



HAL
open science

“Il mare nel vento mesceva il suo sale che il vento mesceva” : les Canti orfici et Giorgio Caproni

Iris Chionne

► To cite this version:

Iris Chionne. “Il mare nel vento mesceva il suo sale che il vento mesceva” : les Canti orfici et Giorgio Caproni. *Revue des études italiennes*, 2015, Dino Campana cent ans après les “Chants orphiques” (1914-2014). Études réunies par François Livi, Davide Luglio et Bruno Toppan, janvier-juin (1-2), p. 145-158. hal-04585275

HAL Id: hal-04585275

<https://hal.science/hal-04585275>

Submitted on 29 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

“IL MARE NEL VENTO MESCEVA IL SUO SALE CHE IL VENTO MESCEVA” :
LES *CANTI ORFICI* ET GIORGIO CAPRONI

Genova nome barbaro.

Campana. Montale. Sbarbaro.
(G. CAPRONI, « Litania »)

En esquissant sa généalogie poétique, lors d'une série de conversations radiophoniques enregistrées en 1988 pour l'émission « Antologia » sur Radio 3¹, Giorgio Caproni évoque le nom de nombreux poètes. Il cite les poètes des origines – siciliens et toscans – ainsi que les surréalistes espagnols. Il mentionne Giovanni Pascoli, « le premier qui sema le germe de l'inquiétude dans la parole² », et Giosuè Carducci. Il parle de Camillo Sbarbaro qui, avec les vers de « Pianissimo », publiés la même année que les *Canti orfici*, aurait eu sur lui un impact plus foudroyant encore que la lecture d'Eugenio Montale. Et il n'oublie de citer ni Giuseppe Ungaretti, modèle d'une versification emplie de blancs expressifs, ni les poètes « ligustiques » liés à la revue *La Riviera ligure*. Cependant, il tait le nom de Dino Campana, dont il a pourtant lu les *Canti orfici* dans l'édition de 1941.

Il faut, en effet, avouer que la distance qui sépare les textes de Campana des vers de Caproni semble, à première vue, impossible à combler, les uns étant enracinés dans la culture symboliste du XIX^e siècle, les autres étant gouvernés par un sentiment d'égarement typique du XX^e siècle. D'ailleurs, le titre *Canti Orfici* paraît déjà aux antipodes de la poétique « anti-orfique » capronienne³ ainsi que de son style essentiellement retenu, en contraste donc avec le substantif « Canti » fleurant une poésie bien plus sublime, proche de celle d'un Leopardi⁴ ou d'un Carducci.

Pourtant, l'empreinte de la poésie de Campana resurgit avec une constance étonnante chez Caproni : son écho retentit et traverse l'œuvre capronienne depuis *Cronistoria* (1943) jusqu'à *Il muro della terra* (1975), en passant par *Il Passaggio d'Enea* (1956) et *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (1965).

Nous essaierons ici de répertorier les points de contact essentiels et le jeu intertextuel reliant les deux chantres de Gênes, afin de voir ce qui filtre chez Caproni des *Canti orfici* et pour tenter de définir la nature de cette fidélité surprenante, de cette dette littéraire immense.

Cronistoria paru en 1943, deux ans après la réédition des *Canti orfici* sous l'œil rigoureux d'Enrico Falqui, constitue le premier témoignage du long dialogue que Caproni a instauré avec l'œuvre de Campana. Les interactions textuelles se jouent, dans un premier temps, sur le plan d'un chromatisme expressionniste et d'une structure visionnaire (terme qui, depuis Gianfranco Contini, a

¹ Conversations réunies dans l'ouvrage «*Era così bello parlare*». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, (préf. de L. Surdich), Genova, Il Melangolo, 2004.

² *Ibid.*, p. 185. Notre traduction.

³ Pier Vincenzo Mengaldo évoque une attitude anti-orfique, anti-sapientiale de Caproni. «*Era così bello parlare*», cit., p. 241.

⁴ « Del titolo [*Canti orfici*], insieme con l'aggettivo, va apprezzato nella giusta misura anche il sostantivo : *Canti*. Da Leopardi in poi, – altro esempio chiaramente presente a Campana, – *Canti* sta a significare una lirica alta, che travalica gli orizzonti di una normale dimensione comunicativa [...] » (A. ASOR ROSA, « *Canti orfici* di Dino Campana », in ID., *Genus italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 705-706).

alimenté un vif débat auprès de la critique campanienne⁵) ancrée dans un itinéraire géographique précis.

En effet, le premier élément frappant entre les deux livres est, à notre sens, la volonté d'enraciner des « visions », dans un espace concret. Il serait d'ailleurs aisé de croquer un itinéraire géographique des villes parcourues par Caproni dans *Cronistoria*, selon leur ordre d'apparition dans les textes : Udine et son château, ensuite Rome et le Quirinal, puis Pise, sa place des Cavaliers et sa cathédrale, après le Pont Milvius sur le Tibre, la voie Appienne et Tarquinia, pour arriver, en Ombrie, à Assise et Foligno, sans oublier la Vallée Trébie. Un parcours en quelques sortes spéculaire par rapport à celui de Campana que l'on suit à travers Florence et ses Offices, le sanctuaire de la Verna, Marradi, Montévidéo et la Pampa, Faenza, Bologne, Gênes et sa place Sarzano.

Il est vrai, cependant, que les précisions toponymiques se présentent plutôt, chez Caproni, sur la modalité des occasions montaliennes : il s'agit de sortes de prétextes permettant au souvenir endeuillé de resurgir, laissant libre cours à la création poétique. Chez Campana, en revanche, les détails géographiques paraissent moins liés à une simple évocation mémorielle, mais répondent davantage à un dessein orphique. Dans les deux cas, toutefois, nous nous trouvons face à des parcours arrimés dans un espace géographique plus ou moins vaste mais précis, figurant deux itinéraires de l'âme placés sous le signe de la solitude et de la lumière rouge : une lumière qui tend à délayer et à transfigurer le réalisme dans le surréalisme.

Chez Giorgio Caproni le rouge recèle surtout une connotation émotive et psychologique : c'est la couleur du visage d'Olga, sa jeune fiancée prématurément disparue, empourpré par la même fièvre qui semble avoir contaminé le poète. Si bien que le paysage y est dépeint sous l'effet hallucinatoire de la douleur et il en prend la forme : les images d'espaces vides suffoquants, de feux destructeurs et de sang ponctuent ces vers et contribuent à créer une atmosphère irréelle et visionnaire, semblable sous certains aspects aux ambiances de Dino Campana. Ainsi, le célèbre début des *Canti Orfici* :

Ricordo una vecchia città, rossa di mura e turrata, arsa su la pianura sterminata nell'Agosto torrido, con il lontano refrigerio di colline verdi e molli sullo sfondo. Archi enormemente vuoti di ponti sul fiume impaludato in magre stagnazioni plumbee⁶.

affleure-t-il clairement dans le III^e sonnet de *Cronistoria* :

La città dei tuoi anni se fu rossa
di mura ! In tanta tenebra d'affanni
e ardori, già la pietra era commossa
in eterno al tuo addio. Ed ora ai Fori

⁵ « [...] Campana non è un veggente o un visionario : è un visivo, che è quasi la cosa inversa » (G. CONTINI, *Due poeti degli anni vociani. II. Dino Campana* (1937), in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Edizione aumentata di "Un anno di letteratura"*, Torino, Einaudi, 1992², p. 16).

« Se Sergio Solmi presenta Campana come erede di Carducci e d'Annunzio, Alfredo Gargiulo ne riduce l'opera al concetto di "frammentarismo", affermando che l'autore sarebbe incapace di trasformare poeticamente il suo vissuto ; di conseguenza lo definisce un "visionario" (ovvero un individuo strutturalmente predisposto alla visione). Con la famosa tesi elaborata nel 1937 da Gianfranco Contini di un Campana "visivo" (nel senso che procede visualmente), si apre una delle due strade su cui si muove la successiva critica campaniana. » (F. STARA, *L'incanto orfico. Saggio su Dino Campana*, Bari, Palomar, 1997, p. 11).

« [...] Piero Bigongiari aveva risolto il dilemma creato da Contini su Campana, visivo o visionario, perché "l'alternativa critica tra poeta visivo e poeta veggente non esiste. Perché dove Campana è "visivo" lo è di una realtà compiuta che sfuma nell'infinito orfico del mondo ; dunque è "visivo" in quanto vede una realtà postagli dalle qualità intrinseche del "veggente" [...] » (A. IACOPETTA, « Il cerchio magico : il viaggio di Campana », in *Costanti e varianti nella poesia italiana del Novecento*, Roma, Bonacci editore, 1988, p. 66).

⁶ D. CAMPANA, « La notte », *Canti orfici* [1914] (sous la dir. de F. Ceragioli), Milano, Rizzoli, 2002, p. 83. Tous les textes de Campana seront tirés de cette édition.

abbacinati, ai *ponti* bianchi d'ossa
lapidate dal sole, i tuoi migliori
giorni di luce arenerai, percossa
dall'*agosto* per sempre. [...] ⁷

« Città », « rossa di mura », « agosto », « ponti » : voici les termes présents dans le texte de Dino Campana que Giorgio Caproni réemploie à la lettre. Les deux poètes mettent d'emblée l'accent sur le chromatisme des villes qu'ils évoquent ainsi que sur leur consistance, sur leur solidité architecturale. Notons que, chez les deux auteurs, la couleur rouge est mise en exergue par la même construction syntaxique où l'adjectif est associé au sujet « città » et non au complément de nom : « città rossa di mura » et non pas « città di mura rosse », formule qui aurait limité l'impact visuel de l'image puisque le rouge aurait été circonscrit aux murs, alors que de cette manière il semble tout envahir. Cette intensité chromatique est, de plus, prolongée par une allusion indirecte au feu, par le truchement du mot « arsa » chez Dino Campana et « ardori » chez Giorgio Caproni. Ensuite, les deux passages évoquent le mois d'août : si Dino Campana met en relief sa chaleur exténuante, Giorgio Caproni en souligne la lumière blanche aveuglante servant à mieux démarquer « la tenebra d'affanni » du deuxième vers. Enfin, dans les deux textes, l'image du pont imprime l'idée de vide, bien qu'avec une connotation davantage mortuaire dans *Cronistoria*.

L'architecture des villes, dominées par une impression de vide, envahit ainsi les écrits des deux poètes ; des villes bien souvent baignées, nous l'avons dit, d'une lumière rouge de sang et de feu. Ces deux éléments, le sang et le feu, constituent les mots-clefs de *Cronistoria*⁸, mais ils sont également très importants dans « La Notte » de Dino Campana⁹. Or, il faut préciser que chez Campana le feu et le sang sont indissociables de l'idée de rite initiatique, tandis que chez Caproni ils renvoient plutôt à la souffrance du corps (la fièvre, la maladie) et à la souffrance de l'âme (le deuil).

Pour mesurer la distance qui, tout de même, sépare la présentation des villes chez les deux auteurs, comparons deux autres extraits :

[colui che io ero stato] Saliva al silenzio delle straducole antichissime lungo mura di chiese e di conventi: non si udiva il rumore dei suoi passi. Una piazzetta deserta, casupole schiacciate, finestre mute : a lato in un balenio enorme la torre, otticuspide rossa impenetrabile arida¹⁰

⁷ G. CAPRONI, « La città dei tuoi anni se fu rossa », *Cronistoria* [1943] (CR), in Luca Zuliani (sous la dir. de), *Giorgio Caproni. L'opera in versi*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1998, p. 93, III, v. 1-8. Tous les poèmes de Giorgio Caproni seront tirés de cet ouvrage.

⁸ « [...] l'esangue / pietra che ora al tuo *sangue* / più leggero somiglia. » (G. CAPRONI, « Udine come ritorna », CR, in *op. cit.*, p. 70, v. 6-8.) ; « [...] sei *sangue* invaso / sul lastrico di primavera. » (ID., « L'abito che accende i selci », *ibid.*, p. 72, v. 7-8.) ; « [...] e uno strazio / di *sangue* dal mio lignaggio /etrusco non può frenare » (ID., « Ora il tuo viso ha spazio », *ibid.*, p. 77, v. 3-5.) ; « come una tenebra accesa / di *sangue* e miele, ora scotta / la maschera rossa d'Etruria » (ID., « Tarquinia e sulla spalletta », *ibid.*, p. 82, v. 20-22.) ; « [ritroverò] l'aria di *sangue* e il nome / bruciato nei giorni irrotti ? » (ID., « Finita la stagione rossa », *ibid.*, p. 83, v. 4-5.) ; « Là verrai tu, con la malinconia / del tuo *sangue* più chiuso [...] » (ID., « Brucerà dalla bocca dei cavalli », *ibid.*, p. 94, IV, v. 10-11.) ; « [...] io che città / vedo, fioca di nebbie, cui un ardore / ultimo di cavalli e foglie dà / la parvenza del *sangue* ?... [...] » ; (ID., « Il tuo nome che debole rossore », *ibid.*, p. 107, XVII, v. 5-8.) ; « Il mare brucia le maschere, / le incendia il *fuoco* del sale. » (ID., « Il mare brucia le maschere », *ibid.*, p. 67, v. 1-2.) ; « E lo spazio era un *fuoco* / dove ardevi per gioco » (ID., « Quale debole odore », *ibid.*, p. 68, v. 4-10.) ; « [...] [i]l rosso / buio che appena in *fuoco* / liberava il tuo volto. » (ID., « Dove l'orchestra un fiato », *ibid.*, p. 69, v. 5-7.) ; « Per esso sei donna a maggio / da *fuoco* [...] » (ID., « L'abito che accende i selci », *ibid.*, p. 72, v. 6-7.) ; « la tua effigie matura / era *fuoco* di brace » (ID., « Era un grido nel grigio », *ibid.*, p. 74, v. 15-16.) ; « Né Roma avrà più gloria / dalle campagne a *fuoco* / verdi, [...] » (ID., « Finita la stagione rossa », *ibid.*, p. 83, v. 10-12).

⁹ « [...] il clangore che si accentua annunciando le lingue di *fuoco* delle lampade inquiete a trivellare l'atmosfera [...] », (D. CAMPANA « La notte », *Canti orfici*, cit., p. 89). « Ero sotto l'ombra dei portici stillata di gocce e gocce di luce *sanguigna* ne la nebbia di una notte di dicembre », (*ibid.*, p. 92) ; « Sbattuto a la luce dall'ombra dei portici stillata di gocce e gocce di luce *sanguigna* io fissavo astretto attonito la grazia simbolica e avventurosa di quella scena. » (*ibid.*, p. 92).

¹⁰ D. CAMPANA, « La notte », *Canti orfici*, cit., p. 84.

Hai lasciato di te solo il dolore
chiuso nell'ossa dei giorni cui manchi
così improvvisa – il velo di sudore
che soffoca le piazze, ove già stanchi
allentasti i tuoi passi al disamore
eterno. E ai nostri ponti, e agli atrii, e ai bianchi
archi travolti in un cielo incolore
più dell'ultimo viso, i cari fianchi
spezzati tanto giovani al ricordo
nessuno sosterrà [...]»¹¹

Encore deux exemples de paysages urbains où les places sont emplies de solitude : même le bruit des pas est devenu inaudible (« non si udiva il rumore dei suoi passi » ; « allentasti i tuoi passi al disamore / eterno ») et l'atmosphère, dans ce délaissement, y est suffocante. C'est ce que suggèrent, dans le texte de Campana, les mesures écrasées et presque opprimées par la présence de l'imposante tour voisine, et c'est ce qu'évoque, dans les vers de Caproni, la chaleur étouffante qui vient poser son voile irrespirable sur la place.

Mais au-delà de la représentation statuaire de l'espace urbain, parfois proche de l'imagerie cubiste chez Campana et de la peinture métaphysique de De Chirico¹² chez Caproni (les éléments architecturaux semblent en effet se détacher avec force d'un magma de solitude) ce qui distingue fortement la manière de dépeindre la ville, véritable génératrice de visions¹³ chez les deux poètes, est le fait que, chez Caproni, elle est indissociable du personnage féminin : dans *Cronistoria*, la ville « est » la femme et le poète la perçoit dans chaque recoin, bien qu'il n'en respire plus que l'absence. Mais il s'agit de l'absence d'une femme qui a manifestement existé et dont l'épaisseur et la densité du corps (le visage, les hanches), bien qu'à jamais disparu, continuent de hanter Caproni.

Chez Campana, par contre, la ville et les femmes font partie du décor, mais ne s'imbriquent pas, ne se superposent pas totalement. Le poète de Marradi, par ailleurs, met en scène des femmes sans doute véritablement rencontrées, mais dont les données biographiques réelles non seulement ne sont jamais clairement mentionnées, mais n'ont aucune importance. Ses femmes, toujours fuyantes, acquièrent une valeur symbolique – s'évaporant dans l'irréel – soumise à la quête orphique du poète, si bien que la prostituée se mue aussitôt en prêtresse d'un rite ésotérique à la fois charnel et spirituel¹⁴. De ce fait, leur représentation est hiératique, bidimensionnelle, hors du temps. Ces femmes paraissent surgir d'une mosaïque byzantine¹⁵.

Les femmes qui traversent l'œuvre capronienne, au contraire, sont absolument tridimensionnelles, sentent la vie et la transpiration et n'obéissent à aucun dessein initiatique.

¹¹ G. CAPRONI, « Hai lasciato di te solo il dolore », CR, in *op. cit.*, p. 100, X, v. 1-10.

¹² Mais la peinture de De Chirico a sans aucun doute également influencé la poésie de Campana : « Come il primo De Chirico anche Campana è un suggestivo evocatore delle vecchie città italiane: Bologna, Faenza, Firenze, Genova, lampeggiano nelle sue poesie e gli suggeriscono alcuni dei suoi momenti più alti. » (E. MONTALE, « Sulla poesia di Campana » [1942], in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1996, vol. 1, p. 578).

¹³ « La città è una straordinaria generatrice di visioni (che possono essere prodotte dalla luce dei fanali nei vicoli tortuosi, dalle immagini dipinte e scolpite nei suoi palazzi) [...] » (F. CERAGIOLI, « Introduzione » in D. CAMPANA, *Canti orfici*, cit., p. 34). Comment ne pas songer aux lumières des phares qui, traversant les persiennes et se reflétant sur le plafond d'une chambre, vont générer la vision d'Énée dans *Il passaggio d'Enea* (1956) de Giorgio Caproni ?

¹⁴ « [...] le donne costantemente presenti nei testi di Campana non riescono mai a concretizzarsi al di qua di un'onirica evanescenza fino a sfuggirci in un impalpabile magma femminile, ovvero come un'alterità, una polarità sessuale mai realmente esplorata e degna di una dimensione sacrale anche grazie all'abissale distanza del suo mistero. » (P. A. SIMIONI, *Ereditata insania. Il mito ossessivo nella poetica di Dino Campana*, Martignacco (Udine), Edizioni del Labirinto, 2006, p. 76).

¹⁵ « [...] il suo [di Campana] legame con Michelangelo serve ad intendere la consistenza iconografica delle matrone de *La Notte*, che hanno non solo i caratteri ieratici delle immagini dei mosaici bizantini ma anche la testa sculturale delle sibille michelangesche. » (F. CERAGIOLI, « Introduzione » in D. CAMPANA, *Canti orfici*, cit., p. 29).

En revanche, il est peut-être possible d'établir un parallèle entre la Chimère de Campana et la Bête de Caproni, inlassablement pourchassée dans les poèmes de *Il conte di Kevenhüller* (1986). Ces deux êtres fantastiques à la vaste symbolique, ces deux êtres insaisissables et irrémédiablement lointains, représentent, entre autres, la « féminité archétypale¹⁶ » et se rapprochent ainsi en quelques sortes des divinités primitives et originelles. La Chimère et la Bête renferment la quintessence de l'élément féminin que les deux poètes poursuivent sans cesse.

Nous avons vu, dans cette première phase, que les affinités que Giorgio Caproni partage avec Dino Campana résident surtout dans le choix de certaines images et atmosphères, voire de quelques syntagmes ; dans la description des villes et de leurs places plongées dans une infinie solitude.

Cependant, d'autres liens semblent se tisser entre les *Canti orfici* et, par exemple, le recueil de 1956, *Il passaggio d'Enea*, décrivant, dans les textes préliminaire et conclusif au poème « All alone », une sorte d'initiation aux lieux de plaisir, non sans rappeler certains passages de « La Notte ». Comparons de nouveau :

Ai confini della campagna una *porta* incisa di colpi, guardata da una giovine *femmina* in *veste* rosa, pallida e grassa, la attrasse : *entrai*¹⁷.

Entravo da una *porta* stretta,
di nottetempo, [...] ¹⁸

Era una piccola *porta*
(verde) da poco tinta.
Bussando sentivo una spinta
indicibile, e a aprirmi
veniva sempre (impura
e agra) una figura
di *donna* lunga e magra
nella sua *veste* discinta¹⁹.

Les extraits cités relatent l'accès à un lieu de perdition, le passage rituel par une porte pas comme les autres, au-delà de laquelle attend une femme en robe d'intérieur. Caproni, en maître reconnu du paradoxe, n'hésite pas à citer entre les lignes la parabole renversée de la porte étroite qui mène à la vie, en opposition à la porte large menant à la perdition²⁰. Il veut probablement signifier par-là que cet accès n'est pas si simple, ce chemin n'est pas le plus facile. En l'empruntant, on risque de se retrouver au milieu de personnages à l'allure sordide et spectrale, comme la grande femme maigre dans sa robe entrouverte. Chez Caproni, donc, fait défaut la transfiguration de la prostituée : aucune magie rituelle ne vient opérer, aucune sublimation ne vient arrêter l'hémorragie de solitude que Campana, au contraire, essaie de transcender.

Cette même solitude, ce même désarroi, frappe les usagers du funiculaire qui, dans les célèbres « Stanze della funicolare » contenues dans *Il passaggio d'Enea*, se demandent quand ils

¹⁶ Adele Dei parle plus exactement d'une « féminité archétypale contradictoire » caractérisant la Bête capronienne dans *Il conte di Kevenhüller*, un être polymorphe et polyvalent. (A. DEI, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992, p. 230).

¹⁷ D. CAMPANA, « La notte », *Canti orfici*, cit., p. 86

¹⁸ G. CAPRONI, « All alone », « Didascalia », *Il passaggio d'Enea* [1956] (PE), in *op. cit.*, p. 144, v. 1-2.

¹⁹ ID., « All alone », « Epilogo », PE, in *op. cit.*, p. 149, v. 1-8.

²⁰ « Entrez par la porte étroite. Large est la porte et spacieux le chemin qui mène à la perdition, et nombreux ceux qui s'y engagent ; combien étroite est la porte et resserré le chemin qui mène à la vie, et peu nombreux ceux qui le trouvent. » (« Évangile selon Saint Matthieu », 7:13-14, in *Nouveau Testament*, Paris, les éditions du Cerf, 2002).

vont bien pouvoir descendre. À la vérité, ce funiculaire, souvent décrit sous les traits d'un bateau²¹, constitue une sorte de pendant du tram-bateau évoqué dans « Passeggiata in tram in America e ritorno » de Campana. D'ailleurs, ces étranges moyens de transport, aux câbles électriques vibrants, débutent tous leurs périples respectifs depuis la ville de Gênes.

Lisons le début de ce texte de Campana :

Aspro preludio di sinfonia sorda, *tremante* violino a *corda elettrizzata*, tram che corre in una linea nel cielo ferreo di fili curvi mentre la mole bianca della città torreggia come un sogno, moltiplicato miraggio di enormi palazzi regali e barbari, i diademi *elettrici* spenti²².

Nous sommes en droit d'imaginer que l'image d'une Gênes majestueuse ainsi que la référence à la corde vibrante telle celle d'un violon n'a pas dû laisser Caproni, à la fois amoureux de la capitale ligurienne et violoniste, indifférent. Et c'est probablement en souvenir de son passé de musicien que chez Caproni l'image de la vibration, du tremblement, du frémissement, est si fréquente²³ comme nous pouvons le voir dans cet extrait :

[...] Le pareti
preme una lampada *elettrica*²⁴, morta
nei vapori dei fiati – premon cheti
rombi velati di polvere e d'olio
lo scorrevole *cavo*. E come *vibra*,
come profondamente *vibra* ai vetri,
anneriti dal tunnel, quella pigra
corda inflessibile che via trascina
de profundis gli utenti e li ha in balia
nei *sobbalzi* di feltro²⁵ ! [...] ²⁶

Lors de ce double itinéraire à travers des contrées à la fois réelles et imaginaires – souvent éclairé par des lumières électriques au parfum futuriste et scandé par de perpétuels soubresauts –, les impressions auditives sont accompagnées de sensations olfactives davantage terriennes, ramenant le lecteur à une réalité plus prosaïque :

Riudo il preludio scordato delle rozze *corde* sotto l'arco di violino del tram domenicale. I piccoli dadi bianchi sorridono sulla costa tutti in cerchio come una dentiera enorme tra il *fetido odore* di catrame e di carbone misto al *nauseante* odor d'infinito²⁷.

²¹ « [...] l'antico / legname della barca a fune in aria » (G. CAPRONI, « Stanze della funicolare », PE, in *op. cit.*, p. 137, IV, v. 2-3) ; « [...] La prua / volge l'arca a Staglieno [...] » (*ibid.*, p. 139, VIII, v. 5-6).

²² D. CAMPANA, « Passeggiata in tram in America e ritorno », *Canti orfici*, cit., p. 199.

²³ Voir à ce propos L. PERI, *Là dove non esiste paura. Percorsi e forme del "pensare in musica" nella poesia di Giorgio Caproni*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2014.

²⁴ Songeons aux nombreuses lampes électriques – de probable origine futuriste – éclairant ça et là les textes campaniens, dont cette lampe pourrait très bien être l'héritière : « E gridi e voci di prostitute / E pantomime d'Ofelia / Stillate dall'umile pianto delle lampade elettriche » (D. CAMPANA, « La sera di fiera », *Canti orfici*, cit., p. 111-112, v. 21-23) ; « Le lampade elettriche oscillavano lentamente » (ID., « Dualismo (Lettera aperta a Manuelita Etchegarray) », *ibid.*, p. 162 ; « farfalline che scherzavano attorno alla lampada elettrica nella luce scialba e gelida. » (ID., « Il russo », *ibid.*, p. 194).

²⁵ Le terme « feltro » (« feutre ») joue sur l'ambivalence du funiculaire-navire. En effet, il s'agit « d'une étoffe grossière d'étoüpes enduites de goudron, qu'on place sur la surface de jonction de deux pièces [sur la carène des navires à bordé en bois] réunies par un écart » (définition donnée par le portail lexical du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, <http://cnrtl.fr/definition/feutre>. Page consultée le 07 septembre 2014).

²⁶ G. CAPRONI, « Stanze della funicolare », « Versi », PE, in *op. cit.*, p. 136, I, v. 2-11.

²⁷ D. CAMPANA, « Passeggiata in tram in America e ritorno », *Canti orfici*, cit., p. 201.

Visions embellies et visions enlaidies s'entrechoquent également chez Giorgio Caproni (qui, lui, a abandonné la dimension mémorielle, préférant déléguer sa voix à d'autres personnages à la portée davantage universelle) :

E lentamente, in un *brivido*, l'arca
di *detrito* in *detrito*, entro la lieve
nausea s'inoltra – [...] ²⁸

Le funiculaire-bateau de Caproni et le tram-bateau de Campana condensent visiblement, à notre sens, l'attraction bipolaire exercée par la terre et par la mer sur nos deux poètes. Il s'agit de deux éléments, le solide et le liquide, absolument représentatifs de l'étendue de la quête – orphique dans un cas, ontologique dans l'autre – et qui trouvent dans la ville de Gênes (marinière et montagnaise à la fois) leur demeure par excellence. Gênes, dont la verticalité peut être parcourue aussi bien de manière ascendante que descendante, symbolise parfaitement l'itinéraire spirituel que tentent d'emprunter nos deux auteurs.

Mais comme nous l'avons déjà évoqué, ce qui caractérise les usagers du funiculaire-bateau capronien, c'est essentiellement leur sentiment de solitude et d'égarement : ils se laissent transporter et tirer malgré eux par ce câble vibrant que personne ne peut arrêter – claire métaphore de la vie et de la prédestination augustinienne²⁹ – dans un décor souvent brumeux et vaporeux qui empêche de voir et de comprendre. Il s'agit du même sentiment d'égarement qui guide le personnage d'Énée, toujours dans *Il passaggio d'Enea*, sorte de pendant à la fois mythologique et contemporain d'un autre alter ego de Campana, à savoir le Russe, un prisonnier politique anarchiste, emprisonné dans les Flandres avec le poète, et qui deviendra le paradigme campanien de la dérélition et du déracinement par excellence. Bien entendu, les destinées du Russe campanien et de l'Énée capronien sont diamétralement opposées, mais elles se rejoignent dans la version moderne de la solitude qu'est l'exil (au sens propre comme au figuré). Et ce n'est certainement pas un hasard si certains mots écrits par le Russe :

Un *uomo* in una *notte* di *dicembre*, *solo* nella sua casa, sente il terrore della sua solitudine³⁰.

ressurgiront en filigrane dans le tout premier poème de *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (1965), où apparaît le même froid hivernal et la même solitude accablante qui frappe l'« homme », témoignant ainsi d'une fidélité en transparence reliant Caproni à Campana. D'ailleurs, les points de suspension encadrant le texte ne suggèrent-ils pas qu'il s'agit d'un emprunt ?

...l'*uomo* che di *notte*, *solo*,
nel "gelido *dicembre*",
spinge il cancello e rientra
– solo – nei suoi sospiri³¹...

Cette fidélité, plus ou moins affichée, éclate au grand jour dans *Il muro della terra* (1975), ce qui permet de corroborer nos hypothèses précédentes concernant les soupçons de contaminations intertextuelles. En effet, le poème « Batteva » est un hommage explicite, comme le précise l'auteur

²⁸ G. CAPRONI, « Stanze della funicolare », « Versi », PE, in *op. cit.*, p. 137, III, v. 1-3.

²⁹ « Sono metafore, quelle ferroviarie, venutemi da sé. Forse il treno (che non può fermarsi né *deviare* quando vuole, come l'automobile) potrebbe quasi darmi il senso dell'agostiniana predestinazione, in luogo del libero arbitrio. » (G. CAPRONI cité par B. FRABOTTA, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Roma, Officina edizioni, 1993, p. 79).

³⁰ D. CAMPANA, « Il russo », *Canti orfici*, cit., p. 192.

³¹ G. CAPRONI, « In una notte d'un gelido 17 dicembre », *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* [1965] (CVC), in *op. cit.*, p. 241.

lui-même, au poète de Marradi.

« Batteva » est contenu dans une très brève section intitulée « Due divertimenti³² ». Or, ce « divertimento » (où le clin d’œil au domaine musical, si cher au poète livournais, est loin d’être subsidiaire) constitué par le texte « Batteva » est bien plus riche en implications que ce qu’on pourrait imaginer, puisqu’il dévoile une partie de la nature de cette dette littéraire que nous tentons de définir.

Voici, pour rappel, le texte capronien :

Batteva il nome (proprio
lo batteva, come
si batte una moneta) e il conio
(ma quello ostinatamente
batteva) il senso
(il valore) nel vento
(nel soffio di pandemonio
su Oregina) a strappare
si perdeva col mare
d’alluminio – col morto
fumo della ciminiera
della cisterna, nel lampo
fermo che fermo scuoteva
la lamiera – che ancora,
quello, ostinatamente
batteva (e batteva) (come
si batte una medaglia) nel nome
vuoto che si perdeva
nel vento che, Quello, batteva³³.

Même sans entrer dans le détail de la signification du texte, le lien unissant ce poème avec le style scriptural de Dino Campana apparaît clairement dans le recours systématique à la répétition (indiquée par le soulignage).

Dans les *Canti orfici*, le verbe « battere », qu’il soit référé à la pluie, au vent, à un bateau, à une horloge ou au cœur, est fréquent³⁴ : son emploi récurrent – comme l’emploi réitéré de bien d’autres termes d’ailleurs – est une façon, plus ou moins déguisée, de battre la mesure, d’insuffler une respiration cadencée à l’écriture, de lui imprimer un rythme circulaire reflétant ainsi la vision cyclique du temps³⁵, de réminiscence nietzschéenne.

Dans le poème de Caproni, le verbe « battere », répété presque à outrance (huit fois dans les

³² Le deuxième poème contenu dans cette section s’intitule « Toponimi ». Nous avons déjà eu l’occasion d’évoquer, à propos de *Cronistoria*, l’importance des toponymes qui, ici comme dans *Cronistoria*, nous transportent dans une dimension où réalité et imagination s’imbriquent.

³³ G. CAPRONI, « Batteva (*Omaggio a Dino Campana*) », *Il muro della terra* [1975] (MT), in *op. cit.*, p. 302.

³⁴ Le verbe « battere » est utilisé à plusieurs reprises dans l’œuvre de Dino Campana, comme ces quelques exemples nous le montrent : « La pioggia d’estate *batteva* come un ricco accordo sulle foglie del noce » (D. CAMPANA, « Monte filetto », in *Canti orfici*, cit., p. 129) ; « il vento che *batteva* alla finestra dall’orizzonte annuvolato » (ID., « Presso Marradi », *ibid.*, p. 134) ; « Seguire un’ala stanca per la china / valle che *batte* e / volge » (ID., « Immagine del viaggio e della montagna », *ibid.*, p. 137, v. 46-47) ; « [...] la nave / già cieca varcando *battendo* la tenebra / coi nostri naufraghi cuori / *battendo* la tenebra l’ale celeste sul mare » (ID., « Viaggio a Montevideo », *ibid.*, 140, v. 14-17) ; « C’è uno specchio avanti a me e l’orologio *batte* » (ID., « La giornata di un nevrastenico », *ibid.*, p. 173) ; « dalle profondità del mio essere e della terra io *ribattevo* per le vie del cielo il cammino avventuroso » (ID., « Pampa », *ibid.*, 184) ; « *Battevano* i fanali / il palpito nell’ombra » (ID., « Genova », *ibid.*, p. 229, v. 76-77) ; « Il debole cuore *batteva* un più alto palpito » (*ibid.*, p. 229, v. 126).

³⁵ « L’uso della reiterazione, nella sua scrittura, in poesia e in prosa, oltre a svolgere una funzione musicale, risponde all’esigenza di creare uno “stile circolare”, capace di ricostruire nel verso la danza ciclica che regola il farsi e il disfarsi dell’esistenza. La disposizione delle parole nel testo ripropone simbolicamente quella dei vari momenti nella temporalità, intesa come circonferenza » (F. STARA, *op. cit.*, p. 65).

dix-neuf vers, dont cinq entre parenthèses, ce qui contribue à le mettre davantage en exergue), se réfère – contrairement à ce qui se passe dans l’œuvre de Campana – à l’acte poétique : il est question de frapper les mots et leur sens, comme l’on frapperait des pièces de monnaie. Aussi, l’image du poète est-elle associée à celle du forgeron qui doit travailler avec de lourds instruments et avec le feu. L’accent est mis sur la difficulté à faire de la poésie, mais aussi sur la vocation tenace de l’artiste. En effet, malgré la tâche ardue et le vent menaçant sans cesse de disperser la parole poétique (vent qui constitue l’un des mots-clés communs aux œuvres de nos deux écrivains), le poète s’obstine à “frapper”, à créer. Ainsi, la composition étant explicitement dédiée à Dino Campana, l’auteur des *Canti orfici* serait-il pour Caproni un modèle inégalable d’artiste qui ne renonce pas à dire.

On peut remarquer, par ailleurs, que le jeu des répétitions ne concerne pas uniquement le verbe « battere » : des termes comme « nome », « quello », « ostinatamente », « vento », « perdeva » et « fermo » apparaissent deux fois chacun, sans compter le dense réseau d’allitérations (indiquées en caractères italiques) et d’assonances (indiquées en gras) sur lequel est bâti ce texte, contribuant à marteler la cadence de frappe.

Une fois ces quelques remarques faites, il devient difficile de ne pas songer au poème de Campana « Batte botte », lui aussi construit sur un réseau d’assonances et d’allitérations extrêmement nourri, visant à propager de façon sonore l’action de frapper, et lui aussi ayant pour arrière-plan la ville de Gênes, la mer et son port. Voici le début de ce poème :

Ne la *nave*
 Che si scuote,
 Con le *navi* che percuote
 Di un’*aurora*
 Sulla *prora*
 Splende un occhio
 Incandescente :
 (Il mio passo
Solitario
 Beve l’ombra
 Per il Quais)
 Ne la *luce*
 Uniforme
 Da le *navi*
 A la città
 Solo il passo
 Che a la notte
Solitario
 Si percuote
 Per la notte
 Dalle *navi*
Solitario
 Ripercuote :
Così vasta
Così ambigua
 Per la notte
Così pura³⁶ !

Ici ce sont les heurts, les entrecroisements nocturnes des bateaux qui déclenchent la vision se transformant bien vite en une rêverie sonore³⁷ quelque peu hallucinatoire, en raison des nombreuses

³⁶ D. CAMPANA, « Batte botte », *Canti orfici*, cit., p. 144, v. 1-27.

³⁷ « Campana dopo aver colto nella rapidità delle immagini e dei colori la cadenza di un tema musicale, si spinge con l’orecchio a scomporre questo effetto sonoro per afferrarne la struttura ritmica essenziale. È quanto accade in “Batte botte”, dove, in versi brevissimi, il ripetersi della parola notte che si alterna ad una serie di rime bacciate, ricrea la

itérations présentées sur un rythme extrêmement soutenu : les vers sont en effet majoritairement quadrisyllabes, ce qui accélère considérablement la cadence.

La syntaxe de l'itération est, en réalité, une constante chez Campana : elle caractérise aussi bien les compositions en vers que la prose. Selon Asor Rosa, par exemple, l'anaphore campanienne dévoilerait le rythme caché de l'existence des choses, une sorte de pulsation, donc, qui matérialiserait la communion mystique qui unit le poète au monde³⁸.

Or, le rythme anaphorique, nous semble-t-il, est également à la base de la formule rituelle, de l'oraison et, dans ce sens, le style itératif s'accorde parfaitement avec la quête orphico-mystique du poète des *Canti orfici*. Une grammaire de l'itération que s'approprie également... Giorgio Caproni.

En effet, lorsque nous lisons, dans « Batteva », un vers tel que « nel lampo / fermo che fermo scuoteva » (v. 12-13), n'entendons-nous pas distinctement la propagation de l'écho du style campanien ?

Voilà enfin que nous commençons, peut-être, à comprendre le sens du titre de cette communication. « Il mare nel vento mesceva il suo sale che il vento mesceva³⁹ » est une phrase tirée de « La notte » de Campana, qui présente une analogie rythmique irréfutable (mais non pas une analogie de versification), croyons-nous, avec certains vers caproniens, comme c'est le cas du vers de « Batteva », « nel lampo / fermo che fermo scuoteva », où l'anaphore se déclenche aussi après le pronom relatif « che ». Par ailleurs, dans cet exemple campanien précis, l'évocation de la mer et du vent, véritables leitmotifs dans l'œuvre de nos deux auteurs, laisse à imaginer que cet énoncé aurait très bien pu être composé aussi bien par Campana que par Caproni.

Naturellement, cet exemple n'est pas isolé. Les cas d'itérations dans le corpus des *Canti orfici* sont vraiment très nombreux, mais citons au moins, pour appuyer notre propos, un bref extrait tiré de « Piazza Sarzano » :

una fonte sotto una cupoletta getta acqua acqua ed acqua senza fretta nella vetta con il busto di un savio imperatore romano : acqua, acqua, acqua getta senza fretta, con in vetta il busto cieco di un savio imperatore romano⁴⁰.

Bien que le contexte soit fort différent, le rythme puissamment itératif, à spirale, et surtout la répétition du terme « acqua » nous rappelle un passage des « Stanze della funicolare » dans *Il passaggio d'Enea* également construit sur un système itératif très ramassé :

[...] E Proserpina
o una scialba ragazza, mentre sciacqua
i nebbiosi bicchieri, la mattina
è lei che apre nella nebbia che acqua
(solo acqua di nebbia) ha nella nebbia⁴¹

En réalité, le poète livournais détourne à sa guise l'enseignement stylistique campanien de l'itération. En effet, si pour l'auteur des *Canti orfici* il s'agit, selon notre hypothèse précédente, d'un artifice conférant à la parole poétique une dimension rituelle, une allure liturgique, d'un stratagème pour épaissir le trait sémantique, chez Caproni, au contraire, l'itération devient le moyen par excellence de dévoiler le vide et de pointer du doigt la faiblesse de la parole : la parole qui se vide de son sens (de son sang) a besoin d'être répétée si on veut espérer qu'elle soit entendue. C'est le

meccanicità del moto » (F. STARA, *op. cit.*, p. 151).

³⁸ « La ripetizione in altri casi sta a segnalare che c'è un ritmo connesso all'esistenza delle cose, cogliere il quale significa penetrare al di là dell'apparenza ed entrare in una dimensione di comunione mistica con il mondo. » (A. ASOR ROSA, in *op. cit.*, p. 739).

³⁹ D. CAMPANA, « La notte. II. Il viaggio e il ritorno », *Canti orfici*, cit., p. 98.

⁴⁰ ID., « Piazza Sarzano », *Canti orfici*, cit., p. 223.

⁴¹ G. CAPRONI, « Stanze della funicolare », « Versi », PE, in *op. cit.*, p. 141, XII, v. 5-9.

sens, très probablement, de la répétition des termes « nebbia » et « acqua » dans cet extrait des « Stanze della funicolare » : elle dévoile à la fois l'inanité de la parole et l'accumulation de vide (la brume brouillant tout).

Ainsi, aux yeux de Caproni, Campana se transforme-t-il en modèle d'un style fondé sur l'itération, en maître de la figuration du néant, les répétitions constituant plutôt les échos du vide qui résonne, comme l'illustrent si bien ces quelques vers tirés de *Il muro della terra* :

Vuoto delle parole
che scavano nel vuoto vuoti
monumenti di vuoto. [...] ⁴²

Dans cette perspective, l'itération capronienne ne reflète pas une vision cyclique du temps, comme c'est le cas pour Campana. Au contraire, il s'agit, à notre sens, d'une répétition qui annule le temps et qui dilate, plutôt, le vide : il s'agit d'une répétition qui se déroule sur un axe linéaire et horizontal menant tragiquement vers le néant.

Comme nous avons pu le constater, sans avoir pu pour autant énumérer tous les points de contact de manière exhaustive, la poésie de Campana a constitué l'un des substrats les plus chers à Caproni, sur lequel il a bâti l'imagerie de la ville et dans lequel il a puisé un chromatisme intense, générateur d'atmosphères et de visions. Les *Canti orfici* ont également été un modèle incontournable pour la représentation du voyage de l'âme vers la solitude la plus absolue, avec son corollaire de vues nocturnes, de places désertes, de trajets en tram, de rencontres féminines ou d'itinéraires à la verticalité vertigineuse, balayés par le vent.

L'hommage que Caproni adresse constamment à Campana s'explique probablement, en premier lieu, par la reconnaissance d'un amour mutuel envers sa ville de cœur, à savoir Gênes. N'oublions pas, d'ailleurs, que dans son célèbre poème consacré à Gênes, « Litanìa », Caproni n'omet pas de citer le nom du poète de Marradi ⁴³.

Puis, en creusant davantage l'analyse de ces interactions textuelles, on découvre que la poésie de Campana – révélatrice de la quintessence de la solitude – n'a pas manqué, en réalité, d'imprimer une cadence et un rythme uniques aux vers caproniens, en forgeant un quadrillage sonore fondé sur l'itération (et l'on sait combien la musique a été importante pour les deux hommes) que le poète livournais – fuyant le caractère magique, profondément évocateur et lyrique propre à l'orphisme – a réemployé à sa façon afin de dévoiler son propre « panorama scheletrico del mondo ⁴⁴ ».

Iris CHIONNE

Maîtresse de Conférences en Études italiennes

Nantes Université – CRINI (Centre de Recherche sur les Identités, les Nations et l'Interculturalité)

⁴² G. CAPRONI, « Senza esclamativi », MT, in *op. cit.*, p. 339, v. 2-4.

⁴³ « Genova nome barbaro. / Campana. Montale. Sbarbaro. » (G. CAPRONI, « Litanìa », PE, in *op. cit.*, p. 174, v. 57-58.)

⁴⁴ D. CAMPANA, « La notte », *Canti orfici*, cit., p. 89, 90, 91, 100.