps et la société.

42. C'est le nom d'une rue où a habité Loi.

43. J.-L. Piveteau, «L'image du paysage comme médiation symbolique dans les savoirs de l'espace», p. 246.

Les trois poèmes de Loi que nous avons examinés retracent un *itinerarium mentis* qui, comme un brouillard, introduit un flou tant narratif que visuel. Les parcours sont alors déconstruits et les lieux, bien que toujours liés à une topographie existentielle, perdent leur fonction esthétique pour devenir des projections spatiales qui orientent les promenades mémorielles et, par conséquent, virtuelles du poète.

Conclusion

Bien que peu nombreux, les poèmes que nous avons examinés nous ont révélé les tendances liées à la représentation de l'espace chez deux poètes qui utilisent le dialecte à des fins impressionnistes. Tessa et Loi cumulent les stratégies spatiales et énonciatives pour nous immerger dans une atmosphère qui nous est inconnue. Ils nous proposent très souvent un itinéraire qui permet de rendre authentique l'espace représenté. Or, celui-ci disparaît une fois la quotidienneté retrouvée, et se transforme en un événement indicible où se mélangent l'aspect individuel et l'aspect collectif. Cette transformation explique en partie l'évolution du sujet parlant qui, de promeneur, devient simple observateur ou exégète. Plus précisément, alors que chez Loi la ville provoque des émotions et réveille des souvenirs, le Milan de Tessa est, comme le dit Franco Loi, recueilli dans un mouchoir⁴⁴. Nous sommes donc en présence de deux typologies diverses qui se traduisent, d'une part, par un théâtre en *plein air* et, de l'autre, par un récit proche d'un documentaire existentiel, entrecoupé par les sauts de mémoire. Au-delà de ces divergences, un trait demeure inchangé : l'importance donnée à des lieux qui resteraient insignifiants s'ils n'étaient traversés par un *moi* lyrique.

Silvia CALLIGARO
Université de Lausanne

44. F. Loi, *Milano*, p. 105 sq.

BIBLIOGRAPHIE

- ANCESCHI, Luciano, *Linea lombarda*, Varese, Magenta, 1952.
- BREVINI, Franco, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990.
- CUCCHI, Maurizio, *Cronache di poesia del Novecento*, Roma, Gaffi, 2010.
- FONTANILLE, Jacques, *Les espaces subjectifs: introduction à la sémiotique de l'observateur (discours, peinture, cinéma)*, Paris, Hachette, 1989.
- JAKOB, Michael, *Le paysage*, Gollion, Infolio, 2009.
- LOI, Franco, *Milano. Lo sguardo di Delio Tessa*, Milano, Unicopli, 2003.
- , *Aria de la memoria. Poesie scelte 1973-2002*, Torino, Einaudi, 2005.
- MENGALDO, Pier Vincenzo, « Problemi della poesia dialettale italiana del Novecento », in *La tradizione del Novecento*, Quarta serie, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 3-14.
- (dir.), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2004.
- MONDADA, Lorenza et al., « L'effet paysager », in *Paysage et crise de la lisibilité: de la beauté à l'ordre du monde*, dir. par L. Mondada, F. Panese, O. Söderström, Lausanne, Université de Lausanne, Institut de géographie, 1992, p. 335-376.
- MOTTA, Uberto, « Vittorio Sereni e i poeti della *Linea Lombarda* », in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, dir. par G. Langella, E. Elli, Novara, Interlinea, 2004, p. 179-192.
- PIGLIAPOCO, Elisabetta (dir.), *Patrie poetiche. Luoghi della poesia contemporanea*, Ancona, peQuod, 2010.
- PIVETEAU, Jean-Luc, « L'image du paysage comme médiation symbolique dans les savoirs de l'espace », in *Paysage et crise de la lisibilité: de la beauté à l'ordre du monde*, dir. par L. Mondada, F. Panese, O. Söderström, Lausanne, Université de Lausanne, Institut de géographie, 1992, p. 241-248.
- SCARIATI, Renato, « Paysages imaginaires », in *L'humanisme en géographie*, dir. par A. Bailly et R. Scariati, Paris, Anthropos/Economica, 1990, p. 135-147.
- SICARI, Giovanna, *Milano nei passi di Franco Loi*, Milano, Unicopli, 2002.

TESSA, Delio, *L'è el dì di mort, alegher! De là del mur*, dir. par D. Isella, Torino, Einaudi, 1999.

—, *Altre liriche*, dir. par D. Isella, Torino, Einaudi, 1999.

VERDINO, Stefano, *Luciano Anceschi: esperienza della poesia e metodo*, Genova, Il Melangolo, 1987.