



HAL
open science

Une oeuvre en dialogue. Emprunts et références à la littérature européenne chez Maurizio Cucchi

Francesco Patrucco

► **To cite this version:**

Francesco Patrucco. Une oeuvre en dialogue. Emprunts et références à la littérature européenne chez Maurizio Cucchi. Littératures. Université Grenoble Alpes, 2018. Français. NNT : 2018GREAL027 . tel-02964408

HAL Id: tel-02964408

<https://theses.hal.science/tel-02964408>

Submitted on 12 Oct 2020

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Spécialité : Lettres et arts spécialité littérature générale et comparée

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par

« Francesco PATRUCCO »

Thèse dirigée par **Michaël KOHLHAUER, Professeur, USAVOIE**

préparée au sein du **Laboratoire Langages, Littératures, Sociétés**
dans l'**École Doctorale Langues, Littératures et Sciences Humaines**

Une œuvre en dialogue. Emprunts et références à la littérature européenne chez Maurizio Cucchi

A work in dialogue. Loans and references to the european literature in Maurizio Cucchi

Thèse soutenue publiquement le **14 décembre 2018**,
devant le jury composé de :

Monsieur Michaël KOHLHAUER

Professeur, Université Savoie-Mont Blanc, Directeur de thèse.

Monsieur Michele MASTROIANNI

Professeur des Universités, Università del Piemonte Orientale, Rapporteur.

Monsieur Yannick GOUCHAN

Professeur des Universités, UFR ALLSH, Département d'études italienne, Aix Marseille Université, Rapporteur.

Monsieur Massimo LUCARELLI

Maître de Conférences, Université Savoie-Mont Blanc, Examineur

Madame Laurence AUDEOUD

Maître de Conférences, Università del Piemonte Orientale, Président



Sommaire

Introduction.....	4
Note biographique.....	6
I. « Feu pour feu ». Maurizio Cucchi et l'intertextualité.....	8
Les raisons d'une méthode.....	8
Philosophie de la post-modernité.....	16
La critique intertextuelle	23
La réception du postmodernisme chez Cucchi.....	48
II. Une œuvre en dialogue.....	52
Phase 1: le magma : Il disperso et Le meraviglie dell'acqua	52
Phase 2 : la transition. Glenn, Il figurante et Donna del gioco.....	70
Phase 3: le tournant. Poesia della fonte, Stazione paradiso, Hotel Riviera, L'ultimo viaggio di Glenn... 85	
Sous d'autres cieux : Per un secondo o un secolo, Vite Pulviscolari et Malaspina.	105
III. D'un genre l'autre	129
Le roman: Il male è nelle cose	129
Une enquête familiale : La maschera ritratto	137
La prose documentaire : La traversata di Milano, Il viaggiatore di città, L'onore del clochard, L'indifferenza dell'assassino et Rebus Macabro.....	144
Le théâtre : La luce del distacco puis Jeanne D'arc e il suo doppio.	161

IV. Atmosphère, reprises, citations.	166
Un imbécile engagé : le poète Rutebeuf	166
Deux mystiques : Meister Eckart et Angelus Silesius	181
François Villon : le maudit et le jongleur	205
Trois mots standhaliens : Milan, le flâneur et le monstre.	221
Genestas, Chabert et Luigi, victimes de la guerre.	236
Paris – Milan, aller et retour : la poésie de Charles Baudelaire.....	254
Deux voix américaines : Edgar Lee Masters et Edgar Allan Poe	272
La sainte stupidité : Charles Bovary, Bouvard, Pécuchet.....	288
Franz Kafka, ou l’amour d’un père.	305
Une question de bêtise ? T. S. Eliot et Samuel Beckett	324
« ... surtout, peut – être, une question de style » : Jacques Prévert.....	333
Conclusions	352
Bibliographie.....	353

Introduction

La décision d’approfondir les études sur la poésie de Maurizio Cucchi marque la fin d’un parcours qui commence à cause d’une dette personnelle envers le poète, c’est-à-dire la publication de certains mes vers dans la revue *Lo specchio* et sur la rubrique *tuttolibri* du quotidien national de Turin, *la Stampa*. De ce fait-là, la consolidation de l’amour pour la poésie contemporaine, surtout celle de la ligne lombarde, groupe de poètes partageant une même sensibilité, mais qui n’a pas eu l’urgence – surtout pour les chercheurs – la nécessité d’écrire aucun manifeste, comme il arrive pour les avant-gardes du début du XX^e siècle.

Mises à part les obligations personnelles, la poésie de cette ligne est très bien connue en Italie en raison de sa force expressive et son engagement social, élément inconnu dans la poésie hermétique italienne de la première moitié du XX^e siècle. Les vers postérieurs à *L’allegria* d’Ungaretti, les poésies de Montale ou de Saba ou, encore, celles de Quasimodo vivent dans une sorte d’empyrée impossible à atteindre par tous : dans ce contexte, le poète ressemble à un magicien, un aruspice-vaticinateur capable d’évoquer, à travers la poésie, des réalités inimaginables et mystérieuses. Au contraire, la poésie lombarde s’engage dans la réalité, se salit les mains avec la dénonciation des aberrations occidentales et elle va défendre les pauvres et les aliénés de la société. Dans quelle mesure Maurizio Cucchi peut être considéré comme un représentant de la dernière génération de cette ligne ? Pourquoi aborder sa poésie ? Et surtout, quelle est la motivation à la base du choix de la critique intertextuelle pour éviscérer son travail ?

Pour répondre d’une façon objective, il faut retenir que le premier livre de Maurizio Cucchi remonte à 1976 et il a continué à publier ses œuvres jusqu’à aujourd’hui. En outre, il n’est pas seulement un poète, parce qu’il a touché à d’autres genres littéraires, à savoir le théâtre, le roman et la prose documentaire, surtout en ce qui concerne la présentation de la ville de Milan et du dernier assassin sériel italien Cesare Boggia, le dernier meurtrier qui finit sur l’échafaud à Milan. L’œuvre de Cucchi est ouverte à plusieurs expérimentations littéraires et à plusieurs influences, comme d’ailleurs la poésie lombarde, qui reconnaît, dès le début, son inspiration transalpine. Les poètes lombards considèrent la littérature et la société françaises de l’Après- Guerre comme un point d’arrivée, en regard du retard de la culture italophone par rapport à la française.

Cela n’explique pas seulement un certain ressenti poétique d’origine française de Cucchi, mais aussi ses nombreuses traductions et ses nombreuses curatelles d’auteurs du calibre de Stendhal,

Flaubert, Balzac et Prévert, dont il parle tout directement dans ses œuvres, en allant au-delà de la simple citation et en reconnaissant tout directement leur grandeur littéraire. En outre il fait des références précises à d'autres auteurs anglophones comme Poe, Masters, Eliot, Beckett, les mystiques allemands Eckart et Silesius ou, encore, le génie de l'expressionnisme de l'Europe centrale, Kafka. Ses liens avec la littérature française et, plus généralement, européenne, donc se prêtent à une interprétation intertextuelle.

Suivant les théories d'Eco et de sa bibliothèque [*Postille al Nome della rosa*], le lecteur de Cucchi peut essayer de comprendre, à travers les atmosphères communes, les liens et les citations directes de deviner une interprétation divergente, par rapport à une approche plus traditionnelle, freudienne, symboliste ou structuraliste. Ma méthode suivait une critique intertextuelle pour interpréter les textes de Cucchi en partant par des données objectives, c'est-à-dire les œuvres connues, analysées et préfacées par Cucchi, en cherchant à montrer leur présence dans la poésie du poète milanais.

Le but de ce travail est, avant tout, de distinguer les dettes de Cucchi envers les autres auteurs, de les aborder et de les expliquer, en différenciant la nature et, donc, en distinguant entre la citation directe (nombreuses chez Cucchi), la méta-citation et la citation plus cachée de la prise d'inspiration d'un auteur particulier (sans le citer nécessairement) et, encore, des atmosphères, c'est-à-dire des ressemblances générales partagées entre Cucchi et les autres écrivains considérés. Voilà la raison du choix intertextuel, dans l'espoir d'avoir dévoilé des aspects cachés à travers une interprétation des motivations qui ont poussé Cucchi à préférer un auteur à un autre ou une citation à une autre, pour exploiter sa puissance poétique, sans perdre son indéniable expressivité et originalité.

Note biographique

Maurizio Cucchi naît le 20 septembre 1945 à Milan, ville où il continue à vivre et à travailler. Son père Luigi (né en 1915) et sa mère Tina (née en 1918) sont des parents encore jeunes : Luigi est un entrepreneur revenu en quelque sorte comme rescapé de l'expédition italienne ARMIR en Russie pendant la Seconde Guerre Mondiale, tandis que, du côté paternel, Tina descend d'une famille de grands architectes oeuvrant à Catane et dont le fondateur est Stefano Ittar.

Le premier choc de la vie de Maurizio Cucchi arrive en 1957, à l'occasion de la tragique disparition et mort du père Luigi. A partir du collège, et pendant huit ans, il fréquente l'école salésienne de rue Copernico à Milan. C est là qu il commence à lire des auteurs comme Eliot, Pound, Proust, Baudelaire, Villon, Rimbaud, Kafka, Joyce, « *basi della sua formazione di poeta e di critico*¹ ». Les lectures de la poésie italienne contemporaine et les voyages à travers l'Europe, surtout à Paris, marquent le début des années soixante-dix, ces lectures lui font découvrir des auteurs comme Montale, Ungaretti, Rebora, Luzi, Sereni, Caproni, Risi Zanzotto, Raboni et Giudici.

En 1967, il obtient son baccalauréat en comptabilité et ,six mois après, la certification à l'enseignement au magistère. Tout en enseignant, il commence une carrière de journaliste sportif chez l'agence Eurosport. Il s'inscrit à l'Université Cattolica de Milan, où il connaît Valeria avec qui il se marie le 11 novembre 1971. Pendant la même année, il perd son travail chez Eurosport, en raison de la fermeture de la revue. Il obtient sa maîtrise à l'Université Cattolica à Milan avec une thèse dont le titre est *La poetica di Risi e Zanzotto in prospettiva postermetica*, une thèse qui n'a pas obtenu de mention, parce que la directrice de thèse, prof. Ines Scaramucci, directrice de la revue « il ragguaglio letterario », ne connaît pas ces auteurs.

Après avoir eu sa maîtrise, il se dédie à l'enseignement au collège de Carate Brianza et, peu ans après, en 1981, il abandonne l'école pour se consacrer complètement à l'activité éditoriale, quand Marco Forti l'appelle pour travailler dans la maison d'édition Mondadori. Avant son expérience Mondadori, il commence à publier ses œuvres et il travaille avec Giovanni Raboni pour la maison d'édition de Parme Guanda. Il participe aux revues les plus importantes du panorama italien, telle que : Paragone, Belfagor, Nuovi Argomenti, Alfabeta, Rinascita, Studi Novecenteschi, mais aussi pour des quotidiens nationaux comme : Unità, Panorama, il Giornale, La Voce, Corriere della Sera, la Repubblica, Specchio della Stampa.

¹ Maurizio Cucchi, *Poesie 1963 – 2015*, Milan, Mondadori, 2015, p. XXXI (introduction).

L'année 1983 est marquée par le Prix Viareggio et par le Prix Gatti avec la plaquette *Glenn* et il voit aussi le début d'un indéniable succès, qui dure jusqu'à aujourd'hui. Pendant sa vie, il commence à chercher ses racines et il questionne sa tante Maddalena, sœur de Luigi, à propos de son père, qu'il croit disparu ; sa tante lui confesse la vérité, la même admise par sa mère seulement en 1996.

C'est de la même année que remonte l'interview de son ami Pietro Berra, qui travaille pour «la Provincia di Como» : l'ayant publiée, Cucchi reçoit un coup de fil de Madame Bernasconi, fille d'un des rescapés de Russie et ami de son père. Cucchi va questionner celui-ci et il découvre par Mme Bernasconi qu'elle est la dernière à l'avoir vu en vie. Luigi, en effet, a préféré mourir à Uggiate Trevano, près de Côme, après avoir salué la fille de son ami. Mme Bernasconi lui va montrer l'arbre sous lequel il a décidé de quitter la vie, elle lui présente le médecin et le maire qui ont trouvé le corps paternel et ils lui donnent l'acte de décès signé par eux, acte fondamental vu que le poète a toujours cru que son père avait tout simplement et lâchement abandonné sa famille. Maintenant il continue à vivre à Milan, mais il se concède de longues vacances en France, à Nice, le seul lieu digne d'être décrit dans ses poésies avec Milan, vu la beauté des deux villes.

I. « Feu pour feu ». Maurizio Cucchi et l'intertextualité

Les raisons d'une méthode

Michail Bakhtine et la théorie du roman

Bakhtine est l'initiateur de la critique intertextuelle et du postmodernisme, surtout d'un point de vue esthétique, vus ses écrits de littérature. Si on considère *Estetica e romanzo*, dans le premier chapitre il amorce une description du domaine philosophique et esthétique, en proposant le but et les éléments de cette branche d'étude. Selon Bakhtine, il y a une sorte d'ambivalence entre forme et contenu, parce que, selon lui, la forme est partie intégrante du contenu, une forme qui dialogue artistiquement avec plusieurs aspects de la société et du monde dans lequel vit l'écrivain. Bakhtine essaie de proposer une définition de l'œuvre artistique « *è ottusamente delimitata in senso spaziale e temporale [...] ma l'opera è viva e artisticamente significativa nel teso e attivo determinarsi reciproco con la realtà conosciuta e valutata dall'azione. Viva e significativa è l'opera – in quanto artistica – naturalmente non nella nostra psiche ; qui essa è soltanto empiricamente presente come processo psichico, temporalmente localizzato e psicologicamente regolato. Viva e significativa, in senso conoscitivo, sociale, politico, economico, religioso¹* ».

Conçue comme concept artistique pur et simple, l'œuvre perd sa signification, elle doit être abordée avec une attitude plus complexe et complète, qui puisse prendre en compte les dimensions sociales, politiques, économiques et personnelles de l'écrivain. L'œuvre répond aussi à un schéma d'évaluation diachronique, parce qu'elle doit avoir une naturelle disponibilité à accepter le passé, qui « *la arricchisce e la completa, e prima di tutto crea la concreta unità intuitiva di questi due mondi²* » (le monde intérieur de l'artiste et celui extérieur à l'œuvre d'art).

Dans la communication littéraire, on peut entrevoir des liens et des influences parmi les œuvres artistiques, mais ces liens ne sont pas considérés d'une façon étique, parce que « *l'opera letteraria ne contatta qui un'altra che essa invita o che rende straniata, e sul fondo è sentita come nuova³* ». Et comme l'œuvre doit accepter le passé comme moment fondant de la production artistique, l'artiste doit lutter contre et à faveur de « *le vecchie forme letterarie, usarle e combinarle, superarne la resistenza o trovarvi sostegno⁴* ». L'artiste lutte contre les préjugés, en acceptant la tradition et en la modifiant, avec le but de créer un produit innovateur et moderne, qui soit intrinsèquement artistique.

¹ Michail Bakhtine, *Estetica e romanzo*, Turin, 2001, Einaudi, p. 21.

² Idem, p. 25.

³ Idem, p. 30.

⁴ Ibidem.

Bakhtine relève ce combat et cette polyvalence, surtout en ce qui concerne l'écrivain du genre littéraire roman ; en effet, il écrit sur le plurilinguisme et de la pluri discoursivité de ce genre. Ces deux termes ont une signification bien importante, c'est-à-dire la liberté d'accepter, dans le langage du roman, toutes les autres langues, qui font partie, par exemple, de la vie quotidienne. Cette libérale acceptation génère de nouvelles possibilités expressives, qui sont les éléments fondateurs du roman et qui manquent complètement à la poésie, dont la langue est inconsciemment plus sélectionnée. Les langues vivent dans un territoire aux limites : les langues extérieures se mêlent à celles intérieures de l'auteur, sans en dégrader l'œuvre, mais, au contraire, en l'enrichissant. Et parmi les typologies de romans, la plus significativement expressive est, naturellement, celle humoristique et satirique, d'origine anglaise :

Nel romanzo umoristico inglese troviamo la riproduzione parodico-umoristica di quasi tutti gli strati della lingua letteraria parlata e scritta ad esso contemporanea. Quasi ogni romanzo dei citati classici di questa varietà del genere è un'enciclopedia di tutti gli strati e di tutte le forme della lingua letteraria : il racconto, a seconda dell'oggetto della raffigurazione, riproduce parodicamente sia le forme dell'eloquenza parlamentare o giuridica, sia le specifiche forme dei resoconti delle sedute parlamentari o giudiziarie, sia un servizio giornalistico, l'arida lingua del mondo degli affari, le maledicenze dei pettegoli, un pedantesco discorso scientifico, il nobile stile epico o biblico, lo stile della predica moralistica e, infine, il modo di parlare di un personaggio concreto e socialmente determinato¹.

La pluridiscursivité du roman satirique est seulement une petite branche de l'ironie. Bakhtine répute le roman satirique comme une sublime forme de pluridiscursivité et il retient que Rabelais est l'initiateur de ce goût. Bakhtine voit dans la parodie la possibilité d'une langue pas seulement ouverte à l'expérimentation sur un axe horizontal et synchronique, mais vertical aussi et donc diachronique, en dialoguant avec la tradition.

Dans ce contexte, l'auteur peut dévoiler les constructions idéologiques du passé littéraire, il les détruit et il introduit une nouvelle valeur épistémologique, fondée sur la « *relativizzazione, oggettivazione e parodizzazione delle forme e dei generi letterari*² », la même relativité profusée dans l'engagement postmoderne, une rélativité romanesque, « un discours autrui dans une langue autrui³ ».

L'œuvre d'art peut être considérée, par conséquence, comme un mélange des langues et des mots autrui, même s'il n'y a pas d'humorisme. En effet, Bakhtine soutient que chaque auteur, même le plus arbitraire, innovant et éversif par rapport à la tradition, possède une pluridiscursivité de fond dans tous ses romans. Le but du critique est d'aller au-delà de la « *liscia superficie unilingue*⁴ » pour trouver une « *tridimensionalità prosastica, una pluridiscorsività profonda che entra negli obbiettivi dello stile e lo determina*⁵ ».

1 Idem, p. 109.

2 Idem, p. 121.

3 Idem, p. 122.

4 Idem, p. 124.

5 Ibidem.

Bakhtine ravit la conscience aussi que tous les genres littéraires peuvent entrer à faire partie du roman et celle-ci est sa démonstration de la nature polyphonique et pluridiscursive du roman, mais aussi de sa tridimensionnalité, dont Bakhtine parle peu avant. La pluridiscursivité est donc un discours double, « bivoque », parce qu'il sert au protagoniste et à l'auteur du roman, il utilise des mots qui dialoguent entre eux et cette « bivocité » se caractérise par une double nature, une poétique et une autre rhétorique.

En ce qui concerne la première, on peut donc penser que l'auteur a un propre dictionnaire et que ce dictionnaire est composé par des lectures qu'il a abordées pendant sa vie, une sorte de répertoire de bibliothèque personnelle, qu'il va utiliser plus au moins inconsciemment. La parole poétique a été déjà préconstruite dans le monde de la littérature, la littérature est « *già detta*¹ », comme d'ailleurs pour le domaine de la langue. Par conséquence, Bakhtine déplace, mais seulement d'une façon temporelle, le discours sur le côté de la quotidienneté ou, mieux encore, de la communication non littéraire. Le philosophe insiste sur nature polysémique de la langue, en soutenant le fait que cette typologie de communication, en étant réalisée dans une langue autrui, possède plusieurs citations. Elle est fort connotée par des phrases comme « il dit », « on dit », « elle dit », elle utilise des mots déjà prononcés. Toute cette communication n'est pas objet de représentation artistique et donc on n'insiste pas trop sur la nature et sur les raisons d'une citation plutôt qu'une autre. En littérature, il arrive à l'auteur la même aventure citationnelle, mais, au contraire du langage quotidien, la langue de l'écrivain est bien calculée, formelle et elle peut cacher des indications intéressantes pour dévoiler des références, peut-être inconnues, à l'auteur même.

Il y a, selon Bakhtine, une distinction fondamentale entre les mots : on peut rencontrer en utilisant une parole autoritaire, qui représente le passé, la tradition, l'ordre, mais on peut trouver aussi une parole persuasive, référée au présent, capable d'interagir avec l'âme de l'interlocuteur, qui partage seulement, en partie, la même bibliothèque de l'émetteur du message. Voilà pourquoi Bakhtine confirme que :

In altri casi, meno evidenti, osserviamo fenomeni analoghi. Si tratta, prima di tutto, di tutti i casi di forte influsso della parola altrui su un dato autore. La messa in luce degli influssi consiste appunto nello svelamento di questa vita seminasosta della parola altrui in un nuovo contesto di questo autore. Quando si ha un influsso profondo e produttivo, non c'è un'imitazione esteriore o semplice riproduzione, ma un ulteriore sviluppo creativo della parola altrui (più esattamente, semi altrui) in un nuovo contesto e in nuove condizioni².

¹ Idem, p. 139.

² Idem, p. 155.

On utilise des mots autrui dans un contexte différent, parce que l'émetteur est différent, on ne peut pas tomber dans la piège de l'imitation simple ou de la reproduction tout – court, on n'est pas dans ces situations, parce que ces mots, pris de sa propre bibliothèque, ont subi des changements, ils se présentent dans de nouvelles situations et dans de nouveaux contextes sociaux. Ce mot persuasif est à l'origine d'un possible jeu littéraire, d'investigations qui transcendent la page de l'écrivain pour se concrétiser dans une ultérieure possibilité herméneutique, par des personnages divergents.

Plusieurs fois, les protagonistes divergents, porteurs d'une vision plus anarchique et plus persuasive et d'une nouvelle interprétation herméneutique sont la canaille, le bouffon et le crétin, figures présentes dans toutes les phases de l'évolution littéraire, comme dans l'oeuvre de Maurizio Cucchi aussi. Ces figures ont acquis d'importance, parce qu'elles viennent du théâtre, elles ont une signification métaphorique et leurs existences sont le reflet d'une autre. Ces personnages ont un particulier statut et de droits particuliers, résumés par la possibilité leur accordée de rire et d'être objet de sourire. Ils échappent aux règles, ils représentent la subversion tolérée aux conventions sociales. Les masques « *danno il diritto di non capire, di confondere, di scimmiettare, di iperbolizzare la vita, il diritto di parlare parodiando, di non essere letterale, di non essere se stesso [...] di raffigurare la vita come commedia e gli uomini come attori, il diritto di strappare la maschera agli altri, il diritto di bestemmiare con bestemmie radicali (quasi culturali), infine il diritto di rendere pubblica la vita privata con tutti i segreti più intimi*¹ ». C'est le grand thème du Carnaval de Bakhtine, dans lequel le rire est accepté et encouragé et dans lequel la citation irrévérente devient un *topos* littéraire et un instrument de connaissance du monde intérieure ou extérieure de l'artiste.

¹ Idem, pp. 309 – 310.

Julia Kristeva et la sémanalyse

Linguiste, sémiologue, écrivaine, Julia Kristeva est une des personnalités les plus importantes pour la création de la critique intertextuelle. Dans le livre *Le langage, cet inconnu*, l'auteur souligne, si on veut indiquer la naissance et le développement des langues, une certaine relativité linguistique. Un premier outil à utiliser est l'anthropologie, en abordant la langue d'une façon culturelle, comme il faisait Frazer dans son livre *The golden Bough* du 1911. Dans ce livre, Frazer propose un tas de magie dans le langage et dans ses mots, parce que tous les deux peuvent évoquer des mondes inconnus.

De la même façon, Kristeva commence à analyser toutes les sociétés antiques (Mésopotamie, l'ancien Egypte, le monde grec et latin), mais elle donne plus d'importance au Moyen Age, moment où les savants donnent beaucoup d'importance aux idiomes barbares, au développement de la culture classique et au croisement de ces deux cultures, surtout d'un point de vue grammatical. Ces savants décident d'approfondir les façons de signifier des langues, parce que « la langue signifie le monde en le réfléchissant (comme le miroir : *per speculum*) par le sens : quelles sont les modalités de cette spéculation, voilà le problème théorique de la grammaire du Moyen Age¹ ». Les grammairiens médiévaux étaient à la recherche d'une possible corrélation entre le signe graphique et le signifié du mot, dans l'attitude saussurienne de concevoir ce dernier terme. Selon la Kristeva, la naissance de la sémanalyse et la sémiotique remonte à cette période – ci, avec ses livres de *grammatica speculativa* et de *modi significandi*, livres qui ont donné les matériels sur quoi raisonner aux nominalistes de Guillaume d'Occam dans la très célèbre querelle avec les réalistes de Duns Scotus.

La reprise des discours autour de la langue arrive à l'école de Port- Royal, où la langue devient « un système de signes. Les mots et les expressions linguistiques revêtent des idées qui renvoient à des objets² ». Les port-royalistes trouvent un rapport logique entre signifié et signifiant, parce que sous les signes se cachent toute une série d'idées et de jugements qu'il faut étudier pour comprendre les raisons ancestrales d'une langue et pour créer un système scientifique, avec le but de les dévoiler et les classer. Les philosophes de Port – Royal proposent trois passages fondamentaux de notre esprit, valables pour comprendre la langue aussi, c'est-à-dire « concevoir, juger, raisonner³ ». Ces trois moments, applicables à l'étude de la langue, sont toujours signés par une confiance dans l'équilibre mental et dans la puissance de la spéculation logico-scientifique. La même est rivée par les illuministes, avec le propos linguistique

¹ Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 135.

² Idem, p. 159.

³ Idem, p. 162.

et cosmopolite de démontrer que les idiomes ont tous des règles logiques partagées à la base, en autres mots la nature humaine. Suivant les théorisations de Leibniz et des illuministes français, on propose une approche géométrique de tous les différents idiomes, qui tireraient d'une langue commune originelle, mais, ce qui est à dire encore plus important, est que « le langage apparaît comme un système de fonctionnement, une mécanique dont on peut étudier les règles comme de n'importe quel objet physique¹ ». Cette approche mécanique anticipe le comparatisme du XIX siècle et elle se base sur la certitude du pouvoir de la logique, de l'objectivité de la technique et des sciences dures.

Si le romantisme a privilégié une dimension historique de la langue et Marx le côté social du matérialisme linguistique (une façon de penser la langue comme une réalité de la pensée et comme suprastructure reflet de la structure capitaliste), c'est l'apport de Comte à invoquer une majeure rigueur dans les recherches linguistiques. Voilà la raison de la démarche positive de la société humaine et de la nécessité de développer les sciences humaines, comme celles liées au langage. Et de l'apport du positivisme, Saussure, a pu tirer ses conclusions dans son célèbre texte *Cours de linguistique générale*.

Après Saussure, on a vu se développer le cercle linguistique de Prague avec Jakobson, celui de Copenhague, le structuralisme américain de Bloomfield, la grammaire générative de Chomsky et la sémiotique, en reprenant la pratique du langage et les études qui vont des Stoïciens, en passant par le Moyen Age, par Locke et Port-Royal et enfin par les illuministes : on a repris à s'interroger sur la nature des relations entre le signe et le mot.

La sémiologie, science qui prétend de s'occuper de ce rapport, est diffusément abordée et expliquée dans les détails dans le texte *Σημειωτική Recherche pour une sémanalyse*, qui représente une étude approfondie des théories sémiologiques et de la pratique de cette discipline. L'essai commence avec la conviction qu'une attitude esthétique censure une « exploration scientifique de l'infini signifiant² », et elle est surtout une limitation à la découverte épistémologique. Dans ses prétentions esthétiques, la littérature empêche une critique sémiologique qui puisse utiliser des stratégies interprétatives tout à fait différentes par rapport aux habituelles.

La sémiologie doit devenir une science, en se situant au même niveau des autres sciences. Kristeva place la discipline sémiologique près des études scientifiques, parce que elle a un objectif spécifique et bien précis : « les modes et les bais de la signification [...] mais aussi se réserve une distance théorique qui lui permet de passer les discours scientifiques dont elle fait partie, et pour en

¹ Idem, p. 171.

² Julia Kristeva, *Σημειωτική recherche pour une sémanalyse*, Paris, Édition du Seuil, 1978, p. 18.

extraire du même coup le fondement scientifique du matérialisme dialectique¹ ». La sémiologie résulte être l'interpénétration de la philosophie et de la science, avec la caractéristique d'avoir aussi une gnoséologie matérialiste.

Après avoir défini la sémiologie, Kristeva va définir le texte comme « appareil translinguistique qui restitue l'ordre de la langue² ». Le texte dévient productif parce qu'il est abordable par des catégories logiques, mais surtout s'il est « une permutation de textes, une intertextualité³ », une intertextualité à considérer surtout en littérature, parce qu'une « analyse intertextuelle des énoncés nous révélera le rapport de l'écriture et de la parole dans le texte romanesque⁴ ».

Encore une fois, en suivant les traces de Bakhtine, on définit le texte comme productif parce qu'il a des rapports intertextuels avec le monde littéraire. Une première forme d'intertextualité et de mélange entre roman et réalité se réalise pour la première fois, selon Julia Kristeva, avec *Jehan de Saintré* d'Antoine de la Sale, écrit en 1456. Ce roman est une compilation des récits édifiants et d'*exempla ficta* « qui se construisent comme un discours historique ou comme un mosaïque hétérogène de textes⁵ ». La clé pour comprendre le roman est de regarder aux personnages du roman comme aux hommes réels qu'il a pu rencontrer dans sa vie, en démontrant « une qualité référentielle⁶ ». De cette façon, Kristeva peut définir le roman de De La Sale, mais tous les textes aussi, comme le résultat du choix, plus ou moins conscient, accompli par l'auteur des mots et des citations. Le texte littéraire est subdivisé en trois dimensions : le sujet de l'écriture, le destinataire et les textes extérieurs. Ces trois éléments sont dans un perpétuel dialogisme et ils vont s'influencer d'une façon continue. Le statut du mot, en outre, « se définit alors horizontalement : le mot dans le texte tient à la fois au sujet de l'écriture et au destinataire et verticalement : le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur au synchronique⁷ ». Cela prévoit que « tout texte se construit comme un mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'autre texte⁸ ».

On est en présence d'une définition du texte, qui dépasse celle de Bakhtine et elle l'améliore ; le texte, donc, tient en compte le facteur de vente et du destinataire, mais chaque texte et chaque auteur, par conséquent, ont une bibliothèque personnelle d'où ils prennent les tesselles pour réaliser les mosaïques qui composent et qui se transforment en romans. Pour comprendre les textes, Bakhtine et

1 Idem, p. 24.
2 Idem, p. 32.
3 Ibidem.
4 Idem, p. 54.
5 Idem, p. 59.
6 Ibidem.
7 Idem, p. 84.
8 Idem, p. 85.

Kristeva propose une science plus spécifique de la linguistique, c'est-à-dire une science translinguistique. Le but de ce domaine scientifique est de « comprendre les relations intertextuelles ¹», en partant de la langue et en les distinguant de la valeur sociale de la littérature et de ses messages moraux.

Kristeva postule l'importance d'une approche quasi exclusivement textuelle, dans l'espoir d'éclaircir les raisons profondes de l'auteur dans le choix de références synchroniques ou diachroniques, vu que le texte est l'ensemble des deux. En plus, en parcourant la trajectoire de Bakhtine, on soutient que les premiers romans polyphoniques s'inspirent, anthropologiquement, au grand thème du Carnaval et, littérairement aux satyres menippées. Tous les deux contextes prévoient une subversion de l'ordre institutionnel et des valeurs établies, mais aussi ils ont besoin des figures capables à bouleverser l'arrangement des consciences humaines. Ces figures sont naturellement le bouffon, la canaille, tout le sous-bois des textes littéraires qui appartient au Carnaval. Ils procèdent à travers le puissant outil de la parodie littéraire, mais par une attitude plus générale capable de dévoiler l'opacité de la tradition, en la reprenant dans un jeu de citations, pour obtenir quelque chose de différent. L'outil de l'auteur pour créer et du critique pour démasquer les opérations compositionnelles de l'auteur sera la sémanalyse, en s'inspirant aux études de Bakhtine et de Kristeva.

¹ Idem, p. 89.

Philosophie de la post-modernité

Gianni Vattimo et la pensée faible

Gianni Vattimo peut être considéré un des philosophes les plus importantes du XX^e siècle et il est, certainement, un des fondateurs du mouvement postmoderne. Ses études théoriques lui ont valu un succès extraordinaire, tant qu'il est le point de départ de cette philosophie.

Vattimo propose une nouvelle conception, une plus fluide, plus subjective, moins asservie à une vision forte, radicale de la culture, vision typique de la première moitié du XX^e siècle. Il soutient le parti de la « pensée faible », parce que Vattimo, en proposant de nouveau les études de Nietzsche et Heidegger, croit dans une vision plus optimiste de la crise des valeurs, annoncée par « la mort de Dieu ».

Si aux années Soixante-Dix l'impératif est de démystifier la réalité à travers une logique agressive et une approche négative, dix ans après cette crise change de problématique : on s'aperçoit que la crise des fondamentaux « *non è più trattabile come una cattiva verità che può essere rovesciata da una nuova : la crisi si sposta infatti dentro l'idea stessa di verità*¹ ». Il s'agit d'abandonner l'impératif de substituer une mauvaise vérité par une autre, de concevoir que la solution à cette crise ne réside pas dans les solutions fortes, mais dans l'idée même de vérité. En partant de ces axiomes, le but de la recherche et de la spéculation philosophiques est de trouver de nouvelles ressources, qui puissent combler le vide de la vérité, sans renoncer à la chercher et à l'analyser et sans avoir la prétention d'être solutions impeccables et infaillibles.

Vattimo assume l'urgence heideggérienne de regarder avec « *un nuovo e più amichevole, perchè più disteso e meno metafisicamente angosciato sguardo al mondo delle apparenze, delle procedure discorsive e delle forme simboliche*² ». Il ne faut pas abandonner la nécessité de découvrir et de démasquer la vérité, mais de le faire à travers des moyens plus détendus et pas à travers une rage incontrôlable et dangereuse. Le

¹ Gianni Vattimo et Pier Aldo Rovatti, *Il pensiero debole*, Milan, Feltrinelli editore, 2011, p. 8.

² Idem, p. 9.

philosophe a donc le devoir moral de s'approcher à la réalité, de l'analyser et de la dévoiler par une pensée « *capace di articolarsi (dunque di ragionare) nella mezza luce¹* ».

Heidegger et Vattimo croient dans la puissance du langage pour rejoindre ces buts, ils réputent soutenable la possibilité de retrouver l'homme dans un monde camouflé et de renouveler une parole plus sincère. Pensée faible n'est pas synonyme et métaphore d'une attitude résignée, mais, au contraire, elle est la glorification du respect de la faiblesse, vue comme une valeur ajoutée et caractérisée, comme une attitude peu rassurante, mais toujours ouverte à la nouveauté. Dans les instances de Vattimo, la pensée faible peut être rapprochée « *al passato attraverso quel filtro teorico che si può chiamare pietas. Una sterminata quantità di messaggi che la tradizione invia a noi, può essere di nuovo ascoltata da un orecchio che si è reso disponibile²* ».

Vattimo conseil de regarder à travers les lunettes de la *pietas* à toute une tradition qui échappe aux vérités totalitaristes de nos jours et qui peut – et doit – être étudiée et corservée avec la finalité de suggérer de nouvelles solutions pour remplir le néant imposé par la société.

L'être devient un *Ueber-lieferung*, une transmission et le monde est un ensemble d'échos, « *di risonanze di linguaggio, di messaggi provenienti provenienti dal passato da altri³* ». Celui-ci est le message principal qui soutient la bonté de l'attitude intertextuelle du post-modernisme, en partant de l'axiome que « *l'essere vero non è ma si invia (si mette in strada e si manda) si trans-mette⁴* ». L'être n'est pas, il est toujours en devenir et il est transmi du passé au présent et au futur d'une façon perpétuelle.

L'être est, donc, un élément destiné à la caducité, quelque chose qui arrive ou qui peut ne pas arriver et, presque certainement, ne pas rester. Vattimo suggère que la transmission d'un être littéraire comporte et prévoit un regard continuel au passé, mais il ne faut pas regarder le passé avec une intention de dégustation littéraire. Vattimo est convaincu de l'exigence d'étudier le passé avec une intention herméneutique, c'est-à-dire qu'il est dans la nécessité de penser au passé pour le re-penser et, par conséquence, le ré-proposer, en cherchant des aspects nouveaux pour expliquer le présent. Le passé est au service d'aujourd'hui, les *pietates* vont changer l'horizon de la contemporanéité et elles vont assumer une attitude ouverte aux *pietates* d'autres traditions, parce qu'une pensée faible « *non ha più ragioni di rivendicare la sovranità che rivendicava il pensiero metafisico nei confronti della prassi⁵* ».

1 Ibidem.

2 Idem, p. 11.

3 Idem, p. 19.

4 Ibidem.

5 Idem, pp. 26-27.

Pensiero debole est une anthologie, qui va s'intéresser aux ruines des vainqueurs, parce que, comme Pier Aldo Rovatti écrit dans son essai, suivant à celui de Vattimo : « *il pensiero forte è ormai insostenibile*¹ » et parce que « *l'ultimo uomo è l'uomo del compromesso che ha imparato a convivere con il nulla*² ».

La possibilité d'une pensée faible donne, de nouveau, à l'homme contemporain l'opportunité de regagner une normalité, une réalité dont « *potremo ridere continuando a prestarle il nome*³ ». La pensée faible conduit Alessandro del Lago à parler d'une éthique de la faiblesse, en pensant aux oeuvres de Simone Weil. Il faut comprendre et partir du fait que la connaissance de l'incohérence du monde ne comporte pas et elle ne correspond pas à une scission du réel et un abandon du même, elle ne correspond pas même à la destruction de la réalité. L'homme doit se rendre compte de ce vide, le subir avec son incommunicabilité, mais l'homme doit être capable de développer « *uno stile conoscitivo, che si potrebbe definire come delicatezza*⁴ », la même de l'homme de pouvoir, mais responsable, celle du général qui accepte la défaite pour sauver la vie à ses soldats. A la base de cette délicatesse, on trouve une notion éthique, une autolimitation de la passion démesurée et de la soif de pouvoir, de l'affirmation des principes autoritaires et de la volonté de puissance, en animant, ainsi, un nouveau désir herméneutique, en ce qui concerne l'étude de la littérature. L'éthique est, donc, faiblesse, elle est « *l'indicibilità*⁵ » d'Heidegger. Pour cette nécessité, il faut développer, selon Foucault, cité de Maurizio Ferraris, une école du suspect, une « *ermeneutica che di fatto si ripieghi su una semiotica crede alla esistenza assoluta di segni : abbandona la violenza, l'incompiuto, la infinità delle interpretazioni, per far regnare il terrore dell'indizio, e sospettare il linguaggio*⁶ ».

Cette considération, contenue en « Poétique n. 5 » du 1972 et puis dans le livre de Derrida *Marges de la philosophie* du 1972, est le début du nominalisme postmoderne : il faut douter du langage, en cherchant et en re-utilisant la tradition, avec des nouvelles significations pour comprendre le présent. Un exemple fourni de cette école du doute, sceptique et illuministe est donné par les interprétations de Giampiero Comolli dans un de derniers essais de ce livre : *Quando sul paese innevato silenziosamente appare il Castello*. Le château de l'incommunicabilité est naturellement celui de Kafka, un château auquel il faut réagir avec une attitude sceptique ou, comme Umberto Eco suggère dans un essai contenu dans le livre, il faut devenir anti porphyrique, c'est-à-dire anti platonicien, anti idéaliste, anti à priori et il faut avoir le courage d'affronter le néant, le vide et la fluidité de notre société.

1 Idem, p. 29.

2 Idem, pp. 29 – 30.

3 Idem, p. 39.

4 Idem, p. 109.

5 Idem, p. 119.

6 Idem, p. 123.

Remo Cesarani, le post-modernisme dans la littérature

Remo Cesarani est considéré un important spécialiste postmoderne italien, mouvement auquel il a dédié beaucoup de livres. Il présente brièvement la poétique postmoderne à l'occasion de l'écriture de *Guida breve allo studio della letteratura*, un texte propédeutique de niveau universitaire pour comprendre ce phénomène. Le livre est bien structuré : il amorce avec une étude de la littérature d'une façon différente, en soulignant, comme le critique américain Geoffrey Hartman ait conseillé, dans son essai *Saving the text*, de remarquer la différence de toute une littérature dans laquelle le mot devient blessure et médicament pour en guérir.

Le titre de ce texte tire son origine du livre de Derrida *La pharmacie de Platon* et c'est pour cette raison que Cesarani soutient l'importance de la philosophie surtout dans le domaine littéraire, une littérature abordable par une critique textuelle capable à récupérer l'essence originale d'un texte déterminé. Il faut récupérer les positions de ceux qui sont contraires à une théorie de la littérature « *senza necessariamente impegnarsi in una vera e propria antiteoria della letteratura ma semmai schierandosi in favore di una pragmatica della letteratura*¹ ». Selon Cesarani, il faut être sceptique envers les théories absolues et tous les éléments abstraits de la littérature, pour privilégier une attitude pratique des techniciens de la littérature. Il faut privilégier le pragmatisme littéraire et, pour cette raison, on comprend l'importance d'une certaine prospective intertextuelle et interlinguistique, parce que « *il prospettismo e il pluralismo che possano risultarne non sono la confusione dei linguaggi, la casualità degli incontri e degli innesti, la sommatoria dei metodi critici, ma la consapevolezza della stratificazione e della complessità dell'oggetto culturale e letterario, la convinzione che lo si può accostare partendo dai più diversi punti di vista, secondo un programma di confronto delle idee e delle interpretazioni*² ».

La fusion des langages de la tour de Babel a généré une approche plus ouverte à la société et à ses produits, dont l'art est le plus significatif et dont la littérature est le résultat plus important. Le postmoderne est la conséquence de la tour de Babelé, du mélange des langages, mais il est aussi la

¹ Remo Cesarani, *Guida breve allo studio della letteratura*, Rome-Bari, Laterza, 2014, p. 17.

² Idem, p. 21.

conséquence d'une attitude entièrement différente par rapport à l'histoire. En effet, les postmodernes voient cette période comme un éternel présent, caractérisé par une conception apocalyptique de notre société. Les postmodernes soutiennent l'historicisme du XIX siècle et ils commencent à faire de rendre l'histoire et, plus généralement du passé, un produit littéraire à consommer. Cesarani retient qu'on peut voir des aspects presque schizophréniques en cette propension pour l'histoire, refusée par la confiance dans le futur des avant-gardes, une approche qui conduit à phénomènes comme « *il collezionismo, la prorompente attività museale, la celebrazione ossessiva di ricorrenze e anniversari, lo sfruttamento spregiudicato nella produzione artistica degli stili del passato, il revival dei romanzi e dei film storici*¹ ».

Le postmoderne est un mouvement qui a complètement changé la conception de l'approche de la littérature, à cause « *della fitta rete di rapporti intertestuali di transcodificazione fra i diversi mezzi di comunicazione, della generale trasformazione della situazione contestuale*² ». L'apport de nouveaux médias est fondamental pour comprendre les transformations littéraires et sociales, comme l'utilisation de l'ironie, le détachement nostalgique, la parodie et le pastiche, la conception de concevoir le temps et l'histoire et de représenter la réalité corporelle et émotive.

Dans ce bref guide Cesarani entame très rapidement la thématique du post-modernisme, en déléguant au livre *Raccontare il postmodernismo* un approfondissement plus efficace du problème. L'index de son livre indique clairement comment ce livre doit être une étude menée en profondeur à partir de la définition du mouvement jusqu'aux conséquences italiennes.

Cesarani indique l'origine américaine du Postmoderne : en effet il commence aux années soixante – dix, mais il n'est pas un vrai et propre mouvement et il n'a pas « *una storia ufficiale*³ ». Il naît d'un sentiment de fatigue vers les expériences des avant-gardes de l'Après-guerre et d'un nouvel amour pour le *midcult*, c'est-à-dire la culture de masse. Le mouvement américain prend ses racines dans la pop-art, dans la poésie *beat*, dans les romans et les pellicules *cult* de Woody Allen, en ouverte rébellion contre le formalisme des derniers modernes et dans l'espoir « *di immergersi nelle forme e negli stili, di mescolare nei testi letterari, nelle costruzioni architettoniche, nei pezzi musicali e filmici generi e modi, di incorporare il kitsch, le immagini, le movenze della cultura popolare*⁴ ».

La naissance du postmodernisme est sous le signe de la rébellion, tant que le terme est apparu pour la première fois dans l'essai *Cross the Border – Cross the Gap* de Fiedler, publié d'une façon provocatrice sur la revue *Palyboy* en 1969. Le refus de la modernité est justifié par la haine pour la

1 Idem, p. 175.

2 Idem, p. 177.

3 Remo Cesarani, *Raccontare il postmoderno*, Turin, Bollati Boringhieri, 2013, p. 29.

4 Idem, p. 31.

technologie présente chez Heidegger, effrayé de l'avancement de la société technocrate, qui va changer la beauté des *poies* grecques, en les transformant dans des produits en série, comme la Saint Pétersbourg de Dostoïevski et Tolstoï, dominées par la folie universelle.

L'amour pour Heidegger est partagé par les penseurs de l'école postmoderne de Turin et, plus généralement, piémontais comme Umberto Eco, Gianni Vattimo et Mario Perniola. Dans leurs écrits, on peut trouver un fort intérêt pour les aspects herméneutiques accompagnés par les stratégies sémiotiques, en relevant la présence d'une société transparente et d'un retour à un nouveau Baroque. On est en face à une récupération du passé et de la métaphore baroque, comme outil de connaissance et avec le but d'émerveiller le lecteur.

Si le Postmoderne se répand aux Etats-Unis, cela est dû à quelques écrivains français qui ont théorisé ce mouvement. Dans le chapitre « *Francesi al di là dell'Atlantico, ovvero come si afferma la vulgata postmoderna*¹ », Cesarani soutient que des auteurs du calibre de Foucault, Derrida, Lyotard, Deleuze, Guattari et Baudrillard n'ont jamais utilisé le terme postmoderne : la première apparition de ce mot remonte au 1979 dans *La condition postmoderne*, écrit par Lyotard, après un voyage américain, voilà la raison de son apparition tardive en Europe dans les années quatre-vingt du siècle dernier. Derrida, surtout, remarque l'importance de poser l'attention « *sull'instabilità del significante e sulla potenzialità dinamica del proceso di significazione all'interno di un gioco intertestuale infinito fra significanti*² ». Celle – ci est la première attestation du terme en Europe et on souligne la nécessité pour l'écrivain de re-proposer sa propre bibliothèque avec le but de créer un produit littéraire nouveau. Pour cette raison, Derrida et sa pensée ont perdu leur domaine philosophique pour se transformer dans la base théorique de la critique littéraire.

Selon Cesarani, le plus important auteur de ce mouvement est Fredric Jameson, « *il più ardimentoso e anche il meglio preparato*³ » par rapport aux autres critiques. Il souligne plusieurs aspects comme la nouvelle vague du kitsch, mais surtout les dernières attitudes destructrices prêtées du modernisme. En pensant aux guerres mondiales du Modernisme et à l'histoire européenne de la première moitié du XX^e siècle, Jameson embrasse la pensée faible de Vattimo, avec son présent dilaté, avec sa dimension spatiale changée en hyper-spatiale, avec un passé « *serbatoio culturale di immagini*⁴ » à consommer par un amour frénétique.

¹ Idem, p. 67.

² Idem, p. 57.

³ Idem, p. 67.

⁴ Idem, p. 88.

Les reconstructions historiques et littéraires sont plus faibles et provisoires par rapport aux autres époques, parce qu'elles sont fondamentales pour cette interprétation de la culture. Ces reconstructions, mêmes littéraire, ne sont pas niées comme il arrive au modernisme avec son attitude entre l'ironie et l'iconoclastie envers la tradition. En effet, Cesarani voit presque impossible un retour à la modernité à cause « *dell'indebolimento e della disaggregazione delle élites intellettuali [...] ma anche di alcuni vistosi fenomeni che hanno investito i linguaggi artistici, moltiplicandoli, ibridandoli, rimescolandoli*¹ ». Cesarani avertit du danger de définir et de concevoir le postmoderne comme une style tout simplement esthétique, on parle plutôt de néobaroque, avec toutes les caractérisations extravagantes du Baroque classique. Postmoderne est une façon de concevoir, de comprendre et de reproduire la réalité. Il est donc un produit épistémologique qui a réduit le monde entier à un palimpseste et il a « *interposto fra testo e mondo una serie di intertesti che lo rendono forse più enigmatico e incomprensibile, forse, paradossalmente, solo dopo lunghi esercizi interpretativi, leggibili*² ».

Le coté épistémologique est mêlé au jeu littéraire. Le postmoderne est donc une réalité complexe et les écrivains sont la dernière expression d'un cadre plus général. Pour cette raison Cesarani fournit au lecteur un exemple non proprement littéraire, pour comprendre comme le mouvement est une façon d'être et non pas un outil critique ou herméneutique. L'exemple fourni de Cesarani est celui d'un restaurant à Auckland, en Nouvelle Zélande. Ce restaurant avait sur ses murs quatre fenêtres à travers lesquelles les garçons parlaient avec les cuisiniers. Aux quatre fenêtres correspondaient quatre menus : italien, américain, chinois – thaï et japonais. Chaque client pouvait commander des plats de tous les menus ; Cesarani confesse que « *questo è l'esempio concreto che provai a fare per spiegare il postmoderno ai miei amici, in quella trattoria tradizionale in una città universitaria italiana*³ ».

¹ Idem, p. 123.

² Idem, p. 137.

³ Idem, p. 158.

La critique intertextuelle

Style and tradition de Thomas Stearns Eliot

Style and tradition d'Eliot est un essai du 1919 qui traite des liens entre la tradition littéraire et l'aptitude personnelle à l'écriture littéraire. Dans ce contexte, Eliot introduit la notion de tradition comme un élément positif présent, plusieurs fois, chez les poètes modernes. Pour comprendre comment la tradition peut influencer l'écrivain, Eliot est conscient qu'il ne faut pas seulement imiter : l'imitation « *andrebbe senz'altro scoraggiata*¹ ». La conception de la tradition est bien différente : avant tout, on ne peut pas hériter de la tradition, mais il faut lutter pour la gagner. Le premier conseil d'Eliot est d'avoir « sens historique », c'est-à-dire que « *non solo il passato è passato, ma che è anche presente*² ». Il faut être conscient que le poète ne doit pas écrire seulement à cause d'une urgence émotive du moment, mais il doit tenir en considération le passé. En effet « *nessun poeta, nessun artista, preso per sé solo, ha un significato compiuto. La sua importanza, il giudizio che si dà di lui, è il giudizio di lui in rapporto ai poeti e agli artisti del passato*³ ». L'artiste n'est pas significatif s'il n'est pas contextualisé dans une tradition, contextualisation fondamentale pour la critique, dont le but est de se comparer avec ce passé. Eliot corrobore l'importance des références avec le passé et de cette méthode de recherche et de critique, qui « *è per me un principio di critica estetica, e non solo di semplice critica storica*⁴ ».

Les rapports avec le passé et avec la tradition sont fondamentaux, ils doivent être en équilibre, le passé doit, donc, changer pour devenir un présent bien contextualisé : « *questa è la coerenza tra l'antico e il nuovo*⁵ ». Il faut suivre l'urgence du changement du présent, mais il faut prendre aussi le passé comme un guide pour comprendre nos jours. De cette façon, l'auteur prendra conscience du fait qu'il sera jugé « *in base ai criteri del passato*⁶ ».

1 Thomas Stearns Eliot, *Opere*, Milan, Bompiani, 1992, p. 393.

2 Ibidem.

3 Idem, p. 394.

4 Ibidem.

5 Ibidem.

6 Idem, p. 395.

Eliot conseille à l'artiste de ne pas reproduire le passé, en effet une simple reproduction n'est pas art parce qu'elle ne propose rien de nouveau, mais il ajoute qu'une œuvre insérée dans une tradition est « *prova del suo pregio*¹ ».

L'œuvre rétractable dans un texte traditionnel bien défini, mais innovateur par rapport au même contexte, est le vrai art. L'artiste ne doit pas considérer le passé comme « *una massa informe, indeterminata e inassimilata, né, d'altra parte, egli deve affrontare la sua formazione a una o due predilezioni personali, così come non deve affidarla all'imitazione di un periodo letterario prediletto*² ». Eliot demande au poète une connaissance, la plus complète possible, de la littérature et la conscience de la vérité que « *l'arte non migliora mai*³ ».

La littérature est toujours en route, mais, pendant son voyage, elle n'abandonne rien. Eliot soutient que les auteurs du passé semblent loin de nous, parce que nous savons beaucoup plus d'eux, mais « ils sont ce que nous savons ».

Eliot continue en proposant une théorisation impersonnelle de la conception de la poésie d'un point de vue de la relation entre auteur et composition. L'artiste ne doit pas inventer de nouveaux sentiments, mais « *servirsi di quelli ordinari e, elaborandoli nella poesia, di esprimere sensazioni che non sono presenti nella realtà dei sentimenti*⁴ ». Il faut abandonner l'ego, le soi pour réélaborer des sentiments habituels d'une façon innovatrice, à la lumière de la bibliothèque personnelle de l'écrivain.

1 Ibidem.

2 Ibidem.

3 Ibidem.

4 Idem, p. 401.

De la théorie de Pierce à l'œuvre de Umberto Eco

Umberto Eco est, sans aucun doute, un des plus importants représentants de la critique intertextuelle et le plus grand écrivain postmoderne italien. Son point de départ est Pierce, avec sa théorisation sémiotique, c'est-à-dire la possibilité de la sémiologie de posséder une possibilité herméneutique. En effet, Pierce soutient que la sémiotique a trois entités abstraites « *un segno, il suo oggetto e il suo interpretante [...] un segno è qualcosa che sta per qualcuno al posto di qualcos'altro sotto certi aspetti o capacità*¹ »

A la base de cette théorie on étudie le signe, son objet et celui qui l'interprète : en considérant tous ces aspects, la sémiotique possède un indéniable pouvoir interprétatif et épistémologique de n'importe quel texte littéraire. Eco lui reconnaît une seule faiblesse : le principe d'indétermination, c'est-à-dire les réelles possibilités d'être scientifique en interprétant un texte :

*Nelle scienze umane si incorre sovente in una fallacia ideologica che consiste nel considerare il proprio discorso immune dall'ideologia e, al contrario, oggettivo e neutrale. Sfortunatamente ogni ricerca è in qualche modo motivata. La ricerca teorica è solo una delle forme della pratica sociale*².

On doit abandonner l'idée ou la prétention de demander à la sémiotique d'être complètement objective, parce que, en étant une science humaine, consciemment ou pas, on est mené à entrevoir des aspects ou à proposer des interprétations plus près de notre pensée et de notre intériorité. En effet, l'interprétation est de plus en plus difficile, parce que l'homme doit se confronter avec des « *opere aperte e strutture assenti* ». A ceux deux derniers aspects, Eco consacre beaucoup d'études, mais, en ce qui concerne la critique intertextuelle, *La struttura assente* est le plus significatif. Dans ce contexte, Eco essaie de théoriser le manque d'objectivité absolue dans l'opération gnoséologique, en changeant la méthode d'aborder le problème. Il s'agit de « *definire quella operazione critica che ritrova nel messaggio, visto sullo sfondo di tutti i codici pubblici, a cui si appoggia, il proprio codice privato*³ ». La différence est très évidente : il faut déplacer l'objectif de l'enquête sémiotique de l'interprétation à la méthode. Il ne faut pas rechercher tout de suite un message, mais comment un message, en utilisant des codes partagés, peut être interprété par notre propre code personnel.

¹ Umberto Eco, *Trattato di semiotica*, Milan, Bompiani, 1975, p. 26.

² Idem, p. 45.

³ Umberto Eco, *La struttura assente*, Milan, Bompiani, 1983, p. 275.

La littérature devient le champ de défi des interprétations et l'œuvre ouverte offre la possibilité pour le faire d'une façon la plus libre possible. Les protagonistes de ce défi sont l'écrivain et le lecteur, le champ de bataille est l'œuvre littéraire et le but est de trouver les motivations profondes d'une œuvre, en partageant un code commun, le code personnel du lecteur (pour l'écrivain) et de l'écrivain (pour le lecteur). En poursuivant cette typologie d'enquête, Eco retient qu'on peut arriver à une exégèse, la plus objective possible.

Le livre dans lequel Eco présente le mieux le rôle du lecteur est *Lector in fabula*, livre qui commence avec la définition du terme « *semema* », c'est-à-dire « *un testo virtuale e il testo è l'espansione del semema*¹ ». Cette définition permet à Eco de développer les possibilités interprétatives de la sémiologie, des possibilités illimitées avec le sujet interprétant au centre de l'acte de décodage du message. A la base du déchiffrement il y a le signe, qui appartient à un *ground* (un milieu commun) et le *ground* va stimuler une idée dans l'esprit du décodant, c'est-à-dire le lecteur.

Le rôle du lecteur est fondamental et pour l'écrivain et pour le lecteur même, parce que chaque artiste prévoit un lecteur – modèle avec qui partager le jeu gnoséologique. La réalité est, quand même, que « *la competenza del destinatario non è necessariamente quella dell'emittente*² ». Tous les auteurs pensent, en écrivant un livre, à un lecteur modèle et, plusieurs fois, le lecteur modèle partage les mêmes attitudes textuelles et la même bibliothèque de l'artiste. On peut arriver à affirmer que chaque écrivain pense à un lecteur qui partage ses mêmes attitudes. Par conséquent « *prevedere il proprio lettore modello non significa solo sperare che esista, significa anche muovere il testo in modo da costruirlo*³ ».

Le texte n'est pas aussi libre que l'écrivain veut le faire croire, il n'est pas la conséquence d'une inspiration ou d'un acte de magie/religion, mais il prend forme sur le papier, en pensant à un lecteur. Une première différenciation réside entre textes clos et textes ouverts : un texte clos est une « violence⁴ » sur un texte et sur ses possibles différentes interprétations, tandis qu'un texte ouvert permet à l'auteur de décider « *sino a che punto deve controllare la cooperazione con il lettore, e dove essa va suscitata, dove va diretta, dove deve trasformarsi in libera avventura interpretativa*⁵ ».

Les textes ouverts prévoient la possibilité de plusieurs interprétations et ils vont être des actes de liberté, où auteurs et lecteurs se défient tout le temps. Et le lecteur devient l'ensemble de possibles stratégies communicatives de l'écrivain et, vu que le lecteur modèle n'existe pas, cela dévient la vraie aventure artistique et épistémologique.

1 Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milan, Bompiani, 1985, p. 27.

2 Idem, p. 53.

3 Idem, p. 56.

4 Idem, p. 58.

5 Ibidem.

L'écrivain doit considérer aussi la possibilité d'un monde modèle, où son histoire doit se dérouler et se développer, mais la littérature n'est pas le monde, elle en est un possible miroir et, donc, le monde auquel l'artiste fait référence est, quand même, une construction culturelle. Eco transcende, en indiquant que tous les mondes possibles et réels, ceux du texte sont « *un costruito enciclopedico*¹ », une construction encyclopédique de l'écrivain et, naturellement, du lecteur, qui doivent partager une même connotation littéraire pour pouvoir communiquer l'un avec l'autre et pour pouvoir se défier dans l'habituelle bataille littéraire.

Cette bataille se déroule par l'enquête intertextuelle, dévoilée à moitié, dans les *Postille a Il nome della rosa*. De prime abord, Eco confesse que le titre est une citation d'Abélard : il a utilisé la phrase *Nulla rosa est*, pour montrer la possibilité du langage de parler des échos désormais disparues. En plus, il ajoute que « *un narratore non deve fornire interpretazioni della propria opera, altrimenti non avrebbe scritto un romanzo, che è una macchina delle interpretazioni*² ». En effet, Eco confesse avoir choisi l'image de la rose parce qu'elle est tellement chargée de signification qu'elle les perd toutes.

On peut partager avec Eco l'idée que le roman est une construction littéraire, riche en citations intertextuelles qui peuvent conduire l'écrivain à faire des choix bien précis et à obtenir une vraisemblance avec le monde décrit à l'intérieur de l'œuvre, un monde composé par des images et par une structure livresque, parce que « *i libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata*³ ». Le choix du nom Guillaume pour le protagoniste tire son origine du roman policier anglais de Conan Doyle *Le matin de Baskerville* (ville d'où provient l'investigateur – frère protagoniste du roman d'Eco), mais il est aussi un éloge à la philosophie occamiste. La dernière et plus importante référence à la littérature présente dans le livre réside dans le choix du nom du meurtrier, un bibliothécaire aveugle appelé Jorge, camouflage du nom du critique Borges. Ces références sont fondamentales, mais, avec une certaine intelligente préterition, Eco dit que, à l'occasion de la description de l'étreinte du jeune Adso (Watson ?) avec la seule femme du roman, il ne sait plus « *di chi sono le citazioni e dove finisce una e comincia l'altra*⁴ ».

La recherche d'une intrigue médiévale répond au goût postmoderne, qui va contre à la nécessité des avant-gardes de tuer et de défigurer le passé. L'attitude postmoderne tire son origine de la conscience que « *la distruzione [du passé] porta al silenzio, deve essere rivisitato : con ironia, in modo non innocente*⁵ ». Les solutions proposées par Eco sont « l'ironie, le jeu métalinguistique et l'énonciation au

1 Idem, p. 133.

2 Umberto Eco, *Postille a Il nome della rosa*, Milan, Bompiani, 1983, p. 7.

3 Idem, p. 15.

4 Idem, p. 27.

5 Idem, p. 39.

carré¹ », parce que « *i libri si parlano tra di loro, e una vera indagine poliziesca deve provare che i colpevoli siamo noi*² ».

¹ Ibidem.

² Idem, p. 45.

Autour d'une bibliothèque : *Palimpsestes* de Gérard Genette.

Palimpsestes est le texte fondamental pour tous les écrivains et tous les critiques intertextuels. La première notion d'où Genette part pour parler de critique intertextuelle est le terme hypertexte, c'est-à-dire l'ensemble des textes dérivés d'un antérieur et qui ont subi des transformations simples ou indirectes à travers le jeu de la citation. Ensuite Genette aborde la définition en l'éclairant comme « une pratique littéraire définie, évidemment transcendante à chacune de ses performances¹ ». Son pouvoir herméneutique invite le lecteur à un rapport compliqué et de complicité avec l'écrivain, un lecteur qui va définir et caractériser le texte.

Une première forme d'hypertextualité est la parodie, terme dont l'origine grecque *parodein* signifie chanter à côté et dont le but est de « déformer, donc, ou transposer une mélodie² ». Le mot clé est naturellement lié à la déformation et à la transposition d'un texte par un autre, une déviation d'un sens « ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité³ ». Mais la parodie est seule une des façons hypertextuelles, il en existe d'autres et Genette les aborde dans une simple et utile fiche explicative :

4

TABLEAU GÉNÉRAL DES PRATIQUES HYPERTEXTUELLES

<i>relation</i> / <i>régime</i>	ludique	satirique	sérieux
transformation	PARODIE <i>(Chapelain décoiffé)</i>	TRAVESTISSEMENT <i>(Virgile travesti)</i>	TRANSPOSITION <i>(le Docteur Faustus)</i>
imitation	PASTICHE <i>(l'Affaire Lemoine)</i>	CHARGE <i>(A la manière de...)</i>	FORGERIE <i>(la Suite d'Homère)</i>

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 18.

² Idem, p. 20.

³ Idem, p. 28.

⁴ Idem, p. 45.

On trouve des mutations dans le rapport entre les relations et les régimes, c'est-à-dire les façons de les mettre en relation : si l'hypertexte a subi une transformation ludique, il est une parodie, si satirique un travestissement et, enfin, si sérieux une transposition. Si on est dans le domaine de l'imitation et le régime est ludique, on est en face d'un pastiche, si satirique d'une charge et si sérieux d'une forgerie. Avant tout, il faut définir la pratique du « mimologisme¹ », c'est-à-dire la démarche de rendre un texte assimilable à un hypertexte pour certaines caractéristiques et, dans ce contexte, la parodie a un rôle très important, parce que, en chantant à côté, elle est la forme de transformation la plus élégante. Le travestissement burlesque est une pratique inconnue aux écrivains classiques, qui, par contre, connaît très bien la parodie et il est bien utilisé pendant l'Age du Baroque italienne. Il s'agit de récrire « un texte noble, en conservant son action, c'est-à-dire à la fois son contenu fondamental et son mouvement, mais en lui imposant toute une autre élocution, c'est-à-dire un autre style, au sens classique du terme² ». Le travestissement burlesque est la reprise d'un texte qui respecte le contenu, mais qui change dans le style, en rejoignant un degré zéro de l'écriture.

La forme, la plus diffusée, de transformation est la transposition, en raison de « l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines œuvres qu'y ressortissent³ ». La transposition a la caractéristique de pouvoir s'engager dans des productions des styles ou dans des thèmes célèbres, par exemple ceux d'Ulysse ou de Faust.

Si le burlesque est un exercice qui va transformer l'élocution, le pastiche a toute autre dimension. A partir de la relation entre les textes, selon Genette, le pastiche « serait inversement un exercice de thème⁴ ». Le but du pastiche est d'imiter un style et d'inventer, en prenant en considération plusieurs textes, un autre thème aussi. Il peut aussi arriver que le parodiste pasticheur puisse tenir en considération un même style et une seule œuvre : on est dans la situation d'une actualisation ou d'une dérision. A la base du pastiche, il y a le « contrat de pastiche⁵ », c'est-à-dire une indication plus au moins précise de l'hypertexte imité et, surtout, il y a une forte exagération dans le style, surtout pour la charge, dont la forgerie est dépourvue.

En effet, la forgerie, par ses présupposés, doit maintenir un style neutre, parce qu'elle est un texte aussi ressemblant que possible à ceux du corpus imité⁶ ». La forgerie est l'expression du désir d'un écrivain de reprendre un style et des thèmes que lui-même – ou l'air du temps – retient comme un

¹ Idem, p. 104.

² Idem, pp. 80 – 81.

³ Idem, p. 291.

⁴ Idem, p. 106.

⁵ Idem, p. 113.

⁶ Idem, p. 114.

modèle. Cette situation se vérifie, par exemple, au cours de la Renaissance italienne, avec les règles de l'imitation du style et des langages proposées par Bembo dans *Le prose della volgar lingua*.

Enfin, la charge a comme but essentiel la dérision. Pour obtenir son but, la charge doit être exagérée, dans les thèmes et dans le style. Genette parle d'une sorte de procès de « stylisation¹ » et de « saturation² » : l'écrivain utilise thèmes et langages d'un auteur, en le déformant complètement et en les détruisant, pour se moquer d'eux.

Genette présente aussi une nouvelle forme d'hypertextualité, c'est-à-dire la continuation, « une imitation plus contrainte qu'apocryphe autonome, et plus précisément une imitation à sujet partiellement imposé³ ». Une continuation représente un apport à une saga, à des œuvres inachevées, à « des récits abandonnés, pour des raisons que nous ignorons, par un auteur en pleine force, et capable de juger, et donc d'approuver ou de désavouer, ces continuations (plus ou moins) apocryphes⁴ ». Toutes les continuations sont des prolongations d'un hypertexte, une sorte d'achèvement postérieur qu'un écrivain juge nécessaire d'apporter. Les continuations peuvent être sérieuses, mais ludiques aussi : il suffit de penser à l'œuvre d'Arioste *Orlando Furioso* par rapport aux sagas médiévales et aux chansons de gestes liées aux aventures des chevaliers. On peut donc définir ces continuations particulières par l'adjectif « infidèles », parce qu'elles vont se moquer de l'hypertexte.

Différente est la pratique de la suite, qui a la caractéristique de se distinguer de la continuation, parce qu'« elle ne continue pas une œuvre pour la mener à son terme, mais, au contraire, pour la relancer au-delà de ce qui était initialement considéré comme son terme⁵ ». On peut entrevoir dans la suite la possibilité aussi pour un écrivain d'utiliser et de profiter d'un hypertexte très connu pour obtenir le plus grand profit du passé.

Enfin Genette se dédie à la forme la plus diffusée de transposition, c'est-à-dire la traduction et à ses problèmes de choix linguistique. En effet, il soutient qu'il existe deux axes sur lesquels on trouve les problèmes de traduction : un axe horizontal /synchronique et un axe vertical / diachronique. Ce que *Palimpsestes* peut avoir partiellement négligé, est une admission directe et sincère du dialogisme entre les textes : Genette se limite à théoriser et à fournir un théorème interprétatif très précis de ce genre de critique, sans en approfondir les raisons philosophiques qui soutiennent toute la construction interprétative de Gérard Genette.

¹ Idem, p. 115.

² Ibidem.

³ Idem, p. 224.

⁴ Idem, p. 227.

⁵ Idem, p. 282.

Teatro e romanzo de Cesare Segre

Le critique italien Cesare Segre aborde la critique intertextuelle à travers un ensemble d'essais qui étudient la possibilité d'approfondir les outils sémiologiques et intertextuels susceptibles d'analyser la littérature.

Le deuxième chapitre est complètement dédié à la figure de Bakhtine et il a un titre suggestif : *Ciò che Bachtin non ha detto. Le origini medievali del romanzo*. Dans ce contexte, Segre passe en revue tous les grands thèmes du philosophe russe : les origines grecques du roman, sa polyphonie, sa différence entre les deux constantes européennes du roman, le mono-stylisme et le pluri-stylisme. Segre ajoute aussi que les expérimentations du roman naissent plutôt dans le théâtre du Moyen Age, avant de devenir partie intégrante du roman.

Selon Bakhtine, les premiers résultats intertextuels et carnavalesques sont à rechercher dans le théâtre, parce que les premiers romans ont un langage plutôt cristallisé. Il prend en considération, par exemple, les romans courtois, qui connaissent une première forme d'intertextualité, en citant les autres genres littéraires pour décrire la vie du bourgeois ou du vilain. Cette insertion « *sintetizza infine quella intertestualità programmatica che è il senso profondo di molta attività creativa dei poeti medievali*¹ », mais elle ajoute beaucoup de possibilités expressives aux textes. Pour mieux représenter les états émotifs des protagonistes d'un roman comme *Flamenca*, on absorbe quelques saluts d'amour en les tirant de la poésie lyrique du même âge. Dans le cas, les citations vont mieux illustrer le domaine culturel et social dans lequel la trame se déroule et les outils sont « *una specie di trompe l'œil, se non di mise en abime della letterarietà*² ».

L'essai le plus significatif du livre porte le titre de *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, complètement dédié à l'histoire de la critique intertextuelle. Segre commence son chapitre en écrivant que le terme intertextualité naît avec Julia Kristeva, que Bakhtine n'a jamais utilisé ce terme, en préférant d'autres comme « *dialogicità, polifonia, pluristilismo, pluridiscorsività, plurivocità*³ ». Segre aborde avant tout le problème de la source, individuée comme un phénomène qui peut condenser le passé et la pluralité linguistique de Bakhtine et qui « *offre il suo prodotto al nuovo autore, che potrà a sua volta utilizzarlo, ma conservando in tutto o in parte i risultati del precedente riuso*⁴ ». La source est le matériel qui doit être réutilisé

¹ Cesare Segre, *Teatro e romanzo*, Turin, Einaudi, 1984, p. 68.

² Idem, p. 69.

³ Idem, p. 103.

⁴ Idem, p. 104.

par un auteur successif et elle se distingue du concept général de dialogisme, dont on ne connaît pas la source, parce qu'elle n'est pas signalée.

Pour cette raison, Segre introduit le terme « *enunciazione*¹ », un ensemble de textes verbaux qui appartient à la langue, mais qui ne peut pas être relié à quelqu'un en particulier. C'est le seul texte concret qui ne peut pas avoir une paternité précise. En effet, cette distinction est fonctionnelle pour séparer la culture et ses textes officiels (dans lesquels une déterminée culture se reconnaît), par les textes folkloriques (de la culture plus anthropologique) et, enfin, par des discours décomposés en mots et syntagmes enregistrés dans la langue. La polyphonie bakhtinienne peut être appliquée à une élaboration sur un texte (sur une source claire) et sur un énoncé (sur un ensemble de matériels linguistiques). Voilà pourquoi la philologie s'est concentrée sur les aspects linguistiques du texte, tandis que les comparatistes ont préféré les aspects anthropologiques et liés au contenu. Il faut faire attention à soutenir d'aspects communs entre deux auteurs et il faut tenir en considération les éléments linguistiques et les éléments du contenu, parce que Segre nous alerte du problème de la « *vischiosità* » :

L'influsso costituito da una sola parola o sintagma è certo frequentissimo, ma difficilmente dimostrabile : non si può escludere che l'accoglimento di una parola o di un sintagma derivi dalla natura dialogica del testo. Via via invece che le coincidenze verbali toccano più ampi segmenti discorsivi, o, meglio ancora, che le coincidenze tematiche corrispondono a riprese verbali incomincia a rivelarsi alla nostra osservazione qualche frammento della complessità linguistico semiotica del testo imitato o citato o comunque ricordato. Se una derivazione si verifica da testo a testo, e non partendo da materiali già registrati e assimilati del testo in quanto struttura linguistico semiotica².

Si les coïncidences sont multiples, alors on peut parler d'une utilisation directe d'une source et on est en présence d'une dérivation d'une partie textuelle d'un autre texte. Il peut arriver le cas dans lequel l'auteur n'utilise pas la forme de la citation de la source, mais il fait des références à des éléments inutilisés de la source, par exemple en reprenant le sens ou des caractéristiques de la source précédente, en proposant de nouveau une sorte « *d'atmosphère* » commune. Alors « *il gioco intertestuale mette dunque a contatto i due testi anche oltre i segmenti che hanno in comune, anzi allora il secondo con il primo, esso organizza il sistema letterario secondo la linea di una filiazione volontaria, di una genealogia regressiva*³ ».

Cette typologie intertextuelle est celle des grands récupérateurs des sources comme Joyce ou Mann, où l'utilisation de l'intertextualité ne se présente pas dans la forme de la satire ou de la parodie. La vraie nouveauté de Segre consiste dans une réélaboration de la pensée dans ce contexte critique. Il est clair que Bakhtine a étudié d'une façon plus approfondie le genre du roman, mais Segre soutient que les poètes aussi dialoguent entre eux à travers des subtiles allusions et que le dialogue compose un

¹ Idem. P. 106.

² Idem, p. 109.

³ Idem, p. 110.

continuel renouvellement du langage : « Molte volte e ciò rientra nell'impianto di Bachtin allusività e imitazione sono modi di affermare, insieme, la continuità dell'elaborazione del linguaggio poetico e l'itinerario fra le sue offerte. Il complesso dei prelievi è una conclamata genealogia (che non coincide necessariamente con quella effettiva) esibita al lettore raffinato (complice). La citazione è spesso straniante : portando prelievi lessicali o sintagmatici di un altro poeta in un contesto che vi contrasta, l'autore mette in rilievo i caratteri della propria poetica¹ ».

¹ Idem, pp. 113-114.

***L'Intertestualità* de Marina Polacco.**

Le livre de Marina Polacco représente un bon essai sur le développement de la critique intertextuelle. Il commence avec l'expérience improductive de Silas Flannery, un écrivain en crise qui s'aperçoit qu'il a une seule possibilité : « *riscrivere la parola di altri è l'unico modo per ricominciare a scrivere*¹ ». Sila Flannery est un de protagoniste du roman de Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, du tout concentré sur une position intertextuelle, qui se déroule par trois moments, c'est-à-dire :

- la littérature comme système ;
- la perception du dialogue nécessaire et existant entre originalité et traduction (« *non esiste una parola letteraria assolutamente vergine*² ») ;
- la conscience des différences entre littérarité et spontanéité.

Le dialogue de ces trois éléments est conduit par Polacco, en commençant par les origines de la littérature : à partir du monde grec, où il y a le principe de l'imitation. Ce principe est bien reconnu et il sert à l'auteur postérieur « *per stabilire una muta complicità con il lettore sulla scorta di un patrimonio caro ad entrambi, sia per emulare, gareggiare in bravura, con il modello richiamato*³ ». Pour l'écrivain, l'émulation est, avant tout, une tentative d'établir une complicité avec le lecteur, puis un moyen pour rivaliser avec le modèle, mais aussi pour rappeler et s'insérer dans une précise tradition.

Cela arrive surtout entre le XVe et le XVIe siècles pendant la Renaissance, quand les auteurs italiens voulaient imiter le monde classique, pris comme modèle, pas seulement littéraire. Dans cette période, Pietro Bembo arrive à classifier et à indiquer les modèles pour la langue vulgaire, c'est-à-dire Pétrarque pour la poésie et Boccaccio de la IVe journée du *Decameron* pour la prose. Pour réponse et pour rébellion aux préceptes de Bembo, en Italie se constitue un courant anti pétrarquiste, dont Francesco Berni est le fondateur, mais dont les caractéristiques de la poésie sont suivies paradoxalement, comme des préceptes.

L'attitude de Berni, c'est-à-dire l'aversion radicale à la tradition, devient elle-même une vogue très codifiée, reprise ensuite par les rébellions romantique (aux classiques), réaliste (pour suivre la réalité des choses sans édulcoration) et avant-gardiste (avec sa volonté de tuer le passé).

¹ Marina Polacco, *L'intertestualità*, Rome- Bari, Laterza, 1998, p. 8.

² Idem, p. 10.

³ Idem, p. 13.

Polacco termine son discours en analysant la contemporanéité, en appelant ce chapitre « *La letteratura al secondo grado*¹ ». Elle commence en définissant le postmoderne et en citant Fredric Jameson et Gérard Genette : « *il postmodernismo è una condizione storica, non uno stile*² ». Le postmoderne est une condition historique et par un style littéraire : de cette affirmation, Polacco passe en revue les critiques les plus importants qui ont parlé de sources et d'intertextualité, en commençant par Benedetto Croce avec sa négation de l'importance des références au passé à faveur du concept d'intuition. Au contraire, l'école historique a toujours appliqué cette forme de recherche, mais les sources ont un statut très différent par rapport à l'intertextualité. Marina Polacco souligne très bien cette différence, parce que la source « *implica un'idea di divaricazione passiva : punta sul dato oggettivo, sulla qualità materiale che passa da un testo all'altro [...] l'intertestualità pone in primo piano il processo di trasformazione, non tanto la consistenza effettiva del materiale trasportato*³ ». Cette définition a été reprise de l'œuvre de Julia Kristeva, mais Polacco retient que, par complexité et par approfondissement, le livre le plus lié à l'intertextualité est *Palimpsestes* de Genette, dont on a déjà parlé.

Une première intertextualité de genre, dont Polacco fournit l'exemple, est l'épique, où on prend un modèle et on l'imité, en changeant des particuliers. L'écrivain intertextuel peut décider de mélanger des modèles différents, une pratique déjà connue et décrite par Bakhtine, « *essenza stessa del genere romanzesco, fondamentale nella letteratura moderna : la mescolanza di modelli diversi, la dialogicità, la capacità di fare propria le forme più disparate*⁴ ». Certaines fois, l'écrivain postmoderne peut décider d'imiter seulement quelque particulier et pas tous les aspects appartenant au genre, par exemple il peut choisir des « *archetipi*⁵ », des archétypes, comme des thèmes, des personnages, des figures narratives. Il peut arriver que des personnages deviennent si importants pour devenir des modèles et résumer en soi toute une série de caractéristiques particulières : c'est l'exemple d'Ulysse, qui a été revisité dans plusieurs livres en raison de sa fascination : « *Le qualità o caratteristiche psicologiche o sentimentali ne forma dei personaggi esemplari ; allo stesso tempo, causa la mancata chiusura definitiva, essi sono segni aperti, figure in attesa*⁶ ». De ces personnages, on peut trouver une longue liste : Antigone, Œdipe, Perceval, Hamlet, Macbeth, Roland, Faust, Don Juan, Tristan, Béatrice ou des personnages plus récents comme Madame Bovary, le Roi Pêcheur, Miss Marple, Hercule Poirot, l'investigateur *hard boiled* Marlowe ou le plus rationnel et noir Maigret.

Polacco continue avec la conscience nouvelle d'une présence intertextuelle dans le langage poétique, en considérant le langage poétique comme une langue composée des mots déjà utilisés. Elle

1 Idem, p. 23.
 2 Idem, p. 24.
 3 Idem, p. 27.
 4 Idem, p. 37.
 5 Idem, p. 42.
 6 Idem, p. 43.

est une sorte de langue de koinè et chaque auteur en a une, sans nécessairement imiter un auteur précis. Chaque poète a son vocabulaire, sa bibliothèque, qui sont composés par d'autres auteurs et il peut choisir d'en utiliser ce qu'il veut, donc « *i riferimenti possono coinvolgere porzioni più estese di testo, richiedere una più precisa contestualizzazione, implicare un confronto più diretto con il modello. Ma non devono, anzi, spesso le scelte esplicite e le dichiarazioni di poetica sono slegate o persino in aperto contrasto, con le reminiscenze formali*¹ ». Il peut arriver aussi qu'un poète décide volontairement d'imiter un modèle d'inspiration : on peut l'analyser très bien avec le phénomène du pétrarquisme ou de l'imitation de Foscolo de la *Chanson CI* de Catulle.

La dernière forme d'imitation intertextuelle est la parodie ou le pastiche. Beaucoup de références parodiques sont cachées, surtout parmi les poètes. L'attitude de se moquer, pour souligner les différences se peut manifester, en citant des vers d'une façon étrange. Pour attaquer la poésie métrisée de D'Annunzio, on utilise souvent ses citations, en les jugeant négativement et en les évoquant seulement. Le pastiche est plus direct que la parodie et il cite clairement le modèle, en se moquant tout directement : un bon exemple sont les récritures du cycle carolingien comme le *Orlando Furioso* d'Arioste, l'*Ulysse* de Joyce, qui cherche des effets littéraires nouveaux et significatifs et qui revisite, d'une façon intertextuelle, un des livres les plus lus de l'histoire littéraire occidentale.

¹ Idem, p. 59.

L'intertextualité selon Sophie Rabau

Le livre *Intertextualité* de Sophie Rabau illustre et recueille les extraits, les plus significatifs, des principaux écrivains qui ont débattu à l'égard de l'intertextualité, pour éclaircir les moyens d'aborder un texte de façon intertextuelle. Le premier à parler de bibliothèque est Baudelaire : il a utilisé une référence biblique à Babelé et à sa tour. Dans la composition *La voix*, Baudelaire se sent comme un « in folio¹ » tandis que Pirandello vit comme dans sa nouvelle « un monde de papier² ». Rabau introduit le grand thème de la bibliothèque de Borges, la « bibliothèque de Babelé³ », dont son bibliothécaire est aveugle (comme le bibliothécaire Jorge de Burgos en *Il nome della Rosa*).

Le thème de la bibliothèque est très lié à la conception critique intertextuelle, il en est la base parce que l'intertextualité ne se limite pas à trouver comment des textes entrent en relation avec des autres, mais « elle engage à représenter notre mode de compréhension des textes littéraires, à envisager la littérature comme un espace ou un réseau, une bibliothèque si l'on veut, où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour⁴ ».

L'intertextualité va au-delà de la première définition structuraliste, concentrée sur le langage tout court, l'intertextualité assume le devoir de comprendre comment les textes littéraires échappent à des résolutions simplement logiques et comment ces textes se comprennent les uns avec les autres, en entrant dans un réseau qui va modifier les textes finals. En effet, après une nouvelle interprétation d'un texte ancien, on peut découvrir de nouveaux aspects qui se détachent de la tradition. L'intertextualité va étudier « ce que le texte fait des autres textes, comment il les transforme, les assimile, ou les disperse⁵ », celle-ci peut être définie comme la poétique de l'intertextualité.

Cette poétique utilise un signe clair (Compagnon), à travers une citation entre guillemets ou par une indication explicite de l'auteur précédent, en créant une relation de continuité avec le texte précédent, qui vit et qui compose le suivant. On peut trouver une référence aussi, stratégie différente de la première, parce qu'elle est plutôt une indication, une suggestion et, comme telle, elle reste désignée et pas explicitée comme la citation.

1 Sophie Rabau, *Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 13.

2 Ibidem.

3 Idem, p. 14.

4 Idem, p. 15.

5 Idem, p. 16.

Les textes sont liés les uns avec les autres par un rapport de continuité, mais aussi par des rapports de discontinuité, surtout à travers des stratégies sérieuses ou ludiques. L'intertextualité peut devenir « un outil d'analyse des textes¹ », un instrument mis au service de la littérature pour la comprendre mieux. Tous les plus importants critiques intertextuels sont convaincus que cette notion « permettait de caractériser la littérature² » et surtout tous les textes peuvent être déchiffrés par cette typologie critique. Cela conduit à la conscience que la critique intertextuelle doit regarder le texte et que toutes ses origines, ses transformations, ses adaptations sont au cœur du texte même. Il faut « franchir » les limites de l'histoire littéraire et concevoir la littérature comme des pages toujours réutilisées et toujours nouvelles après ses réutilisations.

Quelqu'un a parlé de mort de l'auteur, si son devoir est de choisir et de proposer, on peut soutenir aussi que sa fonction est très limitée et que sa créativité est supprimée par le jeu intellectuel. De toute façon, Rabau réfléchit sur ces problèmes : « premièrement l'auteur fonde l'identité du texte, deuxièmement quel est exactement le rapport entre création et originalité, troisièmement à qui appartient l'œuvre littéraire³ ». Rabau nous rassure parce qu'elle fournit une réponse à toutes les questions : la figure de l'auteur, son originalité et son apport à la littérature sont sauvegardées et protégées, même parce que son interprétation du passé est personnelle, individuelle et originelle. Dans cette interprétation résident l'originalité et l'individualité de tous les auteurs. Ensuite, on peut se demander si cette bibliothèque, ce réseau peut décrire le réel et le monde sensoriel dans l'œuvre littéraire.

Rabau propose une solution littéraire, c'est-à-dire que le monde est composé par des textes et il peut être compris seulement par eux : l'écrivain dans ses jeux intertextuels ne se détache jamais du monde, parce que son monde et le monde se réfléchissent dans sa bibliothèque et dans une bibliothèque plus générale. En raison de cela Ch. Montalbetti propose « une équivalence référentielle entre le monde et le texte littéraire⁴ ».

Il reste à définir comment l'intertextualité a un caractère hermétique, partagé avec le lecteur. En effet, si le lecteur est dépourvu de la bibliothèque de l'écrivain, le texte sera mal compris, ou totalement absurde. S'il est vrai qu'il faut partager la bibliothèque, il est vrai aussi, en la partageant, que le lecteur a beaucoup de liberté pour suivre un jeu épistémologique plutôt qu'un autre. En effet, il suffit de citer le texte de Joyce *Ulysse*, dans lequel on peut voir une reconstruction de l'Odyssée, mais il peut être aussi

¹ Idem, p. 20.

² Idem, p. 22.

³ Idem, p. 27.

⁴ Idem, p., 32.

une « quête de l'intertexte, un défi ou le lecteur sommé de se livrer à une lecture à la fois courante et érudite¹ ». C'est la typologie de lecture proposée par Eco dans *Il nome della Rosa*, avec ses niveaux de lecture et ses interprétations nominalistes et intertextuelles, comme roman historique, comme roman policier ou, enfin, comme une représentation eschatologique de la fin du Moyen Age.

Comme dans les romans d'Eco, toutes les citations sont décontextualisées, parce qu'elles fournissaient des modifications à la tradition, en poursuivant le jeu interactif entre les textes, mais elles ont le devoir aussi de fournir une clé interprétative au lecteur, comme une sorte de commentaire rassurant, qui puisse conseiller plusieurs niveaux de lecture.

L'utilisation de ces citations pose le texte hors du temps, le lecteur devient « uchronique² » et les dimensions spatio-temporelles vont terminer et vont être effacées par la créativité de l'auteur, qui va émanciper son originalité, en proposant de nouveau des pages de la bibliothèque, après les avoir décontextualisées, hors du temps et de l'espace.

¹ Idem, p. 35.

² Idem, p. 44.

Mémoire de la littérature, de Tiphaine Samoyault

L'essai de Tiphaine Samoyault est composé par trois grandes parties : la première est dédiée à l'évolution du terme intertextualité, la deuxième à ses pratiques et la troisième à la différence entre référence, référentialité et relation. Dans la première partie, Samoyault commence à remarquer une distinction significative au sein de la courante intertextuelle, c'est-à-dire une courante plutôt linguistique et stylistique qui va à étudier les énoncés antérieurs comme substrat et une deuxième plutôt plus poétique, plus lié à la reprise des énoncés littéraires, vue comme forme herméneutique.

A l'égard de cela, on peut compter sur l'apport des œuvres de Julia Kristeva et de son prédécesseur Michail Bakhtine. Tous les deux pensent que les textes se forment comme une mosaïque de citations et ils proposent une théorie d'ensemble. On peut trouver aussi les apports de Roland Barthes et de Michel Riffaterre sur l'importance du lecteur, surtout sur sa liberté d'interprétation du texte. Le lecteur, en effet, doit s'émanciper d'une vision historique du texte pour pouvoir interpréter n'importe quel auteur d'une façon uchronique. Mais la formalisation de la pratique intertextuelle arrive avec *Palimpsestes* de Genette.

L'essai d'Antoine Compagnon insiste sur l'importance de la citation, en la définissant comme « manifestations particulières [...] l'emblème, des exigences transformationnelle et combinatoire de toute écriture littéraire¹ ». L'écriture est le résultat du recyclage et pas de l'idée d'un modèle de développement historique organique de l'œuvre. Dans la deuxième partie de l'essai, on retourne sur les notions de Genette de coprésence (un texte A présent en un B) et de dérivation (transformation d'un texte A en un B) et puis il va définir ce que sont la citation, la référence, l'allusion et le plagiat, surtout dans des textes liés par un rapport de coprésence.

Les textes liés par la dérivation doivent subir « une transformation (parodie) ou imitation (pastiche) du texte antérieur que l'hypertexte évoque d'une manière ou d'un autre sans le citer directement² ». On peut retrouver une « opération d'intégration » avec des stratégies de la citation marquées par les guillemets ou par une référence précise. Les interprétations peuvent avoir une nature de suggestion, comme la référence simple, ou l'allusion et, enfin, elles peuvent avoir aussi une nature d'absorption comme l'impli-citation. Enfin, on trouve aussi des opérations de collage, qui peuvent arriver au-dessus du texte par l'épigraphe ou au milieu du texte par une intégration de documents.

¹ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 24.

² Idem, p. 37.

A la base de l'intertextualité, Samoyault affirme trouver une « mémoire mélancolique¹ », c'est-à-dire la conscience, déjà partagée par La Bruyère que soutenait que « tout est déjà dit, et l'on vient trop tard, depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent² ». Souvent les critiques intertextuels ont débattu sur la possibilité ou l'impossibilité de dire quelque chose de nouveau, parce que les écrivains sont destinés à réintégrer d'une façon continue le déjà dit. Donc « la posture mélancolique [...] consiste à ne pas voir dans la littérature qu'un miroir de la littérature, dans lequel elle se réfléchit sans fin³ ». La disposition d'âme postmoderne peut subvertir cette mélancolie avec une conscience certainement plus positive, c'est-à-dire « Ecrire c'est récrire⁴ » et que, dans le processus de la réécriture, il y a toujours des nouveautés possibles et charmantes et on peut reprendre de grands thèmes (thématisme) ou les subvertir, en cherchant des aspects différents et pas nécessairement ludiques.

Pour cette raison, on peut parler de mémoire ludique, dont la plus importante ressource est la parodie, comme il arrive dans le *Don Quixote* de Cervantes ou dans le *Gargantua* de Rabelais. Samoyault fournit une définition de l'outil parodique : « la parodie se présente donc ici comme un acte d'opposition littéraire qui sape les œuvres qu'elle prend pour cible en les mettant au service d'une sorte de machine à fabriquer de la poésie⁵ ». On peut trouver aussi des jeux liés à l'érudition, c'est-à-dire camoufler un hommage ou faire propre « une appropriation moqueuse⁶ » : c'est l'attitude de l'écrivain qui veut chercher des camais dans la bibliothèque pour entraîner le lecteur et pour engager avec lui un défi intellectuel. Cela conduit Samoyault à aborder le thème du rapport livresque entre l'écrivain et le lecteur, qui est engagé par l'écrivain sur quatre plans : « sa mémoire, sa culture, son inventivité interprétation et son esprit ludique⁷ ». Le lecteur peut envisager un jeu littéraire de trois typologies : par une lecture ludique, par une lecture herméneutique et par une lecture uchronique. La première prévoit de trouver seulement les références, la deuxième une interprétation des choix de l'auteur et la troisième de concevoir « l'œuvre toujours comme une nouveauté, en réactualisant systématiquement sa mémoire à partir de ses lectures actuelles, sans craindre l'anachronisme⁸ ».

Samoyault va, enfin, expliquer son attitude intertextuelle, en définissant la référence (le renvoi de la littérature à la littérature) et la référentialité (le renvoi de la littérature à la réalité). L'idée à la base dispute à l'égard de la possibilité de la littérature de faire référence à d'autres textes, pour développer sa

1 Idem, p. 50.
2 Ibidem.
3 Idem, p. 53.
4 Idem, p. 54.
5 Idem, p. 60.
6 Idem, p. 63.
7 Idem, p. 68.
8 Idem, p. 71.

référentialité. Il est bien clair que la littérature, même si elle développe toute sa puissance, ne peut pas devenir le monde réel, elle ne peut pas se substituer à lui. Si Northrop Frye parle de *anagnorisis* (*Anatomie de la critique*, 1957) et si Paul Ricoeur admet la séparation entre littérature et monde, il invite, en même temps, à ne pas abandonner toutes les liaisons avec le monde (*Temps et récit*, 1983 – 1985). Gérard Genette théorise en *Fiction et diction* (1991) un lien « d'emprunt ¹ » et une seconde phase irait absorber le réel, en imitant « une reconduction ultérieure des énoncés fictionnels au réel ² ». Face à ces difficultés, l'écrivain peut choisir entre trois possibilités :

- l'intertextualité substitutive, qui ne prévoit aucune possibilité de se référer au monde et le recours à la bibliothèque ;

- l'intertextualité ouverte qui permet de voir dans les textes, au-delà de leurs caractères propres, des signes du monde³ ;

- l'intertextualité intégrante qui permet la possibilité de lire le monde, en particulier, en quelques de ses fragments.

De ces trois possibilités de lien au niveau horizontal de la réalité, Samoyault passe à aborder le problème du lien avec l'histoire. C'est le mythe de l'éternel retour, de plusieurs réécritures des mythes grecs ou des sagas, par exemple, les cycles chevaleresques du Moyen Age. Les écrivains ne se limitent pas à reproduire, mais ils en choisissent les meilleurs passages et les plus utiles pour exprimer leur émotions et pour rejoindre leur but littéraire : Genette parle de condensation, de transformation pragmatique, de transmotivation, de valorisation secondaire, de réduction, d'amplification ou encore de transmotivation.

L'histoire peut se traduire dans plusieurs attitudes envers un sujet plutôt qu'un autre, vu que la mode et l'histoire sont préservées dans la bibliothèque. Le rapport avec un auteur peut se manifester en quatre attitudes, c'est-à-dire admiration, désinvolture, dénégation et subversion. L'admiration est la nécessité d'imiter les bons auteurs avant de pouvoir prétendre à une quelconque originalité littéraire⁴. Samoyault propose l'exemple de Pétrarque, mais on peut généraliser cette attitude de la Renaissance envers les Anciens grecs et latins. La désinvolture est une forme d'admiration plus contenue et moins autoritaire, c'est la voie de Montaigne et de ses Essais, où la citation a « des vertus encyclopédiques et nécessaires⁵ », c'est l'utilisation du passé en choisissant une *auctoritas* pour valoriser sa propre production

¹ Idem, p. 85.

² Ibidem.

³ Idem, p. 86.

⁴ Idem, p. 100.

⁵ Idem, p. 102.

littéraire. Avec la dénégation « le nouveau déforme le passé¹ », on enregistre une complète destruction du passé, avec le but radical de le nier. Dans ce contexte, on peut inscrire l'attitude des avant-gardes, avec leur désir de tuer le passé, mais ce désir démontre une profonde connaissance de la tradition. Enfin la subversion, c'est-à-dire un processus d'hypertextualisation, comme les œuvres de Calvino, qui peut « mettre en évidence l'abandon d'une mémoire culturelle par dissolution, démultiplication² ». L'exagération de mémoire conduit au complet effacement de la même mémoire, à une réélaboration du contenu d'une façon ridiculisée avec les outils de la parodie ou du pastiche littéraire.

¹ Ibidem.

² Idem, p. 103.

***Memoria dei poeti e sistema letterario* de Gian Biagio Conte.**

Memoria dei poeti e sistema letterario est une importante contribution à l'approfondissement de l'utilisation de la critique intertextuelle, mais à niveau poétique. La critique intertextuelle et son fondateur Bakhtine se sont beaucoup concentrés sur le genre roman et la poésie a été considérée comme un genre mono stylistique et, donc, pas trop intéressant comme domaine de recherche. Dans cet essai, Conte discute sur une indéniable présence intertextuelle parmi tous les poètes des origines de la littérature à nos jours. Conte cite un cas de citation, celui de « souvenir docte », à savoir le « *desiderio di risvegliare una vibrazione all'unisono tra la memoria del poeta e quella del suo lettore in rapporto ad una situazione poetica cara ad entrambi*¹ »

Conte cite le cas de Virgile par rapport à la production et à la tradition épique d'Homère, surtout en ce qui concerne les premiers vers des poèmes grecs et de l'Eneide, en se focalisant sur le verbe chanter en premier, prêt à valoriser le produit littéraire de Virgile, en l'insérant dans la tradition prestigieuse de l'épique. En outre, Conte soutient que la tradition, dans ce cas, est « *insieme condizionamento e aiuto al dire*² » : le conditionnement pour être reconnu comme partie intégrante de ce genre et une aide au départ, pour absorber la matière littéraire dont on va écrire.

Pour cette raison, Conte souligne l'importance de la tradition, parce que le *verbum*, le mot de la tradition, toutes les fois qu'il est utilisé, se renouvelle et « *nella forma più generica di riuso la parola poetica porta dunque il sigillo : poesia*³ ». En réutilisant la parole poétique, le poète peut s'affirmer comme poète lui-même, parce que le langage poétique est détaché du langage quotidien, comme la condition de poète est, tout à fait, détachée de la réalité contingente. Et tous ces éléments soulignent ces détachements, « *collaborano alla conservazione della memoria in quanto [...] attivano la funzione sensoriale*⁴ ». Conte insiste sur le thème de la mémoire et du souvenir poétique dans un schéma qui ne laisse place à aucune objection : la mémoire sert au poète pour se détacher et c'est la tradition et sa continuation pour rendre immortels le poète et son œuvre littéraire.

La volonté d'éloigner le langage poétique de celui utilisé habituellement est rendue évidente par l'utilisation des figures rhétoriques, « *la prima condizione della sua trasformazione in poesia*⁵ » : la présence des

1 Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Palerme, Sellerio editore 2012, p. 31.

2 Idem, p. 33.

3 Idem, p. 43.

4 Idem, p. 45.

5 Idem, p. 47.

artifices de style est la première manifestation de la poésie, dont langage est définitivement privé et de son usage quotidien. A la lumière de ce parti, le philologue ne doit pas seulement considérer la dimension horizontale, c'est-à-dire à une étude tout court de la langue, mais il devrait considérer aussi une dimension verticale et interpréter la langue à travers cette verticalité, à la recherche de possibles références, imitations et allusions. « *Ogni operazione di seria critica filologica consiste in fondo di ricostruire la mappa delle connessioni di sens, nel rintracciare, intenzionandola al contesto, la carta orografica delle connotazioni molteplici, strette tutte in una solidarietà implicita e obbligata verso il contesto*¹ ». La philologie devient une pratique plus littéraire que linguistique, elle devrait, en partant du deuxième texte, comprendre ses racines et motiver les conséquences et les causes du dernier poète, c'est-à-dire celui qui veut s'insérer dans une tradition littéraire déterminée. En conséquence, la volonté de se référer à un modèle, même à travers des citations n'est pas un « *momento di cultura frammentaria*² », mais une réélaboration culturelle sans laquelle la culture n'existerait pas. Voilà pourquoi la valeur d'une nouvelle œuvre littéraire réside dans la nécessité, mais aussi dans la volonté de rentrer dans une tradition : les choix du poète devraient être éclaircis par le poète même, en expliquant ses buts, pour valoriser le plus son œuvre. Cela est opportun pour souligner la différence entre l'opposition substantielle d'un renvoi intentionnelle, résultat d'un acte volontaire de culture, par rapport à un acte involontaire.

La citation n'est plus seulement le résultat d'une réutilisation, mais la volonté aussi de signaler une « *funzione autenticativa*³ », conséquence d'une mémoire allusive. L'histoire littéraire est le contrecoup d'une superposition de différents langages poétiques dans un processus d'intégration de l'ancien et du nouveau. Le devoir de la critique est de marquer ces racines à travers une comparaison qui aille valoriser l'acte intellectuel du poète, parce que, s'il manque d'intensité lyrique, cet acte ajoute finesse d'esprit. Le poète « *non si nasconde sostanzialmente artificiosa dell'atto letterario*⁴ », mais surtout « *sa dirigere l'attenzione del lettore sulla qualità specificamente letteraria della composizione*⁵ ».

La qualité littéraire est la conséquence d'une conscience qui appartient tant au critique quant au poète, c'est-à-dire la conscience que la littérature va au-delà d'une œuvre spécifique et d'un auteur déterminé, mais elle devrait être étudiée comme une totalité. Tant le poète que le philologue connaissent la fonction rhétorique du souvenir littéraire et cela conduit à surmonter un éventuel conditionnement du présent par le passé, qui est la source où chercher les moyens pour rendre toujours plus puissant et plus expressif le présent.

1 Idem, p. 52.

2 Idem, p. 53.

3 Idem, p. 67.

4 Idem, p. 77.

5 Ibidem.

L'écrivain à la recherche dans les bibliothèques antiques ne doit pas renoncer à son individualité, parce que la présence de la norme ne l'empêche pas, mais elle circonscrit sa possibilité de nouveauté. Voilà la cause pour laquelle Comte affirme que

più corretto e più proficuo è voler individuale la tecnica delle trasformazioni secondo cui si generano gli scarti : [...] si dovrà credere invece che l'operazione stilistica consista piuttosto, perché se ne risenta l'effetto, nel manifestarsi di scarto e norme contemporaneamente : [...] La lettura dotta sarà delimitata dalla coscienza di questo rapporto binario in un movimento pendolare tra lo scarto e la norma (o le norme), tra il vecchio e il nuovo¹.

Comte propose comme mesure pour juger une œuvre littéraire l'écart fonctionnel à la créativité entre la tradition et le moderne, il parle d'une lecture docte qui peut tenir en compte de cette distance pour trouver les raisons profondes d'une œuvre littéraire. L'auto déclaration de l'écrivain avec des citations, plus ou moins cachées, rendrait le travail du critique plus simple, mais aussi plus profitable pour la valorisation de la nouvelle œuvre et du nouvel écrivain. Pour terminer, Comte souligne l'idée essentielle de tout l'essai, c'est-à-dire que la mémoire poétique de la tradition est élément vif et essentiel pour n'importe quel écrivain et pour n'importe quel critique, parce ils devraient avoir la conscience que

ogni opera, in ogni sua parte, è il risultato di un conflitto fra l'esigenza del nuovo e le strutture tradizionali, grandi forme della memoria letteraria : quella memoria, cioè, che si fa presente ed attiva quando i poeti, assentendo alle convenzioni tradizionali, le accolgono a loro norma².

¹ Idem, pp. 96 -97.

² Idem, p. 111.

La réception du postmodernisme chez Cucchi

Il n'est pas simple de définir comment la critique intertextuelle et le postmoderne ont été reçus par Cucchi et comment ils ont été déclinés dans ses œuvres. Il est évident que Cucchi fait des références à la littérature du passé, mais il ne faut pas tomber dans le piège de la « *vischiosità* », dont Segre a parlé et qu'on a présentée quelques pages avant. Ce piège prend forme dans l'erreur d'attribuer une signification particulière à un mot, très répandue au niveau littéraire et parmi les auteurs.

On a prêté attention à ces attributions impropres et on l'a fait en commençant à étaler la cause, la plus évidente, qui pousse Cucchi à chercher ses vers parmi les lignes d'auteurs de la tradition, c'est-à-dire la nécessité de se déguiser, d'utiliser les apparences d'un autre artiste et ses mots pour pouvoir charger ses vers d'une force expressionniste indéniables. Pourquoi se déguiser et utiliser des références autrui ? Parce que Cucchi doit représenter son drame personnel, source d'inspiration de son œuvre poétique. Et son drame a été la mort de son père Luigi, que le fils croyait disparu ou, pire, coupable d'avoir abandonné sa famille, alors qu'il s'est suicidé pendant l'enfance de l'auteur. Voilà la raison de son besoin de rechercher les vers de quelqu'un d'autre avec le but de rejoindre le maximum d'expressivité dans ses lignes en se montrant, en même temps, détaché de la matière qui fourmille dans ses pages.

Cette sorte de recherche donne de la sûreté au dicté de Cucchi, pleinement cohérent avec la tradition, mais c'est le déguisement la cause principale de son enquête littéraire. De la même opinion sont Alba Donati (dans sa *Post-faction* au recueil du 2001) et Alberto Bertoni (dans son *Introduction* au recueil du 2016). Alba Donati commence à décrire le jeu littéraire de Cucchi, en le définissant avec le terme « portraits¹ ». Parmi ces descriptions, justement les portraits, Cucchi commence à représenter l'homme désarmé « *che prenderà più avanti altre connotazioni e altri nomi. Si tratta di antieroi in bilico tra la gloria e il niente, destinati all'anonimato di una sorte comune. Sono comunque sempre supini, sempre semidormienti, momentaneamente sospesi dalla vita attiva²* ». Mise à part les connotations physiques et morales de ces anti-héros, il est important souligner que ces héros prennent de différents noms et que, en raison de cette assertion, on commence à entrevoir l'attitude postmoderne et intertextuelle de Cucchi. En effet, le premier « nom » connotant ses protagonistes, peut être fait remonter au film *L'enigme de Kasper Hauser* du metteur en scène Herzog, histoire d'un imbécile « *tutto materia e muto pensiero³* ».

¹ Maurizio Cucchi, *Poesie 1965 – 2000, Postfazione*, Milan, Mondadori, 2001, p. 267

² Ibidem.

³ Ibidem.

La particularité de ce personnage pousse Cucchi à tomber amoureux du protagoniste du livre balzacien *Le médecin de campagne*, mais aussi à choisir un autre poète français pour son alter-ego :

Questo attrito con la materia oscura, una animalità bassa e sorniona che dismette ogni incarico e la purezza della nuda vita, del pensiero intellettuale, è la sostanza dell'ultimo grande ritratto di Cucchi, quello del poeta medievale francese Rutebenf la cui vita si versa nel niente e che assume, nelle varie trasformazioni di ruolo a cui è soggetto, le sembianze del cretino morente di Balzac, idolo e portafortuna della gente che abita le valli contadine¹.

De Rutebeuf, on passe à Malone, protagoniste du recueil *Per un secondo o un secolo* : « Non è un caso che l'ultimo personaggio, nascosto negli inediti più recenti che compaiono qui con il titolo *Per un secondo o un secolo* sia proprio il Malone della trilogia beckettiana (in un primo momento era *Materia per Malone*), un altro personaggio stanziale che dal suo letto e col suo mozzicone di matita riflette sulla vita² ». La galerie des portraits continue avec la figure de Jésus Christ, limite extrême et représentant final de la bonté et de l'exclusion sociale.

Le concept de portrait est considéré par Alberto Bertoni aussi, quand il parle d'un possible besoin d'identification personnelle, d'un procès de « *transfert, meccanismi di riconoscimento e di modello contrappuntano in lui cultura alta e cultura popolare, storia e leggenda, letteratura e sport (anche il campione Bottecchia agisce nel libro in questa chiave) o cinema o mondo della cronaca³* ». Dans le choix d'un alter-ego plutôt qu'un autre, il n'y a pas de préjugés et aucune attitude snob : tous ceux qui ressemblent à Cucchi des porte-paroles positifs pour répandre son message, sont acceptés dans l'Empyrée de Cucchi. Au-delà de la nécessité du transfert, cette attitude pratique et cette recherche d'alter-egos peuvent cacher des propos philosophiques bien différents. Dans l'*Introduction*, Bertone décide d'isoler un chapitre dont le titre est *Maîtres à penser⁴* et, parmi eux, Bertoni indique « Foucault, Deleuze, Genette, Barthes, Blanchot et Bataille⁵ ». En appartenant au Postmoderne, leur écrits peuvent avoir influencé Cucchi, défini comme un jeune poète « *attratto dalla cultura francese e da Parigi⁶* ». On peut démontrer cet amour transalpin à travers les nombreuses traductions d'écrivains français (Balzac, Prévert, Flaubert, Stendhal), ensuite confluées dans les plus prestigieuses collections de plusieurs maisons d'éditions italiennes. Et ces traductions peuvent avoir concouru à la formation de la bibliothèque personnelle de Cucchi, où le terme bibliothèque est à recevoir selon la pensée de Borges, c'est-à-dire la personnelle connaissance de la littérature du passé où la possibilité de trouver des suggestions pour créer une littérature moderne innovatrice. A ce propos, Genette soutient que :

1 Ibidem.

2 Idem, p. 268.

3 Maurizio Cucchi, *Poesie 1963 – 2015, Introduzione*, Milan, Mondadori, 2016, p. 11.

4 Idem, p. 18.

5 Ibidem.

6 Ibidem, p. 20

la forme de transposition la plus voyante, et à coup sûr la plus répandue, consiste à transposer un texte d'une langue à une autre : c'est évidemment la traduction, dont l'importance littéraire n'est guère contestable, soit parce qu'il faut bien traduire les chefs d'œuvres, soit parce que certaines traductions sont elles-mêmes des chefs d'œuvres¹.

Une nécessité psychologique et une formation influencée par sa profonde connaissance de la culture littéraire et de la langue françaises peuvent faire suspecter un *modus operandi* intertextuel dans les œuvres de Cucchi. Le poète utilise trois typologies de référence à la littérature du passé : une explicite, une « méta-référence » et une plus implicite. En ce qui concerne les références explicites, on les trouve très clairement à la fin de ses recueils poétiques, principalement dans une section à la fin de ses livres, appelée *Note*, où Cucchi met en évidence les dettes par rapport à la tradition. Elles peuvent apparaître comme des notes explicatives, comme celle liée à la figure de Rutebeuf : « p. 207. *Giocando con il proprio nome e su se stesso Rutebeuf scrive: "Rutebeuf qui est dit de "rude" et de "boeuf". Del grande poeta francese, ho ripreso e interpretato alcuni altri versi come in "Tutto l'avvenire è già avvenuto" (p.211)* »²

On peut relever une typologie de note plus bibliographique, comme celle que va expliquer le terme « Botescià³ », un gallicisme tiré de la presse française des années Vingt, qui indiquait Ottavio Bottecchia, vainqueur de deux Tours de France. Ou, encore, on peut trouver des notes qui vont motiver les causes profondes de ses poésies. Un bon exemple est la note qui commente le choix lexical de la composition « *Indossa un camicione che gli arriva* » : p. 209: « *indossa un camicione che gli arriva...* » : *la figura a cui mi riferisco illustra la voce idiotismo nel Dizionario di cognizioni utili (Vol. III, Utet, Torino, 1924). La didascalia dice soltanto: "un cretino"*⁴.

On part de la définition de l'article idiotisme du *Dictionnaire de savoirs utiles* (1924) pour comprendre toute une composition, mais surtout cette référence montre sa profonde estime pour cette figure. A demi entre cette typologie d'indication et d'autres, intentionnellement plus cachées, on peut trouver une sorte de référence, mais qui fait partie des dialogues, des réflexions des personnages : pour les distinguer, je les ai appelées « méta-référence ». On peut les trouver dans les romans de Cucchi, surtout dans *Il male è nelle cose*, le premier de Cucchi. Dans ce contexte et dans cette forme, on peut trouver des vraies et propres citations des titres :

1 Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Édition du Seuil, 1982, p. 293.

2 Maurizio Cucchi, *Poesie 1965 – 2000*, cit. p. 253.

3 Idem, p. 252.

4 Idem, p. 253.

Pensò anche a un bellissimo passo di *Armanca*, quando Stendhal dice che Octave, il protagonista, si risvegliava ogni mattina imparando ogni volta nuovamente la sua disgrazia, riassaporandola amaramente. Era quello che successe a Pietro: dopo l'oblio il ritorno alla verità, così spiacevole.

"In fondo" si diceva "i bambini, che sono natura, dove vedono la debolezza colpiscono senza esitare, senza pietà, e ci provano gusto, soddisfazione"¹.

Cucchi utilise beaucoup de fois ce dispositif, il arrive à citer en utilisant comme excuse une spéculation philosophique de Pietro, le protagoniste, à l'égard du mal de la société :

« Credo che Raboni abbia ragione » gli disse, « ma c'è qualcosa che non mi convince... Non so bene cosa... » *Giacomazzi* era ancora turbato per l'incontro di poco prima, che gli era sembrato così inopportuno.

« Ci stai ancora pensando? ... Ma no, basta... Troppo rispetto umano, troppo... In ogni caso, te lo garantisco : non ho rimpianti, non ci penso proprio. Mi va bene così, mi hai tolto un problema. Tra l'altro comincio ad avere qualche dubbio anche su Maria... Ma non è questo....Ecco, volevo dire... Il male, secondo me, è anche nelle cose. Spesso.² »

Voilà ce que j'entends avec méta-citation : dans cet extrait il y a l'indication du poète (Raboni) et des vers d'une de ses poésies (*Risanamento*), mais on ne trouve pas une indication explicite à la fin du roman, en plus elle fait partie d'une élucubration de Pietro qui va motiver le choix du titre du roman, avec l'élimination du « non », parce que Raboni soutenait que *le mal n'est pas dans les choses*, tandis Cucchi/Pietro pense le contraire.

Enfin on peut rencontrer des citations plus subtiles, plus cachées, mais reconnaissables parce qu'elles font partie du patrimoine de la littérature universelle. On lit un bon exemple de cette typologie de référence dans le recueil *Il disperso*, le livre du contraste le plus fort avec son père Luigi :

Gli annunci dei treni alla stazione.../ Ma chiari. Li ascolti qui, di sera. Più bello, poi, / se te li gusti a metà sonno. Magari alzarsi apposta.../ / (dubito che ci sia stato anche Mario. Ho l'impressione d'essere solo. / Accompagnato da lui? Portato la borsa per un po' per uno? Bevu- / to una camomilla – tranquillante? Difficile allungare le gambe. / Ho salutato bene la portiera. Giù per le scale / uno scarafagione bello grosso. / Mangiarlo! Altro che dargli un colpo di valigia...)³

Le titre de la composition de Cucchi est « *in treno* », peut-être le même qui a raté Gregor Samsa, das *Ungeziefer*, parce qu'il a été transformé en une blatte et il a des problèmes à descendre des escaliers.

¹ Maurizio Cucchi, *Il male è nelle cose*, Milano, Mondadori, 2005, p. 103.

² Idem, p. 89.

³ Maurizio Cucchi, *Il disperso (Poesie 1965 – 2000)*, p. 51.

II. Une œuvre en dialogue

Phase 1: le magma : *Il disperso* et *Le meraviglie dell'acqua*

L'exorde : *Il disperso*.

Les thèmes.

Il disperso est le titre du premier recueil de Cucchi, il représente l'exorde littéraire du poète milanais. Tout le livre est dominé par une image inconnue et lointaine, un simulacre du père Luigi, qui a disparu de la vie de son fils sans explications, du moins dans la perspective du fils, qui ignore le suicide de son père Luigi. Le petit Icio (pseudonyme du poète enfant) n'arrive pas à comprendre son départ et, par conséquent, il commence à le rechercher et, en même temps, à le détester, uniquement au niveau littéraire. Voilà la raison du ressentiment qui accompagne la quête du père pendant tout son roman – poésie – investigation, qui composent ce livre tant varié en ce qui concerne le style. Les premiers pas de l'investigation prennent, donc, forme :

Rinvenuto tra gli effetti personali abbandonati/ un diario intimo ricco di annotazioni. Decifrate,/ eccole trasmesse in un elenco privo di nessi. [...] Via Pantano 13 antica casa signorile./ Andati in cerca dell'orajo Guelfi per le vere/ La bottega non c'è più. La portinaia è molto anziana,/ si chiama Filomena, è secca e minuta. La casa mi piace. Vecchia,/ scale larghe, vetrate colorate. Ci devo tornare.// Un altro itinerario un'altra pista è suggerita da un povero diavolo: basco,/ sciarpa, giacchetta, bici/ e la cartella in canna. Diversamente la mamma/ galoppa sull'altra via: «Non sai nemmeno/ che cosa prendo» dice/ «Certe volte il 90 e dopo il 23»¹.

Les premières recherches retrouvent toute une série d'objets et de personnages, qui ont fait partie de la vie du petit Icio : on lit une adresse où on trouve une vieille maison, d'une concierge appelée Filomena et d'un pauvre diable pas bien identifié, qui pourrait être le père en train de prendre les bus numéro 90 ou 23.

La reconstitution prend forme comme dans de célèbres films *noirs* et la recherche se base sur un paradoxe fondamental, c'est-à-dire que l'inspecteur Icio désire retrouver son père, mais, en même temps, il craint de découvrir la vérité. Il entrevoit une conclusion triste à la fin de son enquête, il en a peur, mais il a la nécessité de porter au jour son passé. Le protagoniste tombe sur des recherches privées de sens, sur des enquêtes à la limite du réel et, surtout, sur une réalité terrifiante : « *Avevo cercato*

¹ Maurizio Cucchi, *Il disperso (Poesie 1965 – 2000)*, Milan, Mondadori, 2001, pp. 24 - 25.

di chiedere spiegazioni/a chi poteva saperne di più. E le domande,/ come al solito, si facevano insistenti. Poi ho visto/ un certo imbarazzo, un certo disagio. «Se non ti va»/ ho detto «scusami,/ non se ne parli più»¹.

La réalité de Cucchi assume les traits de l'obsession, qui tire son origine de la blessure primordiale de sa poésie, c'est-à-dire de la figure paternelle et de son abandon. Luigi ou mieux encore « le disparu », est le protagoniste absolu et, en même temps, la deuxième grande thématique du recueil. En effet, il représente le fil rouge de toutes les œuvres de Cucchi, il est conjugué par différentes caractéristiques et il ira changer de rôle dans toutes ses œuvres. Maintenant il est le disparu, il ne possède pas de traits fortement marqués, qui vont le distinguer parmi les autres protagonistes du recueil. On comprend que ce personnage possède une usine et aime le sport passionnément : « È che mio padre sì/ sapeva di lettere, cultura: London,/ Steinbeck, Coppi e Bartali, Oscar/ Carboni e la Gazzetta/ dello Sport. L'officina. E quelle camicie d'allora,/ larghe, i pantaloni alti in vita, paletò palandrane... »²

Les vers indiquent une coexistence de plusieurs niveaux de culture : la culture haute (London et Steinbeck) et la culture populaire : « Coppi e Bartali » sont, en effet, deux célèbres cyclistes italiens de l'après-guerre ; mais on trouve aussi Oscar Carboni, un chanteur très connu en Italie dans les années quarante – cinquante et, enfin, la « Gazzetta dello Sport », c'est-à-dire le journal sportif italien le plus vendu et le plus connu en Italie et au monde. Le trait, le plus souligné, de la figure paternelle est l'atavique passion pour le sport : « Forse l'antica passione per lo sport,/ [...] (ritto sul tavolo, diligentissimo, docile all'iniziazione/ paterna ai primi rudimenti della boxe,/ la noble art: destro, sinistro attacco,/ guarda vigile, bersaglio.../ La sfida proditoria, ma leale, il kappào vincente./ .../ ...) »³.

Le père aime la noblesse de la boxe, pour cette raison il enseigne cette discipline à son fils, victime des brimades d'un voisin . Les indications ont des fondements véridiques et biographiques : le père pratiquait vraiment de la boxe et cela ajoute une connotation encore plus aventureuse à sa figure. Mais, à son retour de la guerre, le bras du boxeur ne marche plus, n'est plus le même ; il est faible et blessé par l'explosion d'une bombe : « (il braccio destro/ l'aveva rattrappito, diceva,/ per una pentola d'acqua bollente; e divertito,/ un po' carogna, se lo spogliava per farmi spaventare...) »⁴. Luigi a le bras droit rétracté, il montre le bras au fils pour l'épouvanter et pour se moquer de lui, mais doucement et sans méchanceté parce qu'il ne confesse pas au fils la vérité à l'égard des causes qui lui ont causé la blessure au bras. Il lui parle d'une marmite d'eau bouillante : Luigi ne parle jamais de la guerre. Cette blessure augmente, si

¹ Idem, p. 14

² Idem, p. 13.

³ Idem, p. 56.

⁴ Idem, p. 43.

possible, le halo picaresque de sa figure, en fascinant, toujours plus, son fils et en le laissant, après sa mort, avec une vide insurmontable.

Luigi compare dans tout le livre avec de brèves incursions sur lesquelles domine une aura négative et des accusations très lourdes : « *è meglio il tipo che topicca dappertutto, / meglio mio nonno un po' fattore rovinato dalla guerra e un po' tranviere, / che qualche pirla disinvolto alla James Bond* »¹. Le renvoi à la figure de James Bond est justifié par le fait que son père a été toujours, pour le petit Icio, une figure aventureuse et picaresque, surtout à la campagne de Russie pendant la Seconde Guerre Mondiale. Il a fait partie du contingent italien ARMIR et il en est retourné avec une blessure au bras, mais aussi avec d'autres blessures à niveau spirituel, dont Cucchi parlera dans les recueils suivants. Maintenant le père est seulement un aventurier sans scrupules, qui a abandonné sa famille. De cette façon, on peut comprendre les continuelles accusations du fils, lourdes et graves sur un habituel manque d'affection pour le fils. On peut lire alors des vers très durs d'accusation comme ceux – ci : « *Ma com'è bello lui, con il suo abito fuori moda messo / su per l'occasione, / tutto lucido sul di dietro per l'uso, nei calzoni. Larghi e / lunghi. È il furbo / forse, pronto a ridergli dietro... Bello! Bello s'è il furbo, ma noi altri lo sappiamo, / noi sì, quello che costa la briciola, il boccone (un po' di / gioia / in più, niente di più) la punta di matita [...]* »².

Mais les accusations débouchent sur le vers final du recueil, dans lequel on savoure toute l'irrévérence et la rébellion du fils, de celui qui n'accepte pas la défaite paternelle : « *Non sono arrivati, i nostri. Addio / / povero piccolo tanghero idiota* »³. On ne connaît pas encore ce qui est l'antagoniste d'Icio, mais le petit commence à prendre courage et à parler de la triste fin de son antagoniste. Cela révèle au lecteur que Cucchi a eu connaissance de l'histoire douloureuse de son père et qu'il veut la raconter au début, lorsqu'il encore ignore la vérité. C'est pour cette raison que le poète écrit ces vers, en laissant un soupçon au lecteur à l'égard du suicide : « *Il furto / alle cassette, la pistola, / / avvolta nel giornale, il colpo in canna...* »⁴. C'est le pistolet qui nous suggère la présence du père sur la scène et, donc, du fait qu'il va arriver le drame de sa mort. On peut alors comprendre une continuelle opposition avec le grand- père, symbole de la figure stable, quotidiennement présente et continuelle source d'affection et d'amour.

Le grand père profile le grand thème des humbles aussi, des antihéros, de ceux qui vivent sans s'imposer aux autres et en acceptant totalement leur destinée. Le vrai héros n'est pas celui qui est en recherche d'émotions fortes à tout prix, mais c'est celui qui gère la vie de tous les jours, en se laissant le temps d'aimer ses proches. Aux antihéros, Cucchi oppose la figure du crétin, une figure aimée par

¹ Idem, p. 17.

² Idem, pp. 22.

³ Idem, p. 67.

⁴ Idem, p. 20.

l'absolue naïveté par rapport à la réalité. Cette figure est celle que Cucchi a de soi-même enfant, le petit Icio s'identifie parfaitement avec cette personnalité édénique, ingénue et privée de la brutalité de la société adulte : « *Così dopo l'accaduto, la vicina del dentista: «Se la gente caro lei/ ci pensasse un po' più spesso/ ci sarebbe meno cattiveria». E io/ rosso di colpa, mezzo scemo, coi capelli/ già quasi tagliati a zero/ a giustificarmi come segue: «Ma io non c'entro,/ io non ho fatto niente...l'infarto...lo sa bene...»/ E mi toccavo i bottoni della giacca* »¹.

C'est le thème, le plus important, parce que le crétin est présent dans tous les recueils poétiques de Cucchi, il est donc un thème-pivot sur lequel toutes les fondations de sa poésie certainement reposent. L'élément central de la figure du crétin s'appuie sur une vision gèneue et innocente de la réalité : l'imbécile ne possède pas l'âme influençable par la méchanceté et par les barbaries qui, en mesures différentes, caractérisent l'âme des autres hommes.

Le poète, en effet, s'intéresse à cette innocence sans prétentions, qui rend le sujet plus libre par rapport au monde qui l'entoure. Le thème du crétin est tiré du film *L'énigme de Kasper Hauser*, dont le protagoniste, empêché d'avoir un développement mental comme les autres, ne possède aucune construction mentale et, donc, il ne possède pas la méchanceté des hommes. Toutes ses actions deviennent une conquête nouvelle et cela rend le protagoniste dans un état d'âme ingénu et sans intérêts, par rapport à ses actions.

Le thème du crétin est dense d'échos littéraires : Cucchi confesse en avoir trouvé la définition dans une encyclopédie, mais aussi dans le roman de Balzac *Le médecin de campagne*, roman situé sur les montagnes du Dauphiné, où les crétins étaient considérés des dieux tutélaires. Le crétin dans *Il disperso* est naturellement le petit Icio, victime du destin de son père : il est capable d'adhérer à la vie d'une façon naturelle et instinctive. Les crétins sont fiers d'être anonymes, ils n'ont aucune prétention de s'imposer sur les autres, par conséquent ils vivent plus librement et plus heureusement que les autres.

Entre les humbles et les crétins, dans *Il disperso*, il y a une prépondérance de la figure du crétin, cela parce que le détective est le petit Icio et l'histoire est située au moment du suicide paternel, voilà la motivation d'un vers avec ces caractéristiques : « *Era un bel ragazzo mongoloide.»/ (Ci faremo amici?)/ / [...] Briccone d'un mongoloide (ab! ragazaccio...)*² ». Le mot mongoloïde apparaît deux fois dans la même composition, c'est-à-dire *Ricerca e relazione*, une insistance qui indique son importance. Le petit Icio est décrit comme le crétin par excellence parce que cette figure est le symbole de l'enfance, en général, mais aussi de l'enfance du poète : « *(Da piccolo, strillava/ per togliersi la canottiera al mare. Ora non apre bocca/ senza versare lacrime. È lì a tremare tutto come una foglia,/ come/ se lo aspettasse sempre all'indomani,/ chissà che diavolo di*

¹ Idem, p. 13.

² Idem, p. 24.

esame, / di prova decisiva.) / / Mamma, dov'è finito, dimmi, / il cappello del papà, / buttato via dal vento, dopo che mi hanno tolto le tonsille / in piedi? »¹.

Le petit est troublé, il appartient à une dimension qui est bien loin de la réalité et il semble la craindre, il y a de la souffrance à la base du crétin et du petit Icio, une souffrance déterminée par la disparition du père. Voilà pourquoi l'imbécile, le petit Icio, est souvent apostrophé avec le terme « monstre », comme dans ce petit extrait : « *venga un po' su da me, / a coccolarmi il mostro, piangere nel buio, gridare / in compagnia aiuto, aiuto* »².

Le petit Icio devient un monstre parce qu'il n'appartient pas au monde autour de lui, mais aussi pourquoi il assume des apparences monstrueuses, même au niveau corporel. Pour cette raison, son sourire est toujours sans dents, il a une bouche macabre, mais il assume sa condition esthétique sans problèmes et avec humilité, comme à l'occasion de ses excuses pour sa bouche en train de grandir sans dents : « *tenerti la bocca, dire al primo che incontri e ti saluta: «sai, / devi scusarmi se parlo male, o mostro un riso macabro. / Ma vedi, / mi mancano i denti proprio qui davanti...»*³.

Icio est l'unique remède à la dispersion des autres personnages, qui, à peu à peu, abandonnent les scènes, ils vont disparaître, en laissant le petit, encore une fois, tout seul. Il reste seulement des miettes à Icio pour retrouver son passé, donc soi-même. Les miettes et les objets sont le dernier thème du recueil, ils deviennent la seule façon pour se redécouvrir et pour combattre la dispersion de l'individu. Le petit Icio accomplit un voyage à travers son ego, en partant des objets externes, caractérisant sa vie de tous les jours et il procède comme *Le Petit Poucet*, en conservant et en analysant tous les objets de son passé. La conservation de ces petits signaux anonymes du passé portera Icio à être obsédé par la préservation et par la redécouverte de son passé : « *Io sono proprio di quelli che tengono le briciole nel taschino del gilè. / / Costa sangue costa sudore soldi. / Non si sa mai, teniamolo*⁴ ».

Avec les objets externes, il y a l'importance du corps, qui est, à plusieurs reprises, déformé et monstrueux. A commencer par les dents, qui sont encore une fois protagonistes : (*ancora i denti – protagonisti? – sbriciolati, / come polvere nel mangiare. O con tenaglie / a strapparmi il piombo dell'otturazione*)⁵. Les dents, qui se pulvérisent, sont une image de douleur, tant que les daviers sont le symbole d'une douleur infligée au petit Icio par une identité sadique. On peut comprendre l'importance du corps de la citation

1 Idem, p. 48.

2 Idem, p. 49.

3 Idem, p. 13.

4 Idem, p. 23.

5 Idem, p. 45.

initiale de la poésie *Il principio*, une citation qui tire origine de la poésie de Paul Valéry *Fragments du Narcisse*, laquelle récite : « O mon bien souverain, cher corps, je n'ai que toi !¹ ».

Si Narcisse est le symbole de la beauté extérieure et corporelle, le corps d'Icio est horriblement dénaturé, foulé :

...../ e poi/ non capisco la ragione di questo grattarsi insistente sul/ di dietro. Avrà a che fare/ (visto l'arrossamento,/ i foruncolotti...)/ con altri sintomi del genere (viscerali/ di solito. Infiammazioni)? Prendo la pomata./ E intanto chi mi vede fa il di più. Che mi scoccia, con l'umido/ e tutti i fatti miei e le telefonate alla cabina,/ è il riscaldamento che non va : ho i piedi sporchi,/ luridi. Giù da basso/ stanno manovrando in quattro/ con la caldaia a pezzi. Figurati se ho voglia/ di scoprirmi...²

Le corps est représenté dans ses aspects les moins nobles, torturé par des furoncles et par des boutons, les pieds sont sales, ils sont cachés, ils deviennent l'image mordante du drame et de la sensation de culpabilité du protagoniste. Le corps d'Icio est toujours analysé comme sur le lit du médecin ou du pathologiste :

Qui non è più il cervello/ che detta legge./ Mi sono organizzato ormai/ diversamente./ «La testa» dici «mi duole.»/ «la mia testa» ripeti smorfiando./ ... e già ti vedo in pezzi senza scampo/ gli attrezzi qua e là./ «Il corpo» dici «il mio corpo»./ ... e già ti vedo suddiviso, analizzato/ e già ti scopro dissociante./ In sosta, però, medito:/ mi potrei buttare incontrollato./ Esisto ancora un po', dubbioso; eccomi/ dunque. Ecco, tra panico e frenesia,/ vedo³!

Même la tête et le cerveau ne fonctionnent pas, le corps est coupé en morceaux, partagé en petits pièces sur lesquels le protagoniste Icio réfléchit avec insistance, sans arrêt et sans espoir. Quelque fois, ce corps origine tant de douleur de sembler mort ; en effet Icio sonde le poignet à la recherche du rythme cardiaque, il va à la recherche de son cœur, en échouant dans sa recherche et on arrive à craindre une condition de mort vivant : « [...] Il polso il polso/ tastarmi il polso è il minimo/ che possa fare. Auscultare/ auscultare bisogna. Il collo. Torcere avanti/ e indietro. Ma tutto inutile. Il cuore/ è inarrivabile. Ma una cilecca un cric/ un crac un forellino un micro-/ ingranaggio un tic/ un ossicino un'unghia un bulbo/ una ghiandola »⁴.

Il est clair que le protagoniste cherche inutilement à écouter son cœur, mais tout est complètement contre nature, tout semble mort et absent, on cherche inutilement un cœur et une existence définitivement perdus. La dispersion – disparition n'est pas seulement une condition existentielle et intérieure du poète, mais aussi un panorama extérieur : pour cette raison la ville de Milan est toujours vue dans sa banlieue. C'est le Milan suburbain, où le poète est né et a vécu, la ville

1 Idem, p. 47.

2 Idem, p. 27.

3 Idem, p. 47.

4 Idem, p. 45.

picaresque, qui présente des “*scorci interiorizzati*¹ » et des panoramas, qui appartiennent à l'intimité émotive du poète. La ville de Milan de *Il disperso* est celle – ci, une banlieue infinie avec son labyrinthe de rues sans direction, fourmillante de cars, de palais sans aucune différence entre eux, d'habitants presque surréels. Cela arrive dans la composition *Ricerca e relazione*, dans laquelle il y a l'indication du nom d'une rue milanaise.

Le père, ici inconnu, est représenté dans une promenade dans les jardins publics, dans le métro et le trolleybus. On arrive à soupçonner qu'on est dans la ville de Milan parce que « *lo rivedi tornare col Corriere, rilassato*² » et le « *Corriere della Sera* » est le plus ancien journal de Milan, une lecture obligée pour tous les Milanais. L'atmosphère est, de toute façon, obscure, tout semble s'évanouir, ne pas se distinguer, la ville de Milan semble un enfer indistinct, comme dans la composition *Levataccia* : « *Ritardo del tram. Guasti/ improvvisi. Località cittadine ignote/ terrore blocco allo stomaco vie strane. Periferie/ grigiastre. Sensazione fissa/ di angosciante ritardo*³ ».

La composition semble renvoyer au dernier voyage de son père, qui sera conté au lecteur dans le recueil de 1999 *L'ultimo viaggio di Glenn*. Ici, on ne sait pas encore la vraie fin du père et Cucchi essaie d'imaginer son dernier voyage, le voyage qui le mène à disparaître à jamais, avec les localités inconnues, les banlieues grises et « la sensation fixée d'angoissant retard ». Mais les sentiments de fin et de mort présents dans son âme émergent peu après, quand, à la place de trouver la mer, on trouve la tempête, prélude à la fin de Luigi, absolument superposable à celle de Pietro, protagoniste du roman *Il male è nelle cose* :

*Preludevi all'idillio:/ - Il mare... vicino alla ferrovia, mentre/ sta per piovere.// In attesa e in assenza dell'evento:/ - Se uscisse dal portone che non sa/ dove andare... cosa fare.../ (ma guarda tu quei due che sguardi.../ adesso si avvicinano... mi pestano.../ mi lasciano a pezzi sulla strada, a pezzi, sanguinante...)// - spillo macchinamente alzato/ dalla destra ; situazione, tentazione/ frenetica ; stretto tra le due dita all'altezza/ del naso. Fermo. Colta la mira : giusto/ gusto a perpendicolo nella pupilla/ dell'occhio destro. Sangue. Inevitabile lo svenimento.*⁴

Le style

Il disperso a été un exorde narratif ambigu, parce que le recueil dans son entier a une indéniable tendance à la narrativité. La sortie du livre a été vue comme une nouveauté dans le panorama littéraire italien de la seconde moitié du XX^e siècle. En effet, il est bien clair que cette poésie – conte ne respecte pas les règles de la versification traditionnelle et elle ne répond pas aux schémas littéraires habituels à la tradition italienne. Pour cette raison, on parle d'une phase magmatique, d'une période caractérisé par un

¹ Giuseppe Pontiggia, *Il verso del disperso*, en Linus, Octobre 1976.

² Maurizio Cucchi, *Il disperso (Poesie 1962 – 2000)*, p. 30.

³ Idem, p. 35.

⁴ Idem, pp. 32-33.

important mélange entre prose et poésie, une période dans lequel on n'arrive presque pas à distinguer les différences entre les deux.

La poésie de ce livre est dominée par l'idée d'un certain lyrisme – narratif, qui se manifeste à travers un vers long et distendu, fonctionnel au grand thème de tout le recueil, c'est-à-dire l'enquête policière pour retrouver une image du passé complètement disparue et dont on est à la recherche.

Le vers tend à se casser, selon l'exemple des avant-gardes historiques et de la néo avant – garde italienne de la seconde moitié du XX^e siècle. La tendance à narrer se combine à ces vers et elle appartient plutôt à un goût lombard. En effet, dans les années soixante, la néo-avant-garde italienne coexiste avec une autre adresse poétique, c'est-à-dire celui de la ligne lombarde, une ligne poétique d'un expressionnisme contenu dans la forme. Cette typologie d'intention poétique dominera la dernière production de Cucchi, à partir du dernier livre de la phase magmatique, *Le meraviglie dell'acqua* et elle provoquera un retour à une forme plus régulière et à la tradition, sans cesser le cri de dénonciation, même sociale, qui fascine ce groupe de poètes, unis sans un manifeste d'entente poétiques, mais seulement par un ressenti commun et un engagement social.

La critique est unanime dans l'individuation de ces critères littéraires et stylistiques et on le voit très bien dans les nombreux articles de journaux, publiés à l'occasion de la sortie du livre. Un de plus important est celui de Giovanni Giudici, membre de cette ligne, qui identifie le but de la poésie de Cucchi comme une sorte de « *istruttoria*¹ », d'instruction investigatrice à fin de retrouver une figure complètement disparue. L'instruction va influencer le style du poète qui devient fragmenté « *ossia per frammenti giustapposti che tuttavia non combaciano sempre secondo l'ordine previsto da un armonioso mosaico. [...] una eccezionale capacità di misura, l'assenza di qualsiasi tentazione nel pericoloso senso dello strafare, un registro linguistico programmaticamente medio, ispirato da un ironico pudore. Su questa strada, Cucchi è un poeta che potrà arrivare lontano*² ». En faisant partie de la ligne lombarde, Giovanni Giudici souligne le ton du style qui est mesuré, intentionnellement moyen, par décision de l'auteur même, et caractérisé par une volonté de pudeur : il a raison, lorsqu'il dit que Cucchi deviendra un poète connu en continuant à écrire de cette façon, vu son indiscutable succès.

De la même ligne de pensée est Marco Forti : il soutient dans sa recension du livre que « *Cucchi [...] può aver risentito in qualcosa della prossima lezione di Giudici e Raboni nella prosasticità e riduttività di un dettato che, pur legato oggettivamente e fin veristicamente alle cose, ha poi saputo coglierne la spinta interiorizzata verso un*

¹ Giovanni Giudici, *Poesia come istruttoria*, en *Corriere della sera*, le 4 Avril 1976.

² *ibidem*.

*linguaggio personale, una sintassi subito implicita e come deflagrata*¹ ». Voilà encore une indication des caractéristiques du style de Cucchi, qui concorde avec une fragmentation du lyrisme, d'une représentation prosaïque et objective du dicté poétique, toujours plus lié aux choses. L'implicite polémique avec la tradition poétique conduit Achille di Giacomo des colonnes de « Il tempo » de Naples à imaginer un possible parallélisme avec Gadda dell'*Adalgisa*. Mise à part l'origine lombarde commune, tous les deux ont une tendance à une dislocation de la tradition et un attachement fier à la réalité des choses, qui sont en train de décrire dans leurs œuvres. Plusieurs fois, en effet, Cucchi fait référence à Gadda, surtout dans sa dernière production littéraire. Si Roberto Lamantea parle du « *linguaggio di Cucchi immediato e parlato nella sua nominazione, mai banale [et que] ricorda certi stilemi della neoavanguardia*² », Francesco Paolo Memmo, après une brève reconnaissance littéraire de 1963 jusqu'à 1976, indique tant rapidement que superficiellement une tendance, partagée par un groupe des poètes, à se heurter aux objets, dans « *un corpo a corpo d'incerto esito*³ ».

Une recension significative de Gabriella Sica ajoute un élément que la critique n'avait pas encore souligné : c'est-à-dire la disparition, pas seulement de l'antagoniste poétique d'Icio, mais de l'ego du poète. Sica soutient une indéniable tendance de Cucchi à « *disperdersi in una pluralità di voci assenti e anonime e, dunque, a disperdersi in un ritmo poetico obliquo, strabico [...] Cucchi tende a schivare, e eludere e eludersi (e a smorzare il linguaggio)*⁴ ». Encore une fois, un soulignement positif d'un langage qui se pulvérise comme les dents du petit Icio, qui ne s'affirme pas et qui n'affirme l'ego de l'écrivain. En effet, le manque de l'ego est expliqué avec des mots très durs sur le résultat poétique du recueil de Cucchi par Alfredo Giuliani, un des plus importants Néo-Avant-Gardiste. Il critique exactement l'absence de l'ego « *il vecchio io lirico diventa ogni giorno meno interessante, se è bravo a nascondersi può valere come una delle tante voci del deforme. Oppure, e meglio, lascia la parola a un nuovo io poetico, tremendamente disastroso, cinico e spietato con se stesso*⁵ ».

La figure de style, la plus récurrente, est la réticence et elle obtient un suspense, à travers une utilisation sage et intelligente des parenthèses, on arrive à réunir « *frammenti di spazi perduti [...] in un insieme di contrasti sul piano espressivo di una modernità indiscutibile*⁶ ». Pontiggia retrouve un précédent littéraire de ce style fragmenté et de ce ressenti lombard, un *unicum* de la littérature italienne, c'est-à-dire Antonio Porta. Dans son œuvre, Porta est réussi à unir les instances lombardes à la poésie. Cucchi n'a jamais nié la profonde estime vers ce poète lombard et il a édité *The spoon river Anthology* avec lui. Mais

¹ Marco Forti, *Il disperso di Cucchi*, en Paragone, Août 1976.

² Roberto Lamantea, *La linea lombarda*, en Il gazzettino, le 11 Décembre 1976.

³ Francesco Paolo Memmo, *Il disperso*, en Propsetti, Septembre – Décembre 1976.

⁴ Gabriella Sica, *Morte segreta*, en Avanti, le 25 Avril 1976.

⁵ Alfredo Giuliani, *Mettono in versi il mondo fratturato*, en La Repubblica, le 11 Avril 1976.

⁶ Giacarlo Pandini, *Cucchi nel labirinto*, en Avvenire, le 16 Juin 1976.

Pontiggia affirme aussi, de la poésie de Cucchi, que « *la sua forza è la reticenza, il dubbio [et que] Cucchi restituisce al parlato la sua carica di ambiguità, di esitazione, di corruzione allusiva*¹ ». Donc l'expressionnisme de Cucchi prend forme dans une récupération et dans une nouvelle réhabilitation de la langue orale et parlée à l'écrit et cela est, pour Antonio Rossi, le « *grande richiamo dell'espressionismo lombardo*² ». Mais l'expressionnisme réside aussi, dans le régression – disparition de tous les protagonistes de cette recherche, qui sont « *acefali*³ », même si Giuliani dissent, en disant que : « *non c'è espressionismo in Cucchi [...] dove l'espressionismo accende e accumula, Cucchi piuttosto smorza e toglie*⁴ ». Le monde de Cucchi, ici, est en disparition, ces atmosphères sont bien loin de créer un ton « *di toccante impersonalità*⁵ », comme il voudrait Giuliani : peut-être la cause du résultat d'une poétique qui cherche intensément le détachement et qui ne subit absolument pas la pauvreté d'un discours poétique, qui se révélera efficace et très significatif pour l'histoire de la littérature de la deuxième moitié du XX^e siècle.

1 Giuseppe Pontiggia, *Il verso del disperso*, en *Linus*, Octobre 1976.

2 Antonio Rossi, *Appunti sul "il disperso" di M Cucchi*, en *Lo specchio*, Milan, Mondadori, 1979.

3 Alfredo Giuliani, *Mettono in versi il mondo fratturato*, en *la Repubblica*, le 11 Avril 1976.

4 Ibidem.

5 Ibidem.

Sa deuxième publication : *Le meraviglie dell'acqua*.

Les thèmes.

Le meraviglie dell'acqua est le deuxième livre de Maurizio Cucchi, édité par la maison d'édition milanaise Mondadori. Ce recueil est, selon plusieurs points de vue, très différente par rapport à son livre d'exorde, surtout à niveau thématique. La première des différences entre les deux livres est que le jeu de réfraction va substituer la sensation, presque objective, de la disparition de quelqu'un d'important. La souffrance de la perte est mitigée par une « *estenuante dolcezza amniotica*¹ », qui cache la douleur. Et à la douceur amniotique fait référence aussi Giovanni Raboni, lorsqu'il soutient que « *la rifrazione ha preso il posto della frammentazione, una lunga, estenuante dolcezza amniotica avvolge e occulta (ma nello stesso tempo protegge, preserva) gli scatti, le macchie, i geroglifici dell'angoscia*² ».

Donc, si à la base du premier livre on trouve une quête espoir pour comprendre les raisons du mal intérieur du petit Icio, maintenant Cucchi cherche, à travers les illusions réfractées de l'eau une sorte de « *poésie en technicolor*³ », capable de soigner les blessures, en calmant les images stridentes du premier livre : « *È liquido, fumo profumato/ o il suo colore è rosso ma l'elemento/ resiste a ogni cattura della forma.// [...] ma il suo occuparsi di noi, goccia gradita,/ sottile spruzzo o maledetto torrente, sarà/ totale indifferenza, pura illusione che rinfaccia// questo insopportabile credito d'affetti*⁴ ».

Les jeux cubistes de réfractions de l'eau cachent la douleur, le lézard d'affectation, métaphore qui indique la souffrance pour la disparition du père, premier élément qui met en commun les deux recueils. Encore une fois la figure paternelle est partie intégrante de la poésie, sans une directe évocation. Le père maintient une aura de tristesse, mais le poète décide de changer des moyens pour lui exprimer la désolation.

C'est pour cette raison que le poète cache dans la douceur amniotique la souffrance pour cette perte, une volonté de déguisement exemplifiée par le grand thème de la bouche. Cette image est très présente dans le recueil, elle indique une volonté aveugle de phagocyter le passé du poète : désormais le lecteur peut bien comprendre l'avertissement du poète à l'égard de la lecture de ces compositions, c'est-à-dire que « le miel cache les traquenards » :

Qui è tutto pieno di miele e di tagliole.../ una pace sospesa, le ruote/ volavano diverse... ho anch'io/ un'arma allegramente colorata.../ riconosco il punto esatto sulla carta.../ l'incrocio, i transitanti,// il risucchio, le facce miserabili.../ il verde fradicio

¹ Giovanni Giudici, *Nel miele c'è una tagliola*, en *Poesia*, le 13 Avril 1980.

² Giovanni Raboni, *Disperso in un acquario di luce*, en *La stampa*, le 17 Mai 1980.

³ Franco Pappalardo la Rosa, *Poesia in technicolor*, en *L'umanità*, le 28 Mai 1980.

⁴ Maurizio Cucchi, *Le meraviglie dell'acqua (Poesie 1965 – 2000)*, p. 101.

materno/ della collina. Sfruttando a pieno l'estro/ gradito della pioggia, il gioco propizio/ delle felci, la voragine... Eppure i pigri/ / rinunceranno fatui alla bagarre,/ al lento assorbimento, al calcolo/ obbligato delle forze...laggiù/ / una partenza quasi al passo... poteva prendermi a sassate,/ ma la dolcezza sconosciuta degli alberi, lo strapiombo/ / Ne ingrandisco i confini; lo osservo/ compiaciuto, perfetto triangolo/ di strade, appiccicato alla parete, pronto a squarciarlo... Ma una sagoma/ oscura, distante, rasente un muro, una/ grondaia, forse... ci avrebbe raggiunto?/ / Ricordi poi solo il cancello, la fanghiglia/ e un biondino che si perdeva... E allora,/ / conosciute le angustie, i sotterfugi del nemico,/ non oltrepasseremo più la soglia...¹

Les traquenards métaphorisent la douleur pour la mort du père : le sentier dehors la maison est très dangereux, même s'il y a une fausse paix suspendue qui va annoncer une nouvelle guerre entre père et fils. Tous les périls sont masqués avec des images coloriées, on trouve des burons et le « vert trempé » et dégoûtant de la colline, symbole maternel surtout dans l'œuvre de Pavese aussi.

Cucchi ne renonce pas au grand filon du crétin, le vrai trait d'union entre tous les recueils. Plusieurs sont les crétins protagonistes de ce recueil de vers. La caractéristique propre des crétins de ce livre est qu'ils ont une sorte de régression dans le liquide amniotique maternel. De cette façon, on peut comprendre les raisons du choix du titre, tout concentré sur le thème de l'eau, mais on comprend aussi la nature d'une poésie comme *Letargo*, dans laquelle on trouve une figure simiesque, ultérieur alter-ego du crétin : « *belluino, scimmiesco, folto di sopracciglia/ d'improvviso sulla fronte, l'innocuo, piccolo C.,/ cresciuto a dismisura, lo sguardo, il sorriso,/ già ebete, pauroso* »².

Cette figure possède tous les traits du crétin : il est hébété et cela détermine sa condition mentale, en plus la ressemblance à un singe indique une difformité corporelle et matériellement extérieure. Le crétin aime vivre dans une condition de relâchement, d'immobilité, de régression amniotique et, enfin, de léthargie presque malade. La paresse est la condition existentielle des idiots liés aux merveilles de l'eau, dont ils se laissent fasciner : « *il gran piacere dell'accidia...scivola, si appallottola/ nella boccia di vetro; magari contemplando/ le meraviglie del vetrino, lo svolgersi della vita nel letargo,/ nella vacanza.../ / quasi di colpo mi sto portando al pari degli altri* »³.

La paresse est la clé pour comprendre cette figure : c'est une paresse létale, qui empêche un développement mental normal et de la personnalité, c'est une sorte de brouillard qui enveloppe le crétin. Le retard mental est décrit dans la section du recueil *Nel morbido cuore*, dont la figure de Giuseppe est le prototype mieux réussi. Giuseppe est une figure à moitié entre réalité et fantaisie, une figure qui s'accoste à la vie d'une façon plus qu'ingénue : « *E per quell'attimo appena immobile,/ / se ne meravigliò, nel suo cervello di cane*⁴ ».

¹ Idem, p. 97.

² Idem, p. 79.

³ Idem, p. 78.

⁴ Idem, p. 93.

La paresse caractérise Giuseppe aussi, elle l'oblige à une condition semi-dormante, privée de toutes les impulsions vitales. Voilà pourquoi Giuseppe écoute d'une façon distraite la radio, pour cette raison il baille au soleil chaud dans une matinée avancée. Même en dormant, la voix raconte son rêve: « *Più o meno lì, immagino,/ appisolava/ sull'ottomana, la bocca semiaperta sul cuscino/ molle. [...] vera anima, di un peso lieve, dolce, la gola/ secca, un insistente bruciore/ al palato... mormorava, dunque: «sono/ / nel morbido cuore di un uovo caldo...»*¹

La voix du narrateur imagine Giuseppe endormi, dans une position ridicule, avec la bouche semi-ouverte. L'abandon souligne l'ingénuité primaire de cette figure, qui chuchote ses propres idées surréelles. Etre au-delà de la réalité de tous les jours, donne la possibilité à Giuseppe d'avoir « une âme d'un poids léger, doux ». Le dernier obstacle à une fusion complète entre psyché et corps avec le cœur chaud de l'œuf, peut-être celui maternel, est la gorge sèche, c'est-à-dire un continuel renvoi à une réalité douloureuse.

Cette réalité de souffrance est bien représentée par la seule description de la ville de Milan, totalement dépersonnalisée et, par certains traits, effrayante. Tout est complètement fondu dans un labyrinthe de banlieues, de murs et de maisons d'un jaune horrible. On peut comprendre, alors, pourquoi Giovanni Raboni parlait de « dessins urbains et suburbains » dans l'originel volet de l'édition, avant d'être réunie avec les autres recueils dans l'anthologie complète *Poesie 1965 – 2000*. On attend de voir Milan bien connoté, vu l'amour de Cucchi pour sa ville natale, mais on lit d'une ville avec des sous-passages, des vertigos du balcon et des marionnettes infernales qui inspire la peur : « *Mi hanno detto che è vertigine.../ sul balcone, come sull'acqua del mare... sì, avevo/ fibbie lucenti, giravamo in sordina/ per i sottopassi della città e gli scherzi/ delle marionette, adesso,/ non ci tormentano più*² ».

La douceur amniotique implique le père aussi, encore sans un nom précis, mais toujours moins disparu. On comprend qu'il est en train de prendre forme parce que l'auteur utilise un langage toujours plus doux, cause du soin lénifiant de l'eau. Dans ce livre, Cucchi cherche à cacher les douleurs du petit Icio dans les réfractions de l'eau et les cris d'accusation terminent dans cette fluidité. Les tons se baissent, tout est loin, distant, le poète abandonne le vers long et strident pour un vers bref, qui peut masquer les cicatrices et les blessures encore sanglantes : « *Potevamo essere sciolti, alati, dove la pista/ procedeva incerta. Una precoce lontananza, un tempo/ indecifrabile; eppure, nessun confine. Ricordi:/ una schiuma di sale aerea, che si disfa e vibra*³ ».

¹ Idem, p. 92.

² Idem, p. 23.

³ Idem, p. 76.

Etre dissous est l'ambition désillusionnée du poète : l'utilisation de l'imparfait de l'irréalité camoufle les égratignures de la douleur dans l'eau. Ainsi le lecteur peut s'imaginer la mousse de sel d'air, qui se dissipe dans l'oubli. La distance renvoie directement au père, qui, avec sa disparition, empêche au fils d'avoir un point fixe auquel se référer, une source d'où tirer réconfort et sécurité. Les tons s'apaisent dans la composition suivante pour décrire « *un disperante soffice mondo*¹ » : « *Unghiuti piedini, amorevole broncio. All'ora/ che i conti non si chiudono, quale filtro/ mai s'insinua, tenero crapino intollerante/ bisbetico cuoricino... [...] Ma guardati,/ vacante sguardo, vischioso cane appigliato.../ Tra la porta ormai socchiusa e il muro/ due occhi trasparenti gonfi fïssano* »².

L'utilisation des diminutifs veut annuler la douleur, mots comme « *piedini* » (petits pieds), « *tenero crapino* » (tendre tête), « *cuoricino* » (petit cœur) amortissent d'autres mots comme « *unghiuti* » (onglés), « *broncio* » (bouderie), « *intollerante* » (intolérant), « *bisbetico* » (acariâtre), tout à fait contraires, dans leur signification, aux précédentes. Ici se concrétise l'action de l'eau qui essaie d'adoucir et de soigner la souffrance, évoquée par la deuxième série des termes. Le distique final mérite d'être commenté : le mur comme la porte symbolisent la mort et le détachement successif. Le fait que la porte soit entrouverte et que des « yeux gonflés transparents fixent » indiquent que la disparition paternelle est une présence continuelle, mais transparente, de toute façon douloureuse, à cause des yeux gonflés pour les larmes.

L'attention pour l'oubli n'implique pas la présence de quelques vers d'accusation, indicateurs d'une amertume difficile à cacher dans les jeux kaléidoscopiques de l'eau : « *Qualcuno diceva: orridi segnali di fine; ingenuo,/ bastardo... dal trampolino/ pendevano residui sconci e nell'azzurro/ stronzi, cartocci, pelli levigate,/ le nostre chimere, diavoli,/ confusi pensieri; ridente, fregandosi le mani/ osservava in silenzio lo squisito istruttore*³ ». Ces vers reprennent l'attitude constante du recueil antécédent, c'est-à-dire *Il disperso*, mais, en même temps, anticipent la conduite future de la phase de « transition », une conduite d'obstacle, de rupture, de douleur déclarée dans un contexte d'invective avec un destinataire mieux défini : Luigi. Au niveau de l'invective on trouve les termes « bâtard » et « étrons », tandis que le tremplin indique et souligne une condition d'incertitude de celui qui se promène sur lui, en d'autres termes, son père. Le poète l'appelle « exquis instructeur » ironiquement, l'exquis n'accepte pas d'excuses, mais il est une accusation pour sa disparition.

Comment récupérer les images paternelles ? Sur son corps, comme s'ils étaient des tatouages et avec les objets. On retourne sur le sentier battu de l'importance du corps, dont on maintient vif un ton fort expressif. Dans la poésie précitée *Letargo*, on trouve une première représentation du corps : « [...]

¹ Severino Cesari, *L'equivoco della poesia*, en *Il Manifesto*, le 21 Février 1981.

² Maurizio Cucchi, *Le meraviglie dell'acqua (Poesie 1965 – 2000)*, p. 95.

³ Idem, p. 100.

*nel corpo umano quel lungo giacere quasi immobile.../ / l'identità delle visioni,/ possibili metafore gratuite.../ i succhi interni, pappa vischiosa che ristagna,/ da assimilare, distribuire, espellere¹ ». Gésir quasi immobile est la position, la condition, des anti-héros du poète : même le titre de la composition renvoie à une condition existentielle et psychologique dormante. Le corps est individualisé par les « sucres internes » qui stagnent, et, ensuite, ils sont absorbés et éloignés : on a, donc, une description du procès nutritionnel. Tout se débat dans un contexte métaphorique de douleur, tout est représenté par ces sucres avant tout assimilés, puis distribués et, enfin, éloignés. L'interprétation est soutenue par le thème principal du recueil, c'est-à-dire l'occultation de la souffrance dans l'eau avec le but de l'adoucir. Il y a une claire superposition du sentir du processus de nutrition, comme si l'homme Icio avait dû se nourrir de douleur, comme si la souffrance était une condition inaliénable de l'homme : à celle – ci, on peut trouver un refuge ou des escamotages. Pour cette raison, la maison seule peut fournir une niche tranquille : « *Potrei restringermi,/ / ridurmi con lenta e metodica conquista/ a vivere in un piede, in un occhio o in un orecchio;/ in un polmone. Ambiti sicuri della casa* »².*

Mais le vrai coin sûr de la maison est le corps. A cause de sa régression, Cucchi est en quête de lieux paisibles et tranquilles, où s'isoler pour se protéger. Pour le poète, les lieux sûrs sont « le pied, l'œil, l'oreille ou le poumon », autres morbides et accueillants pour surmonter la souffrance. Si ces parties du corps sont tranquilles, la peau métaphorise la douleur : « *Dimestichezza/ / vorrà pur dire sfuggirne il controllo eppure/ / «che resistenza potrà mai opporre/ / la pelle e non piuttosto decomporsi, macerarsi,/ / già sbiancata come nell'olio³ ».*

La peau est, encore une fois, un symbole de douleur, mais c'est une douleur qui est en train de se décomposer et, dans une certaine mesure, elle est en train de disparaître. La peau est blanchie, obligée à rester dans l'huile pour adoucir les blessures, désormais en voie de guérison. Tout est suspendu, même les objets, encore une fois protagonistes du recueil : voilà le pourquoi de tant d'inventaires, auxquels s'en remet Icio : « [...] *La prima/ è immagine di materassi,/ coperte varie, cuscini lenzuola stese a prender aria... ma sul tavolo,/ foglietti... su cartoline rovesciate conti/ di soldi certo, cifre. [...] Comunque guarda, con la radio spenta,/ come lugubri, estranei, ambigui,/ sembrano i pochi rumori di casa: le posate/ sulla tovaglia, i cavatappi, i passi...* »⁴

Tous les objets appartiennent à l'intérieur de la maison, ils sont dans un désordre qui n'est pas uniquement spatial, mais qui peut renvoyer à une dimension plus intime et psychologique, au niveau

¹ Idem, p. 79.

² Idem, p. 84.

³ Idem p. 100.

⁴ Idem, p. 86.

mental des crétiens, premiers acteurs de sa poésie. L'objet est au premier plan, « *nella sua frustrante (a volte però tenera) limitatezza, nella sua staticità inerte*¹ ». La situation décrite est obscure, étrange, ambiguë, les objets de tous les jours suivent cette parabole, en perdant toutes les significations positives et en acquérant des négatives, parce qu'ils n'ont pas de fonctions. Quelques pages plus loin, Cucchi propose une autre énumération d'objets, toujours dans la même obscurité :

Il tavolo ben più grezzo: assi/ male inchiodate, piuttosto; ruvide, percorse/ da formiche, maggiolini,/ per le giunture, sulla panca. Sotto,/ alla rinfusa arnesi da lavoro, bustine di sementi,/ il setaccio, qualche cassetta, barattoli incrostati.// Rudimentali recipienti d'acqua, grosse tolle/ per le mani, le verdure, senza vergogna/ per i pochi moschini galleggianti...// Sul fianco, tra i badili, le vanghe,/ la carriola, una catasta di legna, quindi/ lo schifo di pomodori spappolati,/ quasi ormai muffi, putridi, infestati/ da mosconi, zanzare, vespe ronzanti:[...]².

La présence d'insectes, le dégoût pour les tomates moisies, la lourdeur de l'environnement, qui réunit tous les objets énumérés rendent les outils et le cadre dégoûtants. On remarque une augmentation de la répugnance et de la saleté : si dans le précédent recueil, les objets avaient une valence positive, maintenant ils acquièrent une lugubre misère. La différence est désormais évidente : si dans le traitement du corps, le poète continue dans le sillon initial, ces objets - preuves - traces, à travers lesquels récupérer le passé, se colorent de désolation. Et cela parce qu'Icío ne veut pas découvrir, mais enterrer le passé, l'oublier, le noyer dans l'eau.

Le style

Le vers long et narratif de *Il disperso* est substitué par un vers plus bref et plus lié à la tradition : Cucchi indique comme cause de ce changement la lecture d'un épistolaire entre Rilke et Pasternak, où on dispute sur l'importance de la lyrique. Pour poursuivre la lyrique, Cucchi change son dicté poétique et va rejoindre résultats, très loin de la sensibilité du premier recueil. Bianca Maria Frabotta soutient que la voix poétique de Cucchi « *qui più cristallina e non piangente, è quella di un io che si districa a fatica dalle vischiosità amniotiche, sazio del « gran piacere dell'accidia », che, a ogni passo, inespica nell'accumulo spugnoso del non detto, dell'indicibile* ».

De toute façon, on peut retrouver des compositions qui ressentent de la prose de *Il disperso* et dont les titres sont : *Dolce fiaba* et *Nel morbido cuore*. Ces deux poésies démontrent encore un lien indéniable avec son exorde, même si un critique éminent comme Giovanni Giudici soutient, dans une recension publiée sur la plus importante revue poétique italienne de poésie, que Cucchi s'est émancipé

¹ Donatella Bisutti, *Le meraviglie dell'acqua*, en il nuovo Raccoglitore, 1980.

² Maurizio Cucchi, *Le Meraviglie dell'acqua (Poesie 1965 – 2000)*, p. 90.

du premier recueil, en allant outre au passé, en développant « *motivi stilistici e lirici che là erano presenti come in embrione e che qui costituiscono invece un materiale di primo piano*¹ ».

Cucchi tente le genre du conte de fées, mais en vers, en imitant un prédécesseur illustre comme Baudelaire et pas seulement d'un côté formel, parce que « *questa fiaba è poi rovesciata, decantata da losche presenze, da baleni surrealisti*² ». Ce conte est influencé par « *una disponibilità verso il lirismo*³ » et par la contamination, déjà appartenant au poète italien – milanais Vittorio Sereni, par la narrativité et par la pureté. Le poète Mario Santoagostini soutient aussi que la volonté de narration n'a pas complètement disparu, mais il la voit « *nascosta nella parola*⁴ » : la narration est rendue invisible au lecteur, cachée à l'intérieur les mots du dicté poétique.

On peut entrevoir un autre aspect de la poésie lombarde, c'est-à-dire la tendance à l'autobiographie, comme il est usuel dans cette pratique poétique, qui compte sur des noms du calibre de Giudici, Raboni et Pagliarani, mais Cucchi a accompli des choix « *di tempi, luoghi, esperienze, di estrema elezione e selezione, al limite dell'ineffabilità*⁵ ». Il n'écrit pas donc d'autobiographie vraie et propre, mais un conte choisi, composé par des faits sélectionnés, ineffables, qui ont une sûre inclination à la recherche de la contemplation, grand thème eckartien et silésien des recueils suivants. Un autre auteur de tout respect, qui semble être présent dans ce livre est Eugenio Montale, spécifiquement dans sa dernière production, c'est-à-dire *Satura*, à cause d'une présence obsessive du « *tu* ». En effet, le poète de Gène utilise d'une façon insistante l'escamotage littéraire tu tutoyer, attitude remarquée aussi dans *Le meraviglie dell'acqua* par Antonio Motta : « *in verità il montalismo di Cucchi è rovesciato. Gli oggetti inseguono il flusso del sogno, il « tu » non è più un personaggio, ma un « io » rovesciato su se stesso in un viaggio ai confini della follia*⁶ ». Mais les reconnaissances significatives ne terminent pas ici : Dario Bellezza aussi remarque des colonnes de Paese sera, une certaine ascendance de la poésie crépusculaire, mais, surtout un langage qui :

*deve fare a pezzi cuore e mente per salvare il salvabile, un incerto e lento paradiso di immagini sottratte, per chi non crede al nulla. Siamo di fronte al misticismo, laico, del nulla : quello che conta è la vita osservata con la lente dell'entomologo. L'atteggiamento verso il reale di Cucchi ha dello scientifico : la sua moralità è indiscutibile e anche la sua ingenuità : credere infatti alla poesia che non « serve » a niente in un mondo che va alla deriva, scisso, inquinato, servo delle ideologie, può essere un atto di superbia, di presunzione che d'altronde Cucchi paga con un certo isolamento una sua stordita inattualità*⁷ ».

1 Giovanni Giudici, *Nel miele c'è una tagliola*, en "Poesia", le 13 Avril 1980.

2 Sebastiano Adamo, *Lo sguardo in agguato dentro sé*, en « L'ora », le 19 Juin 1980.

3 ibidem.

4 Mario Santoagostini, *Il comune linguaggio della poesia*, en l'Unità, le 24 Avril 1980.

5 Giorgio Barberi Squarotti, *Versi impegnati e ironici o belli, "da contemplare"*, en La Stampa, le 13 Juin 1980.

6 Antonio Motta, *Una poesia tra memoria e sogni*, en Puglia, le 16 Octobre 1980.

7 Dario Bellezza, *Ma a che serve scrivere versi?*, en Paese sera, le 9 Mai 1980.

Les mots de Bellezza, poète qui a débuté avec Maurizio Cucchi, sont très forts, même si on peut noter une certaine solitude et manque d'actualité. Toutefois il comprend très bien l'urgence mystique – ésotérique de Cucchi, une confiance superbe dans la poésie comme moyen de survivre aux injustices sociales, mais spécialement une attitude scientifique dans l'examen attentif du monde et du néant. On peut entrevoir les lueurs de la mystique rhénane, qui allument le Néant de Bellezza, à travers un choix de vie et de décrire poétiquement l'existence entre la vie et la mort, pas comme « *atto di irresponsabile ottimismo, è espressione di una volontà di sopravvivenza contro ogni oscura insidia (il male, il destino...)*¹ ». Antonio Porta voit dans sa poésie une attitude responsable et consciente, une volonté de décrire une vie, la vie commune, qui survit dans l'espace poétique, expression de culture et de nature.

¹ Antonio Porta, *La scelta di essere simili all'acqua*, en Corriere della sera, le 18 Mai 1980.

Phase 2 : la transition. *Glenn, Il figurante et Donna del gioco.*

Les plaquettes : *Glenn et Il figurante.*

Les thèmes.

Glenn est une plaquette éditée par la maison d'édition génoise San Marco dei Giustiniani et elle représente une inversion de tendance marquée en comparaison avec les autres livres. Le point qui éloigne le présent du passé, est la représentation de la figure paternelle, désormais devenue protagoniste et indiquée avec le pseudonyme Glenn, en se référant à l'acteur américain Glenn Ford, auquel Luigi Cucchi ressemblait. Si, dans le premier recueil, cette figure était disparue, brisée, sans un statut précis et si dans *Le meraviglie dell'acqua*, elle apparaît « en technicolor », ici et pour la première fois elle est décrite directement et très précisément :

- *Ho un sorriso aperto, accattivante, profondi occhi neri. Puoi passarmi, togliendoti la cuffia, una mano nelle intatte onde scure dei capelli. // - Ma lungo i tornanti la moto era troppo fragile, i camion grigi passavano rumorosi. E il granito, nell'ultima caduta, ha avuto un sapore irresistibile, fatale. // - Eppure mi affaccio in posizione centrale, accasciato. Ho una spalliera umana protettiva, una cornice; amici che mi chiamano Glenn¹.*

Le lecteur rencontre pour la première fois sur la scène le père avec le pseudonyme de Glenn, pour cacher le vrai nom et sa position familiale. Il s'agit d'une morte violente, à laquelle on fait continuellement allusion dans *Il disperso* et, ici, elle est indiquée avec l'image des tournants : il sera seulement plus tard qu'on comprendra que cette morte est un suicide. Le père devient le symbole d'une vie à la limite du picaresque, en raison de sa participation à la campagne de Russie, pendant la Deuxième Guerre Mondiale, une campagne ici représentée avec toute sa violence : « *Con l'ubriacone sull'auto godevo/ lo sterminato squallore della Russia./ Sentivo poi il braccio come mi cadesse/ nella polvere macchiando la divisa²* ».

Les souffrances et les expériences subies par le père pendant la guerre sont « racontées » par des vers brefs, loin des exordes, mais qui poursuivent le sillon tracé par le deuxième recueil. La narrativité ne manque pas, même parce que Glenn est défini, par le poète, « un petit poème en prose », en raison de la riche partie prosaïque, antéposée à la narration poétique de la guerre. Dans cette section, on a la reprise du thème habituel du crétin, qui ici s'identifie vraiment avec le petit Icio : « *Mentre è in posa, l'adorabile piccolo, vestito di bianco, col cappellaccio a visiera e il giornalino a fumetti nelle mani, piega leggermente,*

¹ Maurizio Cucchi, *Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 122.

² Idem, p. 124.

flessuoso, la gamba sinistra e il ginocchio sporge appena. Temo però che la sua fantasia sia assai mediocre, l'attitudine al fare inconsistente. La sua curiosità non è purtroppo manifesta, non guarda attorno, non scruta i meccanismi. Ma è tenero e si commuove, sente profondamente »¹.

Ces lignes indiquent tous les chrismes de cette figure : celle – ci est angélique, distante de la réalité, à laquelle elle ne s'intéresse pas, dont elle ne se préoccupe pas, mais qu'elle « ressent profondément ». Même si le crétin semble un être dans une condition d'hébétude stable, qui se transformera en paresse dans les prochains recueils, le crétin ressenti, lui est traversé par des sensations et par de très fortes émotions, en raison de son absolue ingénuité à l'égard de la vie.

L'autre filon de la plaquette est défini par le critique Marco Forti² comme un chemin d'identification du père avec le fils : c'est un chemin absolument hérissé, mais belligérant, contrasté, où , tous deux blessés, luttent et se débattent dans la douleur. La réappropriation de la figure paternelle, est un pas en avant surprenant, même douloureux. On trouve des vers qui expriment ce nouveau rapport : « *Ci penso adesso ero al tuo fianco/ al tuo seguito ma ti guidavo/ nella campagna di grano. Non ho più anelli/ alle mie mani e siamo soli lontani/ / a sgusciare succhiare questi bagnati/ frutti »³.*

Cucchi arrive dans un fragment exclu de *Glenn* et puis récupéré dans la collection *Poesie*, à nier la différence entre les figures paternelle et filiale, elles sont des masques identiques d'un cauchemar partagé : « *Il mio nome è Glenn e sono mio padre »⁴. « Mon nom est Glenn et je suis mon père » : cela indique une superposition entre eux, sans la possibilité de diviser le seul et unique nœud de douleur qui motive le choix poétique de Cucchi. Cela arrive aussi dans la plaquette – anthologie *Il figurante*. Cette première anthologie de poésies choisies a la caractéristique fondamentale de décrire une sorte de genèse de la création poétique de Cucchi, ses sensations et ses thèmes fondamentaux. Pour cette raison, Cucchi écrit ici : « *Sentivo, ormai, che il volto del personaggio diveniva una mia maschera, e tutto ciò che di lui sapevo si versava in me. Se io ero stato il figlio e Glenn il padre, il nuovo Glenn non ero che io.[...] Avevo assorbito la figura paterna e me ne ero rivestito, ed era forse per me come un'inattesa soluzione »⁵.**

« J'étais le nouveau Glenn », voilà la clé de compréhension de toute l'œuvre, de cette nouvelle transition poétique aussi et le grand thème du masque présent, surtout, dans le recueil *Donna del gioco* du 1987. *Glenn* est la plaquette qui remarque également une différence fondamentale : pour la première fois, le crétin est identifié avec Icio. A la base de la présentation de deux figures, il y a une lutte et un rapport continuellement conflictuel entre eux, cela mène à une double identification entre

¹ Idem, p. 119.

² Maurizio Cucchi, *Glenn*, Gène, San Marco dei Giustiniani, 1982, p. 10.

³ Maurizio Cucchi, *Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 31.

⁴ Idem, p. 238.

⁵ Maurizio Cucchi, *Il figurante*, Florence, Sansoni, 1985, p. 48.

l'imbécile fils et celui père : « *Ma al primo colpo, il corpo caldo cadde tra le mie mani e il sangue prendeva a colare, dalla ferita morbida, senza spasimo, senza fretta. «Qual è il tuo gusto?», «che orrore» diceva il piccolo come un idiota, «bracconiere di merda». Soave animo, arrogante pietoso* »¹.

Le petit Icio est défini comme un idiot et malgré cela – ou, peut-être, pour cela – son âme est suave, délicate et surtout pieuse, il éprouve une forte souffrance quand l'animal est tué par son père. Celui – ci est un trait typique du crétin, qui ressent, qui essaye des émotions très fortes, même dans la situation d'hébété dans laquelle il se trouve. Éprouver de fortes émotions est le cadeau de Dieu pour les crétins, il s'émeuve en voyant l'animal mourant et, de cette façon, il découvre, jour par jour, une réalité cruelle avec merveille. Même sur son corps, on peut distinguer des traits qui n'appartiennent pas aux êtres corrompus par la réalité. En effet, on lit la première description du crétin – petit Icio : « *È incredibile come il piccolo ami camminare, come senta in sé, graduale, il gusto dello sforzo, del passo, il piacere del sentiero, del bosco, dell'erba bagnata, dell'attrito, l'aspettativa del laghetto. Qui, lui stesso così esile, pressoché esangue, etereo, ha divorato seduto sei panini, saltellando poi verso l'ascesa e le stelle alpine, verso il favoloso tetto di Ponte Ranica* »².

La fragilité extérieure n'est pas synonyme de lassitude intérieure : le goût de l'effort dans la promenade semble être la conséquence d'une énergie spirituelle capable de lutter, de supporter le mal et la douleur. Mais cette force est accompagnée par la légèreté des sauts de lutin, par l'ingénuité d'une âme pure, qui n'accepte aucun compromis avec la réalité, mais il l'envisage, même en souffrant et en se surprenant pour les petites merveilles du monde, comme les edelweiss.

La partie de chasse, à laquelle Icio participe malgré – soi, arrive dans les limites extrêmes de la banlieue milanaise, un lieu faisant encore partie de la municipalité de Milan, mais qui est, toute à fait, campagne ouverte. Même si brièvement, la ville de Milan revient sur la scène dans ses périphéries et surtout dans le jour de l'abandon fin du père :

Com'era strano... a un solo breve tratto oltre la piazzetta, lo sgombro viale alberato che portava al capannone sembrava già appartenere a una periferia assoluta. Oltre il margine la cava. Scendendo per un attimo, chinandomi, potevo scorgere le anguille. Oggi è in ritardo, il suo sguardo è assente : forse stanco di noi? Sorridi... vedi che ha smesso gli abiti umili da lavoro... ho un borsalino nuovo fiammeggiante appeso all'ingresso... Mi delegava tutto, senza parlare ; è vergognoso ! Di fuori, correndo, la pianura si risveglia. Il giorno è giovane, frizzante, lo si osserva dagli occhi. In essi è luminoso, bianco, enorme, l'inarrivabile volto filiale ³.

¹ Idem, p. 121.

² Ibidem.

³ Idem, p. 123.

La ville de Milan est le cadre dans lequel se consomme le drame paternel : la catastrophe arrive dans un matin de soleil, en train de réveiller la plaine, mais le soleil est aussi l'image du visage du fils, lointain, inaccessible désormais par le père, en raison de sa mort. La tragédie est habituelle pour la figure de Glenn, parce qu'elle est associée à la guerre, à la Seconde Guerre Mondiale et à la tragédie russe. Cet événement blesse profondément la vie de l'homme Luigi, aussi à niveau corporel (Luigi a une profonde cicatrice au bras droit) que spirituellement, parce que Luigi semble incapable d'oublier le cauchemar de la guerre. Son âme devient vide, elle ressemble aux plaines glacées de la steppe russe, lieux où il a marché à l'occasion de l'invasion italienne de l'ARMIR. Les descriptions du front sont un des plus célèbres témoignages de cette catastrophe, c'est-à-dire le livre de Giulio Bedeschi, *Fronte russo : c'ero anch'io*, duquel le poète tire son inspiration pour les portraits du paysage de la Russie et de la vie des soldats.

La guerre est intimement liée à la figure paternelle et cela arrive surtout dans *Glenn* et dans *L'ultimo viaggio di Glenn*. Le premier livre décrit la première apparition de Glenn sur la scène poétique, tandis que le dernier narre ses derniers jours et sa tragique disparition. Dans le premier recueil, Glenn est aussi la masque du fils et du père, le premier rendez – vous entre eux, le champ de bataille, pas seulement russe, entre le deux, le carré sur lequel les deux boxeurs se dévisagent , sans penser à se retracer, comme dans *Il disperso* ou à se protéger des douleurs comme dans *Le meraviglie dell'acqua*. La section, la plus proprement dédiée à la guerre, a comme titre *Viaggio di Glenn*, une section où le poète commence avec l'accent au salut paternel avant de partir pour la Russie :

Sedevo distratto sul gradino nero/ della statua le spalle già rivolte/ al lago quando ho capito che era lì/ in grande affanno a darmi il suo/ / saluto... Ancora biondi erano/ i capelli eppure mi sentivo/ come immobile senza poterle offrire/ in cambio che il mio sguardo bruno/ / e già profondo, luminoso... Partivamo/ / e benché la distanza da quei luoghi/ fosse estrema il clima la gente ruvida/ inospitale avevamo vesti troppo leggere/ scarpe e cappelli di pezza come ti ho raccontato:/ / avremmo rubato nelle case dalle pentole¹.

Au départ pour la guerre, on assiste à au revoir collectif et voilà pourquoi Luigi et Icio sont le même homme, au moins dans ce livre. Donc père et fils partent tous les deux ensemble et ce départ commun fournit la motivation de l'usage des verbes à la première personne du pluriel. L'inhospitalité du climat et des gens est significative ,c'est une sorte de prémunition de la défaite fin et de l'horreur de la Russie en guerre pendant l'hiver. Les vêtements, beaucoup trop légers, sont la première cause de mort des soldats, parce qu'ils génèrent des engelures aux parties les plus exposées du corps : « *Con*

¹ Idem, p. 124.

l'ubriacone sull'auto godevo/ lo sterminato squallore della Russia./ Sentivo poi il braccio come mi cadesse/ nella polvere macchiando la divisa »¹.

On ne connaît pas encore la cause de la blessure au bras, parce que le poète n'a pas encore narré la vraie cause, c'est-à-dire l'explosion de l'isba, maintenant on peut encore supposer que l'hypothermie est la cause pour son mal fonctionnement. Le lecteur peut se rendre compte de premiers signaux de désolation sur le visage de Luigi, surtout quand il pense entre soi – même à l'égard de la condition de l'homme et de sa tristesse : « *tornando a voce alta pensavo:/ come le bestie gli adulti non ridono mai* »². Et le sourire abandonne le visage paternel, pendant la longue et terrible agonie dans l'attente du retour, où il y a encore une métaphore avec la condition des animaux, une condition, peut-être, plus confortable parce que représentée d'une façon essentiellement existentielle : « *[...] facevo luce/ scarsa dalla candela tra le gabbie oblique/ e il tetto mentre strisciava impolverato/ il fagotto... sono un pover'uomo (mi dico)/ / spunto sul taccuino tremante/ i pochi giorni che mancano al ritorno.../ non basta più si appanna questo/ gusto animale che mi trascina* »³.

Le père est avec le ballot du vétéran de guerre, un homme « pauvre » qui compte les jours manquants pour le retour, qui se traîne avec un goût animal. En outre, il a une régression à l'animalité, qui exprime un instinct de survivance mêlé à la peur de ne pas réussir à retourner et à la terreur de la défaite future et de l'humeur pleine d'affliction : « *Altrove... regione notturna regione/ dello sconforto, più vive/ sono le cose senza nome aperte.../ già grido di lontano, aspettami! stupito/ / di chi dirà scappando non ti conosco.../ proteggimi sarò paziente... non mancherò:/ non ho più le labbra* »⁴.

La description de la guerre est fonctionnelle au thème du père, qui assume pour la première fois, une propre physionomie. La plaquette lui est dédiée, parce qu'elle a comme titre le pseudonyme, à travers lequel le fils appelle son père, c'est-à-dire Glenn. Pour la première fois on peut lire une sorte d'auto description du père, en proie au désespoir : « *Vado a testa bassa sul marciapiede, la mia vestaglia nera oscilla. [...] Essere lì confuso mentre il ciuffo ondulante mi annebbiava. Avere la forza, la temprà, buttarsi. Nutrirsi, succhiarlo. Rialzandomi, lentissimo, temevo un nuovo incespicare, molesti osservatori* »⁵. Cette première et superficielle indication des traits du père est significative parce qu'elle est une importante ouverture vers Luigi, que dans les premières recueils était tout à fait disparu. Il a la tête en bas, il est confus et il est en train de tomber par terre : tout cela nous suggère une certaine fragilité et une condition de torpeur, indiquant son état d'âme. Cucchi poursuit avec les descriptions et il commence à décrire la beauté extérieure de son père, une beauté qui conduit ses amis à le rapprocher à Glenn Ford : « - *Ho un*

1 Idem, p. 125.

2 Ibidem.

3 Idem, p. 127.

4 Ibidem.

5 Idem, p. 120.

sorriso aperto, accattivante, profondi occhi neri. Puoi passarmi, togliendoti la cuffia, una mano nelle intatte onde scure dei capelli./ [...] – Eppure mi affaccio in posizione centrale, accasciato. Ho una spalliera umana protettiva, una cornice; amici che mi chiamano Glenn »¹.

Il y a plusieurs situations de tension entre père et fils, comme à l'occasion de la partie de chasse (voir 75), dans laquelle le fils idiot apostrophe son père comme un « braconnier merdeux ». Dans ce livre, ce qui reste du père, est un étrange sourire mélancolique et un triste présage de mort : « *Ha un suo breve sorriso ma attorno/ nel silenzio pacificato che chiude/ domina l'alito cattivo del distacco*². ». Cet obscur présage de mort est partagé par le père et par le fils : on arrive à soupçonner que le fils est en train de vivre sur sa peau les expériences terribles de son père et ses pensées, pour le retrouver, pour instaurer un dialogue avec lui, pour avoir la possibilité de le redécouvrir. Cette redécouverte prévoit une complète fusion entre les deux, comme dans le passage de la double partance pour la Russie (voir 76). Et la guerre prophétise la « région nocturne » de la nuit et de la mort (voir 80), la peur de la solitude et le découragement ; on s'aperçoit que la tragédie est prête à se consommer. Le retour à la maison ne correspond pas au bonheur, à la libération, mais à une lente et continuelle bataille contre un mal obscur, qui s'est insinué dans son intériorité et qui le conduira au déchirement final. Ce déchirement apparaît dans la tractation du corps aussi : on n'a plus de choses, d'objets – preuves pour découvrir l'identité d'un disparu ; on n'a plus d'images réfractées dans l'eau pour soigner la douleur : on trouve le corps, décrit par des termes déboîtés. L'image du sang de l'animal mort, en raison de la blessure, continue une certaine veine pour la « décomposition anatomique », qui est poursuivi dans une composition suivante : « *«Caro», gli dicevo, mentre sedeva morbido sopra le mie ginocchia in poltrona. Lo guardavo con totale, legittima fierezza. Temevo per quegli ossicini dalle mie manone; gli occhi a mandorla, la pelle candida, le rare efelidi...* »³

La description manifeste une douceur indéniable : c'est la description de la part d'un père des petits os qui composent la petite main de son fils, pour la première fois « cher ». Cet adjectif très significatif parce qu'il évoque la complète fusion entre les deux et une distension ténue entre eux, qui mène à prophétiser une paix à venir.

Le Style

Les années comprises entre 1982 et 1987 sont des années marquées par l'innovation poétique et par l'émancipation par rapport à la poésie exprimée précédemment. Le terme « transition » est emprunté de la « post faction » édité par Alba Donati à l'ensemble de toutes les poésies parues sous le titre de *Poesie 1965 – 1990*. Ce mot commode pour indiquer cette phase n'a aucune valence négative,

¹ Idem, p. 122.

² Maurizio Cucchi, *Glenn*, p. 41.

³ Maurizio Cucchi, *Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 121.

mais il indique tout simplement le début d'un important tournant, qui se concrétisera d'une façon permanente avec la publication de *Poesia della fonte* et de *L'ultimo viaggio di Glenn*.

Le virage indiqué est un nouveau parcours de pacification entre père et fils, qui sont en train de se connaître et de se récupérer. Tout cela est fondamental parce qu'on arrive à comprendre l'importance de cette petite plaquette, une sorte de phase intermédiaire qui va annoncer la paix fin du recueil *Poesia della fonte*.

D'un point de vu stylistique, cette plaquette est caractérisée par un mélange de prose et poésie, savamment distingué : la prose est utilisée par la description des aventures, plus ou moins heureuses, des deux ensembles. On trouve la promenade, la partie de chasse, les descriptions d'Icio enfant et de Luigi père et les premières manifestations du désespoir paternel. La poésie est utilisée pour mettre en scène les situations vécues du père en Russie : la plaine russe, le désespoir et la peur du refus à l'occasion de son retour à la maison.

La publication de la brève plaquette est passée sous le silence de la critique officielle, peut être les critiques se sont aperçus qu'elle aurait annoncé une publication plus complète et plus difficile, c'est-à-dire *Donna del gioco* : un recueil complexe, composé seulement de vers et qui a souligné définitivement le succès de Maurizio Cucchi et de sa poésie.

Le recueil de transition et de déguisement : *Donna del gioco*.

Les thèmes.

Le livre *Donna del gioco*, publié en 1987, termine la phase de transition du poète milanais. Cucchi a choisi comme thème principal celui du masque et du déguisement, en outrant ce qui arrivait déjà dans la plaquette *Glenn*. La plaquette se pose comme but final une continuelle superposition entre la figure filiale et la figure paternelle, parce que ce jeu réfractif semble atténuer la douleur : « *Non ti ho tradito ma non ti sogno più/ e se mi sogno mi sogno col tuo viso: /sul tuo torace mi ergo/ nella tua mano mi fido/ con te la folla si spalanca*¹ ». Par une trahison initiale, on commence à voir des ouvertures qui annoncent la paix entre les deux personnes. Pour cette raison, on peut trouver des élans affectifs entre le père et le fils, père dont on vient savoir, pour la première fois, le nom : « *Caro perduto Luigi/ sei oggi più tenero, inerme fratello/ nel mio mutato pensiero./ È bianca la tua pelle, come carta,/ e io ci scrivo./ È questo il saluto e sarà più leggero/ il sacrificio dell'anima./ Sul lieto silenzio di un prato/ si posa l'ombra dell'ultima parola./ Abbi comunque pace/ l'abbia chi ha taciuto. Siamo noi/ il corpo dell'economia* »².

Luigi, donc, est le nom paternel : on est arrivé à ce résultat après dix ans de souffrance poétique et littéraire. On a commencé avec une figure disparue et on est arrivé à un nom bien précis, à un père excusé devenu « inerme frère », dont la peau blanche est support d'écriture poétique et source d'inspiration aussi. Le titre est une citation du *Fiore* dantesque et des derniers vers du sonnet CLVI. Le protagoniste du sonnet est une vieille femme, qui se présente comme une conseillère d'amour d'une autre fille, beaucoup plus jeune qu'elle. Elle conseille à sa jeune élève de concéder moins de ce qu'elle reçoit, en rallumant les ambitions des soupirants et, surtout, en obtenant toujours plus de leur part. A cette conception utilitariste de l'amour, Cucchi propose un amour conçu comme totale dissipation, qui ne se préoccupe pas de n'importe quel profit. La section appelée *Nel mio felice anno* et dédiée à Enrico et Valeria (le prénom de la femme du poète), elle est profondément tendre, dépourvue des jeux de prestige ou d'intérêts cachés : « *Ma il possibile vanto è l'infanzia,/ odore di sé, rosario per la vigilia./ Scorro via, sono acqua.../ Avrai per compagna un'anima comune*³. La condition coulante semble devenir nécessaire au poète parce qu'il la propose de nouveau dans la section appelée *Agnese*, le nom de la grand-mère maternelle : « *Liquefatto confluirò in te/ chiarore ombrato/ bianca ombra pastosa/ che palpo. Mi darò a te spargendomi/ mi avrai dalle mie mani/ in un tramonto rosso incenso/ che benedice. La mente è debole/ sono tutto*

¹ Maurizio Cucchi, *Donna del gioco (Poesie 1965 – 2000)*, p. 137.

² Ibidem.

³ Idem, p. 144.

pulito »¹. La dissipation sans hésitations et l'arrivée en état d'eau informe du poète identifient sa conception de l'amour, c'est-à-dire une annulation par rapport à l'autre, une annulation qui ne demande rien et qui est satisfait en soi – même.

Le poète continue également avec le grand thème de l'imbécile, mais il intervient en commençant à l'estomper : il n'est plus seulement lié à la figure d'Icio, mais on peut trouver toute une galerie de personnages marginaux, picaresques et exclus, de vrais et propres anti-héros protagonistes de sa poésie et porteurs de vérités niées par les autres. On peut encore trouver des reprises complètement concentrées sur la figure du crétin, tout court : « *Si maledetto tu/ che sai fare e non sai fare/ sono un bambino ignavo/ che non si vuole alzare*² ». Le père est le maudit du vers, l'imbécile est l'enfant indolent qui ne veut pas se lever et s'élever de sa condition. A la figure avec le large sourire est contraposée l'enfant lent, avec un langage très violent, comprenant l'injure : ils sont, tout à fait, les anti-héros à être les protagonistes, parce que on a stipulé une paix entre père et fils et la guerre est terminée. Voilà le grand thème des humbles apparaître sur les scènes, humbles qui ne sont pas nécessairement imbéciles et dont les existences peuvent être comparées à celle des grands artistes. Leur voix et leurs entreprises sportives symbolisent une réalité différente, qui crie la force des pauvres.

Un de premiers anti-héros du livre est Ottavio Bottecchia, vainqueur de deux Tour de France des années vingt, cycliste que les journaux français ont appelé l'énigmatique, titre de la section du livre de Cucchi. Bottecchia et qui a été trouvé mort sur le bord de la route, dans des circonstances encore aujourd'hui inconnues. On pense à la répression fasciste et voilà pourquoi il s'est rendu interprète de l'imaginaire commun, en pédalant sur et avec les émotions de la foule :

*Il bersagliere usciva al primo sole,/ ma sulla strada bianca di Peònis/ rimase tramortito. Si prendevano cura di lui nell'osteria della piazza,/ sul calesse e nell'interminabile/ agonia./ Faccende di politica, ladro d'uva di giugno,/ o un malore.../ «Un malore... avessi visto, cara,/ quanto sangue c'era nel berrettino...»/ Ma cosa ne sapeva lui, l'énigmatique,/ come dicevano i francesi?/ «Qualcuno mi ha posato/ una mano di piombo sulla schiena!»/ / Ragazze dagli occhi chiari,/ dagli occhi senza fatica,/ sappiate ammirarne il passo,/ la gloria che spezza i garretti./ Perché solo così/ il povero si esprime*³.

L'imbécile est donc un sportif désormais inconnu, mais il devient aussi une sorte de chaman isolé et incouté, capable de transporter les hommes à travers leur créativité et, dans ce cas, avec la seule énergie exprimée sur les pédales. Les humbles commencent à affoler les scènes des recueils successifs, porteurs d'une sensibilité qui frappe en bas et qui part, héroïquement, du bas. Le poète a une prédilection pour ces anti-héros comme Bottecchia, homme d'humbles extractions qui, avec ses « silences énigmatiques », a eu la force de faire rêver la foule anonyme et lui a donné une occasion de

¹ Idem, p. 144.

² Idem, p. 133.

³ Idem, p. 140.

rescousse. Cucchi s'identifie avec ces anti-héros, capables d'exprimer une force humble, inouïe et inespérée, mais telle de « casser les jarrets », en exprimant par l'énergie des pédales, une obstination qui s'élève du côté physique et manifeste une dimension spirituelle. Rampes, tournants, pentes sont envisagés avec l'esprit du champion, avec âme et corps, en volant sur les ambitions impossibles de tous ceux qui se sont identifiés avec lui, en traduisant un espoir à chaque coup de pédale. L'arrivée n'a rien d'humain : « *Di forza e morte/ rampava nel combattimento/ nobile eroe bifronte/ di questi scarsi capitoli/ già mi vedo scattare/ verso l'immenso culmine dell'aria*¹ ». Le cycliste à la ligne est presque complètement composé par de l'air, la terre de la route n'existe plus, il est en train de s'envoler, mais les silences, avec lesquels le cycliste s'est entouré, appartiennent à la figure du crétin. La complète fusion et la conséquente adhésion entre humbles et idiots deviendra une constante de sa poésie. Le crétin comme l'humble est un marginal, qui a un mentale pas proprement développé et qui est loin de la méchanceté commune : « *Sono supino, e povero/ mi sento sano, e bevo/ lasciali ballare/ devo ammazzarla/ oh, Maddalena...*² ». Cette posture corporelle est habituelle chez les imbéciles indolents, dormants, détachés de la vie, une position appartenant à Bottecchia aussi, « couché sur le dos et pauvre ».

Liée à la figure de Bottecchia, on peut trouver l'indication précise de la ville de Milan. Il semble être abandonné par un personnage inconnu, qu'on découvrira être Bottecchia : « *Non vedrò più Milano/ lavami lavami lavami*³ ». Au premier abord, le vers semble « énigmatique », on parle de Botescià, c'est-à-dire le nom de Bottecchia prononcé en français. Le lecteur arrive à présumer la mort du cycliste : en effet Ottavio prend congé d'une façon dramatique de la vie. Milan reste la seule et dernière pensée de Bottecchia, il est conscient d'être condamné et de ne pas pouvoir la revoir et cela justifie la triple répétition de « lave –moi », comme une sorte de purification fin avant de mourir.

La ville se retrouve aussi dans trois compositions de la section du livre *Pastosa ombra*, complètement dédiée à la grand-mère maternelle Agnese. Cette femme est décrite en se promenant dans la ville pendant une des deux Guerres Mondiales. A travers cette excuse, Cucchi accomplit une des premières reconnaissances à travers les rues de la ville : « *Io ti seguo con l'occhio e con la penna/ mentre scivoli e c'è la guerra/ in Santa Maria Fulcorina*⁴ ». L'approche récongnitive sera habituelle dans le prochain recueil (*Poesia della fonte*) et il deviendra un escamotage pour écrire de petits guides – camais littéraires comme *La traversata di Milano* ou *Il viaggiatore di città*. Agnese est suivie par la plume du poète avec légèreté, avec une grâce qui veut être mimétique de celle d'Agnese, mais la situation sociale et politique ne permet pas au poète de s'imaginer des lieux amènes. Le contexte l'oblige à parler de la guerre : « *Milano/ una*

1 Idem, p. 139.

2 Idem, p. 140.

3 Idem, p. 136.

4 Idem, p. 146.

*carrozza va, il teatro/ Italia il nuovo cinedramma¹ ». Le nouveau cinéma-drame italien indique la nouvelle horreur de la guerre, reprise ensuite dans une composition suivante, c'est-à-dire *Marudo*, nome d'un petit village de la campagne milanaise : « *Marudo, marudo e tutto quel marciume/ e pioggia nel villaggio. La vera del pozzo l'erba/ alta selvatica e il fango che mi impiastra. [...] Hai detto: vai,/ vai! c'è Barbablù nel fondo e la memoria./ Avevo i brividi e un po' di fame./ È stato un miracolo un dono/ un addio* »².*

La désolation de ce village indique la tristesse causée par la guerre, il y a de la fange, de l'herbe haute et l'adieu familial du poète à son passé. *Marudo* marque l'adieu à sa grand-mère : le poète est obligé de continuer son parcours, vers un futur de douleur. Le petit *Icio* parle d'un avenir négatif, vu la présence de *Barbe-Bleue* caché derrière le coin, c'est-à-dire l'imminent suicide de son père.

A nouveau le père et le fils continuent avec leurs jeux de superpositions, une superposition qui assume les traits du déguisement. En effet, le jeu est implicite dans le titre du recueil, la masque se colle tant au père quant au fils : « *Ora il suo volto/ è diventato la mia maschera./ Ciò che di lui sapevo/ io l'ho versato in me./ Vado via anche io,/ figura umana in panni d'epoca/ che non si pensa più³ ». Pour la première fois le fils se reconnaît parfaitement avec le père et le jeu de connaissance – reconnaissance avec la figure paternelle mène à une identification complète, à « ne plus se penser » comme individualités séparées, mais comme un ensemble des sentiments qui s'habillent comme dans un théâtre d'époque. De telle façon le père apparaît même dans la première poésie du recueil avec des tons très forts :*

Il padre che mi parlava/ era un ragazzo dal largo sorriso/ e aveva gli occhi che hanno già imparato/ rifugio lui ristoro mio pensante/ che riempie la mia sorte./ Non ti ho tradito ma non ti sogno più/ e se mi sogno mi sogno col tuo viso:/ sul tuo torace mi ergo/ nella tua mano mi fido/ con te la folla si spalanca./ Sii maledetto tu/ che sai fare e non sai fare/ sono un bambino ignavo/ che non si vuole alzare⁴.

La poésie fait fonction de prologue détaillé des thèmes du livre et de la phase de transition : la présence du père, la superposition filiale - paternelle et, ensuite, la bataille entre les deux figures. En ce qui concerne le premier point, le poète décrit le père avec les caractéristiques déjà indiquées en *Glenn*, avec son « large sourire », en contraste avec son état d'âme. *Cucchi* comprend comment son père a marqué son existence et son destin : c'est une sorte de reconnaissance de la blessure d'où jaillit la poésie de son fils, une poésie qui a marqué son destin. L'identification complète arrive parmi ses vers et dans le sommeil et le rêve, parce que le poète commence à se rêver avec le visage de son père, mais l'identification n'exclue pas les dernières flammes de rébellion. En effet, dans les derniers vers, le poète

¹ Idem, p. 147.

² Idem, p. 150.

³ Idem, p. 138.

⁴ Idem, p. 133.

s'oppose à son père, en soulignant sa dimension d'enfant lent à un père capable de tout faire. Ce contraste rejoint celui de Kafka avec son père, surtout dans la « poésie lettre » de Cucchi à Luigi, émanation de la *Brief an den Vater* : « *Caro perduto Luigi/ sei oggi più tenero, inerme fratello/ nel mio mutato pensiero./ È bianca la tua pelle, come carta,/ e io ci scrivo./ È questo il saluto e sarà più leggero/ il sacrificio dell'anima./ Sul lieto silenzio di un prato/ si posa l'ombra dell'ultima parola./ Abbi comunque pace/ e l'abbia chi ha taciuto. Siamo noi/ il corpo dell'economia* »¹.

Le « cher » introductif fait présager la fin des hostilités : pour la première fois le père s'appelle avec son vrai prénom, c'est-à-dire Luigi, il n'est plus disparu et, surtout, Cucchi abandonne le pseudonyme poétique de Glenn. On enregistre un changement de pensée : l'atmosphère est moins caustique et douloureuse, le père devient comme un papier sur lequel s'écrit leur histoire. On voit prendre forme un congé entre les deux et les mots silence et paix adoucissent les accusations des recueils précédents. Parmi les nouvelles révélations, on laisse entendre la fin terrible de Luigi, comme s'il s'agissait d'une fin commune : « *Ricompongo il suo volto per sempre,/ provvidenza maligna che ci assisti./ Oh che strana farfalla nell'iride,/ e la benda che porto è la mia disciplina,/ il suo tatuaggio su me./ / Un dolce mattino di maggio/ avrà visto terre lontane, i partigiani./ Chissà a chi avrà pensato/ in ultimo*² ». Les égratignures violentes du suicide sont tatouées sur la peau de Maurizio, qui se demande, encore une fois, à quoi il aurait pensé dans son dernier instant. Le bandeau renvoie à celles du père, conséquence de sa blessure au bras subie pendant la guerre. Les citations implicites à cette tragédie globale sont multiples : les terres lointaines de la Russie ou les maquis partisans italiens, symboles de la résistance au fascisme. À côté de l'histoire, on lit des références à la biographie personnelle de Luigi : le doux matin de mai est le jour établi pour accomplir son destin et pour répondre à sa dernière question. Le poète soupçonne avec nous, en décrivant la guerre, que Luigi a pensé à la guerre, l'a tatoué au bras droit et que Luigi n'a jamais surmontée. Les interprétations sont multiples et toutes ouvertes. Seul domine le sentiment d'amertume pour le lecteur confronté à ces vers.

Avec les moyens d'un expressionnisme plus contrôlé, se pose la façon de décrire la matière, qui se propose de blanchir les habituelles thématiques du corps et des objets. On enregistre une tentative de concrétisation : Cucchi commence à transférer des aspects appartenant à la métaphysique en sensations réelles et corporelles. Cela arrive quand il traduit la pensée : « *il pensiero non ha parole/ è suono o vista/ un punto luminoso che sa tutto*³ », mais aussi dans la composition suivante, lorsque sa mère rejoint le statut d'étoile polaire : « *Una madre che va su polare/ e poi va via. Ad abbracciarmi./ E invece solo chimica, umano/*

¹ Idem p. 137.

² Idem, p. 138.

³ Idem, p. 135.

*soggetto di ferma, soccorso/ e lascito orizzontale/ pena dissolta in un giorno di pace/ poca parola di me¹ ». Cucchi insiste sur la transformation physique de concepts abstraits : la mère est réduite à de la chimie, à des termes biologiques. Voilà pourquoi la mère devient un secours, mais elle a aussi une dimension horizontale et cela démontre le système pour fondre le chagrin. Dans la section, dont le protagoniste est « Botescià », l'âme « *si accartoccia/ che la senti scricchiolare/ nella bava tra le mandibole² »*. Donc l'âme se concrétise en se recroquevillant, elle se manifeste dans un élément solide, terrien, peut – être dans une feuille d'Eugenio Montale. L'esprit, qui par tradition est l'incorporel par excellence, prend forme et va se recroqueviller, il arrive à craquer dans le dégoût de la « bave entre les mandibules », lieux très loins de la façon haute de parler de l'âme. Un autre exemple est fourni dans la section *Pastosa ombra* : « *Liquefatto confluirò in te/ chiarore ombrato/ bianca ombra pastosa/ che palpo./ Mi darò a te spargendomi/ mi avrai dalle mie mani/ in un tramonto rosso, incenso/ che benedice./ La mente è debole/ sono tutto pulito. Nel cuore e nella fede/ è medicina e nell'obbedire./ Docili presenze accidentali: chi ci difenderà?* »³*

La corporéité persiste, on peut palper l'ombre, le son « pa » semble rendre encore plus palpable l'incorporéité. L'ombre est Agnese, que Cucchi n'a jamais connue : donc elle est sa grand – mère, figurée dans l'esprit du poète comme un ensemble d'anecdotes et d'histoires. Agnese obtient une « *corposità* » et une très forte connotation et concrétisation, le poète, au contraire, tend à fondre son ego – poétique et à confluer en forme liquide, à se disperser, en suivant une nette volonté de disparition du soi – même.

Le style.

Beaucoup d'interventions sur les journaux ont eu comme objet d'intérêt la sortie de ce livre, qui représente un point d'arrivée formidable et va consacrer une certaine maturité du poète. Un poète du calibre de Giovanni Giudici définit Cucchi comme un auteur désormais mature. En effet, il écrit : « Maurizio Cucchi non è più un giovane poeta, ma sancisce in modo definitivo una sua presenza « matura » nella costellazione dei pochi autori italiani ai quali si affida, per i prossimi decenni, il futuro della nostra poesia⁴ ». Maurizio Cucchi donc est identifié comme le futur de la poésie italienne et Donna del gioco comme un livre « di traumatica tenerezza e di autonoma identità⁵ ».

Tout le livre est bien dans la ligne lombarde, une ligne poétique caractérisée par un réalisme très fort, un engagement social et une dénonciation des maux de la société, voilà pourquoi Alba Donati soutient que, à la base du livre, on trouve une « fiducia nella mente, nel potere analitico dell'uomo di

¹ Idem, p. 136.

² Idem, p. 140.

³ Idem, p. 147.

⁴ Giovanni Giudici, *Ritratto del poeta da adulto*, en l'Espresso, le 22 Mars 1987.

⁵ Ibidem.

ascendenza prettamente lombarda¹ ». Le lyrisme est encore présent et il est mêlé à la confiance dans la raison et dans la possibilité de celle – ci d’expliquer le drame de la vie. Cela justifie la présence d’une certaine ironie aussi dans « il basso profondo del linguaggio di Cucchi² », une ironie utilisée pour appauvrir le drame et pour le recomposer à travers des séquences logiques, même si on peut parler d’une logique de l’impossible.

Ces séquences semblent privées de longues tournures lexicales : le poète tend à un climat poétique dans lequel les images et les sentiments sont « essenziali³ » à la raréfaction. Encore une fois, Remo Pagnanelli souligne dans le journal littéraire « Arenaria » une composante « allegorica e realistica di questa poesia⁴ », une écriture positiviste et très réelle, avec une définition précise des objets composant les scènes, dotés d’une dimension corporelle très marquée. Le vocabulaire de ce livre est précis, parcimonieux et exact : « La parsimonia e l’esattezza del vocabolario poetico di Cucchi rimandano immediatamente alla sua figura di critico acuto ed essenziale, che respinge le suggestioni cerebrali o meglio le coltiva manzonianamente in un’altra stanza, per un altro ordine di discorsi⁵ ». La parcimonie de ce livre est témoignée par Luca Canali aussi, qui définit la poésie de Cucchi, par opposition à celles de Conte et de Magrelli, « essentielle ». A cette attribution, il souligne un style aussi concentré et décharné que maintenant « *Il suo dettato è essenziale, uno schivo pudore di sentimenti, mai errori metrici, un equilibrio stabile tra memoria e esperienza attuale con clausole che segnano quasi sempre un balzo concettuale o un’ellissi sorprendente* »⁶.

Le style essentiel du poète va souligner une nouvelle importance des objets ; ils vont acquérir une dimension plus littéraire. En effet, dans ce livre il y a le cri orgueilleux du quotidien, de « tous les jours » et ce monde habituel est constellé par des objets qui tirent des « *buone cose di pessimo gusto* » (Gozzano) et de la poésie crépusculaire italienne, courante poétique au début du XX^e siècle. En effet, plusieurs critiques ont entrevu dans les objets de Cucchi un tribut à ce courant, mais il manque à Cucchi la lamentation intimiste et sans espoir de Gozzano et d’une poésie que Borgese voulait voir « au crépuscule », définition qui a suggéré le nom à ce courant. Sa poésie frappe le lecteur par « *la forza del linguaggio, dalla perentorietà* »⁷.

En compulsant les archives de Cucchi, on peut trouver une riche série de lettres de félicitation pour la sortie de ce livre et cela démontre que le poète n’est plus « le jeune poète », mais, en

1 Alba Donati, *Donna del gioco*, en Stilemi, Été – Automne 1987.

2 Renata Lollo, *Donna del gioco*, en Raggiungimento letterario, Mai 1987.

3 Dante Maffia, *Donna del gioco*, en Policarpo, Mai – Décembre 1987.

4 Remo Pagnanelli, *I giochi di Cucchi*, en Arenaria, Mai – Décembre 1987.

5 Giuseppe Bonura, *Donna del gioco: la posta è la poesia*, en Avvenire, le 18 Décembre 1986.

6 Luca Canali, *Fino all’ultimo poeta*, en Rinascita, le 11 Juillet 1987.

7 Antonio Porta, *Sulla zattera della poesia*, en L’Unità, le 13 Février 1987.

paraphrasant Giudici, un grand poète ou, tout simplement, un poète mature. Parmi les suggestions contenues dans des lettres privées envoyées au poète milanais, Mario Luzi exprime à Cucchi son admiration et il dit qu'il possède ses vers, il en est « *padrone*¹ », tandis que Nelo Risi arrive à dire que Cucchi possède « *d'imperio*² », impérieusement sa poésie. Contrôler impérieusement sa poésie, signifie pour Mario Graziano Parri bénéficiaire, à niveau stylistique, d'une « *alta accezione della parola*³ » et, en même temps, d'« *un eroismo sottovoce*⁴ » qui appartient à l'énigmatique, protagoniste de ce recueil. Et l'héroïsme n'appartient pas seulement à Ottavio Bottecchia, mais aussi à Cucchi : le poète Lino Angiuli lui souligne cela en mettant l'accent sur l'importance d'affronter ses propres maux et sa propre privation. Angiuli se félicite avec Cucchi, à travers des mots d'une profondeur abyssale : « *Sfidare il proprio disagio, mettersi a parlare con lui, farne una possibilità strutturante, avere il coraggio di manifestarlo anche pubblicamente, accettare la storia profonda, tradurla in un gesto largo : questa è la forza, la vera forza che può partorire non solo una certa « *Allegria di naufragi* », ma qualcosa di più* »⁵.

Enfin, parmi tous les télégrammes de félicitation, il faut souligner une manifestation d'estime de Laura « Mimma » Mondadori, fille célèbre éditeur milanais et décédée en 1991, mais surtout celui d'Alberto Bevilacqua, auteur histrionique même dans le message de félicitations, qui écrit en plusieurs langues mélangées, mais avec une seule interprétation possible :

*Habeo ricevuto est straordinario ne parleremo lungament at Milano*⁶.

1 Lettre du 28 Février 1987.

2 Lettre du 1 Février 1987.

3 Lettre du 15 Avril 1987.

4 Ibidem.

5 Lettre du Mars 1987.

6 Télégramme du 19 Mars 1987.

Phase 3: le tournant. *Poesia della fonte, Stazione paradiso, Hotel Riviera et L'ultimo viaggio di Glenn.*

Poesia della fonte.

Les thèmes.

Poesia della fonte est le livre qui marque le début de la phase de tournant dans la production de Maurizio Cucchi. Publié en 1993, ce livre est connoté par plusieurs innovations remarquables, autant au niveau stylistique qu'au niveau thématique. La première de ces innovations est le traitement de la figure paternelle et sa définitive reconnaissance : la dialectique de contraste est finement tombée, il reste un amour sans condition entre les deux : « *Il campo era la quiete e l'avventura, / c'erano il kamikaze, / il Nacka, l'apolide e Veleno. / Era la primavera del '53, / l'inizio della mia memoria. / Luigi Cucchi / era l'immenso orgoglio del mio cuore, / ma forse lui non lo sapeva*¹ ».

On évite toutes les attitudes hostiles par rapport à son père et Cucchi accepte, avec une humilité résignée, la séparation que le père a imposé au fils. Cela veut dire que les jeux de réfraction sont terminés, tous les déguisements n'existent plus et tous les deux atteignent une conscience plus profonde et plus mature. Tous ces aspects sont traduits dans la composition '53, vrai et propre résumé de ces changements poétiques : « *L'uomo era ancora giovane e indossava / un soprabito grigio molto fine. / Teneva la mano di un bambino / silenzioso e felice. / Il campo era la quiete e l'avventura, / c'erano il kamikaze, / il Nacka, l'apolide e Veleno. / Era la primavera del '53, / l'inizio della mia memoria. / Luigi Cucchi / era l'immenso orgoglio del mio cuore, / ma forse lui non lo sapeva* »².

L'enfant est naturellement le poète enfantin, son cœur est dominé par son père, un « immense orgueil » à porter. A la base de la composition, il y a une nouvelle problématique : le sentiment de culpabilité. En effet, Cucchi se pose la question de savoir s'il aurait pu lui sauver la vie, en lui exprimant tout son amour, plutôt que se taire et être « heureux mais silencieux ». Peut-être, Luigi n'a jamais connu l'amour de son fils, « peut-être il ne le savait » et cette affirmation sonne comme une auto-accusation très forte, que Cucchi fait à soi-même. Le poète comprend, finalement, le mal obscur de son père, il se demande si une affection plus intense aurait pu le sauver. Il est obligatoire d'indiquer les vrais noms de « *kamikaze, Nacka, apolide e Veleno* » : avant tout, ils sont les surnoms de quelques footballeurs des années cinquante, dont les vrais noms sont Ghezzi, Skoglund, Nyers et Lorenzi, ils font partie des tous

¹ Maurizio Cucchi, *Poesia della fonte (Poesie 1965 – 2000)*, p. 184.

² Ibidem.

les sportifs humbles comme Bottecchia, qui fascinent Cucchi à travers leurs existences, oubliées et spéculaires à celle des artistes bohémiens.

La nouvelle phase poétique est introduite par une allusion à la mort de son père, décrite avec précision et d'une façon touchante : « *Onorami:/ per quello che è un uomo,/ per il suo strappo solitario, sordo/ e il suo bagliore vuoto nelle tempie,/ pelle di verità*¹ ». Ces vers sont vraiment touchants parce qu'on souligne l'étroitesse de la condition humaine, même si elle réclame de l'honneur et du respect, même dans la déchirure douloureuse du suicide, évoquée par « la lueur vide dans les tempes ». La vérité réside dans les « lambeaux de peau » et dans la lueur des temps. Luigi retourne pour la dernière fois dans ce recueil à la composition suivante :

«La tua maglietta rossa sarà più bella,/ e con un simbolo chiaro, proprio qui sul petto.»/ Lo diceva il giovane dal braccio ferito,/ e lui capiva e non capiva./ Sarà stato il '50, il '51,/ gli parlava della corsa dei fiori,/ la Milano Sanremo./ «Dopo l'ultimo scatto, e passata la fontana,/ sorriderai nella vittoria dei colori giusti,/ e avrai le braccia alzate del campione»².

Cette poésie est une narration externe d'une étape du tour de l'Italie : encore une fois, Cucchi choisit le cyclisme comme métaphore de l'existence humaine. Père et fils attendent l'arrivée des champions sur la ligne et, pendant ces moments, Luigi semble encourager le petit Icio, en le comparant avec un de ces champions. En effet, on est dans les années 50 – 51, peut-être Luigi est en train de mûrir sa décision fin et il semble préparer le petit Icio à son abandon forcé. Vu son âge, Icio ne comprend pas le message chiffré de son père, il se limite à profiter de l'amour paternel, qui le compare au vainqueur de la Milano- Sanremo. Tout le message est une métaphore : Luigi semble avertir le petit Icio du drame et des fatigues auxquelles il devra faire face, mais il lui prophétise la victoire, avec « les bras levés du champion » et il sourira, sans doute, en arrivant à la ligne. Le poète a définitivement accepté la mort de son père et son père n'est plus le disparu, « le petit goujat idiot », mais « l'immense orgueil de son cœur » : tous les halos d'accusation sont tombés, ils restent au fond d'un buron, appartenant au passé. Pour Cucchi, il reste une paix résignée, une acceptation des faits privée de haine et riche de compréhension, il lui reste aussi la conscience de la dureté du mot orphelin, condition définitivement assignée à sa situation parentale et émotive : « *Cuore filiale è il cuore che ho/ ma com'è largo/ il cuore povero dell'orfano/ se d'improvviso gli nasce una bocca./ Lui vede il basso, e l'alto, e ha negli occhi/ una pace che l'accoglie./ Nella folla che siede/ e declina, dice soltanto: «Eccomi,/ e chi mi ha conosciuto e forse amato/ negherà che non sono,/ che non sono mai stato»³.*

¹ Idem, p. 194.

² Idem, p. 203.

³ Idem, p. 193.

Pour la première fois, le mot orphelin apparaît dans les pages de Cucchi : c'est un mot neutre, dépourvu de toutes les significations implicites négatives présentes dans les recueils précédents. Si orphelin est privé de négativité, il est vrai aussi qu'il est riche d'affectation et d'émotion. Le poète semble s'émouvoir lorsqu'il prononce ce substantif. Et à la condition d'orphelin, il réagit avec la recherche de la « source », qui donne le titre au livre et d'où sa poésie naît. La recherche, déjà présente dans *Il disperso*, n'est plus policière, mais il est en quête de n'importe quoi qui puisse lui faire redécouvrir son père dans une autre perspective : « *Forse la fonte è una frase,/ una domanda spaccata, una figura/ che copre un'altra figura/ e un'altra ancora./ Ma non all'infinito*¹ ».

La source est naturellement de nature poétique, elle est la question, un lieu stablement habité par le père, dont jaillit sa poésie ; les vers ne sont plus accusateurs, ils ont perdu la charge de violences et de réfutation de la fin de Luigi, ils se sont libérés de l'« *ossessione paterna*² », comme Franco Loi le remarque dans un article écrit à l'occasion de la sortie de ce livre.

La source n'a pas seulement une connotation mentale, mais géographique aussi, c'est-à-dire la ville de Milan. Dans le premier livre on se retrouve dans de quartiers populaires indéfinis, tandis que, maintenant, on trouve de précises indications de rues, d'usines et de quartiers. Tout connote un Milan suburbain et pauvre, dans lequel le poète a grandi : « *La vetrina del perito Barawitzka/ era all'ingresso del borgo raggrumato,/ anima opaca e personale di Milano./ Lambrate come Niguarda,/ dov'ero stato fortunato./ / Ma il borgo della mente è fonte fissa,/ muri di via Varé, di via Candiani,/ tra le pozze anghe, i cortili e l'officina/ di Luigi Cucchi./ Via Verità, e la desolazione/ onirica del borgo, orgoglio,/ verità senza bellezza/ che espone all'orizzonte la sua sottostoria/ in un recinto fradicio,/ in un altrove ovunque/ non degno di memoria: impassibile,/ senza pietà* »³.

La poésie a comme titre « *Vetrina* », elle était déjà contenue dans une anthologie à laquelle Cucchi a participé avec Antonio Porta e Giovanni Raboni et dont le titre est *Poeticamente Milano*, en continuant la glorieuse tradition poétique milanaise. Dans *Poesia della fonte*, cette poésie assume un rôle fondamental parce qu'elle introduit le lecteur dans ce faubourg. Elle n'est pas seulement la porte d'entrée de rue « Varé » ou de rue « Candiani », mais aussi d'un bourg d'hommes inconnus, sans beauté, orgueil du poète, un bourg qui exhibe son humanité, appartenant à un passé désormais abandonné à soi-même et à jamais disparu.

Un de vrais protagonistes du recueil est, naturellement, la ville de Milan, représentée avec ses ruines et ses décombres, quartiers quasi inexistantes et quelqu'un qui existe encore, où trouver « *dati*

¹ Idem, p. 199.

² Franco Loi, *Là sgorgano versi e parole*, en *Il Sole - 24 Ore*, le 16 Mai 1993.

³ Maurizio Cucchi, *Poesia della fonte (poesie 1965 – 2000)*, p. 187

*quotidiani, concreti della realtà da cui proviene*¹ ». Le poète suit le plan d'une ville désormais inexistante, elle appartient à la seule mémoire d'Icio, qui y a vécu et qui n'existe plus dans la vie du poète adulte. Dans la banlieue, Cucchi localise les premiers souvenirs de son père : « *C'era qualcuno che sgusciava/ ogni momento con il suo ditino,/ tra porte, portieri e ascensori,/ vetrate, cuffie e camici,/ a portarti il suo semplice messaggio,/ per sempre, di appartenenza* »².

Cet inconnu est naturellement le poète : il glisse parmi les « portes » dans une confusion générale, description puissante du développement chaotique des premières périphéries milanaïses dans les années soixante. Ces banlieues ont une saveur particulière, parce qu'elles expriment un message d'amour et d'appartenance à son père, un message quasi murmuré parmi des palais impersonnels et périphériques dans sa simplicité.

Al Cairo est la dernière section du livre et elle est complètement dédiée à la description de cette ville désormais inexistante, sauf en esprit, un quartier à la limite de la réalité et du rêve. Il Cairo était un quartier d'ouvriers, désormais complètement disparu : « *Le case degli operai/ avevano cortili a sassi/ che davano in altri cortili./ Penso al foppone della peste,/ osservo il giallo della Polveriera/ e ti aspetto qui fuori,/ al Cairo, tra le bisce del portone*³ ». Aujourd'hui « Il Cairo » se limite à être un lieu de l'esprit où rechercher ses propres origines, mise à part « La Polveriera », encore visible dans la rue Corso Buenos Aires. C'est un lieu misérable, parce qu'on avait l'habitude de concentrer tous les pestiférés ; il s'agit, donc, d'un ancien hôpital milanais. Pendant la promenade du petit Icio dans ce quartier, le poète donne ces indications :

*E siano per sempre benedetti/ i nostri cuori senza nome./ Guardo le ossa a croce della Schola/ gratto le carte dell'Ornato fabbriche/ fiutando un muso di padrone,/ le sue pareti di polvere./ E c'era una nonnina bogianen,/ le rughe nere un ghigno e il cappellino,/ forse venuta dalla Portascia delle nova/ a un passo dal giardino dei pavoni./ Lei conosceva bene lo stradone di Loreto,/ il pullulare e l'umido, le scale/ e la stanzetta di mia madre/ la mia finestra di bambino*⁴.

La « Schola » est la confrérie de l'oraison et de la mort, ayant son siège dans l'église de San Gregorio al Foppone, tandis que les documents des « Ornato fabbriche » sont des projets proposés à la commission délivrant les permis de construire de la commune de Milan des usines Ornato et, enfin, « Portascia » n'existe plus. Tous faisaient partie du quartier natal de Maurizio Cucchi, maintenant en train de glisser parmi ces ruines mentales, à la recherche de quelques lieux dans lesquels il pourrait se reconnaître. Pour cette raison il commence à se définir comme un « *viaggiatore di città* », c'est-à-dire le flâneur : « *Il viaggiatore di città/ va ozioso per le vie in ore di lavoro./ Accarezza un istante la muraglia delle case,/ osserva balconi, ruggini e si intrufola/ tra le portinerie e i depositi./ Si crede indifferente, estraneo,/ ma qualche volta lo*

¹ Michele Sovente, *Tra sogno e bisogno*, in *Il Mattino*, le 17 Juillet 1993.

² Maurizio Cucchi, *Poesia della fonte (poesie 1965 – 2000)*, cit. p. 185.

³ Idem, p. 201.

⁴ Idem, p. 202.

prende la memoria,/ lo turba un sentimento dissepolto./ Ma poi c'è sempre, a un ultimo piano,/ una ragazza inquieta, che scosta la tendina »¹.

Le promeneur citadin va en oisif à travers la ville : il est en train de flâner à la manière de Baudelaire, il touche la douce consistance des maisons, des balcons, des conciergeries et des dépôts. Entre indifférence et étrangeté, Cucchi ne peut pas feindre : les souvenirs amassés dans sa mémoire deviennent présents, des squelettes cachés et remués frappent avec force sa mémoire ; il n'est pas anodin que la jeune fille éloigne les rideaux et elle voit les ruines de son passé.

Les ruines muettes de ce quartier sont, subitement, chargées de dignité : « *L'uomo della Bovisa non poteva immaginare/ che il suo avvenire, così presto,/ sarebbe diventato preistoria./ Torna e rimugina quei nomi: la Società Smeriglio,/ l'Officina del Gas e scopre come un monumento/ la torre di mattoni altissima,/ dove di dentro gli operai si arrampicavano./ In un oblio forse sognante, quei diroccamenti/ e le navate al sole o nella palta, gli immensi alberi strani contro il cielo, nelle refezioni,/ gli insegnano la muta dignità delle rovine*² ». Parmi tous ces décombres, le flâneur onirique retrouve la dignité des personnes communes, anonymes, disparues : entre les ruines des humains et les ruines des palais la différence est très subtile. Toutes les deux laissent une trace faible et douloureuse dans une période compliquée et dramatique : à la base on peut entrevoir une enfance niée et une mort prématurée : même un entier quartier ne peut pas sauvegarder ces vicissitudes dramatiques, les restants de ce désastre. On peut rencontrer une seule note d'espoir dans l'attitude de recherche du poète : dans *Il disperso* ces périphéries étaient grises et maléfiques, tandis que, ici, celles – ci sont symboles de dignité humaine, concept clé de la poésie de Cucchi. Ainsi le voyageur retourne sur ses pas « *tra i padiglioni che fluttuano ingabbiati,/ obliqui, semisommersi dalle alghe./ Pensa a una tinozza di piume e di calore,/ tira su il bavero e riflette/ su queste transizioni*³ ». Parmi la misère de ces pavillons, il rencontre encore un baquet de chaleur. Tout est en train de disparaître et rien ne laisse de traces : la mort n'est plus seulement une affaire qui concerne les hommes, mais aussi les choses ; rien ne peut se échapper à ces transitions, ces changements, à cette lente dégradation.

Le dernier accent à Milan est conséquence d'une pensée du carnet des notes appartenant à Carlo Dossi, dont le titre est *Note azzurre* : « *Il console generale a Bogotà/ aveva annotato, grazioso,/ che nei sobborghi di Milano/ c'erano certi casoni.../ E cento stanze cento famiglie, e i bimbi/ erano rossi e allegri,/ moltissimi e bellissimi./ Ma a giudicare dalla famosa foto,/ di settant'anni dopo,/ e che tu chiami dei bambini esposti,/ il nobile di Zenevredo,/ l'eccellente scrittore si sbagliava* »⁴.

¹ Idem, p. 203.

² Idem, p. 204.

³ Ibidem.

⁴ Idem, p. 202.

Carlo Dossi était un écrivain italien, dont l'ironie a toujours été très caustique. Il faisait partie d'un mouvement de poètes maudits italiens appelé « *Scapigliatura* », suivant la mode de porter les cheveux pas coiffés et, donc, « ébouriffés ». C'est un mouvement qui tire son inspiration dans le dérèglement baudelairien en ce qui concerne les thèmes les plus obscurs de sa poésie, mais de sa vie aussi avec ses excès. Le mouvement n'a pas eu de succès en Italie, liée à une tradition plus formelle très forte en poésie, vue la très faible connaissance en Italie des innovations romantiques proposées par Madame de Staël. La poésie italienne de la première moitié du XIX^{em} reflète encore des connotations classiques, auxquelles la poésie « ébouriffé » a essayé de se rebeller, en échouant. Dossi en faisait partie, il parle d'enfants orphelins dans de grandes maisons périphériques : Cucchi choisit cette image pour indiquer, dans les même lieux, une même condition partagée entre les orphelins du XIX^{em} siècle et ceux de la seconde moitié du XX^e.

A ce bourg appartiennent aussi les habitués crétins et humbles, dont la force est décrite à travers des mots clairs : « Faccio una vita anonima/ e credo che sia un bene. »/ Sorrideva tornando/ e tutto il corpo rispondeva veloce/ verso il basso e il buio,/ seguito da un languore consolato¹ ». Selon Cucchi, conduire une vie anonyme est un bon choix, un choix menant à une « langueur consolée » et à une vie plus significative et bien vécue avec la conscience que le destin de l'homme est, pour tous le même, c'est-à-dire la mort. Il faut donc accepter l'anonymat, comme il faisait Bottecchia de Donna del Gioco ou comme il fait Carlo Michelstaedter dans le livre suivant. Michelstaedter était un critique et un poète italien, mort dans le complet anonymat et suicide ; Cucchi choisit de le représenter dans une condition de torpeur continuelle, situation de tous ses antihéros. Même dans le drame de sa mort, Michel Staedter exprime une puissante adhésion à la vie en se consumant avec elle. Carlo devient une sorte de météore éteinte dans sa chute et qui laisse une émouvante lettre d'adieu :

Vi siete accorti, dal modo come scrivo,/ che ho molto sonno.../ Però non mi lasciate senza lettere;/ scrivetemi, vi supplico.../ Sarò calmo e normale,/ ma che angoscia il distacco, non è vero?/ E tu, mamma, non puoi non essere contenta:/ sono con tutti allegro, sempre,/ sono stato sincero con voi,/ sono sempre lo stesso.../ Ma le strade hanno in fondo/ come una nebbia dorata e gli occhi/ non vedevano che buio da ogni parte.../ È un incubo d'inerzia faticosa,/ l'inerzia nemica delle cose.../ Il porto è la furia del mare./ Vi bacio, miei stronzetti adorati².

Michel Staedter est enveloppé dans un « sommeil » traumatisé par des cauchemars « d'inertie » qui tuent chaque forme d'espoir, parce que l'auteur de Trieste, en écrivant son chef-d'œuvre *La persuasione e la rettorica*, se fait le porte-parole d'une vérité sincère, qui nie toutes les rhétoriques et qui dévoile la douleur de la vie. Comme tous les humbles de Cucchi, le critique est abandonné à sa lassitude, mais il n'est pas complètement passif. En effet, il analyse la vie, il désire y adhérer si

¹ Idem, p. 180.

² Idem, p. 190.

intensément pour s'éteindre avec elle, en l'abandonnant et en s'abandonnant à un geste qui, d'une certaine façon, a des traits héroïques. Et cet héroïsme s'abat sur les lieux communs de tous les jours dans le final, à travers « mes petits étrons adorés », un vers qui sonne comme une dernière et fatale accusation contre la rhétorique.

A côté des humbles, il y a l'imbécile, qui retourne sur les scènes dans la première poésie, faisant partie de la section *Trasbordo* : « Sono ridotto a una cornice/ eppure mi attraversano/ sentimenti bellissimi./ L'uomo che giace e si oppone/ non è l'uomo indigente, l'escluso./ Dicono i proverbi:/ messaggero fedele porta salute¹ ». L'imbécile est le messager fidèle de Dieu et il mène à la prospérité. Toutefois, il se sent un cadre sans tableau, traversé par des sentiments merveilleux, comme s'ils étaient des charges électriques. Encore une fois, la protagoniste est l'inertie : l'imbécile est immobile, mais il est combattif, il n'est plus l'exclu, mais un messager désiré par les autres. La condition d'immobilité, le vide moral ne deviennent pas synonymes d'abandon, de fuite de la réalité ou d'acceptation servile d'un monde hostile à l'imbécile. Le crétin n'est plus exclusivement perdu dans les détours d'une réalité hostile, mais il est vivant porte-parole d'une vérité chargée de critique. Le crétin, ici, devient un quasi sorcier, un chaman avec de vérités légères, innovatrices, vérité qui annonce vie et joie.

L'inertie du crétin est reprise dans deux compositions de la section *Il sonno del mattino*, image symptomatique de cette situation existentielle. Dans la poésie *Letto*, Cucchi décrit une atmosphère chaude, bonne, l'atmosphère existentielle de l'inertie : « *Oh come siamo dolci e inermi,/ buoni e sospesi nell'oblio del giorno,/ nelle piume e nel poco/ che ci protegge scarmigliati,/ gli occhi socchiusi, e gli sguardi si sfiorano/ in un tocco per sempre che ci fa comuni,/ quaggiù depositati, stirandoci a grattarci/ nel caldo inverno dei colori* »².

Le poète s'insère lui-même dans un contexte quasi crépusculaire : le « lit », « les yeux fermés », il se présente comme « déposé », dans des attitudes christiques, tous ces éléments qui indiquent un éloignement oublieux dans « les couleurs chauds de l'hiver ». La référence à l'hiver suggère une atmosphère chaude, protectrice comme l'âme du crétin. L'hiver se teinte d'une sorte de vieillesse, de fatigue, reprise immédiatement dans la poésie *Balcone*, présente à la page contiguë de vie : « *Seduto come un vecchio sul balcone/ guardavo con invidia le volate/ e poi le ricopriavo sul pavimento rosso*³ ». Le vieux « *sogna e ricorda*⁴ » en observant la vie, pensée et représentée sur le sol rouge, avec un goût délicieusement crépusculaire. Le « balcon » est la limite qui sépare le poète de la vie, le crible qui lui permet de l'observer et de la méditer. Le « détachement » est donc nécessaire pour décomposer la réalité, la

¹ Idem, p. 169.

² Idem, p. 182.

³ Idem, p. 183.

⁴ Paolo Ruffilli, *Cercando col padre le fonti della poesia*, in *il Resto del Carlino*, le 10 Septembre 1994.

réduire au minimum et, ensuite, la proposer de nouveau privée de ses cancrs, selon le point de vue involontairement et ingénument intellectuel du crétin. La fenêtre devient donc un observatoire, qui permet de décrire la réalité : il faut l'avoir analysée d'une position détachée, mais intellectuelle aussi. Dans la composition *Il canto del silenzio*, poésie de la même section, on retrouve une inversion de tendance par rapport à ce qu'on voit dans le recueil *Donna del gioco*. Icio retourne sur les scènes, mais c'est un Icio déformé, défiguré par sa bouche, dont les dents sont estropiées : « *Il mite fanciullo franato/ storpiava urlando nei denti storti/ il canto del silenzio./ Forse, come annotava il consigliere,/ nel suo torpore era troppo spesso/ rannicchiato¹* ».

Ces images sont habituelles : la déformation du petit enfant, les dents estropiées, le sommeil ou « la torpeur » existentielle, qui le fait se recroqueviller et crier dans le silence. Dans la deuxième strophe, Cucchi décrit le bruit des pas, des quintes de toux, mais surtout les bruits des « cloches » et des officiants. Le cri s'éteint dans le silence et il dévient un écho de vérité, étranger aux tranquillisants lieux communs des messages officiels de la rhétorique. Le petit Icio est ignoré, régressé, dormant dans sa torpeur et, au lieu d'affronter la vie et la réalité, il est en train de crier sa tragédie, dans un aigu qui se brise sur les dents de travers, au-delà des mensonges habituels et de lieux communs.

Dans la composition *Il sogno di Oblomov*, la situation est spéculaire, il n'y a plus de cri ; l'enfant est représenté pensif, en train d'observer la réalité autour de lui : « *Il bambino diventa pensieroso/ mentre si guarda attorno/ e abbraccia ogni cosa, gli adulti/ che si danno da fare nel cortile./ / [...] Anche lui parla,/ con una voce che non sembra sua²* ». La torpeur est le fond de contemplation de la réalité, une contemplation précise, méticuleuse, presque philosophique et qui a, comme conséquence, l'accouchement des messages inécoutés à cause du manque des codes traditionnels et à d'une prononciation commune.

Poesia della fonte poursuit, en même temps, le grand thème de la matière, désormais fondamental pour sa production poétique et renfermée dans la section *Trasbordo*, nom tiré du titre d'un tableau de Giovanni Segantini. Une de ces compositions fait référence à la matière à partir du titre, *Cecità della materia* : « *Medusa marina corteccia/ di dentro abitata da mille creature/ come le forme dell'animazione/ e quelle bocche nere dell'infanzia./ Materia senza occhi ma vivente/ che rigermina in attimi infiniti/ e lascia tracce viola sulla roccia/ della sua casa notturna* »³.

La matière est « sans yeux mais vivante » et « elle laisse des traces » dans l'âme du poète, elle n'est pas, donc, inerte, morte, mais, au contraire, elle est vivante et on peut en voir plusieurs manifestations de formes plus évoluées. La recherche de la source oblige Cucchi à rechercher la forme

¹ Maurizio Cucchi, *Poesia della fonte (Poesie 1965 – 2000)*, p. 186.

² Idem, p. 179.

³ Idem, p. 174.

première de l'existence, à retourner à un stade primitif de la vie et, pour cette raison, il doit abandonner son individualité et se mêler avec une matière sans forme. En tirant du tableau *Ave Maria a Trasbordo* du peintre Giovanni Segantini, Cucchi écrit : « *Sono ridotto a una cornice/ eppure mi attraversano/ sentimenti bellissimi*¹ ». Le poète est donc seulement le cadre d'un tableau vide, qui n'existe pas, un cadre riche en vitalité, nullement passif, parce qu'il est traversé par des « très beaux sentiments ».

Le cadre traduit donc la nécessité de retourner à la source, comme, d'ailleurs, Cucchi le propose dans une composition suivante : « *Lo sguardo che si propaga,/ la luce della mente/ non lo disperde il fondo./ Ma lo rischiarà di obbedienza attiva,/ lo traduce in fonte./ / Cogliere il fondo al fondo/ e farlo infine erompere, sgorgare/ dagli occhi, dalla pancia molle,/ ignorando se stesso*² ». Pour la première fois, on lit l'opposition entre rationnel et le fond, entre le bien et le mal et entre tous les éléments qui échappent à la rationalité et qui composent, en même temps, l'âme des hommes. Retourner vers le fond signifie pacifier les deux parties, chercher, à travers la lumière du raisonnement, à affronter et surmonter les difficultés, les peurs et les obsessions. « Pour connaître la nature, il faut, avant tout, lui obéir », disait frère Guglielmo de Baskerville à son pupille Adso dans la version cinématographique de *Il nome della rosa* : Cucchi, à son tour, souhaite la même chose quand il aspire à « faire éclater le fond des yeux, du ventre mol ». On peut se demander pourquoi le poète a choisi ces deux parties comme lieux de vérités : la réponse est qu'ils font partie du corps et, à travers le corps, on peut se récupérer soi-même. En outre, à travers les yeux, le poète veut illuminer le ventre, lieux des humeurs selon les premières études médicales grecques. Le poète veut éradiquer les obsessions de son intériorité, il commence un procès ascétique de renoncement à soi, il commence, à « s'ignorer », en rendant ses obsessions des éléments extérieurs, indifférents et, désormais, surmontées. En continuant avec le réseau métaphorique de la peinture, Cucchi écrit : « *Mi depongo sulla tela pulita/ tutto materia e tutto pensiero,/ tutto forma possibile./ Ho lisciato la guancia,/ ho piegato il ginocchio, e volo,/ al centro mitico della lontananza* »³.

Il veut déposer sur la toile tout matière et pensée muette, il a vaincu la dichotomie et la bataille psychique intérieures, il est tout entier une matière indéfinie, comme le montrent ses idées sur ce sujet précisées dans l'interview fin de ma maîtrise. Selon lui, la matière est énergie pure, libérée des peurs, des tous les éléments faisant partie des autres recueils, éléments qui l'empêchaient de retourner au centre mythique de l'éloignement. Et l'éloignement – détachement permet au petit Icio de se libérer du passé et il coïncide aussi avec le dépassement du drame lié à son père.

¹ Idem, p. 169

² Idem, p. 196.

³ Idem, p. 197.

A la matière également est liée la publication de deux plaquettes *Stazione paradiso* (1994) et *Hotel Riviera* (1996) : la première est une anthologie de textes tirés de *Le Meraviglie dell'acqua* avec deux poésies adressées à Enzo Cucchi. *Hotel Riviera* est une œuvre d'une architecture plus complexe : la première section, *Un'estate meravigliosa*, est une anthologie écrite par des enfants et par des enseignants du collège tandis que la deuxième est composée de quelques poésies, puis faisant partie de *L'ultimo viaggio di Glenn*. *Hotel Riviera* frappe le lecteur par la politesse qui n'éteint pas la force du vers et, tout simplement, elle pousse à choisir tout un ensemble d'images infantiles pour acclimater ses poésies. Dans ce contexte, Cucchi peut publier une poésie dédiée à sa chatte « Gigia », nom très emblématique : « *Gigia è così morbida,/ si arrampica sul maglione/ e poi vola sullo scivolino./ Un mangiafumo d'olio rosa/ e un enorme materasso di piuma/ sul tavolo, scoperto da un bambino./ Tra gelo e caldi fiati/ le nostre quattro capriole/ e uno strusciarsi fino al mattino¹* ».

Le ton du recueil est très heureux, détendu, sympathique : on peut trouver aussi une poésie d'un élève du collège qui a fait beaucoup de fautes de grammaire : « *Il gatto selvatico, che cà dei baffi/ che sembrano radar e gli servono/ soprattutto per la caccia; la bocca/ del gatto si trova di solito/ nella parte superiore del corpo²* ». Il y a encore une poésie dont le protagoniste est Donald Duck, en italien « *Paperino* » : « *Becco amico di nove anni/ bronciaccio buchetti e giallo/ non ho più sdraia e felice balconcino/ e nemmeno papà, per te/ marinaretto zitello³* ».

En effet, la matière revient encore dans cette composition :

Rovistava il rigattiere nei rottami/ e gli veniva fuori un cilindro strano./ Crepandolo, la polvere magica volava/ luccicando per i poveracci/ a Goiàna che la compravano,/ la maneggiavano curiosi, ridendo,/ la mangiavano./ Poi cominciarono a disfarsi./ L'altra volta la nube,/ pensavo, mi avrebbe colto invisibile/ filtrando per i muri della cantina,/ trovando i miei amici e le mie damigiane⁴.

On est devant à une poésie « de passage », qui reprend quelques aspects de précédents recueils et en anticipe d'autres. Le thème des objets est toujours présent et vivant surtout dans *Il disperso*, parce que, à travers eux, le poète pouvait retrouver son passé et son identité perdue. Maintenant, le poète se décrit comme un marchand de bric à bac, qui est en train de fouiller entre les habituelles ruines. Cette composition anticipe un aspect propre de *Per un secondo o un secolo*, le recueil de 2003, c'est-à-dire un certain engagement social qui, ici, prend forme sous la référence à la ville de Guyane, dans l'arrière-pays brésilien. Ceux qui vont acheter la « poudre magique » sont les pauvres de cette ville, en croyant pouvoir améliorer leurs conditions de vie. Mais la poudre magique est justifiée aussi par l'atmosphère

¹ Maurizio Cucchi, *Hotel Riviera*, Cesena, Medusa, 1996, p. 26.

² Idem, p. 11.

³ Idem, p. 20.

⁴ Idem, p. 22.

du livre, une atmosphère légère, qui allie les petites rédactions des enfants et les thématiques de la poésie de Cucchi, toujours présentes (le manque du père), en se manifestant avec des images plus tendres.

Le style

Poesia della fonte marque un tournant qui ne se limite pas à ses thèmes et aux attitudes à les affronter, elle signe aussi un changement en ce qui concerne le style et le langage du poète. Avant tout, le poète renonce à un langage plus proprement expressionniste, en faveur d'un vers qui se détend sur la page comme s'il agissait d'une prose élégante. On est en présence d'une poésie qui n'est pas dépourvue d'humain, qui est « *emozionale*¹ » et qui fait éclater « *dalle sue limate superfici*² » tout un désir de participer à la vie et de partager le destin des hommes, surtout les plus faibles. Paolo Ruffili définit le style de ce recueil comme composé par des vers « limés » : on peut entrevoir la volonté de donner aux vers une structure plus traditionnelle, mais avec toute la force de la dénonciation et du drame personnel.

Franco Loi, célèbre poète dialecteux milanais, partage cet avis.. Cet article est très important, parce que Loi comprend qu'on a eu une victoire sur ses angoisses, parce que Cucchi a abandonné les obsessions paternelles. Toutefois, Loi registre aussi une tendance à donner un ordre et pas forcément aux éléments psychiques. En effet il reconnaît « *una esigenza di ordine e di connessione*³ », mais aussi une surexcitation aphasique dénonçant un plus profond détachement du drame du poète.

Le détachement mène le poète à retourner sur les lieux de son enfance, une enfance menacée et niée par la mort et commencée dans le bourg – faubourg de Milan, c'est-à-dire au *Cairo*. Le terme bourg renvoie, évidemment, au « *borgo nativo selvaggio* » du *Sabato del villaggio* de Leopardi, mais aussi à la lyrique plaine de Saba du titre homonyme. Voilà pourquoi Cucchi semble préférer le juste milieu, « *la riluttanza agli esclamativi, alle parole troppo icastiche, addirittura è parsimonioso nell'uso degli endecasillabi, quasi temendone l'eccesso di ridondanza. [...] fra i tratti peculiari della poesia cosiddetta « lombarda » c'è un elemento ironico ; affatto estraneo invece a Cucchi : al quale piace per contro la relativa « prosaicità » del sentimento, restio alle lacrime e alla declamazione*⁴ ». Ramat fait au lecteur toute une critique, presque une exégèse du sentiment lombard et de l'attitude de cette tradition littéraire de vivre et transposer la réalité en vers.

En effet, les vers de ce livre s'opposent aux déclamations, aux exclamatifs, aux mots incisifs et à la douleur trop exposée. Il y a aussi un accent de pitié ou « *di sollecita attenzione al corpo e al dolore degli umili*

¹ Paolo Ruffili, *Cercaando col padre le fonti della poesia*, Il resto del Carlino, le 16 Septembre 1993.

² Ibidem.

³ Franco Loi, *Là sgorgano versi e parole*, en *Il sole – 24 ore*, le 16 Mai 1993.

⁴ Silvio Ramat, *Alla "fonte" di Cucchi*, en *Corriere del Ticino*, le 2 Juin 1993.

che è tradizione del gran cattolicesimo lombardo¹ ». Donc pitié et pas piétisme dans ses vers, mais surtout une rage qui se contient à grande peine, une rage manifeste contre les injustices sociales du monde, mais seulement dans les thèmes. Le style prend une forme contrôlée, parce que « *l'involverza formale dei suoi versi diventa ragione di stile* », c'est-à-dire que la dénonciation des thématiques trouve une noblesse dans le style rigoureux et, pour cette raison, ultérieurement expressif. Voilà pourquoi on peut parler de conte, d'un « *racconto di viaggio²* », à cheval sur la prose et la poésie. Et c'est pour cela que Paolo Lagazzi frappe, pour la première fois, la définition de « *poesia narrativa³* », avec son explication : « *Racconto si dà da solo – in poesia – all'intersezione tra inscape e abbandono, tra concentrazione e distacco. Narrare in versi significa tessere un rapporto tra immagini tanto vivido e concreto da esistere per sempre, a ogni attimo del suo farsi – e tanto morbido e leggero da sciogliersi, da disfarsi come una nuvola o una voluta di fumo, l'attimo seguente⁴* ». Donc narrer en vers signifie créer un rapport vivant et concret entre les images, avec la conscience d'exister et, le moment suivant, de se dissoudre immédiatement. Ce qui est intéressant n'est pas la présence de définitions hardies, mais que les vers de Maurizio Cucchi commencent à prendre un rythme narratif, qui s'allie à celui de la prose et de la confession – recherche personnelle.

Cucchi indique dans un interview donné à Antonio Lavieri sa définition de style poétique : lorsque l'interviewer lui demande qu'est-ce que le langage pour Maurizio Cucchi, il lui donne une réponse très claire :

Il linguaggio è la poesia stessa. Però a volte si fanno delle confusioni, secondo me, usando parole come ricerca, sperimentazione. Io credo di aver usato forme di linguaggio diverse e contigue nel corso di questi anni. Ho sempre sentito il bisogno, comunque, di far parlare le cose con la loro lingua plausibile quindi di uscire da qualsiasi artificio letterario, di impostazione della voce. Una volta ero più radente rispetto alle cose e al parlato, nelle sue forme anche dialogiche, adesso mi interessa una lingua che cerchi di spostarsi in una zona media tra un'aderenza all'aspetto troppo netta e una imposizione retorico letteraria della parola poetica. Una lingua, dunque, il più possibile in equilibrio : mi sembra che oggi ce ne sia particolarmente bisogno visto che la nostra lingua corre gravi pericoli ed è continuamente violentata per l'uso che se ne fa, rapido, superficiale, poco attento al peso della parola⁵.

Donc si le langage est la poésie même, on peut comprendre le lent travail de perfectionnement et la progressive maturation par rapport à son exorde, avec son ton grinçant et, plus généralement, expressionniste. A la base, Cucchi n'a pas seulement changé de thèmes, mais il a changé de ton aussi ; la raison ? Chercher « une langue qui se déplace dans une zone moyenne entre une adhérence trop étroite aux choses et une attitude rhétorique – littéraire de la parole poétique. Une langue, donc, le plus possible en équilibre ». Voilà l'élément essentiel pour comprendre le changement de ton : la recherche d'un équilibre aussi dans les thèmes (avec l'abandon des obsessions paternelles) que dans le style, sans

¹ Enzo Siciliano, *Milano in versi. Tutta una rovina*, en *Corriere della Sera*, le 21 Mars 1993.

² Giovanni Tesio, *Cucchi: viaggio di un poeta nella muta dignità delle rovine*, en *La Stampa*, le 5 Juin 1993.

³ Paolo Lagazzi, *Lo sguardo giusto e la poesia si fa racconto*, en *la Gazzetta di Parma*, 21 Octobre 1993.

⁴ Ibidem.

⁵ Antonio Lavieri, *La poesia? È il filo che chiude l'eterno cerchio della vita*, en *Giornale di Sicilia*, le 17 Juin 1993.

oublier l'exigence de mimétisme avec le contenu de la narration. L'intention poursuit, évidemment, une certaine interprétation vériste, où le terme vériste est la traduction italienne du courant naturaliste transalpin. Et Michele Sovente ajoute : « *Altrimenti detto, non epico né documentariamente discorsivo appare il tono della scrittura di Cucchi, bensì trasognato, sospeso tra il chiaroscuro e una fluttuante luce d'acquario. Senza che, però scompaiano le aspre punte, i sottili artigli, le insidie impercettibili di una terraferma costantemente minacciata da un sordo malessere¹* ». finment, on peut partager l'idée que les changements de style et de ton de Maurizio Cucchi n'ont pas comme seule cause une nouvelle pacification entre père et fils, mais ils sont le résultat d'un travail aussi psychologique que littéraire, en adhérence avec ses nécessités émotives et poétiques. Dans cette perspective, on peut constater la maturité du poète Cucchi, en quête d'un équilibre et, en même temps, d'une voie qui puisse soutenir « les serres subtiles, les pièges imperceptibles d'une terre toujours menacée par un sourd malaise ».

¹ Michele Sovente, *Tra sogno e bisogno, Il destino di un viaggiatore curioso*, en *Il mattino*, le 17 Juillet 1993.

Le dernier voyage de deux hommes : *L'ultimo viaggio di Glenn*

Les thèmes.

L'ultimo viaggio di Glenn termine la phase de tournant de Maurizio Cucchi. Le titre anticipe la description du dernier voyage de Luigi et laisse supposer que Luigi, peu à peu, va disparaître des scènes poétiques du fils. En effet, on peut vérifier cette tendance après ce livre, même si on relève, encore, dans les publications suivantes, la présence de compositions sporadiques liées à Luigi. Tout cela se vérifie parce qu'il est difficile de rompre avec un drame si fort, même si le poète semble régler son compte à son père, auquel il a payé ses dettes.

Comme pour le livre précédent, il n'y a pas d'hostilités entre eux deux, mais une acceptation difficile et consciente de la part du fils, qui a surmonté la figure paternelle, laquelle semble lui appartenir parce qu'elle est complètement acceptée et intériorisée. Voilà le pourquoi du long adieu de la dernière composition : « *Lui se ne andò gettandoci/ nell'improvviso smarrimento. In un sacchetto della polizia/ ecco gli assegni, il pettine,/ la benda per il polso.../ / Ciao dico adesso senza più tremare./ Io ti ho salvato, ascoltami./ Ti lascio il meglio del mio cuore/ e con il bacio della gratitudine,/ questa serenità commossa* »¹.

Le passé est désormais accepté et surmonté, « *quello schianto, quel vilipendio*² » (ce déchirement, cet outrage) et ce drame ne sont pas oubliés, mais acceptés avec résignation, ils sont regardés de loin avec des yeux surs et émus. Luigi est désormais un personnage poétique, comme la « *madre per Caproni, o il fratello per Pasolini*³ ». Donc il a dépassé sa condition humaine et historique, pour devenir un symbole et un personnage littéraire : Cucchi l'accompagne dans son dernier voyage, celui qui commence avec l'invasion de la Russie, à l'occasion de la Seconde Guerre Mondiale, il passe à travers la douleur physique de la blessure au bras droit, il continue dans la rocambolesque retraite vers l'Italie et il termine avec sa mort.

L'expérience de la guerre marque profondément l'âme de Luigi : à son retour « *Glenn non ha più la faccia/ da film americano./ È un ragazzo colpito*⁴ ». Donc Luigi n'a plus le visage courageux d'un acteur de film d'aventure américaine, mais il est frappé par la guerre, il semble avoir perdu l'espoir et la joie de vivre. La Russie est la première étape de sa fin tragique, mais surtout de son aridité spirituelle et émotionnelle qui semble annoncer le mal sourd et intérieur de cet homme : la fatigue de vivre règne

¹ Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 78.

² Enzo di Mauro, *Lambrate mi struggi*, en il manifesto, le 18 Septembre 1999.

³ Gianni D'Elia, *Ritorna il padre dal profilo d'attore*, en la Repubblica, le 23 Mars 2001.

⁴ Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 225

souveraine dans son cœur et elle l'accompagne jusqu'à ce matin – là : « *C'era un bel sole quel mattino di maggio./ Glenn se ne andava in moto dalla periferia,/ la 6,35 in una tasca del vestito beige./ Vide l'amico nella casa al confine/ e mangiò alla sua tavola/ tranquillamente./ Tina era sempre golosa,/ ecco perché il cercatore di funghi/ che attraversava il bosco/ gli trovò addosso, trentasei ore dopo,/ la tavoletta di cioccolato* »¹.

Pour la première fois le poète donne une forme précise à sa mort, le suicide, révélé par cette poésie et par la « 6,35 » dans la pochette, qui termine l'existence de Luigi, trouvé mort le jour suivant. Le père devient une victime de l'histoire, rongé par un mal enraciné et bien caché difficile à diagnostiquer, protagoniste « d'une odyssée », qui a privé le poète d'une figure « *da cui traiamo non solo vita e radici* »². Pour cela, le père acquit les traits d'un des inermes qui se pressent dans les pages de Cucchi.

Pour démontrer la volonté du fils de parler des imbéciles et des stupides dans les deux dimensions temporelle et spatiale, les premières pages du livre mettent en scène le poète médiéval Rutebeuf. L'équation des intentions Rutebeuf – Cucchi devient toujours plus forte, jusqu'à en arriver à une superposition complète. On le comprend lorsque Rutebeuf dit : « *E il colpo si era diffuso/ nella testa del mio povero padre/ e gli aveva spaccato la testa* »³. L'identification entre les deux poètes est complète : il semble même que le père de Rutebeuf soit mort tué par un coup de pistolet à la tête. Cucchi s'inscrit ainsi dans une généalogie d'auteurs damnés, exclus, d'antihéros populaires riche en imagination et en solidarité humaine. Gianni D'Elia présente Cucchi comme le plus « *baudelairiano* »⁴, pour son engagement social et moral appartenant à la tradition lombarde.

Cet engagement social est le fil rouge de toute la section ; la force des humbles est identifiée avec le poète Rutebeuf, ami des lépreux, qui a eu une vie très courte, marquée par la volonté de défendre les plus faibles. A la base de cette identification, il y a une tentative d'être près des hommes et de partager avec eux les douleurs de la vie. L'idée d'humilité est évoquée par l'étymologie du nom du poète français, maintenant devenue une petite composition : « *Così mi chiamo/ perché il mio nome/ viene da "rude", e "bue"* »⁵. L'humilité du bœuf est répété dans une composition suivante, dans laquelle on voit une attitude sans prétentions « *Così mi verso nel niente,/ scorro via nelle strade e nei mercati/ come piscia di cane* »⁶. Voilà le geste fort dont Cucchi se démontre capable : Rutebeuf se perd dans le rien, il « coule dans les rues et dans les marchés, comme pissat de chien ». Le pissat est en analogie avec le destin des communs, c'est-à-dire de couler sans laisser des traces remarquables. A cette triste, mais vraie,

1 Idem, p. 75.

2 Lettre privée d'Enrico Rambaldi du 30 Novembre du 1999.

3 Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 229.

4 Gianni d'Elia, *Così si canta il presente, tra campagne e benzina*, en l'Unità, le 13 Avril 2002.

5 Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 207.

6 Idem, p. 208.

conscience et illumination, Cucchi fait suivre une description dégénérée du poète, une description qui va accentuer des traits déformés du poète français : « *Con la faccia tonda/ e il naso tribolato/ mi dà l'idea di mitezza sognante/ e di una nobiltà interiore un po' animale*¹ ». Voilà l'idée de difformité, d'une certaine stupidité vu « le visage tond », le nez loin des canons de beauté grecque, mais, surtout, « la douceur rêvante et la noblesse intérieure un peu animale » : le lecteur se trouve devant l'image d'un crétin littéraire, rencontre déjà arrivé avec Bottecchia et Carlo Michelstaedter.

L'idée du crétin trouve une confrontation dans l'œuvre de Balzac *Le médecin de campagne*, surtout en ce qui concerne la superstition consolidée des autres, qui protégeaient ces inermes parce qu'ils les croyaient des « *portafortuna*² », des porte-bonheurs. Comme des vrais dieux populaires, ils étaient considérés comme des messagers du Tout-Puissant, chargés d'une spiritualité et d'une force intérieure inconnues aux autres hommes, à l'exception des crétins comme Rutebeuf, parce qu'il arrive à faire partie de cet ensemble des bienveillants par Dieu. La mélancolie de ces vers et la conscience des barbaries et des injustices subies par les humbles, mènent Cucchi à écrire dans un ton qui suit des modèles médiévaux liés à l'*Ubi sunt*, soit qu'elles soient les gloires de Rome de Pétrarque ou les amis de Rutebeuf ou, encore, « les neiges d'antan » de Villon.

On peut supposer une certaine convergence avec Villon parce que, après avoir mise en scène la mort de son père et après avoir consommé le drame, il y a l'espace pour une composition avec une forte connotation maudite : « *Non c'era bisogno di tanta violenza,/ mi dicevi. Dio inverocondo/ che maneggi le cause e non ti fai vedere:/ non farle più del male*³ ». Et, tout de suite, des images affreuses, d'un goût macabre : « *Noi eravamo una casa nel mare/ e adesso in terra si sono mossi i vermi*⁴ ». Le blasphème qui accuse Dieu d'être impudent et la description de la décomposition appartiennent à Villon, Villon qui identifie le premier l'archétype du poète maudit. Dans le moment d'une accusation si forte et d'un défi reprochant Dieu son absence et sa méchanceté, vue la violence prévue par Dieu à l'occasion de la mort du père, il arrive de rencontrer une supplication : « ne lui fais plus du mal ». Cette supplication tout à fait humaine, va susciter la douleur de Luigi dans sa vie ultra-terrestre. On registre donc un mélange entre sacré et profane parfaitement inséré dans la tradition maudite villonienne.

Comme pour les autres recueils, on retrouve la ville de Milan sur le fond des événements arrivés à Luigi et au petit Icio. La ville est décrite avec de rapides allusions par rapport à l'insistante présence dans les livres précédents et elle est le scénario du retour du père de la Russie et de la Seconde Guerre

1 Idem, p. 209.

2 Ibidem.

3 Idem, p. 213.

4 Ibidem.

Mondiale. Lorsque Luigi est encore en Russie, Milan appartient exclusivement à une dimension onirique : « *Pare che di colpo balzasse in piedi con un urlo/ di gioia e sangue, e si vedesse con un braccio solo/ ridere in piazza Duomo*¹ ». En effet, il se rêve rire en place dôme à Milan, avec un seul bras ; plutôt qu'un rêve, on peut commencer à entrevoir la présence des cauchemars de Luigi ; mais Milan représente la possibilité de retourner en patrie et à la maison, revoir les figures plus chères, c'est-à-dire sa femme et ses parents. La ville Milan est aussi liée à un des moments plus beaux de la vie d'un homme, comme la conception d'un fils : « *Dal Cairo a Loreto/ pochi passi abbracciati sul corso/ e c'ero io nella pancia./ Erano incerti e si scambiavano sorrisi/ più teneri che inquieti./ Il duce era già appeso/ ma verso piazza Argentina,/ col chiasso e la folla in confusione,/ gli disse: «Luigi,/ torniamo a casa»*².

Voilà la mise en scène d'un moment commun d'un jeune couple : une petite promenade, des sourires tendres, la douceur du conseil de sa femme de retourner à la maison. Tous deux semblent totalement étrangers à ce qui arrive à la ville ce jour-là, c'est-à-dire l'exposition aux crachats de la foule des cadavres pendus de Benito Mussolini et de Claretta Petacci, son amante. Luigi est fatigué, il n'arrive pas à fêter la Libération du nazi-fascisme. La campagne de Russie l'a marqué irrémédiablement : il ne veut pas voir le cadavre de celui qui l'a envoyé à la guerre. Sa femme lui suggère de retourner à la maison, en oubliant l'importance historique de la ville de Milan, devenue le symbole de la Libération et le centre de l'histoire.

Cette ville est toujours présente dans les moments décisifs de la vie de Luigi et de Maurizio, par exemple elle est le décor de son écroulement psychologique, annonçant son destin, la mort : « *Ero con lei vicino all'officina./ Nella vestaglia nera da lavoro,/ andava piano, sull'altro marciapiede./ Si era chinato un po',/ si era appoggiato al muro*³ ». Les tons descriptifs ressemblent à ceux du *Disperso*, le premier recueil : tout est dépersonnalisé, on ne trouve qu'un mur et un trottoir, probablement au Cairo, il manque l'indication précise des rues à différence de *Poesia della fonte*, on voit seulement un homme en difficulté, incliné vers le bas et appuyé à un mur de périphérie : Luigi en proie à ses cauchemars continuels .

Luigi est le protagoniste absolu du recueil, pour la dernière fois. Cucchi donne des informations claires sur sa mort : il meurt pour « un coup répandu dans la tête » et peu de pages après Cucchi écrit : « *tutti i bei giorni sono già passati*⁴ ». Il s'agit d'une dernière reconnaissance de comment la négation des origines et des racines puisse laisser un fils dans une condition de douleur continue, une blessure qui est la source de sa poésie. On narre aussi le moment des obsèques : « *E intanto le due donne/ stavano*

¹ Idem, p. 225.

² Idem, p. 226.

³ Idem, p. 227.

⁴ Idem, p. 214

*guardando dove lo mettevano*¹ ». C'est un moment très dur pour le petit Icio, il voit son père habillé dans le cercueil, avant d'être enterré, il éprouve des sentiments très profonds :

*Facevo il viale per arrivare al campo./ Attorno, uomini coi badili,/ e io piangevo poco./ Ma davanti alla scatola col tuo vago sorriso,/ bellissimo, con la camicia scura aperta/ e il distintivo del ferito,/ il gelo mi è venuto dentro./ «Cosa vuoi che ti dica?» ho fatto allora/ con le mie rose in mano e con paura,/ «forse è già il tempo dell'indifferenza»./ Forse sono decotto, forse io stesso/ sono solo memoria di me stesso*².

La disparition paternelle frappe et touche le petit Icio, en le consternant : il pleure un peu parce qu'il prévoit, inconsciemment, une longue phase de douleur pour lui et pour sa mère. Celle-ci se transforme en indifférence, dans la tentative d'adoucir le choc d'un enfant désormais devenu précocement adulte. L'enterrement du père appartient à la fantaisie du poète, parce qu'il n'a pas connu la vérité sur son père jusqu'à l'âge adulte : cela a coûté bien cher au poète, parce qu'on a maintenu le trauma vif dans l'inconscience du fils. Voilà le pourquoi de tant de haine et de la soudaine réconciliation littéraire entre les deux. Cucchi a subtilement compris l'étroitesse humaine et, pour cette raison, il est capable de réussir à surmonter le drame, en l'acceptant sereinement et en acceptant cette lourde absence.

La dernière section du livre est totalement dédiée au dernier voyage de Luigi, à partir de la Russie jusqu'à sa mort. Son aventure commence dans la steppe russe parmi laquelle on est en pleine guerre. Celle-ci est la cause principale de la maladie intérieure de Luigi : à son retour il n'a plus le « visage de film américain ». Pour la première fois, Cucchi reconnaît Luigi parmi les faibles d'une génération destinée à souffrir : Luigi est martyrisé dans le corps vue la blessure au bras droit et dans l'âme. D'où la lente dégradation, d'où l'apparition de la maladie intérieure et le début de son voyage vers la mort. La dépression de Luigi se manifeste précocement avec des attitudes étranges qui font prévoir sa fin : « *A tavola/ faceva gesti strani, assorto./ Faceva i conti nell'aria./ Forse per questo il giornale ha parlato/ di cagionevole salute./ Ho pensato al disordine, alle multe,/ alle marmitte Innocenti/ a un anno dal miracolo*³ ». Le père commence à faire « des étranges gestes dans l'air », à être toujours plus absent, à être toujours plus faible, ce qui fait croire à Cucchi que son père est mort à cause d'une santé fragile.

Le style

L'ultimo viaggio di Glenn est le livre dans lequel l'expressionnisme des contenus qui dénoncent est bridé dans une forme appartenant à la tradition littéraire et à un ton équilibré. Ce ton est si contrôlé qu'il permet la douceur et une acceptation résignée de la mort et du destin de l'homme en général :

¹ Ibidem.

² Idem, p. 230.

³ Idem, p. 227.

« couler le pissat des chiens à travers les rues », fait dire Maurizio Cucchi à son Rutebeuf. Il faut parler d'un langage « rude », où rude signifie essentiellement très sincère, ou, plus simplement, très explicite. Et la sincérité se manifeste aussi bien dans la dénonciation du monde, surtout de Dieu, que dans la description des derniers moments d'un homme, devenu symbole de toute une génération d'hommes et de leurs destins, c'est-à-dire le vétéran Luigi Cucchi.

Dans une lettre privée appartenant à Cucchi, Paolo Ruffili cueille l'intime essence de ce nouveau livre de Cucchi : « *Gran bel libro, che rivela la qualità più incisiva della tua poesia, destinata a farsi tanto più tagliente quanto si è rastremata. Proprio perchè, concentrandosi in più piccolo spazio, lo scatto è più rapido e violento[...] Di straordinaria misura tutto il libro, in ciascuna sezione¹* ». Donc voilà les ingrédients consolidés de la phase tournant de Cucchi, c'est-à-dire une poésie aigue et tranchante en raison de la brièveté de ses vers. Maurizio Cucchi semble avoir trouvé définitivement sa diction poétique, ou ainsi pense Giacinto Spagnoletti : « *Oramai per me il vero conforto (date le condizioni di salute non buone) non sono gli amici, ma i libri che li rappresentano maggiormente. E questo mi pare il tuo caso²* ». Giacinto Spagnoletti voit dans le ton de la poésie de ce livre, plus en général de ce poète, le point d'arrivée après continuelles transformations, dont a rendu compte Biancamaria Frabotta aussi, dans une des dernières lettres personnelles, envoyée à l'occasion de la sortie du livre : « *I frammenti di Rutebeuf ormai hanno la significanza povera ma assoluta dei primitivi. Una poesia lebbrosa ma senza piaghe e orrori. [...] È una poesia dolcissima, mite, dura, tutta piena e vuota nello stesso tempo³* ».

La citation mérite une place particulière, elle définit la poésie du poète milanais riche d'une signification pauvre des stratagèmes poétiques de dernières courants du XIX^e et du XX^e siècle, parce que Cucchi se refait aux primitifs, dans cette occasion à Rutebeuf. Celui – ci a « une poésie lépreuse mais sans plaies et sans horreurs », une poésie, que Biancamaria Frabotta qualifie de très douce, toute pleine et toute vide en même temps ». Cucchi a donc appris à alterner la dureté et la douceur dans sa poésie et, surtout, il a choisi un vers qui échappe à la prose pour obéir à une tradition lombarde d'expressionnisme, plus concentrée sur le contenu que sur le ton, toujours de plus en plus mesurée et équilibrée.

Les vers de Cucchi, toujours marqués par une sobriété appartenant quasiment à la chronique, sont de plus en plus durs et « *non sono declamatori⁴* » : Cucchi n'est pas tombé dans la piège de la déclamation, même en se référant à une tradition médiévale, dans laquelle elle était le but des jongleurs

¹ Lettre privée de Paolo Ruffili du 3 Mai 1999.

² Lettre privée de Giacinto Spagnoletti du 28 Avril 1999.

³ Lettre privée de Biancamaria Frabotta du 16 Juin 1999.

⁴ Franco Loi, *Il pensiero è lampo*, en *Il sole - 24 Ore*, le 23 Mai 1999.

et, surtout, du jongleur Rutebeuf. Avec Rutebeuf il cherche à créer une identification presque complète, en vivant sa destinée existentielle, mais adhérant aussi à une notion esthétique appartenant au poète médiéval, c'est-à-dire dans « *un realismo marcato da immagini povere e pregne di cruda espressività*¹ ».

A la dureté des vers, se superpose une « *certa leggerezza del racconto, una sospensione della forma metrica : segmentata nel grande bianco della pagina*² » : cette légèreté de la narration est bien prévisible, parce que le lecteur doit affronter une chronique qui va de la guerre en Russie, en passant par la vie de Rutebeuf et en arrivant aux derniers jours de la vie de Glenn. Le lecteur est accompagné par tous ces événements : le fils rouge du drame va du Moyen Age jusqu'aux années cinquante du XX^e siècle, correspondant à la mort de Luigi. Mais cette narration douce est également la conséquence d'une ambition littéraire, toujours présente chez Cucchi qui se révélera dans l'écriture de ses ouvrages en prose.

¹ Arnaldo Ederle, *Viaggio poetico di Cucchi*, en L'arena, le 9 Octobre 1999.

² Giuliano Gramigna, *Cucchi, dialogando con Rutebeuf*, en Corriere della Sera, le 9 Septembre 1999.

Sous d'autres cieux : *Per un secondo o un secolo, Vite Pulviscolari* et *Malaspina*.

Un nouveau livre : *Per un secondo o un secolo*

Les thèmes.

Payé les dettes avec la figure de Glenn, la poésie de Maurizio Cucchi se renouvelle avec la publication de *Per un secondo o un secolo* en 2003 dans la maison d'édition Mondadori. La première des innovations du livre réside dans l'importance renouvelée de la matière : elle devient la donnée fondamentale de l'existence humaine. Cucchi confesse ne pas connaître le mot âme, mais seulement une matière, dont tous les aspects de la vie, même les plus immatériels, se composent. C'est une matière à la fois très légère ou très lourde, selon les exigences expressives du poète et du vers, qui maintient une tension énergétique très forte : « *Mi spossesso di me per dare campo,/ dopo il distacco,/ a infinite sequenze merceologiche./ La mia mistica è l'oggetto, l'acquisto,/ il mio specchio di Narciso è la vetrina,/ il mio cuore un immenso magazzino¹ ».* *Per un secondo o un secolo* c'est le livre de la matière et des objets, qui ont perdu de plus en plus importance par rapport au premier recueil. Cucchi cherche à décrire les sensations que le contact avec la matière lui donne, jusqu'à dire : « *Amo strusciare il mio corpo/ contro le pietre e l'erba/ quando posso sgusciare/ con gli occhi riaperti² ».* Le corps se frotte « contre les pierres et l'herbe » pour identifier le restant ego du poète dans la réalité et, encore une fois, le corps est le point de départ pour un processus cognitif qui va au-delà des sentiments du poète. Dans le sillon des images et des compositions liées au corps, il y a la composition suivante : « *Le parti più sensibili, più docili e reattive/ in questo morbido piacere solitario/ sono la bocca e il piede/ che seguono il contatto/ passivo e ruvido del lattice, del lino,/ sognando l'eterna piuma in un residuo/ minimale di esperienza viva, ma capace/ ancora di muovere un incontro,/ nobile attrito nel corpo che giace »³.*

Le corps est décomposé, les parties les plus sensibles comme « la bouche et les pieds », systèmes de connaissance par le contact, sont surtout mentionnés. Mais le contact peut être aussi comme électrique, avec un passage rapide de sensations, comme dans *Poesia della fonte*, lorsque le poète se sentait comme « cadre sans tableau traversé par de belles sensations ». Et celles-ci peuvent réveiller le crétin de son habituelle inertie : en effet, on lit de « résidu minimal d'expérience vive » ou d'un « corps couché », situation caractérisant tous les imbéciles.

¹ Maurizio Cucchi, *Per un secondo o un secolo*, Milan, Mondadori, 2003, p. 38.

² Idem, p. 12.

³ Idem, p. 14.

Dans la section *Un'identità fittizia un cervello meccanografico*, le poète accomplit une dissection du corps humain, en soulignant les éléments et les matériaux auxquels nous ressemblons :

Ho un cervello meccanografico/ verde, argenteo, mirabilmente minuscolo/ munitissimo, espandibile, ergonomico,/ con prodigiosi allestimenti di piastrine,/ moduli di memoria, dischi ottici,/ diffusori acustici, un chip audio evoluto/ silenzioso, efficiente, progettato/ per non stressare la madre./ / Mi tasto il cranio per godere/ gli innumerevoli impulsi sempre attivi,/ le scosse, i tic, le belle vibrazioni degli slot./ Da quella lastra appesa al muro appare/ una città operosa, o una colata di Pollock./ E quei fili di vetro ad alta trasparenza!/ Ammetto un po' di confusione, di emozione,/ ma ho controllato il processore del linguaggio/ poi ho deciso di aggiornare il bios¹.

On est devant une dénonciation de l'homme occidental contemporain : après la longue liste des éléments informatiques, l'homme en sort comme privé de sentiments, réduit à être un automate. Il s'agit d'un homme très évolué, avec « un cerveau mécanographique », avec plusieurs applications unissant le plaisir et l'utilité, l'esthétique et la fonctionnalité, mais sans aucune finalité existentielle. La tentative minimale de redonner à l'homme nouveau une dimension humaine – et donc plus propre – est effacée par le processeur du langage et par le bios, terme qui désigne la vie en grec, tandis que, en ce cas, il indique seulement un processus informatique. La vie devient donc une « App » de l'ordinateur ou du *smart phone*, privée des émotions typiques de « l'espèce humaine non mécanographique », désormais en voie d'extinction. Le toucher, source de plaisir et de connaissance du monde de la composition précédente, est désormais contrôlé par « impulses toujours actifs » d'origine mécanique. L'homologation de l'homme moderne est ravie, lorsque le poète confesse sa nouvelle typologie de détachement et de mystique. La matière avait le devoir fondamental d'être le moyen de connaissance du monde entier : Cucchi décide de la dégrader en marchandise, en assumant une connotation négative, vu que le livre entier est une profonde dénonciation de la richesse de l'Occident. La mystique perd toutes ses dimensions spirituelles en devenant n'importe quel objet, la vitrine est le miroir de Narcisse, en reflétant sa propre inconsistance, en parallèle avec le mythe. Et le cœur, enfin, l'organe et le juge suprême des émotions, se transforme en un magasin, dans lequel sont rangés nos égoïsmes et nos faiblesses. Il s'agit donc « d'un paradis artificiel », mais loin de celui des poètes maudits, parce que ce monde est composé par des automates, prisonniers de l'interactivité et de l'informatique.

La véritable dénonciation de l'Occident prend forme dans la section *Un'opulenza spettacolare e oscena*, dans laquelle le poète insiste sur les objets, devenant le moyen de mettre en accusation la richesse démesurée du monde occidental : « *Le mani sfiorano oggetti/ vissuti in una sola immagine,/ senza freccia in profondo./ Per me è un'ossessione di magia²* ». Si la magie dans la plaquette *Hotel Riviera* était la conséquence de la poudre magique, maintenant les objets en sont la première cause. Le poète arrive à la négation de

¹ Idem, p. 36.

² Idem, p. 41.

n'importe quelle stimulation qui ne dérive pas de l'extérieur à travers les choses. Chaque émotion semble être déléguée à un ordinateur, fournissant à l'homme des sensations impossibles à retrouver, en évitant, de cette façon, la tristesse, mais en l'emprisonnant dans une solitude et dans une stérilité absolues. Il semble que tout dans l'Occident est en train de dépersonnaliser tous les hommes et la dénonciation de cette condition prend forme avec une obsession incontrôlable pour les choses :

Esplode da un ventre aperto in vortici/ l'opulenza sgargiante delle merci,/ tra rue de la Goutte d'or e via Scarlatti,/ schivo cascate di amarene, cipolle viola di Tropea,/ verdissime olive della Puglia, il bianco avorio opaco/ delle rape, gobbe scure di ortaggi, pentole/ di lupini, diavoletti e alici./ [...] e poi donne frugano frenetiche/ tra fioriture di tessuti, mille colori di cravatte,/ nastri, guanto, gonne e ombrellini./ Carico e lieve do un'occhiata/ a grossi ramolacci neri appesi, alla lacca dei baccelli,/ e vado via ebete e gaio contemplando/ l'oscena e favolosa opulenza del mercato¹.

L'habituelle liste d'objets est maintenant le moyen pour désapprouver la richesse exagérée et vulgaire de notre monde. Le marché est le siège des échanges, qui relie les personnalités vides des hommes. Même la frénésie des femmes est condamnée, femmes qui cherchent dans les tissus la façon pour ajouter encore de nouvelles choses à leurs armoires remplies des choses inutiles. Le corps redevient un protagoniste positif dans la section *L'atlante dell'anima*, est une tentative de fournir une caution scientifique aux expérimentations de vivisection conduits par Cucchi, en abandonnant l'ironie manifestée envers les marchandises du monde occidental :

Teo, col suo sorriso acutissimo e nero,/ con i suoi occhi a taglio, mi diceva: «Eccolo qui/ l'atlante dei tuoi desideri»./ L'ho aperto e ho visto i fotogrammi e le sedi/ viscide e molli dell'inconscio./ Tra meraviglia e orrore/ ho considerato secrezioni e sintesi,/ i succhi e il conseguente impasto,/ le contrazioni ondulatorie, l'attività di accumulo/ verso ulteriori forme degradate.../ e i plessi, regolatori di inibizioni e stimoli./ Di seguito i lobi rosso-bruni filtranti,/ i dotti, i canalicoli e le lamine,/ l'istmo e le isole di Langerhans, le micelle/ dell'interfaccia grasso-acquoso,/ giù giù fino ai processi/ putrefattivi e di fermentazione./ «Tutta roba per i sacchi dell'umido» ho fatto,/ «però il reale non è così cieco e fangoso.»/ E mentre con le mani mi forbivo la bocca,/ gli occhi dell'amico erano due fessure².

Le nom Teo représente le peintre Teo Bragagna, auquel la poésie est dédiée et qui donne à Cucchi «l'atlante» de l'inconscient. Le poète se présente comme sur une table de la morgue et il commence à analyser toutes les zones anatomiques qui peuvent influencer les humeurs humaines, en sécrétant des substances chimiques et en soulignant comment la matière peut influencer l'inconscient. Cucchi réalise une médiation entre les matrices physiologiques et émotives, en cherchant une solution scientifique à la présence des émotions. Il essaie d'éclairer l'inconscient, en le définissant comme une conséquence partielle de la chimie du corps et de la matière, qui domine l'existence humaine. Encore une fois, Cucchi souligne la positivité de la matière, comme forme de connaissance du monde extérieur et interne : « *Ma la materia, Marco, è solidissima e lieve, che quasi vola nelle forme/ astratte o di pasta, vivide/ dei*

¹ Idem, pp. 43-44.

² Idem, pp. 53-54.

suoi colori, nel gioco/ dei suoi fili che vagano/ e si intrecciano. Così ci attrae,/ ci avvince, ci invita anche/ a graffiarti perché sia nostra,/ perché si torni a essere con lei/ davvero con dolore e gioia/ nostri¹ ». C'est la matière, d'où viennent toutes nos sécurités ; elle est rugueuse, très solide et légère, elle compose tous les êtres vivants. Cette matière est capable de créer et de vivre, elle porte avec soi une énergie qui conduit le poète à s'égratigner pour se sentir. Et se sentivant implique la douleur et la joie, mais il a comme conséquence une redécouverte de nous-même, pour se détacher des automates précédents. La matière permet de se sauver de l'homologation et de la marchandise : se redécouvrir composé par de la matière permet à l'homme de vivre avec joie, même dans la douloureuse limitation, qui caractérise la condition humaine. Le corps et les objets permettent aussi de découvrir les autres :

È stato così che ho visto le unghie/ dei piedi ritorte, le unghie/ cerchiato di nero e gialle di fumo,/ le sedie spalmate di schifo, impiastro/ per terra, le cicche, le scarpe e i vestiti/ a mucchi sul letto, sulle lenzuola fradice./ [...] mentre ti portano via seduta,/ piccolo corpo dal viso stravolto, depresso,/ che ogni tanto riesce a abbassarsi dolce/ per dirmi: «Mi ricordo di lui,/ così maschio e gentile,/ mi ricordo di te, che volavi al laghetto/ e alzavi le braccia, ucellino felice di vivere./ Io ti chiedo perdono, ma è andata così»².

L'image des ongles, ou celle des vêtements ou encore celle des draps de lit permettent d'exprimer l'état d'âme de la mère désormais âgée. Même le corps de cette femme, avec son visage déprimé exprime une situation de malaise : voilà comment le corps et la matière peuvent évoquer et dévoiler les profondeurs de notre sensibilité. Tout commence et tout se termine avec une matérialité corporelle, base fondamentale de l'existence psychique de chaque être humain, unique moyen pour nous découvrir nous-mêmes et pour rejoindre l'harmonie énergétique de la vie, en acceptant ses douleurs.

La matière reste la seule façon pour se redécouvrir et pour se retrouver, même devant les boutiques de Milan, ainsi important pour le poète, encore une fois évoqué par l'indication précise des lieux qui font partie de l'*hinterland* milanais, comme Villapizzone, Cascina Linterno ou Quarto Cagnino. La première composition du livre est située dans une zone périphérique de Milan, c'est-à-dire Villapizzone : « *Ma com'è vasto il cielo* », / *mi ha detto guardando oltre la torre intatta/ e le rovine più scheletrite. [...] Villapizzone ovvero/ villaggio Piccione, Villabezzone/ dopo il Mille, "el paes di zuccatt"/ circa 200 abitanti/ nel Cinquecento. Oggi/ fisico borgo incistato come tanti/ nicchia amabile, ombrosa,/ che sciacqua e scalda il viaggiatore »³.*

Le voyageur s'avance parmi les ruines et leur chaleur « aimable », avec toute leur réalité physique qui connote ce petit bourg. Les ruines squelettiques se détachent sur un fond historique, elles stimulent l'esprit du flâneur par un passé plus que millénaire, avec des « *istantanee di cruda, folgrante*

¹ Idem, p. 64.

² Idem, pp. 86-87.

³ Maurizio Cucchi, *Per un secondo o un secolo*, p. 23.

*bellezza*¹ ». Avec la même façon d’aborder le sujet, Cucchi décrit ensuite les alentours de Cascina Linterno, résidence temporaire de Pétrarque, où le voyageur tombe, encore une fois, sur la dépersonnalisation de l’Occident, toujours de plus en plus commercial : « *In quel pomeriggio di domenica invernale, / gli umani erano pochi. Le due donne / e il pescatore, la famiglia in bici, / noi due viaggiatori, esploratori / che già sognavamo Quarto Cagnino, / cercando, di fronte al baseball, / la casa incenerata del sudicio erborista, / il fiero don Giuseppe, el pret de Ratanà*² ». Père Giuseppe Gervasini était très connu en raison de sa renommée de guérisseur, si bien qu’il avait été suspendu *a divinis* par le pape. Mis à part cette figure picaresque, l’élément essentiel est l’exploration, le voyage ou l’aventure dans ce faubourg milanais. Tout semble intact, mais le promeneur rencontre un terrain de baseball : un véritable opprobre dans un site historique jamais contaminé, depuis Pétrarque jusqu’au père Gervasini. Ce terrain est la démonstration de l’incurie des institutions par rapport aux sites culturels, totalement abandonnés à leur destin ou, tout simplement, ignorés. Le terrain de baseball symbolise le sacrifice de la culture sur l’autel de la société de consommation.

Heureusement le brouillard enveloppe, dans un cauchemar du poète, la périphérie, en la sauvant : « *Questa volta ho sognato / che ci siamo persi in due / nell’incubo nebbioso, / accogliente, della periferia*³ ». Le brouillard est évoqué comme un élément accueillant, enveloppant, en s’oubliant des définitions terribles et obscures du *Disperso*. Toute à fait privée du brouillard, mais partageant la même érosion de la modernité, Gela, une ville du sud de l’Italie, plus précisément de Sicile, est en train de subir l’œuvre menaçante du capitalisme : « *Sghemba e solare Gela / con i suoi pescherecci petrolchimici, / Muse erose, scavate, sgranocchiate / per farci tane, e poi armature, / tondini a cielo aperto e i bambini / a pulire muti le scale dei macellai. / Africa e Terranova bruciate / da una lugubre incuria*⁴ ». La solaire Gela, colonie très ancienne, datant de la colonisation Grecque de la *Magna Graecia* et berceau de la société occidentale, va être détruite. On ne voit plus à l’horizon les bateaux des pêcheurs, mais des foreuses pétrochimiques, qui sont en train de souiller la mer, source de nourriture et de vie. La ville semble rongée par un cancer interne, par une *incuria mactans* (incurie tuante) en train d’émettre le passé, afin de suivre les lois du profit à tout prix.

Les *limes* milanais et italiens sont, toutefois, surmontés par le poète, qui se charge de la description d’autres villes comme New York, Dalian et Chengde (deux bidonvilles de la Manchourie chinoise) et Aiguade. New York est définie comme : « *[...] l’eroismo / violento dell’Occidente, il suo più alto / conato distruttivo, / sia contro o dentro il pensiero disperato*⁵ ». Dans toutes ces compositions, s’exprime le même

¹ Stefano Lecchini, *Materia mistica*, en Gazzetta di Parma, le 7 Juin 2003.

² Maurizio Cucchi, *Per un secondo o un secolo*, p. 29.

³ Idem, p. 79.

⁴ Idem, p. 25.

⁵ Idem, p. 24.

cri accusateur face aux aberrations de l'Occident : c'est pour cette raison que les vers franchissent les limites de la ville de Milan, petit microcosme connecté à la violence cachée par la liberté démocratique des gouvernements occidentaux. En effet, après un regard initial positif de Chengde, on lit la pauvreté de ce lieu : « *Il primo incanto della campagna povera, / il sospeso via vai dei ciclisti, la diga / le donne ai bordi che vendono la frutta. / Era prestissimo il formicolio / mi aveva sorpreso lucente / come se da uno squarcio / fossi caduto dal sonno al sole / quieto e gentile di un mondo leggero*¹ ». Tout semble enveloppé dans une atmosphère irréelle, à la saveur d'antan, pure et légère, libérée de la brutalité de l'Occident, qui revient dans la composition suivante, c'est-à-dire Dalian : « *Chiedevo di vedere quei buchi luridi, quelle specie di scatole abitate o caverne pechinesi di Matera da cui la gente sgattaiolava ombrosa per giocare a carte sui bidoni o per sciamare in bici. // E ci hanno offerto, amico mio, altre buche, / il golf nella metropoli fantasma di Port Arthur, / nel più insensato campo verde della terra*² ».

Le scénario est désolant : pauvreté et misère d'un bidonville des plus pauvres. Et puis Port Arthur, « métropole fantôme », où le poète voit un champ de golf qui grince fortement avec l'indigence diffusée parmi les habitants communs de ce lieu. Le fil rouge est l'image des trous : en effet, Cucchi cite la ville de Matera avec ses trous – maisons similaires à celle de Dalian et à celles du champ de golf, une gifle au bon goût et une insulte au respect de la douleur et de la privation des pauvres.

Enfin l'île d'Aiguade, symbole de l'aventure et de la peur dans l'exploration : « *Però si intrecciavano tra memoria e sogno queste visioni nelle rughe, e scarpinando per l'Ayguade sotto la pioggia sento un odore d'alberi che mi stordisce come l'apparizione di educande bianche sul tappo vulcanico*³ ». L'envie d'aventure du promeneur porte le lecteur à oublier la misère des autres villes : Aiguade alimente le mystère (le choix d'une île est symptomatique) et elle augmente l'aventure. Une île cache toujours un trésor, qu'on trouvera après avoir surmonté les mille pièges qui le protègent, mais cette aventure est presque onirique et littéraire et donc cette composition n'a pas la force des précédentes, surtout en ce qui concerne la dénonciation des injustices sociales.

L'injustice mène à souligner la présence de thème récurrent des infirmes et des crétins. Dans le recueil, les deux figures coexistent et elles se superposent, à partir des nouvelles descriptions d'Icio, le crétin par excellence, jusqu'aux antihéros, littéraires ou moins, qui appartiennent au Panthéon de Cucchi. Icio est représenté dans la torpeur classique, entourant tous les imbéciles :

Icio ha un sorriso / accennato, sapiente, e porta un gilerino / a strisce fatto in casa. Ma poi, / nelle sue bretelle di lana, alla vista del sole / sul laghetto tra i giardini e lo zoo, / sembrava volare come un uccellino / estasiato tra la gente, felice della primavera / e dei fiori, agitando le braccia. Eppure / era selvatico e solitario, propenso / a rannicchiarsi già allora nel torpore, / preciso e millimetrico nel

¹ Ibidem.

² Idem, p. 27.

³ Idem, p. 23.

gioco, / ma atterrito dalla compagnia. / «Questo bambino è un inetto / e non ha fantasia», / sentenziò un giorno qualcuno / amato sopra ogni cosa, / e lui pensò che era vero¹.

Le retour du petit Icio démontre que le cycle des thèmes précédents n'est pas encore terminé : il y a une autre description de la tendresse de l'enfant. La différence est que le petit, peu à peu, perd sa déformation physique et il commence à être caractérisé avec des adjectifs plus agréables et moins expressionnistes. Icio est en train de voler comme un petit oiseau, il se meut comme un lutin léger., mais il a la tendance à se pelotonner, en raison de la torpeur qui connote le poète enfant. En effet, Icio avait de gros problèmes à communiquer, parce qu'à la base il y a l'inaptitude du crétin, à laquelle suit la solitude, l'isolement et la peur d'être en compagnie. Et, considérée la situation d'exclusion qu'il vit, son sourire devient précocement mature, sage, philosophique.

La paresse est objet de la composition de la section *Un selvatico dissipatore*, en effet :

Ho dissipato arte, talento, fantasia, / indifferente all'azione, all'opera, al governo, / ho preferito la quiete orizzontale, l'attesa, / il dolce insorgere impagabile / dell'immagine nella rêverie / che va a spirale verso il fondo / o quel sapore galleggiante / su un mare increspato solo un soffio, / ondulando sui ricci, stelle arancioni, / branchi lentissimi, rottami / di antiche guerre e bastimenti. / Ho dissipato, ma sono ancora qui, / innamorato e ignavo².

La torpeur est « indifférence à l'action », elle est « calme horizontale », elle est « attente », elle est indolence, mais elle est surtout « rêverie », contemplation raisonnée, philosophique du monde. Et la contemplation philosophique du monde se retrouve dans un des protagonistes du recueil, à savoir Malone, protagoniste de l'œuvre de Beckett *Malone never dies*. Ce personnage désire d'une façon ardente mourir sans jamais atteindre son but, il est le symbole de l'inertie et de la réfutation de la vie. Cucchi revisite cette figure : on trouve encore souvent la paresse, symbole du détachement nécessaire de la vie, mais le Malone de Milan se montre beaucoup plus vital, plus actif. En effet il écrit, il prend des notes, il fait des considérations sur la vie et, enfin, il participe, même d'une façon minimale, à la vie. Malone est le symbole de la torpeur de qui observe la vie et, en l'observant, il couche des vérités incommodes et anticonformistes : « *Comunque sia non muoio subito, del tutto. / «Nascere è l'idea del momento», / scrisse Malone con il suo mozzicone³ ».* On commence à entrevoir une nouvelle superposition : Cucchi va devenir Malone, parce que, exactement comme Malone, il aime analyser le monde, en soulignant ses aspects positifs et ses injustices, dans un climat quasi surréel, mais avec une énergie vraiment intense, qui lui permet « *di parlare della propria quotidianità⁴ ».* Malone devient un autre alter-ego du poète : « *Perché tutto sia chiaro, quel*

¹ Idem, pp. 15-16.

² Idem, p. 69.

³ Idem, p. 11.

⁴ Stefano Prandi, *Otto movimenti scanditi dall'essenzialità*, en *Il sole – 24 Ore*, le 27 juillet 2003.

che segue/ sono io, il mio diario, la mia autobiografia./ Io, cioè un personaggio, un'identità/ fittizia: Rutebeuf, Malone, Prufrock/ o quel che resta di Icio, nato/ e vissuto sei anni al Cairo¹ ».

Malone est donc un masque ultérieur pour accuser les injustices, pour révéler une certaine proximité humaine par rapport aux plus faibles, pour s'engager dans une critique civile et sociale. Il y a plusieurs poètes dans *Per un secondo o un secolo*, Rimbaud, par exemple, auquel Cucchi réserve une attitude détachée et quasi provocatrice. Rimbaud pourrait avoir toutes les prérogatives pour devenir un alter-ego de Cucchi : il est exclu, introverti, contestataire, maudit et il a aussi des traits qui connotent également les humbles. Mais Rimbaud n'est pas un crétin, dans l'acception de Cucchi : « *Cerchi le vette formidabili, le luci polari,/ le bianche vastità dell'avventura,/ ma poi ti trovi il ghiaccio dentro/ e un buco nel cervello/ ti crea il panico, ti disorienta/ tra il bancone del bar e il portone di casa./ E allora i tuoi sentieri di ghiaccio/ sono un lavabo tiepido/ per risciacquarti i piedi²* ». C'est un problème de poétique. En effet, malgré son intention de décrire les humbles et les imbéciles, Rimbaud aspire avant tout à une poésie sublime, il cherche les sommets du Parnasse, ce n'est pas une poésie humaine. Si la poésie de Rutebeuf est feu pur, celle de Rimbaud est stérile, aride autant que le poète qui l'écrit est glacé. Dans la poésie de Rimbaud, on ne trouve pas le but fondamental du crétin, c'est-à-dire l'ardeur civile et morale. La poésie symboliste est très fine, mais infertile, très élégante, mais privée de force, elle est une poésie qui naît et meurt sur les sommets, pas dans les faubourgs, parmi les souffrances d'un anonyme qui disparaît sans laisser de traces.

L'intention moralisatrice manquant à Rimbaud et à sa poésie pure, se trouve fortement chez Carlo Maria Maggi, poète dialectal milanais, maître du plus connu Giuseppe Parini, poète civil italien par antonomase. Maggi aussi est décrit enveloppé dans une inertie, immergé dans une paresse commune à tous les antihéros de Cucchi :

Faccio così tardi la mattina.../ finché il sole non arriva a inondarmi./ Ma ho tutto il tempo:/ no me casc perché g'ho paio/ e sto lì, fagand castij in l'airo./ Poi mi alzo come è giusto pian pianino/ e così, vestito a mezzo, se c'è bello/ vado fuori sul balcone a spazzolarmi/ ascoltand s'el me ven famm. Prendo in spalla la mia Gigia/ e lei ronfa: è un motorino./ Vado a spasso ciondolando/ tra giornali, cappuccini e vetrine. Corri a cà e ghe do dent/ rost de ravn, less de fasoèù/ e una grappa canticchiando./ Né mi spiace/ on sognett in santa pace./ C'è la banca che mi insegue,/ pagherò e staremo bene./ Ma anca mi g'ho i mè besogn/ pù pressus de la correnta. Quante noie, quanti affanni./ Ma c'è tempo e no me casc:/ chi dent l'airo mi g'ho paio³.

Il est lent dans ses réveils, il est indolent dans ses promenades du matin, il est nonchalant dans les petits besoins quotidiens caractérisant la vie du poète, besoins si pressants d'être comparés à « *la correnta* », terme dialectal pour indiquer un excès de diarrhée. L'utilisation du patois déforme le texte, il lui donne de l'énergie et, en même temps, il l'humanise. Et c'est ici la significative différence entre

¹ Idem, p. 35.

² Idem, p. 31.

³ Idem, pp. 70-71.

Maggi et Rimbaud qu'on avait remarquée avant, c'est-à-dire l'opposition entre les sommets vertigineux de sa poésie et, de l'autre côté, la force de la quotidienneté, représentée intentionnellement avec des notations vulgaires comme la diarrhée. Dans le sillon de ces considérations, on peut lire la composition *Non so neanche io, seduto a questo tavolo*, où Cucchi cite deux autres poètes, Carlo Porta et Giuseppe Gioacchino Belli, en mêlant les patois milanais à celui romain : « *Sbegascèmm, scudellèmm, fèmm baldoria/ stramàzamoce in terra de traverso,/ con un sorriso al re dell'universo*¹ ». Les deux vers sont une citation de s compositions suivantes : *Brindes de Meneghin all'Ostaria* de Porta et de *Er vino novo* de Belli. Ces deux compositions font référence à toute une tradition liée à la poésie comique et carnavalesque, dont le thème principal est naturellement le vin. En effet, on peut traduire ces deux vers comme « on pinte, on avale d'un trait, on fait bombance/ on s'abatte sur le sol de travers/ avec un sourire au Roi de l'univers ». *In cauda venenum*, « sur la cuspide [des scorpions] le poison », disait Martial dans ses épigrammes, dont on prit la même structure dans ces vers, c'est-à-dire fondre les aspects dionysiaques du vin en souriant à Dieu. Il n'y a pas de place pour un quelconque moralisme rétrogradé, mais seulement pour la joie de vivre et pour un sourire anarchique, le plus humain possible, contre un Dieu *Rex regum*, Roi des rois, distant et terrifiant, symbolisant ce moralisme. Et la reprise vante la tentative de Cucchi de s'inscrire dans cette tradition jongleuse et socialement engagée.

Le style

Dans ce recueil, Cucchi utilise plusieurs styles, selon le contenu des compositions. Il est certain que, lorsque Cucchi accuse l'Occident à cause de sa matérialité, il pratique un ton sévère, un ton qui change et se décline en ironie et sarcasme. La sévérité est le propre de la composition – description de New York, où il utilise le terme « haut le cœur » comme similitude pour indiquer ses sentiments par rapport au noir et au ciment de la ville américaine. Il démontre une même attitude dans son voyage à Dalian et Chengde ou, encore, à Gela, avec ses rapprochements justifiés par la dégradation environnementale.

Plus ironique est la description des marchés entre la rue Goutte d'Or et via Scarlatti. L'ironie est manifeste parce que ce microcosme commercial est métaphorique du marché globalisé et, par conséquence, de l'exploitation des plus faibles dans le monde. A ce propos, Luca Canali a écrit : « *la semplicità a volte beffarda di Cucchi, le sue giornate neghittose, il suo amore per la gatta, la sua compagna di lentissimi risvegli, le sue mattinate da flâneur che ha nella fretta la propria nemica, restano incastonate nella violenza di alcune tra le più belle poesie di questa raccolta, a temperarne l'allarmante espressività di cui Cucchi sembra aver preso improvvisamente coscienza : la vera grande novità di questo suo recente exploit di poeta autentico, misurata, ma che sa cantare freddamente,*

¹ Idem, p. 85.

quasi con rassegnazione ma virile disperazione anche l'attuale « dismisura » tecnologica, infine distruttiva della nostra esistenza¹ ».

L'ironie bouffonne se transforme en réelle méchanceté face à la stupidité de l'homme occidental : devenu un quasi automate, qui a tristement perdu ses émotions. Le sommet de l'ironie réside dans l'utilisation du terme bios : en effet, ce terme indique le composant le plus important d'un ordinateur. Ce terme indique en grec la vie et, dans un contexte où le poète nie une vraie vie à l'homme mécanographique, l'utilisation de bios souligne l'attitude ironique du poète. Bianca Maria Frabotta revient aussi sur le terme de bios dans une lettre personnelle envoyée au poète, dont la profondeur est vraiment significative : *« Ma Malone, appunto, non muore e si fa viaggiatore incantato fra bellissimi titoli alla Diderot, narratore, o meglio ancora « agrimensore » della contemporaneità da cui non si sfugge : il bios al posto dell'anima, il corpo al posto di entrambi, quando è mortificato e lesa dalle merci² ».*

Lorsque le poète parle de composantes mécaniques, il passe en revue toute sa connaissance du langage scientifique, surtout en ce qui concerne les pathologies anatomiques. En effet, il effectue des examens médicaux sur le corps humain, pris comme seule et unique forme de connaissance et reconnaissance de monde et de nous-mêmes. Alors on trouvera les lobes, les canaux sanguins, les plexus régulateurs ou les îles de Langerhans et tout un langage qui appartient aux sciences . Le langage du bistouri fonde *« stupore e ironia, riflessione e crudeltà e si snoda tra l'immensa demenza del cielo e una materia solidissima e lieve³ ».*

Le corps dénonce aussi les souffrances intérieures des hommes : on les trouve dans les ongles de sa vieille mère, souffrante dans un lit, avec son petit corps défiguré et déprimé. Le drame se consomme : après le règlement des comptes avec son père, commence la lente, mais inexorable, décadence de sa mère. Le ton change dans les derniers vers : on voit, dans une situation de douleur plutôt commune, toute la fragilité d'une mère que, après s'être souvenue d'un mari fort et d'un enfant - lutin , lui demande pardon. Pour cette raison, Stefano Giovanardi parle d'une capacité de Cucchi *« di conferire toccanti e inusitati spessori lirici a un contesto a un contesto di scrittura radicalmente oggettivo [...] si rinnova qui in tutta la sua evidenza e forza, anche nella cordialità di un disincanto⁴ ».*

A la base de tout le livre, il y a une indéniable volonté, même nécessité, de narrer, qui mêle *« scrittura lirica e modi narrativi, realismo e visione onirica⁵ ».* Luigi Picchi partage cette opinion, qui souligne, en outre, la dimension épique du quotidien, en se référant à sa poésie : *« sa benissimo quali sottili delizie*

1 Luca Canali, *Cucchi, quando la pigrizia sa essere spietata*, en il Giornale, le 30 juin 2003.

2 Lettre privée envoyée à l'auteur.

3 Maria Attanasio, *Il bisturi di Cucchi scava nell'atlante dell'anima*, en La Sicilia, le 30 Juin 2003.

4 Stefano Giovanardi, *Due giovani poeti di mezza età*, en La Repubblica, le 12 Juin 2004.

5 Renato Minore, *Se il cuore è un immenso magazzino*, en il Messaggero, le 11 Septembre 2003.

dell'immaginazione e della percezione si nascondano nei fenomeni giornalieri e quanta bellezza esotica possa esserci ad esempio in un mercato milanese e questo senza ignorare il dramma delle popolazioni argentine che vivendo in pessime condizioni igieniche sono colpite dalla « cecità fluviale (oncocercosi) ¹ ». Voilà un engagement social spéculaire et complémentaire à celui de Dalian et de Chengde, voilà une humanité plusieurs fois dévoilée dans les compositions et dans la vie de Maurizio Cucchi. Cette humanité est remarquée par deux poètes italiens très connus dans leurs lettres personnelles envoyées à l'occasion de la sortie du livre, c'est-à-dire Vivian Lamarque et Nelo Risi. Vivian Lamarque la souligne pour la composition fin du livre, c'est-à-dire celle des excuses maternelles : « per non dire di quel verso che resterà di sicuro per sempre a dire questo nuovo secolo – millennio ai « posteri », il verso autografo l'ultimo, altissimo, quello del cuore – magazzino ; spero da lì in un angolino di scaffale terrai un pezzetto di cuore per la tua affezionata Vivian² ». En ce qui concerne l'humilité et la simplicité, il faut transposer celle de Nelo Risi, lorsqu'il a reçu *Per un secondo o un secolo* dans sa boîte postale, dont il partage, avec Cucchi, les lents réveils matinaux :

« Caro Maurizio, / la sorpresa mi è venuta stamane per posta. / « Per un secondo o un secolo » l'ho letto in pigiama e senza farmi la barba. Ti conosco da troppo tempo e non m'inganno ; hai scritto un testo poetico di grande rilievo e di rinnovata immaginazione che segna una svolta non solo nella tua opera ma nella poesia italiana di questi anni. Ne riparleremo con calma ma è il primo colpo d'occhio che conta come per un quadro che si isola tra i tanti in una galleria, diciamo il Louvre, Evviva ! Nelo ³ ».

¹ Luigi Picchi, *Il risvolto epico della quotidianità*, en 'L. Gazetin, Juillet – Août 2003.

² Lettre privée envoyée à l'auteur.

³ Lettre privée envoyée à l'auteur.

Le livre de Tina : *Vite pulviscolari*.

Les thèmes.

Vite pulviscolari est un livre de renouvellement, à partir de ses thèmes et de ses personnages, parmi lesquels se distingue la figure maternelle, Tina. Pour la première fois, le poète ébauche par des traits précis la figure de sa mère : publié par Mondadori, le livre sort après la mort de cette personne, si importante pour le poète.

La première section, dont le titre est *Il bacio della buonanotte*, est complètement dédiée à sa mère, à sa dernière parabole et à sa mort, survenue précocement et de manière inattendue. Cette section commence avec les dernières lignes de *La maschera ritratto*, qui donne un premier portrait de cette femme et de son échec existentiel et littéraire : « *Se ne è andata così, all'oscuro di tutto./ Come sempre, come ognuno di noi* ».

Ce début introduit le grand thème du détachement d'origine mystique et plus précisément de la mystique rhénane de Meister Eckhart et Angelus Silesius. Ici, cette vision si inspirée, se traduit dans une réalité de mort, dans les souvenirs du poète de Tina et de sa façon d'affronter la vie. En effet, le poète admire son regard « *fermo, / quasi distante, anche in una carezza. / Era assurdo vederti lì e abbracciarti / in visita*² ». Cette expression des yeux si ferme, indique, en même temps, les conséquences d'une vie dure et dramatique (le manque d'un père et le suicide d'un mari), mais le désir aussi, arrivé dans ses derniers jours, de se libérer de ces lourds souvenirs et de commencer à se préparer pour une sérénité céleste-.

Le détachement intéresse également Cucchi : il doit affronter la mort de son unique racine et on connaît l'importance de cet aspect dans la vie de poète. En effet, Cucchi passe en revue tous les moments, mêmes les plus dramatiques, de sa vie avec elle. Il parle de « *mortale distacco*³ », en se souvenant des « *pianti, / e i litigi sempre chiusi nell'atto, / nella liberazione di un abbraccio stretto*⁴ ». Les larmes et les disputes fréquente entre eux sont toujours surmontées et oubliées après une étroite étreinte. Le poète les valorise d'autant plus qu'il ressent l'absence profonde et perpétuelle de sa mère.

Le titre suggère une interprétation ultérieure du livre : vies pulvérisées renvoie à la conviction que la vie n'est pas grand chose. Il faut lui être reconnaissant, mais, dans le déroulement de notre existence, nous sommes obligés d'accepter un destin de poudre : on peut faire dériver cette conception de la citation biblique (Genèse, 3, 19) : *Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteretis* (souviens – toi,

¹ Maurizio Cucchi, *Vite pulviscolari*, Milan, Mondadori, 2009, p. 7.

² Idem, p. 18.

³ Idem, p. 19.

⁴ Ibidem.

homme, que tu es poudre et que tu retourneras poudre). De cette façon, on peut comprendre pourquoi Cucchi définit « *la nostra/ identità cangiante*¹ » et donne le titre *Orizzonte degli eventi* à la deuxième section du texte, c'est-à-dire une ligne imaginaire où on ne peut plus parler d'événements, en sens physique.

A propos d'identités en train de changer, on retrouve le petit Icio, désormais un héros littéraire, mais il y a quelque chose de nouveau et d'étonnant, Icio est devenu le père de son père, c'est-à-dire le père de Luigi : « *Linares leggero, leggiadro nel suo/ sorriso brizzolato, nella sua vissuta/ aria di gentiluomo triste, colitico,/ nel suo cappotto nero che ti guarda,/ ammirato e paterno con i suoi/ grandi occhi languidi, remotissimo/ orami. Quasi bambino, io l'avevo/ adottato...* »²

Il est clair que le protagoniste de cette poésie est naturellement Luigi, on le comprend à son air de gentilhomme, à la profondeur du regard paternel et de ses yeux langoureux ; Icio, quasi enfant, a adopté son père, désormais « très loin ». La raison est très simple : ce livre est celui de sa mère et la blessure du père, même si elle reste douloureuse, est « très loin », à distance de la contingence des faits et du nouvel abandon. Et parmi les identités en poudre, on peut trouver un accent à Sebastiano. Sebastiano est l'architecte Ittar, loin parent de Cucchi parce que père ou grand – père d'Alfredo, l'inconnu grand-père du poète. Ittar est un très connu architecte, mais l'interlocuteur de Cucchi n'est pas lui, c'est sa mère, voilà parce qu'il termine sa poésie avec deux vers qui décrivent une attitude appartenant au caractère de Tina : « *Già immagino,/ stranito, i tuoi occhi spalancati, la bocca/ in una smorfia di ironica sorpresa*³ ». Enfin, parmi les vies de poussières, Luigi en fait partie. dans la merveilleuse *Lettera e preghiera 2* :

Un senso di quiete strana/ e di ristoro affettuoso./ Un vero amen.// Qui, almeno, nel campo di un confine,/ ti ho seguito passo a passo, e tutto/ è stato come si deve, lineare e logico,/ pacificato.// Terzo albero a destra, lungo la strada/ un cappello, pantaloni blu, e l'impugnatura/ sinistra. Il rimbombo/ alle sei di sera, come un segnale/ dei contrabbandieri./ Seduto nella stessa stanza, allo stesso tavolo/ allo stesso posto, come se fosse stato/ ieri, come se tutto fosse stato/ normale.// Ma a quel pensiero per me,/ a quel piccolo messaggio d'affetto,/ non potevi che dire quelle tre parole,/ una condanna : « Non ha importanza »./ No non aveva importanza,/ mio per sempre e più di sempre/ amatissimo⁴.

Ce petit camai et ces vers en saveur de chef d'œuvre sont la preuve que la douleur pour son père est complètement surmontée : finalement cet « amen » tant espéré, cet « très aimé », « mon pour toujours et plus que toujours », il n'est pas significatif que, au cadeau, c'est-à-dire la tablette de chocolat, il ait répondu avec « il n'a pas d'importance ». Il est sûrement plus important de parcourir le même dernier voyage aux frontières, d'être assis à la même table, de voir ce « maudit troisième arbre à droite »,

1 Idem, p. 26.

2 Idem, p. 22.

3 Idem, p. 27.

4 Idem, p. 60.

d'imaginer le coup du pistolet avec la poignée à gauche, mais surtout de vivre cette situation dans la normalité et sans accusations.

L'attitude d'accepter sans dénoncer est exprimée par Tina aussi, une Tina peinte dans tous les aspects, positifs et négatifs, ceux d'une femme normale, quotidienne et donc extraordinaire : le poète lui reconnaît une grandeur humaine : « *Una storia, però, senza un'ombra/ di trama, di calcolo/ meschino, di vergognoso intrigo/ o corruzione minima. Questo è il tuo lascito,/ e va onorato¹* ». Il commence à réviser toute sa vie, en dialoguant avec elle, « *senza più sprechi,/ né equivoci o falsi pudori,/ senza la noia delle circostanze/ o la sfiducia nelle cose²* ». Le poète veut parler clairement avec sa mère, sans l'ennui des circonstances, sans équivoques ou pudeurs, sans le découragement dans les choses : en première instance, il lui demande si elle a connu Leonisa, « *la figlia di tuo padre³* », c'est-à-dire la fille d'Alfredo, femme de l'ingénieur Scalia, mère de Giuliano et sœur de Tina. Il lui demande cela parce que Milan était très petit en ce temps-là et une mère abandonnée était un événement plutôt singulier.

En discutant avec sa mère, il cherche des mots paisibles, des phrases agréables, afin de rendre tout « *soffice,/ intimo, familiare, affabile,/ anche nei gesti del crepacuore⁴* ». A la base de ce discours, il y a l'envie de parler de tout, en n'heurçant pas la sensibilité de Tina, qui a subi plusieurs crève-cœurs dans sa vie. Cucchi abandonne Alfredo, pour parler avec elle de Luigi : elle était dérangée par le bruit et par le désordre du laboratoire de Luigi : il y a partout des morceaux de fer « *il ferro/ nero freddo, e un gusto forte/ di ferro, un odore aspro/ di ferro...⁵* ». Ce fer est le symbole du pistolet qui a tué son père, surtout « l'odeur âpre du fer ». Après la mort, on lit le désespoir de la petite Tina et, puis encore, la colère et la rébellion contre cette situation : « *Lo sai, io ti capivo, mesto, impermeabile,/ nelle tue collere improvvisate, negli scatti,/ in quei momenti di giusta ribellione/ astratta, totale, io solo astante fra le tazze/ sbriciolate nella stanza misera. Poi ti aspettavo/ almo, lungo la via al capolinea,/ in un tragitto carico di simboli⁶* ».

Donc le petit Icio comprend la fureur et la rébellion « abstraite et totale » de la mère, en train d'affronter la vie toute seule, avec un fils et sans le mari toujours aimé.. Et après une cinquantaine d'années, Cucchi reconnaît à sa mère une invraisemblable histoire, son histoire, « *ingiustamente accidentata⁷* » ; maintenant il ne reste au poète qu'à remercier le zèle et l'amour de sa mère, en le reconnaissant dans le vers touchant « *mi sto specchiando nel tuo sorriso di ragazzina,/ e ti dico grazie, grazie...⁸* ». Mais le moment le

1 Idem, p. 24.
2 Idem, p. 10.
3 Idem, p. 12.
4 Idem, p. 13.
5 Idem, p. 14.
6 Idem, p. 21.
7 Idem, p. 23.
8 Idem, p. 25.

plus triste arrive quand Tina commence à tomber dans un sommeil, présageant la mort : Cucchi essaie de la réveiller avec un baiser sur le front, à la bouger, à l'appeler doucement, en pensant calmer sa douleur, naturellement tout cela en vain, puisque « *ti restavano oramai solo due giorni*¹ ». La mort arrive et Tina tombe dans un sommeil plus serein ; Cucchi l'embrasse dans « *un'immagine antica*² », dans laquelle elle apparaît tranquille et rêvant, « ouverte à un espoir et pleine de fantaisie » et il se rend compte que, dans un habituel et perpétuel jeu de réfraction ou dans une nouvelle conscience de la précarité de l'homme et de sa vie de poudre, que « *Lei/ sono io*³ » : le définitif remerciement pour une petite impressionnante mère.

S'opposant à la dimension verticale et transcendante de Tina, le grand thème de ce livre, est la terre-matière, une terre horizontale démontrant la composition poussiéreuse de l'existence humaine. La comparaison entre homme et terre est la trame essentielle de la deuxième section *Orizzonte degli eventi*, terme astronomique, comme j'ai déjà dit, pour indiquer le lieu où les événements n'existent plus ou on ne peut plus les considérer. Dans la première composition, on parle de la peur pour l'infiniment petit, pour la particule nucléaire de nos corps et le mot terre compare à la fin du premier vers dans le radical du verbe « *atterrisce*⁴ », une terreur collant à terre. Et dans la poésie suivante dédiée à Poe et à son Maelstrom, le dernier vers indique la vraie valeur de l'homme : « *potessi darmi un valore/ che non fosse pulviscolare*⁵ ». Toute la section parle de « *ossa bruciate*⁶ », d'une « *cicatrice o un cranio*⁷ », de « *rimasugli sparsi*⁸ », de « *capillari, legamenti, cartilagini*⁹ » ou encore de « *carne o terra da mangiare*¹⁰ ».

La matière peut avoir exclusivement des aspects négatifs, comme dans la section *Il denaro e gli oggetti*, dont Cucchi indique sa désapprobation dans la première poésie : « *Le cose, vedi, si nutrono di noi, ci assorbono*¹¹ ». Le poète fait une distinction entre les choses conçues comme éléments (appartenant à la dimension humaine et terrestre) et les choses conséquences de la société de consommation : les premières représentent la réalité de l'homme, avec ses minuscules particules tandis que les deuxièmes sont le résultat de la faiblesse de la société occidentale. Peu de pages après, l'éclaircissement du poète :

Gli oggetti sono cambiati, sono cambiato io./ Erano fatti per resistere, durare oltre noi:/ costavano fatica, sangue, soldi,/ erano carta assorbente opaca,/ che tramandava affetti e memorie./ Oggi sono lisci, lucenti, spettacolari/ mucchi immensi di opulenza

1 Idem, p. 29.

2 Idem, p. 34.

3 Idem, p. 33.

4 Idem, p. 37.

5 Idem, p. 38.

6 Idem, p. 39.

7 Idem, p. 40.

8 Idem, p. 41.

9 Idem, p. 42.

10 Ibidem.

11 Idem, p. 69.

*iniqua,/ impermeabili, scivolano via/ di mano, viscidì, io stesso/ nel processo del tempo destinato/ a questo oceano sgargiante di immondizia*¹.

Les objets d'aujourd'hui ne sont pas construits pour résister à la vie de l'homme, ils ne sont pas rugueux et ils ne transmettent pas avec eux les souvenirs du passé, ils sont imperméables à tout et ils font partie d'un « océan coloré d'ordure ». Voilà la fréquente accusation à l'Occident de Cucchi, à laquelle il va ajouter la critique de l'argent « *a me sembra osceno, vergognoso, parlare di teoria dei soldi a scuola* »². Son accusation prend encore plus d'ampleur, elle englobe aussi l'école, dans laquelle on essaie d'enseigner des théories économiques, mais aussi à perpétrer les injustices sociales vers les pays les plus faibles du monde. Cucchi constate dans la poésie *Cuore e immondizia*, que, à nos jours, le cœur peut devenir un immense magasin et il affirme, encore une fois, le changement de la nature des objets, non plus « *porose, affabili* »³.

Cette typologie de choses, c'est-à-dire les bonnes choses, sont les protagonistes de la section *La traversata*, la dernière du livre. Cucchi voyage parmi ses choses, celles « *ruvide, sporche e piene* »⁴ et l'adjectif rougeot sera le *leit motiv* de cette section : la rugosité et la porosité sont des conditions nécessaires pour connaître et réaliser le monde, en touchant la réalité et la vie. Le monde est rougeot et son expérience est « *abrasiva* »⁵. Il arrive que la matière peut manger une autre matière, comme dans le cas de la porosité de la rouille « *il risalto/ granuloso di ruggine che mangia/ materia, che mangia materia* »⁶ : la sensation au toucher est celle de la granulosité, du mouvement, comme dans une des poésies suivantes : « *Tutto materia c'è un vorticare/ di materia. Fuori, dentro di noi, / nel cosmo, [...] Aggregazioni varie di materia/ orribili e mirabili. Campi e forze,/ vibrazioni che creano/ materia* »⁷. Donc la matière ne mange pas uniquement, mais elle s'agrège, elle génère de l'autre matière, même le néant, dont Cucchi se demande la nature : « *Ma che cos'è/ il nulla* »⁸. L'important est de rendre vivant le contact avec les éléments extérieurs du monde, mais sans exagérer, parce que « *l'eccesso – dico io – distrae,/ Rende discreto, occasionale,/ il tuo attrito vivo con le cose/ e ti sottrae, così, vita, valore* »⁹. Le frottement est la seule preuve de notre existence, le moyen pour rejoindre la joie et pour établir un contact avec « *la materia/ che mi accoglie e accarezza./ Che dolcemente mi azzera* »¹⁰. La matière rebaisse à zéro l'homme, il perd connaissance et il se fond avec les vibrations du monde, comme si on

1 Idem, p. 73.

2 Idem, p. 72.

3 Idem, p. 74.

4 Idem, p. 88.

5 Idem, p. 89.

6 Idem, p. 91.

7 Idem, p. 96.

8 Idem, p. 97.

9 Idem, p. 102.

10 Idem, p. 103.

retournait dans le liquide amniotique, dans le ventre maternel. Le choix de cette sensation n'est pas accidentel, vu que c'est le livre de Tina, à laquelle Cucchi donne une merveilleuse glose ultérieure, dans une de dernières poésies du livre : « *Il corpo-cibo della madre che ti scalda./ Pensavo anch'io : il grembo è tutto*¹ ».

Enfin, les thèmes des picaros, aventureux espagnols, des sportifs inconnus et des hommes engloutis par l'Histoire. On commence à les rencontrer à partir de la section *Piccolo album*, avec la description des parties de football de l'enfance salésienne de Cucchi, avec les « *dribbaltori dolcemente assatanati*² », ou les coups secs des joueurs du baby-foot, mais surtout avec la figure de père Egidio, duquel Cucchi souligne le manque. Puis il y a le nain comptable vêtu d'une façon bouffonne et du visage déformé, avec ses « *capelli grigi,/ coi denti di coniglio*³ ». Enfin, Cucchi se laisse aller à une méditation fin , typiquement rhénane, sur le destin des hommes et sur leur désir de laisser une trace, en échouant misérablement, parce que les traces sont anonymes et dans les éléments qui les entourent :

I veri santi, le anime più pure/ sono innumerevoli. Vivono/ senza pensiero di lasciare traccia./ Che nome hanno i muratori/ del Castello? Silenzio, forse,/ anonimo?/ Ma questo è il vero silenzio?/ O è invece la parola nella cosa,/ il pensiero più vivo nell'atto,/ più forte della voce, più vero/ nell'esserci, più vero/ di una sempre disperata/ traccia⁴ ?

Le style

Ce livre continue dans le sillon d'un langage efficace et concret, puisque *Vite pulviscolari* reste un livre d'expérimentation plutôt dans les thèmes que dans le style. Après 40 ans de travail poétique, la langue du poète s'est stabilisée et les nouveautés proviennent des sujets comme la mort de la mère.

La référence au mysticisme rhénane rend l'écriture « *tra evanescente e reale, ma l'evanescente è ancora reale in ogni luogo*⁵ », le poète aime osciller entre une dimension plus concrète et une plus métaphysique, avec la conscience que celle-ci peut se manifester seulement dans le réel. Ne parvenant jamais à embrasser positions religieuses, sa mystique et son écriture naît de la « *polvere del selciato*⁶ », même parce que les auteurs, dont il choisit la conception de l'humanité, c'est-à-dire Eckhart et Silesius, ont vécu à côté de la prédication officielle : Silesius était un catholique converti dans un monde luthérien et Eckhart a risqué la peine de mort pour hérésie, parce qu'il est mort avant sa la condamnation.

Cucchi s'éloigne de l'art rhétorique, en se proposant de nouveau comme « *l'antiretorico per eccellenza*⁷ » ; selon Emilio Zucchi il recommence à étonner ses lecteurs « *in sordina*⁸ », en sourdine, avec

1 Idem, p. 100.

2 Idem, p. 62.

3 Idem, p. 72.

4 Idem, p. 81.

5 Paola Tricomi, *Maurizio Cucchi "Vite pulviscolari"*, en *Critica letteraria*, le 8 Novembre 2012.

6 Ibidem.

7 Emilio Zucchi, *Il nulla e l'amore che resta*, en *Gazzetta di Parma*, le 2 Septembre 2009.

8 Ibidem

un livre d'« *ossificata stringatezza*¹ », c'est-à-dire d'une *brevitas*, d'une brièveté éclatante et nerveusement expressive. En poésie, pour lui, « *forma e contenuto coincidono*² », on peut remarquer dans sa production littéraire une infatigable recherche d'une concision expressive et émouvante. En effet, dans une interview accordée à Francesco Mannoni, il dit à propos de la poésie qu'elle est entourée par une série importante de produits de mauvaise qualité, surtout en qui concerne la recherche langagière et que la poésie vit une situation de difficulté « *perché la sua centralità dal punto di vista della ricerca espressiva non è riconosciuta*³ ».

¹ Ibidem.

² Damiano Laterza, *Maurizio Cucchi. La poesia del suo tempo*, en *Il Sole – 24 Ore*, le 10 Juillet 2009.

³ Francesco Mannoni, *Strofe, schegge di verità*, en *Gazzetta di Parma*, le 28 Août 2009.

Le lac du cœur et une mal-épine : *Malaspina*, le dernier livre.

Les thèmes

Malaspina est le dernier livre de Cucchi et il représente l'extrême ramification de sa poésie, mais, en même temps, une reprise des certains thèmes de *Vite pulviscolari*, le recueil précédent, surtout en ce qui concerne le symbolique de la terre, la présence des picaros et la nécessité du détachement de la vie et de la matérialité.

L'atmosphère est toujours celle de l'inertie, de la suspension, une sorte de déclaration de poésie lisible dans la première composition : « *Mi godo brevi soste felici/ di sospensione e improvvisa/ adesione. Mi oriento/ verso un mondo più affabile/ e poroso*¹ ». L'idée de la porosité du monde est coutumière dans sa poésie, mais il lui donne la possibilité de s'orienter vers la matière, « avec des soudaines adhésions ».

La première définition de celle-ci n'est pas positive, parce qu'elle est comparée à une cave humide, dans laquelle on trouve l'empreinte des défunts et de leurs mains, comme « *funghi, mucillagini e insetti,/ topi che guizzano e acute muffe*² ». Il y a une cohabitation entre les chers défunts et les champignons, insectes et rats : peu à peu, le passé s'évapore avec toutes ses tragédies, en montrant la misère des moisissures et de la vie. L'image des rats rend la scène plus obscure et sale et ils corrodent les souvenirs du poète et du passé. Il se souvient de l'amour enfantin pour « *il ruidito attrito diretto/ della materia*³ ». Et ce contact rougeaud est une sensation si belle et si intense qui réapparaît dans sa mémoire. Toutefois, elle peut se transformer en matérialité, sur laquelle pèse le jugement négatif du poète, on le voit très clairement dans la poésie Minitou Gruop, usine productrice de « *carrelli/ elevatori e telescopici,/ taniche/ gialle, assi e lamiera, ganci, attrezzi/ di metallo, lattine*⁴ ». Immédiate l'estocade : en faisant allusion à la religiosité des Indiens américains, le grand Esprit devient « *la scritta rossa sulla macchina,/ [...] nostra invenzione manichea,/ patetica ed eroica*⁵ ». La raison sociale de la machine est le vrai grand esprit occidental, une invention manichéenne, pathétique et héroïque. Cela ne nous n'étonne pas, parce que le poète est en quête des traces résiduelles du passé, toujours moins claires, en utilisant « *macchinari, dell'antica civiltà meccanica*⁶ ». Le poète refuse l'utilisation des outils modernes et il préfère ceux de l'antique civilisation mécanique pour aller à la recherche de la mémoire, en creusant une terre riche de mystères. Il y a

¹ Maurizio Cucchi, *Malaspina*, Milan, Mondadori, 2013, p. 9.

² Idem, p. 12.

³ Idem, p. 40.

⁴ Idem, p. 64.

⁵ Ibidem.

⁶ Idem, p. 72.

encore un petit souvenir de Luigi : il est décrit errer en robe de chambre, « *prima di crollare, come / una misera bestia in agonia*¹ ».

L'attention à la matière et à sa dégénérescence accompagne un discours poétique sur l'importance de deux éléments naturels comme la terre et l'air. En effet, *Malaspina* est un texte dans lequel ces deux éléments s'affrontent : la terre symbolise la rugosité de l'existence, tandis que l'air est l'espoir de s'en libérer, pour vivre pour toujours dans une dimension plus paisible et confortable. La rugosité de l'existence est cachée sous la terre : Cucchi se munit d'une découpeuse et il enlève « *la terra, / i suoi strati, i depositi, gli insetti / enormi del sudore notturno*² ». On est devant une métaphore : la terre, comme l'inconscient, est creusée par l'action du rêve et elle porte à la lumière du jour toutes les tragédies, qui font transpirer Cucchi pendant les nuits. Parfois, cette action d'enlèvement n'est pas possible, surtout avec l'eau et plus précisément avec l'eau glacée du petit lac de Malaspina. Le lac glacé est situé dans « *un estremo paesaggio ghiacciato*³ », un paysage déjà rencontré dans la steppe russe par Luigi. Et cette interprétation a des substrats de vérité et une démonstration valide, parce que Cucchi parle, dans le dernier vers, « d'une excursion que le temps a déjà hiberné⁴ ». Encore une fois, Cucchi semble revivre avec une nouvelle conscience le passé, qui lui échappe sans espoir de pouvoir retenir les moments fondamentaux de son passé. L'enquête sur son inconscient continue dans la section du livre *Macchine movimento terra*, dans laquelle « *giacciono strati, subsidenze, depositi / di inesplorata materia remotissima*⁵ ». La scène est désormais à l'intérieur de l'âme du poète, où il retrouve de la matière très distante dans le temps et encore à explorer, semblable aux substrats de place Sant'Ambrogio, encore inconnus : la découpeuse « *mostro*⁶ » déterre, patiente, « *fra strati muti di sepolte macerie*⁷ » et elle commence à retrouver « *un antichissimo / ferro tutto incrostato, fra condotti / e tubature in terracotta in mezzo a mucchi / di terra, terriccio a grumi indistinguibili, / compenetrati nel metallo granuloso / delle condutture*⁸ ». Donc la première découverte est un fer incrusté et tas de terre interpénétré par des métaux. Mais terre signifie aussi un passé meilleur : « *La terra era la stessa / di sei bambini seduti / per terra lì, nel cortile / delle giovani mamme, / addossati al portone di metallo / smangiato del meccanico ciclista. / / La terra, il terriccio di un mondo / ancora poroso e ruvido, opaco, / allora, e permeabilissimo*⁹ ».

1 Idem, p. 87.

2 Idem, p. 26.

3 Idem, p. 27.

4 Ibidem.

5 Idem, p. 47.

6 Idem, p. 48.

7 Ibidem.

8 Idem, p. 49.

9 Idem, p. 51.

Cette poésie est supportée par l'anaphore du mot « terre », la même « terre » de l'enfance de Cucchi et de six enfants assis en « terre », un monde, celui de son enfance, encore poreux, rougeaud, opaque et très perméable, un monde, donc, totalement différent et irrécupérable par le poète, homme et contemporain . De toute façon, Cucchi aime aussi le présent , un présent suspendu, contenant le passé, comparé à un « *blocco di terra pressato*¹ ». Il ne faut pas tomber dans le piège de considérer le présent comme quelque chose de circonstancié et réel : son présent suspendu est l'ensemble des stratifications, commencement d'une ère ancestrale. L'instant est dans « *un presente assoluto, animato/ dalla pace normale dell'esserci/ senza conflitti o sfide, senza/ miserabile calcolo, ma/ nella pace e nella più normale/ armonia discreta dell'esserci*² » : la joie discrète d'y être, sans le misérable calcul, en paix et sans afflictions rend l'homme « *indifferente a ogni traguardo, all'azione, al profitto*³ » Et cette joie insoutenable d'y être est « *aria [...] / placata, e frizzante*⁴ » et elle transforme l'homme à son image, léger et spatial. L'homme « d'air » est un « *formicolio invisibile*⁵ », les rues fluctuent et elles deviennent la cause de notre respiration, au-delà de la stupide angoisse de définition personnelle. Voilà la raison pour laquelle l'air est « *respiro, sospensione, aria, movimento, fiato/ largo che si solleva/ all'alto nell'aria che c'è*⁶ ».

Cette nature bien aérée appartient à la méthode de Cucchi de se présenter à la place d'Icio et de mettre en scène les aventures de ses picaros : le petit est encore le symbole du crétin : « *Ma il bambino non era scaltro, / non era ribelle. La sua era solo/ obbedienza e normale fiducia/ nell'ordine semplice e quieto*⁷ ». Icio n'est pas rusé, il est obéissant à un ordre tranquille et simple, divers par rapport au premier picaro du recueil, Masciadri « *aperto negli occhi e nella fronte, / leale nel sorriso ; masciader, / merciadro, mercaio, quel nome / / antico, così aspro e sonoro, / ma chiaro, e così viva espressione/ pacata del territorio*⁸ ». On ne sait pas qui est Masciadri, mais on a un portrait de ses traits « d'air », qui le rendent « son préféré ». Après Masciadri, on rencontre Carcano Luigi, maître-maçon de l'annexe de la Polveriera. Il « *alloggiava [...] in via Lanzone, via/ allora di osterie e botteghe, e adesso/ è quella tiepida casa d'angolo a due piani*⁹ ». Le voyage entre les picaros se traduit dans une ultérieure traversée parmi les quartiers de Milan, chers à Cucchi ; encore un fois l'exploration est une activité très aimée par le poète et elle commence parmi les coursives de son établissement. Les rencontres démarrent avec le pauvre Angiolina, « *povera diavola nei suoi pidocchi*¹⁰ » et

1 Idem, p. 54.

2 Idem, p. 53.

3 Ibidem.

4 Ibidem.

5 Idem, p. 52.

6 Ibidem.

7 Idem, p. 16.

8 Ibidem.

9 Idem, p. 30.

10 Idem, p. 32.

avec Madame Mainardi « *che rimagliava le scorlère* ¹ ». Agiolina fait très peur au pauvre Icio, surtout lorsqu'il la surprend accroupie sur le cabinet à la turque « *nel suo schifo, / con un gesto e un ghigno / di nevrastenia* ² ». Puis on rencontre « *la testa chiara, pelata del Cochi, / quell'esile villano imbalsamato* ³ » : Cochi est un agriculteur maigre dont la tête est claire et tondue, tandis que « *la vecchia Ines / stendeva i panni e ci scrutava* ⁴ ». Encore quelques pas et quelques lignes et le lecteur rencontre Anita Bellingieri, qui « *si vantava / dei suoi forse fittizi quarti / nobiliari* ⁵ » : Anita se vante de ses présumées origines nobiliaires, avec ses tiroirs de mouchoirs style D'Annunzio, bijouterie, bourses et bonbons. Cucchi la voit plus tard, après qu'elle soit tombée malade, « *nel letto alla Baggina, / incartapecorita e tutta grinze* ⁶ » : il est mal à l'aise par rapport à la maladie et à la vieillesse, surtout pour une femme gentille comme elle. Suit une évocation du cabinet de consultation du médecin Markstahler « *si affacciava sul corso Buenos Aires come un negozio di droghiere* ⁷ ». Cette pièce ressemble à une droguerie, mais Cucchi en se souvient de son courage et de l'auscultation des poumons. Il se rappelle de Monsieur Opale aussi, qui « *sgattaiolava coi suoi cioccolatini / sull'ultima rampa cupa e sassosa dei tuguri* ⁸ » : on ne sait pas qui est le Monsieur Opale de Cucchi, on sait que ce personnage est un sorte de Mr Hyde interprété par Jean-Louis Barrault, dans le film de Jean Renoir en 1959 *Le testament du monstre*. Est-il Luigi, avec sa personnalité à la fois vitale et dépressive ? Un autre homme ? On n'en sait pas plus que cela, alors que Cucchi nous fournit une description précise de Constante Regazzoni, colporteur ambulant de poissons conservés dans le sel ou l'huile. Il marchait dans la rue pendant que la radio était en train de commenter l'entreprise de Coppi à la Crespera. Il est « *un uomo perfetto / dell'Ottocento, ancora. Piccolo / di statura, e quei baffoni neri, / foltissimi, la giacca scura di velluto / da anciatt il cappellaccio* ⁹ ».

De ces hommes il ne reste que les vers du poète, parce que tout est destiné à disparaître, les « *tracce sensibili sparse / di lavoro dell'umana specie / così nobilmente anonimo, / indifeso e polveroso* ¹⁰ ». Le destin des vies et du travail de l'homme est de faner, cela est la raison pour laquelle l'homme aime, négligemment, se relaxer avant « *di un già avvenuto distacco* ¹¹ ». Après cette remémoration émouvante du passé, on retourne à la réalité des choses, c'est-à-dire à la conscience, toujours vive de la mort, et les invitations à vivre le détachement, mais d'une façon effective. Angiolina et les voisins d'Icio ne sont plus, il y a

1 Ibidem.

2 Ibidem.

3 Idem, p. 36.

4 Idem, p. 36.

5 Idem, p. 41.

6 Ibidem.

7 Idem, p. 39.

8 Idem.

9 Idem, p. 42.

10 Idem, p. 65.

11 Ibidem.

seulement « *l'abbandono degli assenti*¹ ». Le lecteur peut imaginer ce que les mots abandon et absents peuvent signifier dans la poésie et dans l'âme du poète : on pense à Luigi, Tina, Agnese et Alfredo et à tous ceux qui ont fait partie de sa vie, mais qui sont désormais absents. A la lumière de la conscience de la mort, on peut comprendre la *recusatio* fin du livre, lorsque le poète écrit : « *Forse ho voluto soltanto sradicarmi:/ perdonatemi./ Forse ho voluto riscattarmi, invece:/ compatitemi./ [...] La mia sventura, in fondo,/ è stata come sempre, come per voi/ una commedia anonima e da poco*² ».

Cette citation semble avoir une modulation particulière, elle est semblable à une prière et cela n'étonne pas parce que le poète cite plusieurs éléments remontant à la religion. En effet, en cherchant à donner une étymologie à Malaspina, le nom du lac qui donne le titre au livre, il fait une référence au « *doloroso spino di Gesù*³ » (la douloureuse épine de Jésus). Mais il va bien outre, il donne un conseil et il fournit la solution à la faiblesse humaine :

Non è un'opzione, un atto/ grazioso di cristiana bontà. Ma/ un fondamento, un senso/ di presenza e adesione nel comune/ destino. Tra peste e nuove soglie/ da oltrepassare ancora, turbamenti,/ meraviglia e angoscia,/ umana debolezza inerme/ che stringe. Un filo c'è./ Religio.

Ce n'est pas un choix, un acte de bonté chrétienne, mais la volonté d'adhérer à un destin commun, dont une suggestion est la religion, conçue comme religiosité vraiment sentie et pas une fréquentation hypocrite de rituels stériles, auxquels on ne croit plus.

Le style

Cette dernière production du poète apparaît comme la naturelle prosecution de son parcours poétique, mais l'élément étonnant est que, malgré la longue militance poétique, le livre est toujours inspiré du présent et il semble regarder le futur. Cela nous suggère que, en maintenant les caractéristiques les plus constatées, la poésie de Cucchi a surmonté complètement le passé et elle a encore des marges amples d'expérimentation et de renouvellement. De *Poesia della fonte*, Cucchi est à la recherche d'un monde poreux et rugueux, mais sincère. Les mots de *Malaspina* expriment cette nécessité de plus en plus pressante : voilà parce que « *le parole sono quelle misteriose – fantastiche dell'infanzia e quelle laviche ricondotte dall'immersione geologica nella propria esperienza, tracce di una finissima « religio*⁴ ». Le langage de Cucchi utilise le vocabulaire des livres d'aventure et celui des sciences géologiques, surtout en ce qui concerne l'œuvre et les découvertes de la décapreuse. En outre, le langage insiste beaucoup sur les particuliers et les aspects plus minimes de ces creusements, aussi intérieurs qu'extérieurs. On est

¹ Idem, p. 66.

² Idem, p.85.

³ Idem, p. 82.

⁴ Marco Corsi, *Malaspina*, en nuovi argomenti, le 27 Settembre 2013.

devant un livre de « *grande coerenza e concretezza*¹ », parce que les termes de Cucchi vont désigner des éléments précis et circonstanciés.

Pour cette raison, dans la tension de la naturalité, « *la lingua poetica di Cucchi si spoglia dell'inessenziale, si fa luminosa e chiara, rispondendo all'intento di esprimere umori . [...] Alla naturalezza della scrittura corrisponde un'apertura senza filtri dello sguardo, pronto ad accogliere ogni cosa nella pienezza fisica della sua natura come lenta conquista frugale*² ». Donc la langue continue un processus de purification de tout ce qui n'est pas essentiel, de tout ce qui est fioritures et tournures, de tout ce qui empêche une expression directe de ces sensations et de ces sentiments.

Davide Rondoni a raison quand il soutient que dans un monde composé de non lieux et d'une société liquide (en suivant les suggestions de Zygmunt Bauman), dans le livre de Cucchi « *si assiste a una concentrazione straordinaria nel mettere a fuoco invece relazioni fondate e fondanti la persona*³ ». Donc le lieu poétique est le lieu et le moyen, en même temps, pour contraster la tendance de la société d'aujourd'hui à dissoudre les relations entre les hommes.

A la lumière de cet aspect, on peut comprendre pourquoi la poésie de Cucchi est « *una poesia nuova, con tralci di storia e di conoscenza, e soprattutto con la gioia di essere al centro di un'esperienza che coinvolge passato e presente*⁴ ». Malaspina s'est nourrie d'une histoire personnelle et collective, mais en se limitant aux petites dimensions de la vie de l'homme commun, destiné à disparaître.

¹ Giovanni Tesio, *Brevi soste felici nel lago del cuore*, en la Stampa, le 8 Juin 2013.

² Chiara De Luca, *Maurizio Cucchi, Malaspina*, en Blog della RAI, le 22 Mai 2013.

³ Davide Rondoni, *Rondoni: nella poesia c'è la società solida*, en Avvenire, le 16 Janvier 2014.

⁴ Ottavio Rossani, *Sul nuovo libro di Maurizio Cucchi Malaspina*, en Corriere della Sera, le 2 Octobre 2013.

III. D'un genre l'autre

Le roman: *Il male è nelle cose*

Le mal et sa présence dans notre réalité.

Les thèmes.

Il male è nelle cose est la première œuvre en prose et elle prend la forme d'un roman ; il faut le souligner, parce que Cucchi parcourra plusieurs typologies d'écritures en prose, dans les dernières années de sa production littéraire. *Il male è nelle cose* remonte au 2005 et il a comme titre un vers d'une poésie de Giovanni Raboni, poète italien très connu, ami et mentor de Cucchi. Le vers de Giovanni Raboni, appartient à la poésie *Risanamento* du recueil *Le case della vetra*.

Dans cette poésie, on fait des références à la Vetra de Milan, une ancienne place de cette ville, mais un lieu de torture aussi, elle se trouve près de la basilique arienne de San Lorenzo, dehors de la *porta ticinensis*, sur l'ancienne *via Martia* et actuellement sur le boulevard de Porta Ticino. Il était un lieu de torture parce qu'on a condamné injustement deux hommes, à l'occasion de la peste de Milan en 1630. Giangiacomo Mora et Guglielmo Piazza ont été accusés d'avoir propagé le morbus de la peste, d'avoir, en conscience, infecté la ville de Milan, à cause de certains plains maléfiques. On les a condamnés à la torture de la roue et on les a tués sur cette place ; l'épisode fut tant célèbre que Manzoni a décidé de le raconter dans son œuvre *Storia della colonna infame*. Après la mort des deux, une colonne fut érigée avec l'histoire de leurs accuses et puis déplacée parce qu'elle contenait d'infâmes mensonges. Il était nécessaire ce bref excursus sur ce quartier de Milan, parce qu'il est décrit dans la poésie de Raboni, *Risanamento* :

Di tutto questo/ non c'è più niente (o forse qualcosa/ s'indovina, c'è ancora qualche strada/ aciottollata a mezzo, un'osteria)./ Qui, diceva mio padre, conveniva/ venirci col coltello... Eh sì, il Naviglio/ è a due passi, la nebbia era più forte/ prima che lo coprissero... Ma quello/ che hanno fatto, distruggere le case,/ distruggere quartieri, qui e altrove,/ a cosa serve? Il male non era/ lì dentro, nelle scale, nei cortili,/ nei ballatoi, lì semmai c'era umido/ da prendersi un malanno. Se mio padre/ fosse vivo, chiederei anche a lui : ti sembra/ che serva? È il modo? A me sembra che il male/ non è mai nelle cose, gli direi!

A la fin de ce dialogue entre le fils (Giovanni) et son père (désormais mort), on tire une longue liste de beaucoup de thèmes, qui feront partie de la production de Cucchi aussi : les quartiers de Milan désormais inexistants (dans ce cas la *Vetra*), les aberrations de la société capitaliste, qui ne respecte pas la nature (le fleuve Naviglio, dont le cours est désormais quasi complètement enterré) ou l'effacement

¹ Giovanni Raboni, *Tutte le poesie (1951 – 1998)*, Milano, Garzanti, 2005, p. 41.

du passé et des quartiers historiques, avec ses sous-bois criminels aussi. Le poète demande à son père, s'il était nécessaire de tout détruire, de tout effacer, de tout annuler comme si on peut rédimier le mal du passé, avec cette œuvre nihiliste. On arrive à la conclusion que le mal n'était pas dans les maisons, dans les choses, là-bas il y avait uniquement de l'humidité et que cette œuvre de « renouvellement » a été franchement inutile.

Cette poésie, dont le dernier vers est fondamental, est le stimulus intellectuel du roman de Cucchi ; celui – ci maintient beaucoup d'aspects proches à *Risanamento* de Raboni, c'est-à-dire le setting des faubourgs milanais, le sous-bois de ses habitants, à moitié entre criminels et derelicts, la flânerie parmi ces ruines. Son opération prévoit le bouleversement du sens final, en soulignant la présence du mal dans les choses, autre terme de comparaison et thème fondamental de Cucchi, qui dans ce roman est intéressé à une étude du mal et de ses formes.

Le protagoniste du roman, dont la trame est très simple, s'appelle Pietro. Ce jeune homme vit des compliquées relations sentimentales avec Lia et Maria : l'histoire avec Lia est en train de terminer parce qu'elle est devenue habitude et il tombe amoureux de Maria, une ancienne copine de classe, plus faible et insatisfaite par rapport à Lia. Ce nouvel amour génère angoisse en Pietro, qui accomplit deux voyages : le premier à Nice et le deuxième à Zurich, dans l'espoir d'apprendre à contrôler son malaise. Pietro se caractérise par une énorme solidarité pour les hommes, mais aussi par une violence incontrôlable, dirigée vers les mêmes hommes. Toute l'histoire se déroule sur ces soudains changements d'humeur et sur les violences, pas seulement verbales, perpétuées par Pietro à Lia, à ses amis Piccardo, Giacomazzi et Andrea, à ses parents et à ceux de Maria, surtout avec le croque en jambe, effectué au vieux comptable Merlo, père de Maria.

Le premier grand thème est celui de la flânerie à travers Milan, une promenade qui se déroule parmi les habituels quartiers populaires. Le schéma est toujours le même : les anciens quartiers sont le symbole de toute une civilité, désormais surmontée. Pietro n'hésite pas à parler d'angoisse, d'envie folle de marcher à travers ces quartiers de Milan, encore une fois protagonistes du livre. La promenade est un prétexte pour se calmer et pour éviter ses accès de rage : *Intanto aveva voglia di camminare per le vie, di andare a spasso verso la periferia, come quando da ragazzo costeggiava il viale Forlanini nel poco verde opaco che c'era attorno al fosso, si fermava un po' a leggere, poi si spingeva quasi fino alle piste dell'aeroporto. [...] uscì ancora, e quasi subito si dimenticò di lei. Non aveva pensieri speciali, tutto si era messo a posto, subito. Era contento di essere libero, di poter respirare, di non avere problemi da risolvere¹.*

¹ Maurizio Cucchi, *Il male è nelle cose*, Milano, Mondadori, 2005, p. 34

La promenade est donc un moment libérateur pour l'âme de Pietro, un moment de détente complète, où il essaie d'oublier tout et tous. C'est un moment de solitude nécessaire : à partir de l'enfance, lorsqu'il arrivait presque aux routes de l'aéroport, il préfère la lecture et la paix de l'isolement plutôt que la compagnie d'un promeneur avec lui. Le goût de l'exploration est toujours ce qui provoque chez lui le désir de flâner. La plupart du temps, Pietro retourne se promener dans des lieux aimables de la ville de Milan et de son centre, mais il va aussi dans des quartiers, qui inspirent peur et désolation à un esprit aussi sensible que le sien. En effet, quand il se trouve dans le quartier de résidence de Maria, amie d'enfance et future fiancée, ses émotions trahissent la peur et le dégoût :

Prese un paio di autobus, per arrivare in una periferia che non conosceva e che sembrava di inoltrarsi, di andare verso terre ignote e insidiose, come un bambino. In effetti si trovò in un quartiere senza identità geografica, come centrifugato da chissà quale mondo. Ebbe quasi paura, e voglia di tornare indietro, in luoghi più ospitali e meno desolati. Era il non luogo del panico. E del totale smarrimento. La casa aveva una facciata malconcia e orrenda¹.

Les faubourgs ne sont pas seulement ceux de l'enfance du poète, recomposés à la lumière de la tendresse, mais ils sont des lieux terribles aussi, avec les mêmes scénographies du recueil *Il disperso*, avec leurs horreurs de gris infinis. Et dans ces gris, la figure d'Icio paraît se promener : en effet, par certains aspects, Icio ressemble à Pietro, surtout en ce qui concerne la bonté et l'ingénuité. La première description de Pietro correspond à celle du premier livre de Cucchi, lorsqu'il fait référence à Icio :

Pietro ascoltava senza attenzione, pensando vagamente ad altro, limitandosi a lievi cenni di assenso quando qualcosa lo distraeva dalle sue fantasie per riportarlo lì, vicino a Piccardo, che proseguiva comunque imperterrito. Era forse la sua espressione assorta a convincere l'amico che lui stava ascoltandolo con attenzione. [...] I capelli, di un castano chiaro, erano già piuttosto radi, e la fronte, convessa molto alta. Gli occhi mostravano una vivacità non comune, anche se lo sguardo era spesso distratto, assente, ed erano di un colore indefinibile, un verdastro quasi grigio, scuri. Non era un uomo robusto, e la sua fragilità interiore si leggeva nel suo aspetto, Né basso, né alto, magro, con una lieve curvatura delle spalle, si muoveva in modo poco sciolto, impacciato. [...] I suoi passi sul marciapiede era lentissimi. Pietro dondolava un po' la testa e le mani, guardando ogni tanto la faccia dei passanti, o la punta delle scarpe. [...] Pietro non faceva molto per accontentare il padre, che aveva qualche dubbio sul suo modo di vivere. Ma tra di loro c'era più tenerezza che cattivo sangue².

Pietro est assimilable à Icio : ses expressions de distance et de détachement, son inattention aux discours de Piccardo, la posture de son corps, mais, surtout, sa fragilité intérieure sont tous éléments communs à ces deux figures littéraires. Il y a aussi l'allusion au rapport avec le père : un père qui dans le roman n'a pas de nom, auquel Pietro désobéit, parce qu'il ne comprend pas sa façon de vivre. L'indication fin différencie les deux livres : si dans le premier recueil de poésie le père était encore une figure hostile, ici on définit un rapport paisible et serein. Peu après, Pietro narre un épisode significatif : Pietro et sa mère étaient en train de faire une excursion en montagne en compagnie des oncles, à la

¹ Idem, p. 41.

² Idem, pp. 9 – 10.

recherche d'un edelweiss. Pietro n'arrivait pas à le trouver, alors sa mère va le chercher pour lui et elle lui en apporte un, ceci l'a marqué pour toujours : « *Era capace di commozioni estreme per episodi del genere e tutte le volte che la memoria tornava a quel pensiero, o a qualcos'altro di simile, gli sembrava che l'amore per quel fiore o per il gesto della mamma crescesse dentro di lui, si dilatasse gonfiandosi come per esplodere. Infatti provava una pietà che lo feriva a fondo, diventava tutto rosso e sudava di paura. Così, i suoi sentimenti di amicizia, o anche vicini all'amore, finivano con l'essere legati a questa condizione, dunque a pietà per certe piccole miserie comuni a tutti, più che alla sana normalità di un semplice affetto¹ ».* Pietro est connoté par une extrême émotivité, mais il n'est pas capable d'aimer. Et surtout l'amour lui fait si peur qu'il commencer immédiatement à transpirer nerveusement. Pour lui, l'amour est lié à certains gestes, « à petites misères communes » plutôt qu'à une saine affection. On le voit d'une façon très évidente lorsque, dans le même épisode, le petit Pietro peint la figure paternelle : il la définit ironiquement « *lo scalatore, lo sportivo e il ballerino di famiglia, non c'era²* ». Au premier abord, Pietro semble souligner les habituelles caractéristiques du père, liées à sa passion pour le sport. Toutefois l'attention du lecteur se concentre sur cet important « il n'y avait pas » et cela indique une situation d'absence et de manque lisible dans les œuvres de Cucchi.

L'ironie est le trait fondamental de Pietro, mais son ironie est très dangereuse, agressive et parfois même criminelle. Elle est avant tout la condition normale de Pietro, qui peine à gérer ses émotions et, plusieurs fois, elle se transforme en une violence terrible et soudaine, incontrôlable et pas seulement verbale. Pietro se transforme en un vrai monstre dans plusieurs épisodes du roman. Celui-ci a une ascendance stendhalienne et il se manifeste, pour la première fois, avec Lea aux jardins publics, lorsqu'elle le regardait, pour comprendre ce que Pietro était en train de penser. Tous deux commencent à parler de l'amour, Pietro est « souriant et loin ». Il commence en lui déclarant que l'amour est presque un programme de « *conservazione della specie³* ». Lea cherche à s'interposer, offensée, mais il continue implacablement :

può darsi, ma non guardarmi così. Non sto farneticando e non voglio offenderti. Ho pensato a una cosa, e adesso voglio spiegarmi meglio. Sembra che tra innamorati ci si capisca, che si capisca tutto, l'anima, tanto per dire, l'uno dell'altra. Anime gemelle, siamo in sintonia, e roba del genere. Invece è tutto il contrario, e non c'è niente di bello. Ti faccio un esempio. Se adesso ti dicessi che c'è un'altra, che l'ho conosciuta ieri, che mi piace ecc. ecc., che cosa faresti tu? No. Non dirmi niente. So benissimo com'è. Le cose sono sempre uguali, prevedibili, o quasi... Tu, che sei... innamorata di me (lo dici, almeno), ci crederesti subito. Forse c stai pensando anche adesso. Comunque saresti talmente colpita da quello che era solo uno scherzo, che... insomma, ti sentiresti gelare, e chissà cosa penseresti di me. E tutto a dispetto delle meraviglie dell'amore, che poi non si sa bene cosa sia, e che dovrebbe dare agli amanti chissà quali vantaggi. Se non riesce neppure a tener lontani i sospetti, se soprattutto non riesce a mettere in comunicazione le due... anime, come pretendono, cosa diavolo è? Se devi sempre dipendere dalle parole, da quello che uno ti dice, a cosa si riduce⁴ ?

1 Idem, pp. 19 – 20.

2 Ibidem.

3 Idem, p. 24.

4 Ibidem.

Lea reste immobile, tandis que Pietro parle sans la laisser intérioriser. D'une certaine façon, Pietro lui confesse sa rencontre avec Maria, mais il n'hésite pas à la blesser dans ses sentiments les plus profonds pour lui. Il essaie de ridiculiser l'amour, en tuant tous les espoirs des amants, qui rendent ce sentiment positif et constructif. Il limite l'amour à un partage sexuel dans la vie de couple, qui répond à un instinct naturel, mais froid. A Lea, Pietro n'épargne rien, il arrive à tuer son petit hamster Alfredo. Il le prend dans ses mains, pour mieux voir ses petits yeux, mais, pris d'une furie homicide, il commence à serrer la main dans laquelle Alfredo est prisonnier et il le tue : « *Allora, di proposito, ho stretto più forte che potevo il pugno dove tenevo Alfredo, e l'ho fatto fuori. Qualcosa mi colava dalla mano. Poi mi è venuto da vomitare, lì, sul parquet di Lea, che ha cacciato un urlo e mi è venuta addosso, mi ha dato uno spintone. Mentre cadevo ho vomitato...E anche adesso...*¹ ». Après avoir tué Alfredo, Pietro commence à vomir : sa réaction abominable et cruelle envers le petit hamster, signe la fin de sa relation avec Lea, une des nombreuses victimes de Pietro. Même les membres de sa famille sont frappés par sa furie : c'est le cas de l'amie d'enfance de sa mère, Gianna, qu'il appelle « tante ». lors d'une visite, elle tire de sa bourse un petit cadeau et elle le donne à Pietro, dans l'espoir qu'il soit heureux. Pietro n'est pas capable de retenir ses mots de colère et de dégoût pour le petit cadeau, à savoir un disque de chansons, en le désignant comme « *un pensiero di merda, insomma è un pensiero da poco...*² ». Mais il ne s'arrête pas, il continue en attaquant sa tante pour son aspect physique, encore dégradé par l'âge avancée : « *Non vedi che fai pena, povera zia Gianna ? Con quel trucco sulla pelle grinzosa che non lo tiene più, con quei capelli tinti di giallino smunto e così radi che si intravede il cranio, con tutti quegli anelli e lo smalto rosso acceso in una mano piena di macchie dell'età [...] Ma non te lo dice mai, quando litigate, quel cretino del tuo pappone, quello che mantieni, che fa pena e fai ridere ? sì, fai ridere il mondo !³ ». La tante Gianna est en compagnie de son fiancé Giuseppe, que Pietro n'aime pas du tout ; il s'adresse à lui avec de mots très durs, en apostrophant Giuseppe comme un maquereau et cela présuppose que sa tante Gianna devient, en conséquence, une prostituée.*

Pietro n'est pas capable de retenir sa rage, qui, soudain, éclate sans raison précise. Cela arrive avec deux personnes, en attente de parler avec son père, dans son bureau ; Pietro veut se promener avec lui, mais ces deux personnages, un père et une fille, contrastent avec son désir. Subitement, il commence à attaquer le père, en le giflant au visage, après lui avoir demandé, s'il est capable d'écrire. Puis il passe à la jeune fille, désignée avec le substantif « *troia*⁴ », c'est-à-dire « putain ». Après ses accusations injustifiées, il s'en va sans un mot, dans le silence complet des autres. Pietro est en train d'alterner une rage verbale et grossière avec une autre qui se transforme en gestes physique : en effet

1 Idem, p. 69.

2 Idem, pp. 57- 58.

3 Ibidem.

4 Idem, p. 131.

envers Alfredo, le hamster, et envers ces deux personnes, la rage de Pietro dépasse la dimension verbale pour se transformer en une action. On retrouve ce basculement entre colère verbale et physique dans les rencontres avec le comptable Merlo, père de Maria.

Les parents de Maria sont deux personnes déjà plutôt âgées et, à l'occasion de leur première rencontre, Pietro les décrit avec des mots peu flatteurs : la mère est « *talmente rinsecchita e rimpicciolita*¹ », tandis que le père Merlo est « *un omino sciancato e dal testone calvo*² », un petit homme au crâne gros et chauve. En outre, il déambule avec beaucoup de difficulté, sa marche est difficile.; Pietro voulait lui dire quelque chose de gentil et cordial, mais il lui « *fece volutamente un movimento con la gamba destra, come uno scatto fulmineo e breve, ma sufficiente per incocciare in quella gamba impedita, facendolo crollare a terra il pover'uomo. Una specie di abilissimo sgambetto in area*³ ». Le pauvre homme tombe par terre, en entraînant avec soi les cafés posés sur la nappe de la table, nappe à laquelle il a essayé de se retenir. Donc encore une fois la démente de Pietro se transforme en violence dangereuse pour les autres.

Avec les amis Andrea e Giacomazzi, Pietro se limite aux invectives verbales, son attitude d'humilié s'exprime par des méchancetés gratuites. En effet, le pauvre Andrea est un personnage moqué par les autres, lui aussi a des problèmes de déambulation, surtout lorsqu'il boit beaucoup, parce que il est alcoolique. Pietro pousse Andrea à boire beaucoup à l'occasion de son anniversaire, mais, en le voyant rentrer à la maison, il est content de « *vederlo maldestro e con un mezzo sorriso, procedere a fatica e a gran passi tra la gente*⁴ ». Mais si Andrea se démontre imperméable aux accusations de Pietro, le pianiste Giacomazzi n'a pas la même attitude. Après avoir été accusé par Pietro d'être un pianiste de quatre sous et, au maximum, un piètre chanteur- compositeur, il l'agresse en lui disant : « *tu hai la testa che non funziona, sei un pezzo di merda ! Adesso esci di qui, ma non ci vai da solo, perché ti sollevo di peso e ti sbatto fuori. Sei tutto bagnato. Fai schifo !* ». *Così dicendo, lo prese per il collo, poi per il bavero della giacca. Aprì la porta gridando una bestemmia e lo scaraventò sul pianerottolo*⁵ ». La folie de Pietro va évoluer , elle va se préciser et s'améliorer. La minutieuse férocité contre les autres va changer d'objectif : si avant Pietro bascule entre agression verbale ou physique, il n'hésite pas à choisir la violence physique qu'il décide de retourner sur lui-même, en se perforant la prunelle d'un œil avec une aiguille :

Una sensazione piena e totale, un colore unico, come una macchia senza sfumature o parti chiare. Ma era proprio un dolore ? O piuttosto un momento di gioia sinistra ? In ogni caso una sensazione nuova, indescrivibile. Come una febbre. Lentamente, distolse lo sguardo dallo spillo. Tentò di ricominciare come prima, di usarlo sulle dita. Ma fu un tempo brevissimo, questione di pochi secondi.

1 Idem, p. 42.

2 Ibidem.

3 Idem, p. 84.

4 Idem, p.79.

5 Idem, p. 98.

Alzò, lentamente come prima, lo spillo, serio, serissimo. Poi, impassibile, se lo portò all'altezza dell'occhio destro, e questa volta, rapidamente, lo conficcò nella pupilla. Ebbe uno spasimo, come una scossa tremenda in tutto il corpo. Poi svenne!

Le livre se termine d'une « façon ouverte », pour citer le titre de Umberto Eco, un des plus importants postmodernes italiens. Il est présent aussi dans une perspective plus cachée, quand Pietro parle de méchanceté et il évoque la figure de Franti, l'antagoniste d'Enrico dans le livre *Cuore* d'Edmondo de Amicis. En parlant de ses lectures, Pietro indique ce livre comme un chef d'œuvre, mais, chose plus importante encore, il choisit comme son héros Franti, l'élève qui dans le livre est destiné à la prison à cause de son comportement, tant qu'il arrive à obliger sa mère à supplier son enseignant. Pietro est fasciné par le sourire infâme de Franti, devant sa mère couverte de neige et pleurant : « *E poi la descrizione forte della crudeltà. Sì, la crudeltà. Prendi Franti : « Quell'infame sorride » dice de Amicis, quando la madre arriva tutta trafelata nella neve, piena di ansia e paura per parlare col maestro. Tra l'altro è un evidente calco di « La sventurata rispose »²* ». On trouve le même éloge dans un livre d'Umberto Eco, c'est-à-dire *Diario minimo*, dans lequel il reproduit son intervention en faveur de Franti, comme le réel protagoniste de *Cuore*, en soutenant, en outre, la déformation de la phrase « *La sventurata rispose* », contenue dans le plus important italien : *I promessi sposi* de Manzoni. Mais si Eco fait l'éloge d'une cruauté synonyme de sincérité, une attitude apte à dévoiler les lieux communs de la société, chez Cucchi on insiste surtout sur la présence du mal dans l'âme de l'homme. On peut ainsi mieux comprendre le titre du roman, lorsque Pietro fait un commentaire des vers de Raboni, en soulignant comment la violence est une caractéristique fondamentale de l'homme :

« credo che Raboni abbia ragione » gli disse, « ma c'è qualcosa che non mi convince... Non so bene cosa ». [...] Ecco volevo dire... Il male, secondo me, è anche nelle cose. Spesso. Per esempio : metti una di quelle orrende case di ringhiera di cui parla la poesia. Io le ho viste, da piccolo, quando stavo in corso Buenos Aires. Ci stava un mio amico, il primo che ho avuto, Sabbadin. Certo che i muri, i cortili, le stanzette buie non fanno del male a nessuno. Di loro volontà, voglio dire. Ma quanta gente, in quei posti malsani, si beccava la tisi... E quanti, oppressi dalla miseria di quel loro alloggio, cominciarono a odiare il mondo, a diventare disonesti, a cavarsela facendo i ladri, le puttane o peggio ?[...] Insomma, è vero ma non tanto che il male è in chi lo fa, in chi usa male lo strumento e non nella cosa. Ma è ancora poco, tutto questo, a pensarci bene... ». [...] Comunque, secondo me, se le cose ci sono, ci sono e basta. La colpa non è di chi le trova, e forse neanche di chi le adopera. In fondo il loro potenziale è sempre nel programma. E forse il male è proprio nel programma. L'uomo non crea un bel niente. Spermatozoi... microchip... l'orizzonte è lo stesso. Tutto è in natura, tutto c'è già [...]. A quel punto Pietro era stanco. E quasi appagato, come se avesse dato, come se avesse fatto il suo dovere. Decisero di uscire. La serata era bellissima, l'estate era già piena ma si respirava bene, e passeggiando non si chiesero più se il male fosse negli uomini o nelle cose o in tutt'e due. E se tra le « cose » ci fossero anche gli uomini. Forse avrebbero voluto chiedersi cos'era il male, se era davvero così facile finirlo e distinguarlo³.

Le style

Il male è nelle cose est un roman comprenant de nombreuses indications de lectures de Pietro, à commencer par le titre, qui vient d'une poésie de Giovanni Raboni. C'est aussi une œuvre ouverte,

¹ Idem, pp. 144- 145.

² Idem, p. 65.

³ Idem, pp.89 -91.

tradition de la poésie moderne : en effet il ne possède pas une fin rassurante pour le lecteur : on reste avec le geste absurde de l'aiguille dans la prune de Pietro. Cela peut être motivé par la tentative de proposer un roman de goût moderniste et, en effet, on a parlé d'inactualité du texte. Giovanni Pacchiano écrit dans les colonnes du Sole- 24 h : « *Il male è nelle cose, romanzo d'esordio, a sessant'anni, del poeta milanese Maurizio Cucchi, nome noto della lirica italiana contemporanea, ha, ai nostri occhi, il pregio dell'assoluta inattualità, in un'epoca che fa dell'attualità il suo feticcio*¹ ». Le roman veut assumer une valeur chère à la modernité : la réaction à une réalité absurde, contre laquelle il faut se rebeller, mais sa rébellion et son inactualité consistent surtout dans un usage prosaïque du langage poétique.

La rupture avec la tradition se manifeste dans une utilisation au niveau poétique de sa langue, habituellement rapide, quotidienne, réelle ; sa poésie a, indéniablement, une écriture rapide, sans fioritures. Le roman provient de loin, de sa poésie, mais aussi d'une littérature qui remonte à Dostoïevski et Tozzi, au moins pour Giuseppe Bonura : « *prima di diventare un poeta in versi, fosse un romanziere poetico che, per ragioni misteriose, a un dato momento scartò la narratività per darsi agli emistichi*² ».

La parole de Cucchi devient toujours plus incisive, elle dénonce la complète absurdité de la vie et, par conséquent, le roman est une « *prova narrativa scarna ed essenziale*³ », qui conduit le lecteur à raisonner sur la possibilité du mal, même dans son âme. Cette enquête est conduite à travers un langage poétique qui « *fa da sponda*⁴ » à la prose, « *funzionando come le rive ripide di un fiume che incanalano e imprimono velocità alla corrente* ». Le roman est complètement centré sur la figure de Pietro, sur ses processus mentaux, sur ses angoisses, sur ses gestes injustifiables et cette centralisation rend la lecture difficile, parce que profondément incommode. Cette lecture est austère, mais elle sait intéresser le lecteur, autre protagoniste silencieux du roman, en le faisant raisonner, en lui montrant, selon le modèle de l'hypocrite lecteur baudelairien, la présence du mal dans son âme. Le lecteur peut jouir d'un approfondissement de son ego, et, après avoir conçu le mal, il commence à chercher le bien : peut-être celle-ci est la fin cachée et le but espéré par Cucchi.

1 Giovanni Pacchiano, *Storia di Pietro, perdigiorno che non sa scegliere*, en Il sole – 24 h, le 1er Mai 2005.

2 Giuseppe Bonura, *Si trasforma in romanzo la poesia di Cucchi*, en Avvenire, le 12 Février 2005.

3 Walter Mauro, *Inesorabile viaggio verso il male*, en Il tempo, le 13 Février 2005.

4 Ermanno Krumm, *La vertigine del male*, en Corriere della sera, le 11 Mars 2005.

Une enquête familiale : *La maschera ritratto*

Un approfondissement sur une question familiale

Les thèmes.

Lorsque ce roman est sorti de la maison d'édition Mondadori, il a connu un succès remarquable et il a rendu Cucchi, autre que poète indiscutable, prosateur et narrateur bien apprécié. Le poète semble parcourir, en prose, la longue trame de sa poésie, avec Luigi, désormais figure littéraire ; mais le poète va à la recherche du grand-père maternel aussi, dans une Catane avec toute sa fascination. Le lien de conjonction entre Luigi et Alfredo est Tina, mère du poète qui, dans le volet du livre, est décrite comme « une femme merveilleuse et pleine de courage, de gaieté, de mystère, en même temps muse et guide dans la recherche, qui à son tour l'engage du mari et du père ».

Le livre tire son titre d'une habitude de la France du début du XVIII^e siècle, à savoir les bals masqués ; Cucchi nous informe qu'en France il y avait huit bals par semaine. Pendant ces bals, pour se moquer des femmes, les libertins portaient un masque sur un autre, la deuxième avait les traits des amants de ces femmes. Cette mode se répand dans le duché autrichien de Lombardie et dans la République de Venise, pour être abolie cinquante ans après, à cause d'une loi promulguée par le Sénat. Giuseppe Rovani nous narre l'histoire de cette loi dans le livre *Cento anni* et Cucchi utilise cette ancienne tradition pour donner un titre et pour parler de la dépersonnalisation des hommes par rapport à la réalité dans laquelle ils sont insérés.

La trame du livre est assez simple : la première partie (*Gita al confine*) du roman est totalement dédiée au père Luigi. On parcourt de nouveau les lieux de l'enfance du poète, son appartement, désormais habité par un autre locataire, les dernières heures et les derniers lieux dans lesquels le drame de son père s'est consommé. La seconde partie « *Il ritratto (pagine catanesi)* » narre les progrès dans la recherche de son grand père maternel à Catane, une quête qui termine avec la mort du beau-frère inconnu de Tina. Giuliano, cousin de Cucchi, qui montre au poète et à Nanina le portrait du grand-père, décédé dans un hôpital militaire, à cause d'une maladie contractée en Afrique et voilà l'épiphanie fin du roman dans les mots de Nanina : « *Non ti ritrovi ? Mentre lo guardi non ti sembra di vederti allo specchio ? Non ti riconosci, insomma ? Non sei tu vestito da ufficiale, anche se la cosa mi fa un po' ridere ?* »/ *Anche Giuliano era rimasto stupefatto : « Quasi due gocce d'acqua » ha detto allora fregandosi le mani./ Ma Gino, allora... il sempre più*

*amato, l'ossessione, l'inarrivabile modello ? / Ero rimasto lì, muto e impalato. Forse anche un po' deluso*¹». La désillusion de ne pas ressembler à Luigi/ Gino ou, encore moins, de ressembler à son grand-père laisse le poète déçu, mais la désillusion complète arrive quand, dans la nuit, un coup de fil va lui annoncer la mort de sa mère : voilà la raison de son rôle de guide par rapport au fils.

En commençant avec *Gita al confine*, le protagoniste est Luigi, dont le poète écrit une biographie détaillée. Le fils commence sa quête, en cherchant le petit laboratoire du père à Milan, dans une partie industrielle de cette ville. Il trouve un édifice que Cucchi reconnaît comme le lieu de travail de son père : « *Ecco* » *ho pensato. « È quello. Era il suo. » Avrei voluto suonare al citofono ; forse avrei trovato il figlio del Borroni. Ma non ne ho avuto il coraggio. E poi, quasi cinquant'anni dopo...*²». Le poète est donc arrivé à la première étape : la récupération du lieu de travail ; maintenant il va rechercher son ancien appartement à la Bovisa avec Lucrezia, copine de cette aventure. Il trouve sur l'interphone de son immeuble natal le nom Bernardi, un jeune homme de 1957 et maintenant un vieux très sympathique et disponible. Quand le poète pénètre dans l'entrée du bâtiment :

*Tocco il corrimano, quasi mi struscio per tornare a possederlo, per sentire se risponde. Poi ci fermiamo a un pianerottolo. [...] Vorrei però arrivare al quarto piano, dove stavo io, ma Bernardi sembra di colpo un po' in difficoltà, reticente. [...] Diciamo arriverci a Capone e mentre scendiamo io vado piano e mi guardo bene attorno : i muri granulosi e scuri lungo le scale, i finestroni rettangolari che danno sulla via, dove vedo passare il tram, qualche segno di normale incuria in una casa che in cinquant'anni sembra non essere cambiata*³.

Après la visite à Capone, le nouveau locataire de l'appartement de Cucchi enfant, celui-ci décide d'aller trouver madame Carla, la dernière personne qui a vu Luigi vivant. Dans l'instant où madame Carla regarde Cucchi, elle semble reconnaître son père Luigi et elle dit « *Il Gino !*⁴ ». Carla le fait entrer avec Mornacco (un ami) et Nanina. Elle prend délicatement sa main, elle l'invite à entrer et, enfin, elle l'embrasse : puis elle recommence à lui parler en lui disant « *No, forse la somiglianza è più nei modi, nel camminare, nel muoversi. Di faccia ricordi la signora Tina*⁵ ». Cucchi commence à la questionner sur la triste fin de son père, pour savoir s'il était perturbé, s'il lui a demandé quelque chose ou s'il avait l'air de quelqu'un en train de projeter un tel geste. La réponse est qu'il semblait tout à fait normal, qu'il ne manifestait aucune étrange intention et que personne n'avait conçu son plan. Carla mène Cucchi sur le lieu du drame, une zone appelée « *pioppette* » et, en s'approchant, le groupe rencontre un homme de soixante ans, le deuxième à avoir trouvé le corps de son père et qui a averti la police. C'est sous le

1 Maurizio Cucchi, *La maschera ritratto*, Milan, Mondadori, 2011, p. 136.

2 Idem, p. 15.

3 Idem, pp. 22- 23, p. 25.

4 Idem, p. 46.

5 Idem, p. 46.

troisième arbre, le lieu précis de la mort de Gino ; Cucchi se demande le pourquoi de ce choix : « *forse qui era stato felice. Forse qui eravamo venuti a passeggio tutti insieme, quando ero un bambino piccolissimo*¹ ».

Le poète est capable de reconstruire, à travers les narrations de Carla les derniers instants de son père, il se souvient des premières manifestations de son désespoir : un soir il est sorti après le dîner pour aller au bistrot à jouer aux cartes, ou, tout simplement, pour regarder les premières émissions télévisées. Une de ces soirs, pendant une partie aux cartes, il refuse la serveuse « Amanda » (souvenir stendhalien) : elle lui demande la raison de sa présence à cette heure du soir, mais il lui prend doucement le bras et il lui dit « *Lascia stare*² ». Il continue à jouer et puis il décide de boire du vin, après il traverse une place près de la fontaine et il arrive à son usine, sans y entrer : il se couche dans l'herbe « *ha cantato una vecchia canzone con un filo di voce « come una coppa di champagne » gli è venuto anche un po' da ridere. Si è alzato, ha acceso una nazionale e ha ripreso la strada verso casa./ Dev'essere andata così, immagino*³ » C'est la première fois qu'il sort tout seul : sa mère Tina n'aimait pas les hommes qui s'en allaient tout seuls après le dîner, mais Luigi aimait jouer aux cartes avec ses amis. La situation va empirant, parce que les disputes dans le couple augmentent. Dans un moment de tendresse entre père et fils, Icio pose une question qui rend toute de suite triste le père : il lui demande où est sa mère, parce qu'il aime beaucoup les voir jouer ensemble. La réponse du père est dure et étonnante : « *Tua madre deve imparare a stare al mondo*⁴ ». On devine certaines difficultés dans le couple, mais Icio est trop petit pour intervenir, il ne sait pas comment faire et, même quand Icio est devenu adulte, le poète confesse la non compréhension de cette phrase. Après, on trouve la description de l'accident en moto du père et du fils ensemble et, enfin, on arrive à la triste fin de Luigi. Carla présente à Cucchi sa sœur Maria et celle-ci lui précise que

*Non c'era niente di strano in lui, Era normalissimo, Parlava poco, come sempre, ma era gentile, e sembrava tranquillo. O forse un po' distaccato. C'è stata solo una cosa che a pensarci dopo ci ha fatto capire. Io gli ho dato una tavoletta di cioccolato svizzero, gli ho detto di portarla a casa per il bambino. Lui mi ha guardato negli occhi per un momento. Sa, quegli occhi belli e leali, neri e fondi. Poi l'ha presa. Però mi ha detto solo : « Non ha importanza ». [...] Poi ne aveva mangiacchiato un pezzetto, perché in tasca gliel'hanno trovato aperto e sbocconcellato*⁵.

A 6 heures de l'après-midi, on a entendu un coup de pistolet : les habitants du lieu n'y prêtent pas trop d'attention, parce que la région, choisie par Luigi, est une terre de frontière, où les coups de fusil étaient à l'ordre du jour, en raison de la présence des contrebandiers entre la Suisse et l'Italie.

1 Idem, p. 53.

2 Idem, p. 26.

3 Idem, p. 27.

4 Idem, p. 38.

5 Idem, pp. 59 – 60.

Carla confesse que, avant de mourir, Luigi cache sa moto dans la cour du bistrot, pour ne pas éveiller des soupçons parmi les habitants et amis du village, « *si vede che aveva preparato tutto*¹ ».

Pas seulement le poète adulte, mais le petit Icio aussi ressent toute l'intensité de sa douleur. On le rencontre dans la photo de classe de 58 : il est devant ses compagnons de classe, déjà hébétés, mais « *non mi sembra così sguarnito, così vittima indifesa*² ». Sa condition d'orphelin l'expose aux brimades des machos : il se sent humilié, « *offeso ma incapace di rancore*³ ». Il ne parle pas, même avec sa mère, des moqueries stupides subies par les compagnons de classe, définis par Icio et Domenici (son meilleur ami) comme des « *vigliacchi*⁴ », des lâches. C'est vraiment à Domenici de lui expliquer, d'une façon directe, tous les secrets du sexe et il prend la responsabilité de lui apprendre à devenir un homme et de se défendre contre les autres. On trouve des descriptions ultérieures, heureuses d'Icio, comme celle du voyage avec son père en moto, terminé avec leur chute :

*Io ero raggianti, seduto in modo un po' precario dietro di lui, abbracciato a lui, anche se parlare, in quelle condizioni, era difficile. Del resto, né lui né io amavamo chiacchiere. Ci bastava restare insieme, dire poche parole, quelle proprio necessarie, e anche meno. All'inizio ho provato un po' di spavento, ma poi, quando ho visto che il mio danno si limitava alla solita sbucciatura del ginocchio, e più ancora quando l'ho visto rialzarsi, tenendosi una mano, ma tutto intero e con un sorriso leggero sulle labbra, mi è venuto da ridere e sono scattato in piedi per andare ad abbracciarlo*⁵.

La chute provoque une douleur au poignet droit de son père : il achète un bandeau resté comme souvenir de son père et qui se retrouve dans la dernière poésie de *L'ultimo viaggio di Glenn*, dans laquelle arrive la scène de l'adieu. En ce qui concerne son grand-père, Cucchi confesse dans une interview qu'il s'agit d'un personnage fictif, mais l'histoire est vraie : « *Le tracce del nonno reale, che mi è capitato di scoprire a libro finito, conducono al mio personaggio*⁶ » : le grand-père tire son origine « *dall'architetto Stefano Ittar che nel Settecento trasferì Catania : dalla basilica Collegiata San Placido, a Porta Garibaldi*⁷ ». Toutefois, il faut embrasser la méthode cartésienne du doute, considéré le titre du livre, qui annonce un continuel jeu de masques entre trois personnages : Luigi, Maurizio et Alfredo.

Cucchi commence son enquête parce que sa mère confesse au poète la présence d'un grand-père disparu. En effet, cet homme avait fait la cour à sa mère, il s'appelait Alfredo Gandolfo. Tina ajoute qu'elle ne portait pas le nom de son père réel et que la dernière fois qu'elle a vu cet homme, elle avait 16 ans : « *Era un militare. In divisa Kaki. Mi ha guardato con un bel sorriso. Quando è salito e mi ha*

1 Idem, pp. 61.

2 Idem, p. 28.

3 Idem, p. 29.

4 Idem, p. 30.

5 Idem, pp. 35-36.

6 Bruno Quaranta, *Maurizio Cucchi viaggio al termine della Bovisa*, en la Stampa, le 17 Février 2011.

7 Ibidem.

abbracciato, baciato, ho risposto volentieri, anche se con un po' di imbarazzo. Ha chiamato mia mamma, che era rimasta nella sua stanza, ma lei non ha risposto, non ha voluto uscire, salutarlo. Ci è rimasto un po' male, ma neanche tanto...¹». Le poète est étonné, puisqu'il attendait une autre révélation, quelque chose concernant Alfredo, mais Tina continue avec sa narration ; elle dit que ce jour ils sont sortis ensemble dans une rue Buenos Aires, il lui donne une radio comme cadeau et ils vont manger ensemble au restaurant. Puis il lui promet de la faire étudier dans un collège pour familles riches et il lui facilitera un beau mariage. La petite Tina ose en parler à sa mère pour l'intéresser à ces projets, mais son père « *ha alzato le spalle*² ». A partir de ce moment – là, Tina n'a plus vu son père : d'ici naît la curiosité du poète de trouver quelques informations sur cet homme.

L'aventure commence avec la connaissance de Nino, « un uomo gentile e tenero [...] lo vedevo nella sua poca statura, un po' curvo, con i baffi neri foltissimi e i capelli crespi e corvini come incollati dietro la fronte alta³ ». Nino est une sorte de chauffeur personnel de Cucchi, il l'aide dans la recherche des parents de son grand-père. Nino envoie à Cucchi les résultats de son travail d'investigateur : « Alfredo Gandolfo, era morto a Verona, in ospedale militare, in tempo di guerra, già nel 1941, e in ogni caso diversi anni dopo quella visita che aveva fatto a Milano, forse solo di passaggio⁴ ». Alfredo avait généré d'autres enfants, même en Afrique, mais quelqu'un habite en Sicile, plus précisément à Catane. Nino donne le devoir à Carmelo de contrôler un homme, un ingénieur Scalia-Gandolfo, mari de la sœur de Tina, comme le dernier héritier du grand-père de Cucchi. Cet ingénieur âgé, après avoir perdu sa femme et, en raison de sa maladie, vit reclus dans sa maison : il a seulement un fils, Giuliano, qui lui explique l'histoire de son grand-père.

Enfin, il est important de dédier quelques lignes à Tina, la mère du poète, guide et inspiration pour le fils, dans la vie et dans le roman. En lisant toute l'œuvre de Cucchi, on devine qu'elle a toujours passé sous silence la vérité à l'égard de la mort Luigi : à la fin de sa vie, elle lui demande pardon pour son manque de franchise, mais elle ne lui confesse pas la vérité à l'égard de sa mort. Dans ce roman, Tina est déjà bien âgée et malade, Cucchi en donne une brève description « *Del resto conosco bene la vecchiaia, e con non poco dolore. La vecchiaia di chi avevo visto salutarmi l'ultima volta lassù dal terrazzo del ricovero a Malnate. La vecchiaia di una madre che fino all'ultimo aveva cercato di tenersi intatta la sua voglia di vivere e uscire, di vedere il mondo e ridere, senza lamentarsi mai, nemmeno quando le sue forze erano ridotte al minimo*⁵ ». Dès que Tina tombe malade, sa santé est de plus en plus faible, sa vie devient toujours plus difficile et la mort est

1 Maurizio Cucchi, *La maschera ritratto*, cit. p. 67.

2 Idem, p. 67.

3 Idem, p. 73.

4 Idem, p. 79.

5 Idem, p. 96.

présente à la fin du roman. En effet, les dernières pages prennent la forme d'un adieu, pages parmi les plus émouvantes de toute sa production littéraire. Sa mort arrive avant que Cucchi l'eût imaginé :

Mi sono affacciato sul suo corpo, sul suo ultimo sonno desolato e assente e mi sono come specchiato. Ho tentato una carezza sulla fronte, forse un bacio. Ho cercato di dire un « grazie » e di ripeterlo, mentre più ancora che straziato ero confuso, incapace di capire. Non so. Avevo solo voglia di tornare a casa e seppellirmi il più a lungo possibile nel sonno. // Se n'era andata così, all'oscuro di tutto, come sempre, come ognuno di noi¹.

Le style

La prose de Cucchi conserve certaines caractéristiques déjà connues dans le premier roman, en poursuivant avec l'habituelle essentialité de sa langue. Avant tout, le livre traduit une « *ricerca a ritroso*² » personnelle de ses racines.

Cucchi va démystifier tout un panthéon de croyances sur le concept de famille, qui sortent définitivement de la tradition. Le texte est à cheval entre narration et autobiographie, si la comprend comme un moyen de « *conoscenza del mondo*³ ». Cette tentative de connaissance se transforme dans « *un libro frammentato, ellittico, composto di brevi e talora brevissimi capitoli ondivaghi tra presente e passato, ed è scritto in prima persona*⁴ ». On est devant un livre écrit à la première personne, fragmenté, composé par des brefs chapitres, oscillant entre présent et passé, mais ce livre a toutes les possibilités des significations de la poésie, dont l'écriture est essentielle, « *spoglia di ogni orpello, visivamente piena e struggente in cui i personaggi, le storie, parlano solo di ciò che è essenziale, con i loro detti, i loro modi così diversi per origine e costume*⁵ ».

L'écriture se limite à l'essentiel, elle est dépourvue de toutes les tournures de style, mais sans se perdre dans des définitions superficielles. Le style de ce roman est le résultat d'une expérience poétique d'une demi-siècle : Cucchi maintient la confiance, typique des poètes, dans une « *parola che dice*⁶ » et qui définit. En effet, dans sa recension, Maria Grazia Calandrone soutient une foi remarquable de Cucchi dans cette parole à cause d'une souterraine joie de vivre, ou, mieux encore, d'y être, même dans une réalité et dans un passé de douleur et de souffrance. Dans cet article, on retrouve aussi la définition d'un langage sec et précis, qui épargne au lecteur des pertes de temps, mais, quand même, il communique cette enfantine envie de vivre et la reconnaissance profonde du poète envers la beauté de la vie :

¹ Idem, pp. 137 – 138.

² Valerio Magrelli, *La maschere dell'identità*, en la Repubblica, le 16 Avril 2011.

³ Emilio Zucchi, *La ricerca del padre nella Milano di Maurizio Cucchi*, en Gazzetta di Parma, le 29 Juillet 2011.

⁴ Ibidem.

⁵ Luigia Sorrentino, *Su La maschera ritratto di Maurizio Cucchi*, en Blog Rai, le 23 Juillet 2011.

⁶ Maria Grazia Calandrone, *La gioia fanciullesca di un poeta en prose*, en il manifesto, le 15 mars 2011.

Per quanto descriva dettagliatamente il reale con tutti i suoi oggetti, i suoi paesaggi e tutti i fili d'erba, sotto le sue parole rimane un mistero, quel sentimento nuovo ed indecifrabile dell'esistenza e a ben guardare, una irragionevole gioia sotterranea. No, ragionevolissima : la gioia e la gratitudine di stare al mondo¹.

¹ Ibidem.

La prose documentaire : *La traversata di Milano, Il viaggiatore di città, L'onore del clochard, L'indifferenza dell'assassino et Rebus Macabro.*

Une flânerie géographique-littéraire dans Milan.

Les thèmes.

Lorsqu'on lit Cucchi, on rencontre des livres, dont la finalité est sans nul doute documentaire : il y a une nette séparation entre les aspects géographique- littéraires et la dimension historico-sociale. En ce qui concerne la première section d'étude de Maurizio Cucchi, trois livres représentent un constant approfondissement du grand thème de sa poésie, c'est-à-dire la ville de Milan. *La traversata di Milano, Il viaggiatore di città* et *L'onore del clochard* sont des véritables romans poétiques, dont la protagoniste est cette ville, tandis que le dernier livre est l'itinéraire d'un clochard, alter – ego de Cucchi, parmi les mêmes rues de Milan.

En respectant l'ordre chronologique, il faut commencer avec le premier livre, *La traversata di Milano*. Celui-ci est structuré comme un guide touristique, il essaie de montrer les coins les plus agréables de la ville de Milan, mais il n'évite pas de parler aussi des alentours moins charmants. Il s'agit d'une flânerie bidimensionnelle : d'un côté la présentation et l'illustration de la ville de Milan, mais de l'autre des références précises à des auteurs, qui y ont vécu ou, tout simplement, aimé cette ville.

Le premier chapitre est dédié au centre de la ville et aux souvenirs de Stendhal de Milan. Dans *La vie d'Henry Brulard*, Stendhal décrit son amour pour Milan, ses aventures amoureuses et sa vie à la mode dans les quartiers les plus riches de la ville. En effet, on parle de Corsia de Porta Nuova, l'actuel boulevard Vittorio Emanuele II ou rue Montenapoleone, dans le centre de la ville, dont le nom tire son origine naturellement de l'empereur des Français, général de l'armée dans laquelle Stendhal a servi.

Tout le livre est un recueil de citations d'auteurs du passé, liés à une certaine partie ou à un quartier particulier de Milan : on trouve Carlo Maria Maggi, poète dialectal et maître de Parini et les marchés cachés près du Duomo, bâti au Moyen Age, le quartier des pestiférés au XVII^e siècle, le l'Hôpital (il *Lazzeretto*), immortalisé dans les pages du roman de Alessandro Manzoni *I promessi sposi*. Après une reconnaissance des lieux de ses parents, le poète décide de changer de direction et d'aller

vers Palazzo Bovara, où « *abitò il giovanissimo Stendhal. Dopotutto, che flaneur sarei se seguissi un itinerario obbligato ?¹* ».

On retourne à Stendhal en reprenant son grand thème, la flânerie. On poursuit avec Brera et Canova, puis on rejoint place Belgioso, lieu cher à Alberto Savinio, mais aussi siège de Maison Manzoni et de son grand père, Cesare Beccaria, éminent illuministe italien et auteur du premier livre contre la peine de mort : *Dei delitti e delle pene* (1764). En route, on rencontre Santa Maria delle Grazie et Leonard, avec sa célèbre fresque *Il Cenacolo* et, successivement, Pétrarque, dont la maison du centre-ville n'existe plus, mais on est suffisamment sûr qu'elle était dans la rue Lanzone. Pétrarque possédait aussi sa maison de campagne dans l'actuel quartier Baggio, ancienne périphérie ouest de Milan.

La seconde partie du guide a pour titre *Viaggio nei Corpi Santi*. Les corps saints étaient dans le passé :

soprattutto orti e campagna, [...] Ma c'erano anche quelli che venivano chiamati i Corpi Santi. In sostanza si trattava di un'ulteriore cerchia, composta inizialmente da piccoli comuni, che vennero riuniti in un solo comune autunno nel 1781. [...] Il nome di Corpi Santi sembra derivare dal fatto che anticamente si trattava di possedimenti (« corpi ») della chiesa (e dunque « santi »), mentre un'altra interpretazione vorrebbe spiegare il nome con il fatto che i corpi dei santi, conservati nelle basiliche fuori le mura, proteggesero la città dai nemici².

Cucchi donne un bref exposé sur le terme Corps Saints (propriétés de l'église où le corps des Saints était enterré hors des murs pour la protection de la ville) et puis il commence à se promener dans le boulevard Monza, où on peut entrevoir la première ceinture périphérique. En effet, il admet que « *qui è tutto nettamente incistato nella totalità urbana, qui ormai, la composizione etnica è quanto mai varia, da far girare a testa, e in fondo, anche così, questa strada e questo bizzarro quartiere eterogeneo conservano, adeguandolo ai tempi, il loro carattere tipicamente milanese, che è quello dell'accoglienza quasi sempre silenziosa, della presenza normale della città di chi è venuto anche da lontano³* ». Cucchi parle d'un quartier multi-ethnique, mais qui conserve un typique aspect milanais, surtout dans la valeur morale de l'accueil silencieux. Il rencontre aussi Milo de Angelis (poète contemporain) et Emilio Praga, poète ébouriffé du XIX^e siècle. Le tour continue jusqu'à Piazzale Loreto, Casoretto, Lambrate : le lecteur est arrivé aux quartiers des employés des chemins de fers, des cheminots, aux lieux vantés par Franco Loi aussi, le plus grand poète dialectal de la Seconde Moitié du XX^e siècle.

¹ Maurizio Cucchi, *La traversata di Milano*, Milan, Mondadori, 2007, p. 45.

² Idem, p. 71.

³ Idem, p. 73.

En prenant le tram 93, « *nobile filovia scomoda e romantica*¹ » et en poursuivant dans la rue Feltre, on arrive à Parco Lambro, ancien lieu d'entraînement de l'équipe de football Milan A.C. Même Cucchi était supporter de l'autre équipe de la ville, il confesse toute son émotion à l'occasion d'une rencontre avec « *un signore molto alto e distinto anche se in tuta, un tipo nordico indimenticabile per chi abbia seguito il calcio, [...] Quel signore – in fondo ancora giovane a quel tempo, ma che a me ragazzino sembrava un vecchio – era Nils Liedholm, uno di quegli uomini che sapevano fare dello sport una disciplina, sì, sforzo fisico e abilità, ma anche e soprattutto di grande lealtà e di eleganza*² ». Voilà, une autre interprétation possible de sa production : l'importance des sportifs et des valeurs du sport. Il choisit de narrer sa rencontre avec Liedholm, parce que ce footballeur symbolise la discipline nécessaire dans le sport, mais aussi l'élégance et la loyauté dans les matchs. Les sportifs sont chers à Cucchi, parce qu'ils sont des alter-ego de son père, le sportif par excellence pour le petit Icio.

Après Malbrate et son parc, on arrive à Affori et puis à la Bovisa, quartier natal du poète et « *periferia industriale per eccellenza della città di Milano*³ ». Maintenant les usines font partie d'un projet de récupération et d'archéologie industrielle de la ville de Milan, également parce que ce quartier était lieu de résidence des certaines personnalités connues, comme Osvaldo Bagnoli, entraîneur très connu et comme Ermanno Olmi, célèbre metteur en scène italien. Cucchi donne au lecteur une idée de quartier en le comparant au Quartier de la Porte des Lilas à Paris ou au film de René Clair « *con i maldestri personaggi interpretati dai bravissimi George Brassens e Pierre Brasseur*⁴ ».

La misère de ce monde périphérique est soulignée quand on parcourt le boulevard Famagosta et la rue Morimondo : le deuxième toponyme dérive du latin *Mori Mondus* et du français médiéval Morimond. Tout autour il y a « *un'infilata di ruderi industriali, scheletri di opifici, mattoni abbandonati, vetri rotti, erbe spontanee a grandi ciuffi*⁵ ». Le lieu semble complètement abandonné et il résume le grand intérêt de Cucchi pour ces paysages délaissés et ces ruines, présents partout dans sa production littéraire. Le chant sinistre d'un corbeau souligne cette atmosphère sombre, qui donne le nom à une importante abbaye cistercienne située de un autre quartier de Milan. En suivant le Naviglio, c'est-à-dire le fleuve de cette ville, désormais invisible, puisque enterré au centre-ville, on arrive à une autre abbaye cistercienne, hors main et abandonnée : l'abbaye de Chiaravalle, célèbre parce que dédiée à Saint Bernard de Clairvaux. L'abbaye est dans un état de délabrement toujours plus grand, bien qu'elle recèle de merveilleuses peintures à l'intérieur.

1 Idem, p. 83.

2 Idem, p. 87.

3 Idem, p. 92.

4 Idem, p. 95.

5 Idem, p. 99.

Aux alentours de Milan, à la fin de la rue Graziano imperatore, on trouve Niguarda, un petit village, maintenant faubourg de Milan, qui semble maintenir son statut de village indépendant. Cucchi indique un événement très important pour ce lieu : l'arrivée du colonel William Frederick Cody, plus connu comme *Buffalo Bill*. Le journal de Milan, le *Corriere della Sera*, annonçait son arrivée le 29 Avril 1906 à l'Arena de Niguarda pour la dernière tournée du *Wild West Show*. Cucchi informe le lecteur que les Milanais n'aimaient pas beaucoup ce spectacle, parce l'Arena est plus connue comme lieu de sport, stade de la « grande Inter », quand « *Giuseppe, detto Pepin, il Meazza, milanessissimo, uno dei più grandi calciatori di ogni tempo. Le foto ce lo mostrano con i capelli scuri attaccati al cranio, la riga da una parte e un'aria vagamento da tanghero. Era un palleggiatore eccelso, che purtroppo non ho avuto la fortuna di vedere in campo. Me ne parlava con ammirazione estrema mio padre, descrivendomi la sua azione preferita : supera come birilli uno stuolo di avversari in dribbling, viene dunque a trovarsi palla al piede in prossimità del portiere, lo invita a uscire con una finta diabolica, dribbla anche lui lasciandolo per terra, beffato, poi entra direttamente in porta palla al piede, tra gli applausi. Un artista, altro che William Cody con il suo fucile e i suoi pellerossa urlanti !¹* ». Encore une fois, le lecteur recommence à lire des entreprises sportives, des noms inoubliables du passé, de sportifs assimilables à son père Luigi, qui raconte à son fils la formation d'un de plus beaux buts de l'histoire de football italien.

On continue en passant près de la grange de Monlué et on poursuit en voyant la mère et le mont de Milan, c'est-à-dire l'*Idroscalo*, le plus grand parc d'attraction de Milan, avec son immense piscine et son Mont Stella, idée de l'architecte Piero Bottoni, dédié à sa femme Stella et bâti avec les ordures de Milan après la Seconde Guerre Mondiale. Maintenant, il n'y plus aucun déchet, mais seulement de l'herbe verte. Ce joli mont fait de l'ombre au quartier de Lampugnano, où la poétesse Vivan Lamarque vivait avec sa famille. Ensuite Cucchi cite un autre poète d'importance fondamentale pour la poésie de la seconde moitié du XX^e siècle : Vittorio Sereni. Sereni habitait pas trop loin du stade San Siro de Milan et il l'aimait beaucoup, comme il démontre dans sa poésie *Altro compleanno* tiré de son dernier livre *Stella variabile* (1981). Il supportait l'équipe Inter avec Giovanni Raboni, dont on en a vu l'importance avec le roman *Il male è nelle cose*, mais San Siro n'est pas la seule structure sportive de la ville, en effet on trouve aussi le Vigorelli, pour la boxe et le cyclisme. Au Vigorelli se terminait le Tour d'Italie et Cucchi parle des sprinteurs comme Sacchi, Ghella, Van Vliet et Harris, mais surtout le défi, plusieurs fois répété entre Fausto Coppi et l'australien Patterson.

La troisième et dernière partie du livre s'appelle *La traversata di Sereni*, en l'honneur du poète ami et maître de Cucchi. L'idée de la traversée de Sereni (et puis de Cucchi) tire son origine d'un film de 1956 de Claude Autant-Lara *La traversée de Paris*, avec « *un richiamo a Saba²* ». Encore des indications poétiques

¹ Idem, p. 110.

² Idem, p. 130.

et plus généralement artistiques en ce qui concerne la description des motivations de sa traversée. Le parcours se déroule en suivant les Navigli et on rejoint de nouveau le centre-ville, dans la rue Garibaldi, où il y a de merveilleuses églises, mais aussi le lieu de naissance de Carlo Emilio Gadda. En suivant la rue Garibaldi on arrive à un chapitre inquiétant : *Tris di chiese con serial killer*. Après la description des beautés artistiques, il y a la brève narration de l'histoire de la vie et de l'œuvre d'un *serial killer* italien, le dernier condamné à la peine capitale dans l'histoire italienne (mise à part les périodes des guerres mondiales) : Antonio Boggia. Cucchi ne consacre pas de lignes à ce personnage fascinant et terrible en même temps, parce qu'il sera le protagoniste du deuxième livre documentaire, c'est-à-dire *L'indifferenza dell'assassino* du 2012.

On arrive à la place San Babila et on rencontre Giuseppe Rovani et la très connue *Compagnia della Teppa*. Dans son œuvre *Cento anni*, Rovani raconte plusieurs méfaits de cette compagnie, dont le nom « *teppa* » est un archaïsme de « *teppista* », en français vandale, loubard, dont le plus connu est le cordonnier Ronchetti. En continuant et en traversant rue Cenisio, dont le climat anonyme est superbe, on arrive à la rue Stilicone, immortalisée par le grand poète Giovanni Giudici dans une de ses poésies liée à la production de Saba : *Lume dei tuoi misteri*.

Un accent plus sombre est donné dans le chapitre *Monumentale*, c'est-à-dire le cimetière de Milan. Cucchi rencontre les pierres tombales de Manzoni, Cattaneo et Verdi, « *osservo commosso la presenza di Giovanni Raboni¹* », ou de Giovanni d'Anzi, auteur des chansons très connues comme *Non dimenticar le mie parole* et *Ma l'amore no*. Cucchi continue avec des accents moins tristes, avec la description du *Piccolo teatro* en rue Cusani de Giorgio Strehler. Ce petit théâtre a mis en scène beaucoup d'œuvres dialectales milanaïses comme celles de Carlo Porta, peut-être le plus connu du XIX^e siècle parmi ces poètes, avec sa *Nineta del Verze*, la prostituée de rue du Verziere, près du dôme de Milan, qui travaillait pour maintenir son cher maquereau, dont elle était tombée amoureuse. On arrive à place Sant'Alessandro et on peut se souvenir de Delio Tessa, un autre poète dialectal du XX^e siècle et auteur du livre *L'é el di di Mort, alegber !*, c'est le jour des Morts, gaieté ! Après ce fictif rencontre avec Tessa, Cucchi décide de terminer son tour à Sant'Ambrogio, une vieille église de Milan et de rentrer chez soi, mais il avertit le lecteur que « *le flaneur, lo sappiamo – così come l'uomo più avventuroso, quello che va per mare – sa già al momento del ritorno, che l'indomani, se appena lo potrà, ritornerà in cammino. // E allora, per concludere, mi sia permesso autocitarmi così, semplicemente, con quattro versi che ritrovo da un tempo lontano ma immutato : Adesso sono vivo, poche*

¹ Idem, p. 167.

*parole le dico, / giusto il minimo, in milanese. / / Il viaggio va, o riprende, / verso chissà quale futuro¹ ». Il le reprendra avec la publication de la plaquette *Il viaggiatore di città*, l'année suivante.*

¹ Idem, p. 185.

Les plaquettes.

Il faut donner une place à part aux plaquettes *Il viaggiatore di città* (2008) et *L'onore del clochard* (2009), qui suivent l'exemple de *La traversata*, mais, peu à peu semblent annoncer de nouveaux intérêts du poète, intérêts plutôt historiques que géographiques. En commençant avec la première plaquette, Cucchi continue avec la trame de la *Traversata*, en choisissant un quartier de la ville de Milan et en citant beaucoup de références littéraires liées à ce lieu. Cette structure est maintenue parce que les proses de cette plaquette remontent à la période Décembre 1991 à mars 1992, quand Cucchi écrivait ces petits morceaux de prose poétique pour la section milanaise du quotidien national « la Repubblica ». Il confesse cela dans une note à la fin du livre : « *Questi testi sono stati scritti tra il dicembre del '91 e il marzo del '92 e pubblicati sulle pagine milanesi del quotidiano « la Repubblica ». Li ripropongo con qualche ritocco, in omaggio alla mia città, che continuo a perlustrare con vari sentimenti. Il viaggiatore di città è la mia « opera prima » in prosa. Chissà che queste pagine non abbiano un seguito... »¹.*

Cette conclusion va définir la date de naissance de la curiosité pour ce domaine et le choix de la prose pour l'aborder : on retourne aux années 91 – 92, peu avant la publication de *Poesia della fonte*, le premier recueil où on trouve la description de la ville. Cette plaquette est antérieure à la *Traversata*, une sorte de feuilleton – preuve pour l'écriture du véritable livre. Après une vingtaine d'années, il a préféré publier la *Traversata* avant de cette plaquette, sûr du succès de la première, cela expliquerait les dernières lignes de la fin de la plaquette, lorsqu'il parle d'un futur pour ces pages : il est évident que le futur a été publié avant et il s'appelle *La traversata di Milano*.

Mises à part ces considérations, le livre prend forme comme un ensemble des notes de voyages et pas comme une sorte de guide d'une libre flânerie. Tout est centré sur un voyage en « *filovia*² » : on commence de la Bovisa avec le Quartier des Lilas de Paris³ et la première étape est la gare centrale de Milan, où, dans le tunnel de la rue Tonale, Cucchi se sent comme « *Jean Valjean, il forzato evaso dei Miserabili, che naviga nella fogna, nella caverna dei « miasmi e dei tranelli*⁴ ». Le flâneur poursuit avec l'ancienne grange de Monlué pour arriver au quartier *L'isola*, le quartier des « *tagliaborse e degli scassinatori*⁵ », donc un quartier avec tout son milieu souterrain du crime, désormais disparu. La dernière flânerie a comme compagnon de voyage Mario Santagostini, poète et guide de Cucchi. Il raconte que, il y a quelques années, il était en quête d'un appartement, près du boulevard Lodi. Cucchi définit ce lieu comme

1 Maurizio Cucchi, *Il viaggiatore di città*, Bergame, LietoColle, 2008, p. 49.

2 Idem, p. 1.

3 Idem, p. 3.

4 Idem, p. 6.

5 Idem, p. 9.

« *grandiosamente opaco, e silenzioso, anche perchè lungo le ringhiere non s'incontra anima viva*¹ » et Santagostini met en évidence sa sombre attirance pour ce quartier, se souvenant d'une phrase de Kafka « *La mia casa, quasi un falansterio*² » : ma maison, presque un phalanstère. Le prochain voyage se déroule dans les marchés généraux de Milan, où Cucchi rencontre l'opacité de la société de consommation et on retrouve la même situation, dans le voyage suivant, au McDonald's le jour de Noël, dans le chapitre *A Natale il fast food ha una grazia sinistra*³.

Quelques pages plus loin, on traverse Linate et Casoretto, le lieu de la gare et des cheminots, avec le poète Franco Loi et son poème en patois milanais *Stròlegb*. En prenant le 33, on se retrouve près de la place Gramsci, dans un bistrot à la française, avec ses vieux ivrognes, qui se disputent et une image « du grand héron », « *tre belle foto del campionissimo Fausto Coppi*⁴ ». Encore une fois, on tombe sur la passion de Cucchi pour les sportifs, comme sur sa passion pour la poésie française avec le chapitre *Via de Castillia*. En effet, le protagoniste est ici Baudelaire et son poème *A une passante* ; la situation est opposée à celle de Baudelaire :

*Mi fermo un istante, fingo di prendere nota sul taccuino, e con la coda dell'occhio vedo che mi spia. Vorrei che mi invitasse a salire, a prendere un caffè, poi tiro dritto e la tenda si ricompone. Penso a una poesia di Baudelaire, A una passante. Ma qui il passante sono io*⁵.

En continuant dans la Marco d'Oggiono, on arrive dans la rue Arena, qui était un canal et pour cette raison on peut traduire *Arena* avec le français sable. La rue Arena n'a jamais été sure parce que, depuis le XIX^e siècle, elle était habitée par les « *locch*⁶ », c'est-à-dire les « *balordi o barabba di cui parlava cent'anni fa Cletto Arrighi : Il locco non vuole lavorare (...). Ora lenone delle casigliane, ora accaparratore sui mercati, ma anche ladro d'occasione o pescatore nelle roggie suburbane*⁷ ». Le terme « locch » peut être traduit par stupide, un fou parce que, dans sa vie, il prostitue des femmes, il est accapareur dans les marchés, à l'occasion voleur ou pêcheur dans les eaux putrides des canaux des villes. Il n'a pas envie de travailler et il enrichit tout ce milieu parallèle du crime, auquel Cucchi s'intéresse. Ces humbles, ces picaros et ces exclus sont les protagonistes absolus de la production de Cucchi, mais également de Cletto Arrighi (écrivain ébouriffé), de Delio Tessa et de Carlo Emilio Gaddai. Vivian Lamarque habite dans la rue Gaetano Moretti : d'ici on peut arriver au mont Stella et à Lampugnano aussi, un beau bourg très ancien. Moins artistique est la saveur de boulevard Monza jusqu'à Gorla, où le confort de la Martesana, une petite

1 Idem, p. 11.

2 Ibidem.

3 Idem, p. 17.

4 Idem, p. 21.

5 Idem, p. 23.

6 Idem, p. 25.

7 Ibidem.

rivière locale, modère la chaleur de l'été : ici le souvenir de Cucchi rejoint Emilio Praga, le plus important poète ébouriffé italien, parce qu'il était né dans ce pays. Le flâneur décide de retourner vers la place Sant'Alessandro pour vivre mentalement la prose de Delio Tessa, poète dialectal milanais du XX^e siècle, qui parlait, occasionnellement, des abris nocturnes pour les sans-abris dans sa poésie *Ore di città*.

On continue ce voyage fragmenté en se promenant dans la rue Lincoln, puis à Rogoredo, à Lambrate et on prend le tramway 21 pour aller à la « *polveriera* », l'ancien magasin pour la corde du XVIII^e siècle puis devenu restaurant et, enfin, on arrive à l'hôpital Manzoni, maintenant église orthodoxe. On fait encore une étape à la fin de rue Graziano imperatore, à la « *Cort di Matt¹* », la cour de fous, où il y a encore quelques agriculteurs avec des vaches dans la périphérie de la ville et, enfin, on rejoint le Parco Lambro, où Cucchi vit sa première compétition sportive. Dans ce parc il y a peu de gens : « *sportivi solitari, signore e signori che fanno amicizia tramite un cane, un anziano che perlustra lento e assorto in chissà quali profondissimi pensieri²* ». Le sportif solitaire est un terme de comparaison fondamental pour la poésie de Maurizio Cucchi, qui va raconter au lecteur son défi à Corbellini, un de ses compagnons de classe, particulièrement imbécile :

Era il '62, ero uno smilzo studente dei Salesiani. Subito dopo il via persi di vista il gruppo. Sul rettilineo fin, superato un corridore rotolato per terra, mi accingevo alla rimonta maldestra di Corbellini, l'indegno brocco che osava precedermi sfinito. Ma il poco pubblico, forse perché indossavo la maglia dell'Inter, cominciai vilmente a far rumore, così il nemico corse, accelerò a rischio della vita e mi impedì il sorpasso. Giunsi penultimo e lasciai l'atletica³.

L'onore del clochard néglige les entreprises sportives du poète, pour approfondir le grand thème des exclus. Cette petite plaquette d'une trentaine de pages, publiée par Manni, se compose de trois contes : *L'onore del clochard*, *Nevermore* et *Ottodix*. Le premier conte est centré sur la vie d'un clochard anonyme, qui a les mêmes vices et vertus que Cucchi, il a même une chatte, qui s'appelle Cipolla, pas Gigia. Le clochard parcourt de nouveau le tour du flâneur, mais il prend le tramway et il n'hésite pas à accuser ceux qui ne paient pas leur biller :

Così qualche volta faccio anche delle escursioni nelle periferie, ma quelle dove ancora si respira un po' di vita milanese. Prendo il tram, anche. E se posso faccio anche il biglietto. Non mi piace l'imbroglione. Ho senso civico io. Non sopporto quelle signore con la pelliccia e il cane che viaggiano gratis, e te lo vengono anche a dire, brutte stronze⁴.

Le clochard se lance dans une accusation continuelle envers la société occidentale et la société de consommation. Cucchi utilise, comme d'habitude, un langage très fort et accusteur « *Lo chiedo a voi,*

¹ Idem, p. 43.

² Idem, p. 45.

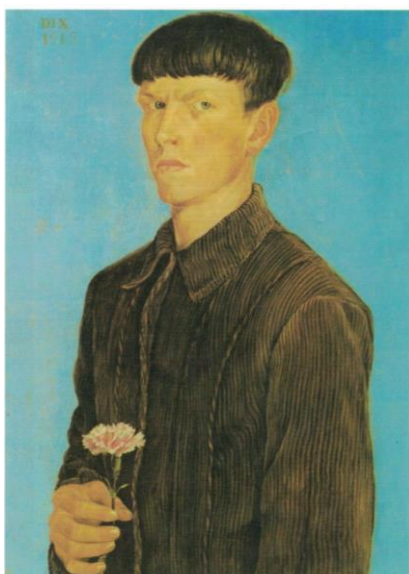
³ Idem, p. 46.

⁴ Maurizio Cucchi, *L'onore del clochard*, San Cesario di Lecce, Manni, 2009, p. 17.

che vivete nella società degli sprechi, nella civiltà della dissipazione, e di una dissipazione tutt'altro che nobile, tutt'altro che non curante »¹.

Cucchi obtient des résultats meilleurs avec les autres récits, parce qu'il va traiter les grands thèmes des sportifs et des exclus, et peut-être, la limite entre folie et santé. *Nevermore* est le titre d'un conte sur l'entreprise sportive de Christian Zuffoli, cycliste qui participe au Tour d'Italie et utilisateur des substances dopantes, dans une compétition où ces substances sont permises et auxquelles on fait de la publicité. L'absurdité représente le point de force de ce conte, mais il véhicule beaucoup de valeurs sportives, auxquelles Cucchi est lié. En effet, « *la dimensione eroica del ciclismo si esprimeva anche nelle immagini e nei soprannomi di battaglia*² » des cyclistes : Christian est appelé, pas sans raison, « le corbeau », hommage indiscutable à Edgar Allan Poe, parce qu'il avait sur son t-shirt imprimé *nevermore*. Christian utilisait ce mot pour répondre, d'une façon bouffarde aux journalistes, même lorsqu'il gagne le Tour. En effet, « *Christian Zuffoli, sul palco, digrignava i denti e alzava al cielo i fiori. Ripeteva ancora nevermore. Otto Christie gli suggeriva che non era il caso, ma il campione non capiva o non voleva capire*³ ». Mais l'absurdité, la plus complète, se réalise, lorsqu'il soulève au ciel, avec ses compagnons d'équipe, une seringue, en la jetant aux supporteurs exaltés. Mais pendant le soir, Christian décide de se rebeller contre l'utilisation du doping :

Christian era al settimo cielo : i pochi miliardi e la moltissima gloria nell'orrendo sacrificio lo appagavano totalmente. Dopo i festeggiamenti e lo champagne, restò in albergo solo, e si affacciò fiero per mangiarsi lo smog e l'aria milanese già quasi estiva del suo trionfo. Scaraventò la flebo contro il muro e gridò nevermore. Nell'entusiasmo leggermente alcolico dimenticò di sistemarsi il cardiofrequenzimetro prima di dormire⁴.



Le matin suivant, on trouve Christian mort dans sa chambre et les journaux commencent à l'acclamer comme un héros de notre temps, au même titre que Tommy Simpson, tombé sur « *il poetico Ventoux*⁵ ».

Encore plus étrange est le conte *Otto dix*, une sorte d'exégèse du roman *Il male è nelle cose* : on est en présence d'une méta-narration. Le conte commence avec Cucchi qui écrit à la première personne et qui est en train de chercher des livres d'art pour la couverture de son roman. Tout de suite, il tombe sur l'autoportrait de Otto Dix et il se

1 Idem, p. 10.
2 Idem, p. 23.
3 Idem, p. 25.
4 Idem, p. 26.
5 Ibidem.

souvent de l'exposition des peintres expressionnistes allemands. Réfléchissant à l'aspect de ce portrait, il voit bien que « *lo sguardo del nostro ragazzo, in effetti, è un po' feroce, e non promette niente di buono, a ben vedere. E poi quei capelli scuri a caschetto che rimpiccioliscono la fronte...*¹ ». Il continue à apprécier une certaine fixité de ses yeux, mais la présence aussi d'une fleur, symbole de politesse. Ce garçon – couverture a accompagné fidèlement Cucchi, qui arrive à rêver de lui ; il remarque aussi dans le bleu du fond du tableau la date 1912. Or, Otto Dix est né en 1891 et il a 21 ans, lorsqu'il complète le portrait, il a quasi le même âge que Cucchi, lorsqu'il commence à écrire le roman. Cucchi décide d'utiliser ce tableau comme couverture, vu les nombreuses ressemblances entre les deux artistes ; un jour, toutefois, il entend sonner à sa porte et il trouve Otto sans fleur, mais avec une enveloppe, qui contenait un livre. « *In copertina c'era la sua immagine, il titolo del libro, stranamente ma in fondo non troppo, era diventato ritratto di Maurizio C. e, soprattutto, il nome dell'autore era Otto Dix ! Scherzi del romanzo e del sogno... scherzi onirici dell'arte*² ». Cucchi propose de la méta-littérature, il joue avec le lecteur, en effaçant et en rendant toujours plus nuancées les différences entre Otto, Maurizio et Pietro.

¹ Idem, p. 28.

² Idem, p. 31.

Une flânerie historico-sociale de Milan.

Le cas Antonio Boggia et l'intérêt pour le crime et la folie.

Les thèmes

L'indifferenza dell'assassino (2012) est une prose qui narre l'aventure criminelle d'Antonio Boggia, le dernier serial-killer et le dernier condamné à la peine capitale en Italie au XX^e siècle, mise à part les périodes des Guerres Mondiales. La narration des méfaits de Boggia commence fortuitement lorsque Cucchi se trouve flâner dans une rue si étroite qu'elle est appelée « *stretta Bagnera*¹ », c'est-à-dire ruelle Bagnera ou *balnearia* (naturellement à Milan), parce que les Romains y avaient fondé des bains publics. le jour suivant, le poète vient d'apprendre que Antonio Boggia avait son « laboratoire » criminel dans cette ruelle et, un peu par hasard, trouve le même jour un livre sur Boggia : « *Il giorno dopo, manco a farlo apposta, passando per via Dante, entro come al solito in libreria e vedo, messo in discreta evidenza, un libro dalla copertina opportunamente gialla, intitolato Il giallo della stretta Bagnera, autore Giovanni Luzzi*² ». Deux jours après, dans une étalage de vieux livres dans le passage Santa Margherita, il voit un dossier à cheval entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle : *Processi celebri di tutti i popoli. Illustrati*. Naturellement il y a avait l'histoire de Boggia et le poète confesse avoir acheté ce livre « *non senza un certo brivido di entusiasmo, ormai consapevole di essere legato per destino, chissà perché, alle vicende di un miserabile serialkiller d'epoca*³ ».

L'incipit est topos très commun, parce qu'Alessandro Manzoni et Umberto Eco, après la découverte d'un livre (peut-être la seule différence réside dans le fait que les deux autres retrouvent un manuscrit) décident de réproposer une histoire du passé. L'histoire d'Antonio Boggia est assez connue : il est né à Urio, près du lac de Côme, en 1799, mais sa parabole criminelle commence en 1824 à cause d'une dénonciation d'escroquerie et pour certaines lettres de changes impayées. Il a décidé de s'enfuir dans le Royaume de Sardaigne, mais il a subi un procès pour rixe. En profitant d'une révolte des prisonniers, il décide de retourner dans les domaines autrichiens et de travailler comme militaire pour eux. En 1831, il est allé vivre avec sa femme dans la en rue Nerino dans l'établissement d'Ester Maria Perrocchio et il commence à tuer en avril 1849. Sa première victime a été Angelo Ribbone qui a été dérobé de 1400 sous, son cadavre coupé en petit morceaux et enterré dans la cave de la rue Bagnera. Le 26 Février 1860, le fils d'Ester Maria Perrocchio, Giovanni Murier, dénonce sa disparition et le juge Crivelli découvre une procuration fausse signée par Ester en faveur d'Antonio Boggia, dans laquelle elle

¹ Maurizio Cucchi, *L'indifferenza dell'assassino*, Parme, Guanda, 2012, p. 9.

² Idem, p. 10.

³ Idem, p. 11.

laisse administrer tous ses biens à notre serial killer. On découvre aussi la tentative d'Antonio de tuer, avec une hache, Giovanni Como et Boggia est condamné à trois mois d'asile criminel. En outre, on trouve dans sa cave, muré dans une niche, le cadavre de la femme et dans son bureau deux procurations : une de Ribbone, dont on avait perdu les traces et l'autre de Pietro Meazza, un quincaillier. Les carabinieri ont poursuivi les enquêtes et ont retrouvé encore un troisième cadavre, dont les os appartenaient à un marchand de grain, tel Giuseppe Marchisotti. Pendant le procès, Boggia confesse ses meurtres et il feint d'être fou. Il a été, toutefois, condamné à mort le 8 avril 1862, près de la Porte Vigentina et la porte Ludovica : après sa mort, la peine capitale a été abolie en 1890 par le code Zanardelli. La tête de Boggia a été envoyée à l'hôpital Mayor et mise à disposition du professeur Pietro Labus et puis du professeur Cesare Lombroso, père de la criminologie moderne.

Victimes et assassin proviennent tous les deux du milieu social que Cucchi aime le plus, c'est-à-dire les pauvres et cela est démontré par le fait que Boggia a toujours, de plus en plus besoin d'argent et qu'il tue à cause de son indigence. Il est vrai aussi qu'il dépense beaucoup en buvant plusieurs verres de vin, mais l'homicide, selon ce que Cucchi raconte, n'est pas l'activité principale d'Antonio, il préfère bien plus escroquer. Les victimes appartiennent toutes à la catégorie des humbles. Cucchi décrit Ester Perrocchio comme une femme « *gibbosa sulla parte destra, con il corpo reclinato in avanti, sempre sulla parte destra. Ed era di piccola statura, aveva più di 60 anni (in realtà, dalla requisitoria del procuratore, risulterà che era addirittura attorno agli 80) e doveva essere morta da circa dieci mesi [...] Quanto al carattere della Ester, non emergono notizie particolari, salvo il fatto che non era molto socievole e che si era dimostrata intollerante e nevristenica con il figlio¹* ». Donc une femme bossue vers la partie droite du corps, très âgée, une femme peu sociable, neurasthénique, exclue de la société et appartenant au niveau social le plus bas.

La même chose arrive avec Angelo Serafino Ribbone, ami de la famille d'Antonio, pour lequel il ressent confiance et estime. Boggia se rend compte qu'Angelo est un bon garçon, il est plein de bonne volonté et il lui apprend le métier de maçon. Il devient comme un oncle, parceque « *Angelo era orfano, che si sapesse non aveva parenti, e di sicuro comunque, non ne aveva in città [...] Pare che avesse un naso spropositato, grosso e lungo, tanto che i ragazzini, come sempre crudeli fino alla ferocia, lo prendevano regolarmente in giro. Insomma, gran bravo ragazzo, ma davvero brutto, oltre che ben poco fortunato e molto ingenuo²* ». Un autre exclu social, assez naïf pour confier à Antonio ses épargnes de 1400 sous : voilà la cause de sa mort.

Giuseppe Marchisotti semble être moins atteint que les autres, mais il se montre très peu malin, lorsqu'il décide de se mettre en affaire avec Antonio Boggia. Il habite de l'autre côté de Milan, vers Pontaccio et pont Nero, près des Navigli. Il fréquente les maçons et pour cette raison il entre en

¹ Idem, p 34-35.

² Idem, p. 38 -39

contact avec Boggia qui, après avoir réussi dans quelques affaires, l'invite chez lui. Sous le prétexte de lui montrer une paire de chevalets, il l'attire dans la cave et la fin de Marchisotti est tristement signée, comme est signé celle de Pietro Meazza, dit « *el Baiïscia*¹ », c'est-à-dire celui qui perd de la salive.

Parmi les victimes, Pietro Meazza semble être le plus déformé entre tous :

parlando perdeva la saliva, semplicemente perché gli mancavano i denti di sotto. Come non bastasse era di pressoché orrendo volto – così almeno a detta dei testimoni – e sembrava anche più vecchio dei suoi sessant'anni. Era tristemente afflitto da doppia ernia, con conseguente uso di doppio cinto erniario e cinta ai lombi. A tentare di riscattare l'aspetto, alquanto da rudere, erano i due orecchini d'oro, che contribuivano a dare al vecchio fabbro un'aria consumata da ex pirata².

Pietro Meazza a des problèmes économiques : il devait payer des lettres de change et il a des dettes à régler ; Antonio vient le savoir et il se fait signer une procuration, dans laquelle Meazza délègue à Antonio la gestion de ses affaires. Cette décision coûte très cher à Meazza et pas seulement en termes d'argent, parce que, après avoir signé cette procuration, *Baiïscia* est invité dans son bureau pour changer une serrure et, dans l'opération, il est frappé à mort avec la partie plate de sa hache criminelle.

A bien voir, les protagonistes de ce livre sont tous des picaros et, parmi eux, il y a Antonio Boggia, qui est un assassin et qui termine sa vie criminelle en implorant le bourreau de lui donner une mort immédiate : « *Me raccumandi ! Eh, me racumandi !, , me racumandi³* » (soyez sage ! Eh, soyez sage ! soyez sage). On ne sait si le bourreau de Turin – et pas le fameux Mastro Titta de Roma, célébré dans les œuvres de Byron, de Belli et de Stendhal – a cédé aux derniers désirs de Boggia, ce qui est évident est la faiblesse de Boggia en point de mort, près des portes Vigentina et Ludovica. Et à propos des portes, si dans la *Traversata*, on trouve des descriptions holistiques de Milan, ici Cucchi se concentre sur les quartiers les plus pauvres et, donc, les plus criminels.

En effet, on est loin de l'indéniable *glamour* des pages décrivant les rues du centre de Milan : ici on trouve ses rues obscures, des boyaux fascinants et, en même temps, effrayants, à partir de la ruelle Bagnera : « *si dice infatti che a volte, in quel budello, al tempo stesso incantevole e sinistro, si senta come un soffio di aria gelata, e che si tratti proprio della presenza, forse penitente, o forse invece vendicativa, dell'Antonio Boggia⁴* ». Cucchi imagine le fantôme de Boggia infester cette ruelle pour toujours, en cherchant à plonger le lecteur dans cette atmosphère sinistre et dangereuse, en respectant parfaitement les lois du genre policier. Milan n'est plus les rues de l'autre *iter* littéraire, mais la zone du *Carrobbio*⁵ (du latin *quatrivium* ou *carrivium*, carré ou rue pour les chars), porte Ticininese, l'église de Saint Laurent, de la *Senevra*, (fondée comme asile

1 Idem, p. 81.

2 Idem, pp. 81- 82.

3 Idem, p. 157.

4 Idem, p. 125.

5 Idem, p. 59

pour malades mentaux et puis asile pour sans abris), des bistrotts ou de la peinture du XIX^e siècle, avec sa « *semplicità descrittiva, dedita al dettaglio profano di un realtà umilissima e quotidiana*¹ ».

Cette réalité profane rappelle celle des Navigli de Raboni et de sa poésie *Risanamento*, mais, comme pour son roman, Cucchi pense à la présence indéniable et naturelle du mal dans les choses et dans les hommes. Bien loin de faire l'apologie d'Antonio Boggia, dans une longue tirade Cucchi soutient la naturalité du mal dans l'âme humaine et il définit Boggia comme un « *umanissimo figlio di Dio*² ». Il est plus confortable d'accuser Boggia de folie pour se sentir protégé et pour se distinguer de lui ; il est plus facile de lui donner, sans le savoir, notre pardon discriminant, mais charitable plutôt qu'admettre que Boggia est un de nos frères, un des plus malheureux, peut-être, parce qu'il est obligé à suivre « *una sorte infelice, una natura infame, eppure orribilmente umana*³ ». En outre, Cucchi pense que l'homme aime fréquenter certains « *loschi abissi*⁴ », il aime nager dans des eaux de moralité douteuse et, toutefois, « *di ciò che chiamano abitualmente il male, abbiamo quotidiane prove di esistenza imminente in varie forme, vistosamente presenti e senza scandalo in natura, dove sono parti integrante del programma, quanto meno fra necessità e caso*⁵ ». Selon Cucchi, il faut accepter cette nature de choses et se réjouir du fait qu'on peut contrôler cette méchanceté, qui, d'ailleurs, nous attire, vue la morbide attention avec laquelle on lit les pages de chronique noire, même si notre âme n'accepte pas de partager la même nature d'un assassin. En nature, le poète soutient que la violence est partie intégrante du programme, dans la nature personne ne se s'offusque de cette cruauté et on n'a pas besoin des « *psicologisti ambulanti*⁶ » pour accepter la réalité des choses. L'intérêt de Cucchi pour la déviance et pour le mal comme état de choses imposé aux hommes continue avec la plaquette *Rebus macabro* de 2014.

Le titre est suggestif et il jette le lecteur *in medias res*, au centre de cette discussion. Le livre est un mélange de prose et de poésie surréelle et d'ascendance noire. Le premier récit se nomme *Giallo imperatore*, une présentation de rêves aussi impériaux que irréalisables. Le protagoniste est un imbécile, en proie à un délire de surpuissance qui rappelle ceux plus macabres des nouvelles de Poe, un des auteurs préférés du protagoniste. La condition de Bartolomeo Ciccìa, dit « l'empereur » est semblable à celle de « *quei poveri marinai norvegesi caduti nel terribile gorgo del Maelstrom*⁷ » : voilà l'hommage à Poe. Bartolomeo fait une longue liste de ses génies et pères intellectuels : Nikola Tesla, Giovanni Paneroni (qui niait l'héliocentrisme au XX^e siècle et qui a terminé ses jours dans un asile d'aliénés), Gaston

1 Idem, p. 119.

2 Idem, p. 51.

3 Ibidem.

4 Ibidem.

5 Idem, p. 52.

6 Idem, p. 57.

7 Maurizio Cucchi, *Rebus macabro*, Milan, edb Edizioni, 2014, p. 19.

Bachelard et Tristan Corbière avec *Les amours jaunes*. Après cet interminable répertoire, à la fin du récit, on voit Bartolomeo, dans la plus complète fragilité, demander sa pilule à Dorotea, son auxiliaire de vie : « *Ab dorotea, sei tornata...Meno male. La mia pastiglia, la mia pastiglia... E meno male che è gialla¹* ».

Le deuxième récit se nomme *Un uomo compresso*, il parle d'un homme en proie à une soudaine dépression. Il cherche de l'aide et il l'obtient de son ami Annibale. La solution se présente tout de suite quand il voit le tableau de l'*Angelus* de Millet. Le thème du récit est la nécessité d'abandonner l'introspection et son un ego exalté, où on se noie soi-même. Quasi dans une perspective zen, Cucchi soutient la nécessité de répondre au besoin naturel, à un rappel cosmique, « *poiché il nostro esserci viene a coincidere con il respiro del cosmo [...] Ammesso che sia il divino, è comunque un divino molto semplice e quotidiano, dico io²* ». Il faut embrasser et adhérer à notre quotidien, y vivre, exister, sans trop problématiser et en acceptant un destin fini.

Le dernier récit a comme protagoniste Dante, père de la littérature italienne et accusé d'être *avare*, en renvoyant à *Donna del gioco* et à la citation du *Fiore* dantesque. Cette femme apprend à la jeune fille sa conception de l'amour, terriblement utilitariste et horriblement froide. Par contre, il y a un autre poète, « *un dissipatore³* », pas trop rusé qui s'appelle Cucchi, qui va être un nouvel exemple de conduite.

Enfin les poésies, surtout les dernières, ont comme thème central la folie criminelle : « *anch'io potrò dunque perseguire/ con la modestia e la prudenza/ che sempre mi contraddistinguono/ la più faticosa escalation/ uccidendo qua e là ma senza prevaricare⁴* ». Voilà le retour de Boggia-Cucchi sur la scène, la folie criminelle d'un homme, qui prend son fusil et qui commence la chasse à travers les rues de la ville. La même situation bouleversante, on peut la retrouver dans la poésie *L'uccisione*, où on parle d'un homme qui a tué beaucoup de gens, dont la personnalité est « *complessa e multiforme – ripeto –/ personalità umana e civile⁵* ». On concrétise en vers la nature du mal dans l'homme, commencé avec *Il male è nelle cose*, son premier roman.

Le style

En ce qui concerne *La traversata di Milano*, titre et idée sont empruntés à Vittorio Sereni et, pour cette raison, Cucchi utilise un langage érudit, riche en citations et souvenirs d'auteurs, surtout de Stendhal, vu l'amour de ce dernier pour cette ville. On lit un guide avec un profond goût pour la citation et pour le particulier littéraire.

1 Idem, p. 37.

2 Idem, p. 48.

3 Idem, p. 68

4 Idem, p. 78.

5 Idem, p. 81.

Différemment *L'indifferenza dell'assassino* est une œuvre plus difficile : Cucchi maintient toujours les distances par rapport à son sujet, mais il ne s'attarde pas sur les descriptions les plus macabres, liées aux meurtres de Boggia. Cette attention et cette indulgence n'empêchent pas Cucchi de réfléchir sur la présence du mal dans l'homme. Dans les pages du Manifesto, Maria Grazia Calandrone soutient que « *Con compostezza grande Cucchi distoglie il suo sguardo ed il nostro dalla visione di quanto è stata disseppellito. Lo fa certamente per compassione nei confronti dei morti. Lo fa per restituire ai morti la dignità della quale lo smembramento assassino li ha privati*¹ ». La qualité de base du texte est donc une fondamentale compassion pour les morts, mais aussi pour l'assassin, une élégance nécessaire et un équilibre indéniable dans la tractation de ce sujet et du grand thème de la méchanceté humaine.

La même attitude est présente dans *Rebus macabro*, livre dont « *la ruvidità della lingua ; la generazione delle cose per attrito ; lo sguardo affettivo delle parole ; il bassorilievo brulicante, denso di materia, dell'emozione lucida e concreta – per usare aggettivi a lui cari, ma non senza motivo*² » composent le niveau de la langue.

En résumant, toute la production documentaire de Cucchi se caractérise par une tendance à l'érudition littéraire et historique, mais avec une distance obligatoire et plaisante de la matière traitée, soit dans la forme d'*excursus* littéraire, soit dans la narration d'événements sanglants et horribles d'une chronique noire du XIX^e siècle.

¹ Maria Grazia Ricaldone, *Occhi compassionevoli sul male*, en il manifesto, le 6 Juin 2012.

² Marco Corsi, *Maurizio Cucchi, "Rebus macabro" & gli altri EDB*, en Nuovi argomenti, le 2 Août 2016.

Le théâtre : *La luce del distacco* puis *Jeanne D'arc e il suo doppio*.

Un drame historique en vers

Les thèmes.

La luce delle distacco, publiée aux éditions Crocetti en 1990, signale un nouvel intérêt du poète pour la production théâtrale. Il s'agit d'un drame qui naît d'une nouvelle écriture du canevas, rédigé par Cucchi, en faveur de la compagnie théâtrale de Jolana Cappi, dont le titre original était *Nel tempo che non è più e non è ancora*. L'opération littéraire de Cucchi veut donner une apparence textuelle plus poétique à ses vers, sortis avec ceux de Maria Luisa Spaziani, poétesse italienne très connue, toujours liés à la figure de Giovanna D'Arco.

Le poète ébauche la figure de la Sainte française à son apothéose, mais de sa défaite aussi, de son délire et de sa mort. Dans la première partie du texte, Cucchi souligne sa volonté de puissance, sa volonté de s'affirmer et son « *verticalismo sfrenato* », en d'autres termes sa tendance à une verticalité effrénée opposée à la dimension horizontale des autres hommes :

Tutte le sue vittorie/ furono irregolari./ Lei non sapeva niente./ Credeva con naturalezza/ nella normalità della vittoria./ Il dubbio in quei momenti, nemmeno la sfiorava./ Si dilatava.../ È così piccolo il luogo della mente,/ che pure spazia/ miracolosamente estesa.../ [...] Ma gli onori, i privilegi, le lettere dei nobili?/ Cosa saresti stata allora?/ «Bisogna che io agisca,/ non camperò che un anno...»¹.

A cette exaltation singulière, on oppose l'humilité héroïque de la population et de la foule, admirant la jeune Jeanne : « *Volevano baciarmi.../ Tutta quella gente povera/ mi voleva vedere. Si accontentava di questo./Ognuno anonimo, ognuno nessuno, ma senza pena./ Avidi di me* ». « Chaque anonyme, chaque personne » : il s'agit du vrai héroïsme de la foule ; totalement anonyme, elle s'identifie avec la protagoniste, la foule se contente de l'adorer de loin. La foule a compris la finalité réelle de la vie : la complète inutilité d'auto-affirmations stériles et inutiles, qui essaient d'effacer la conscience d'un destin face auquel tous les hommes sont égaux : la mort.

Le délire de toute puissance commence lorsque Jeanne était enfant. En effet elle rêve de batailles et elle pense conduire une armée contre les envahisseurs anglais : « *Nel paese aveva un gesto forte,/ era aggressiva, abile nella lotta./ «Io sogno di guidare una carica,/ di spostare grossi calibri./ Occorrono cannoni, cannoni*

¹ Maurizio Cucchi, *La luce del distacco*, Milan, Crocetti, 1990, p. 15.

² Idem, p. 18.

migliori dei vostri,/ soldati che fate fracasso, e fumo/ pensate alla corazzata, ai soldi, mentre i popolani/ combattono a petto nudi nei fossati,/ su per i muraglioni »¹. Ses attentes sont exaucées : les charges et les victoires exaltent Jeanne, comme possédée par le démon de sa mission. Dans ce contexte émotionnel Jeanne exprime son ambition, présentée par Cucchi comme une faible tentative d'exorciser la peur de la mort, dans l'espoir de laisser des traces d'elle-même.

Ces considérations sont acceptées et complètement partagées par Jeanne seulement à la veille de sa mort. Ce passage obligé donne la possibilité à Jeanne de faire partie du groupe des antihéros de Cucchi, quand ils comprennent l'inutilité de leurs victoires et la nécessité de leur défaite : « *Forse ho imparato che nulla/ può spingerti fuori da questi confini./ Occorre dunque aderire al disegno,/ obbedire ma con fierezza,/ essere eroicamente parte che non si afferma./ Come tutti questi volti goffi/ che ti stanno attorno, dappertutto,/ e che non hanno un destino diverso./ Nella necessità, anonimi,/ un attimo di gioia li ravviva,/ li fa brillare senza volto, senza distinzione,/ oltre l'angoscia di sé,/ del proprio quotidiano sfarsi e perdersi*² ». « Etre partie qui ne s'affirme pas » est la clé de lecture du courage de Cucchi, la façon la plus naïve d'adhérer à la vie, mais avec de la fierté. Cucchi semble lui reprocher ce délire vertical, cette démente sans aucun but et ni espoir et, ironiquement, sa mort lui donne le plus haut moment de gloire. Toutes les survivances possibles sont niées par Cucchi : « *Ma questa luminosa demenza verticale/ non è che un anno,/ una lama./ Un'idea, è stata. Tu non sei storia*³ ». Ce désir de s'imposer se transforme dans l'expérience d'une année de guerre, seulement une idée : la conscience de ne pas être Histoire. Au moment de la mort, seule la consolation mystique reste à Jeanne : « *È totale/ la luce del distacco./ / «Gesù...»*⁴. La référence à Jésus Christ est significative : un vaincu, un humble, qui a eu son moment de gloire maximum avec sa mort, comme Jeanne. La figure de Christ est récupérée dans son côté uniquement humain, selon la leçon de Maître Eckhart.

En ce qui concerne l'autre grand thème du corps, le poète accomplit un pas en arrière, parce qu'il utilise les images habituelles propres à *Disperso*. Après l'hapax de son succès guerrier, le corps reste le moyen de Jeanne de connaître la réalité extérieure de la cellule de sa prison : « *Affondare nel sentiero a tentoni,/ affondare la mano tra la terra e le foglie,/ il muschio, sotto i sassi./ Sfiutare un corpo molle e viscido/ che grugnisce e salta via./ Toccare bava in un rumore d'acqua,/ o di vento leggero, o una forma sottile, gelata sinuosa./ [...]* *Non sono creature di magia,/ ma vita e sonno che formicola,/ senza luna, senza bene né male* »⁵.

Dans les vers cités, les sensations tactiles sont très fortement liées au corps : « enfoncer la main entre la terre et les feuilles ». Le poète est capable d'évoquer la misère et le dégoût d'un corps mou et

¹ Idem, p. 11.

² Idem, p. 22.

³ Idem, p. 27.

⁴ Idem, p. 28.

⁵ Idem, p. 14.

visqueux, déformé ultérieurement. On ne connaît pas l'élément auquel ces caractéristiques appartiennent, mais, à la base, il y a la tentative de rendre corporels des éléments abstraits. On le voit mieux avec la description des sensations positives, d'où naît un plaisir physique de la protagoniste « *Io sono questa nuca che accarezza, / e queste mani, la salute dei fianchi... / il petto... le caviglie... / Posso almeno raccogliermi, assaggiarmi, / annusarmi, essere mia... toccarmi...*¹ ».

Le désir-plaisir de Jeanne de se flairer ou de se toucher a comme finalité la réappropriation de soi-même, de son ego, de sa propre âme. Tout arrive à travers la matière, laquelle conduit à une redécouverte, pas seulement physique, mais psychologique aussi. Pour cette raison l'avant-dernière composition décrit toutes les sensations de cette dimension psychologique renouvelée : « [...] *Ma c'è chi osserva atterrito la sua tenebra ogni notte, / e madido / annichilisce col capo sul cuscino / e per calmarsi si accarezza il viso, / sfiora incerto il corpo più vicino / e resta lì, capisce / il suo graduale trascolorare lento / fino a un biancore senza nome* »².

Le corps permet d'affronter « les ténèbres » provoquées par nos peurs. Toucher physiquement son propre corps conduit à affronter ces ténèbres, d'avoir la preuve de notre être au monde. Toucher le corps le plus proche est aussi important : il nous permet de comprendre la dimension spatiale qui nous entoure, mais le lent passage des jours aussi, un passage conduisant nécessairement à la mort.

Jeanne e il suo doppio est la deuxième publication du précédent livre aux éditions Guanda de Parme. Cette réédition conserve presque tous les textes du recueil de 1990, mais y ajoute d'autres compositions, liées à l'horrible figure de Gille de Rais, compagnon d'armes de Jeanne. A la fin du livre, Cucchi parle de la réalisation de ce projet, il confesse que Pietro Carriglio lui a demandé de proposer une nouvelle édition de ce livre-là. Cucchi admet d'avoir lu, par rapport à la première édition le roman de Michel Tournier *Gilles et Jean* et d'avoir été fasciné par ce noble, qualifié de croquemitaine, « *caverna archetipica del male*³ ». Les compositions sur Gilles ne sont pas nombreuses et toutes révèlent une atmosphère obscure et démoniaque : « *Nobile, arcaico, eppure / folle amante del canto, e del sacro, evocatore / del demonio : « Il bene e il male » diceva / il forbito alchimista fiorentino, l'elegante / seduttore, il suo complice e amico, « il bene e il male sono sempre / così vicini... ».* *Godeva / allo sgorgare del sangue, come chi - / o, per esempio - sbianca o sviene, / invece, a una semplice goccia, alla minima / idea di smembramento*⁴. La répétition de bien et mal n'est pas fortuite, parce que Cucchi montre un certain intérêt pour l'interpénétration des deux : on peut le

¹ Idem, p. 20.

² Idem, p. 27.

³ Maurizio Cucchi, *Jeanne e il suo doppio*, Parme, Guanda, 2008, p. 60.

⁴ Idem, p. 17.

démontrer avec les deux œuvres en prose comme *Il male è nelle cose* et *L'indifferenza dell'assassino*, deux livres qui vont approfondir les limites de ces deux manichéennes polarisations.

La figure de Gilles est le symbole de la peur infantile de croquemitaine, dont l'âme n'est pas seulement sanglante, mais c'est un vrai et propre « *gorgo nero/ una vertigine assoluta, un'ossessione,/ o forse solo l'incessante riprodursi del terrore infantile*¹ ». On retrouve sur les scènes le petit Icio avec ses peurs, avec la conscience que « *Forse ce l'ho avuto anch'io,/ nei miei anni di slancio astratto,/ un maresciallo Barbablù, un cavaliere/ formidabile, un braccio impavido/ armato di squarcina.../ Forse per questo sono ancora qui?*² », où « *Barba blu* » (Barbe Blue) est la traduction italienne de croquemitaine.

Dans ce contexte l'attention au corps se transforme dans la possibilité d'insister sur la férocité assassine de Gilles, avec un goût indéniablement noir et obscur, en multipliant les détails macabres. En effet, Cucchi fait des allusions aux cadavres des enfants tués par Gilles : « *[...] il castello/ di Barbablù, popolato/ di tutti quei piccoli corpi/ insanguinati?*³ ». Cucchi insiste sur le délire homicide de Gilles en soulignant ses émotions les plus obscures, dans une sorte de confession, à la fois d'une incroyable méchanceté et d'une lucide folie : « *Com'è commovente* » *diceva « come.../ come mi attrae... un fanciullo stremato/ che soffre...Com'è adorabile/ un corpicino che sanguina, che trema,/ scosso dall'angonia*⁴ ». Comme dans les meilleurs films thriller, on voit l'assassin torturer ses victimes d'une façon farouche : on peut croire que cette insistance sur la cruauté naît du besoin de charger la narration et la figure du noble assassin, mais on peut croire à un nouveau retour traumatisé du petit Icio. Il y a tous les éléments : un corps déformé, des cauchemars terribles et une extériorisation de la douleur, avec cet horrible personnage historique.

Le style

La luce del distacco est un livre caractérisé par la tentative de rendre un canevas théâtral le plus poétique possible. Donc la première préoccupation du poète est d'écrémer les aspects plus liés à l'oralité et à la récitation, pour en approfondir les vers, en les adaptant au format poétique. Ces vers prennent un pouvoir évocateur extraordinaire : « *il potere della parola rende superflua la messinscena.[...] La scrittura in prosa procede parallelamente a quella poetica*⁵ ». Caporali est conforté dans cette considération parce que, dans la même année, le poète italien Roberto Mussapi fait sortir son œuvre théâtrale *Villon*. Les deux pièces se ressemblent par leur atmosphère. : Villon est en prison en attendant la mort, exactement

1 Idem, p. 19.

2 Idem, p. 18.

3 Idem, p. 20.

4 Ibidem.

5 Marco Caporali, *Teatro e poesia si ispirano al mito*, en l'Unità, le 2 Décembre 1990

comme Jeanne de Cucchi, mais l'œuvre de Mussapi maintient un côté plus oral et récitatif, tandis que Cucchi cherche à fouiller la poéticité du texte.

Cette tentative de traduire en poésie est remarquée aussi par Mario Santagostini, qui voit dans Cucchi la possibilité « di fare del verso, del testo poetico un evento, di portare sulla scena la parola come fatto assoluto. Questa vocazione all'intensità sembra tuttavia con *La luce del distacco* trovare una conferma e aprire nuove prospettive. Nel testo, infatti, si assiste all'uso di registri inconsueti per Cucchi, quali l'invocazione o l'interrogazione senza risposta¹ ». On peut souligner certaines expérimentations linguistiques dans cette œuvre de transformation. Franco Brevini parle d'un franchissement d'un réalisme enraciné dans sa poésie, en attribuant à Cucchi des nouvelles « tonalità alte, estranee alla sua poesia² ».

Le livre propose de nouveau une connivence entre prose et poésie, déjà expérimentée avec la plaquette *Glenn*. Ce choix délègue à la prose la narration de l'histoire de Jeanne et le vers se charge du devoir d'approfondir l'émotivité de son âme : « *La scelta di una metrica liberata, l'innesto di poesia e prosa, il lessico colloquialmente alto, enunciano la stessa tensione*³ ».

L'émotivité et l'expressivité sont remarquées aussi dans une lettre privée envoyée à Cucchi : Flavio Ermini parle d'une participation émotive, qui tire son origine d'une poésie énergétique parce que le poète « *non semplifica le cose*⁴ ». Émotive et expressive ne passent pas inaperçues aussi aux yeux de Vivian Lamarque, qui va congratuler Cucchi en lui disant : « *é un testo veramente impressionante, l'ho letto e riletto con la pelle d'oca. Sembra che chi scrive sia davvero stato una volta Giovanna D'Arco, che sappia bene di cosa stia parlando, che in persona sia stato una volta « lassù » a osservare « le cime degli alberi, i campanili, il cielo... Bravo, bravo, bravo*⁵ ». Vivian Lamarque, grande amie du poète, insiste sur une sorte d'identification Cucchi – Jeanne : cela est possible. On voit, peut-être, le même phénomène dans *Jeanne e il suo doppio*, surtout à l'égard de l'insistance macabre, vécue à niveau onirique par le petit Icio, symbole et alter-ego trouvé par le poète comme terme de comparaison.

¹ Mario Santagostini, *Giovanna si spoglia del cielo*, en l'Unità, le 13 Mai 1990.

² Franco Brevini, *Per un verso o per l'altro*, en Panorama, le 15 Juillet 1990.

³ Gianni D'Elia, *Libri da divorare o vomitare, lasciatelo decidere ai bambini*, en il manifesto, le 6 Avril 1990.

⁴ Lettre privée envoyée à l'auteur.

⁵ Lettre privée envoyée à l'auteur.

IV. Atmosphère, reprises, citations.

Un imbécile engagé : le poète Rutebeuf

Comment l'engagement social, les humbles, le côté autobiographique et la rudesse, piliers de la poésie de Rutebeuf, sont actualisés chez Cucchi, c'est-à-dire comment les humbles, les imbéciles et l'engagement social peuvent améliorer la vie des faibles et comment ils ont des devoirs moraux de tous les hommes dans ses œuvres.

Les thématiques de l'œuvre de Rutebeuf reviennent sans cesse dans les livres de Cucchi. Si l'on prend comme point de référence une anthologie littéraire française, par exemple celle de Brunel – Truffet, on peut lire, parmi les sous – titres, un résumé de deux pages sur les thématiques principales de Rutebeuf, c'est-à-dire : « Le poète « engagé » et la pauvreté de Rutebeuf¹ ». Cette anthologie traite très rapidement l'explication des thèmes, oubliant plusieurs caractéristiques remarquables et significatives de sa poésie. En consultant une autre anthologie universitaire italienne, publiée aux éditions Dell'Orso et éditée par la spécialiste de littérature française Daniela Della Valle, on peut ajouter que :

Autore di numerose opere: testi polemici e satirici, di carattere religioso, fabliaux, queste opere sono strettamente legate all'attualità [...]. Il testo presentato è qui marginale, ma riflette una poetica analoga, in quanto il componimento si vuole testimonianza di una realtà autobiografica [...]. La griesche è un gioco di dadi di origine greca, allora da poco portato in occidente; nel lamento sulla condizione cui il gioco lo ha ridotto, nell'ironia con cui considera sé stesso, nella messa in scena drammatica della sua situazione, il poeta offre di sé un'immagine costruita da una sorta di "confidenza autobiografica", confidenza che cela la dimensione letteraria del testo²

Dans l'œuvre éditée par Michel Zink, appartenant à la collection *Lettres gothiques*, on peut lire les mêmes constatations, mais plus approfondies. En effet, Zink affirme : « L'œuvre de Rutebeuf appartient à une tradition de poésie religieuse, morale et satirique, dans laquelle l'auteur tend à s'afficher toujours davantage, jusqu'au point où sa propre image inscrite dans le poème en devient parfois le sujet même³ ».

Le côté satirique devient un élément fondamental pour Rutebeuf et pour sa poésie, jusqu'au point que l'auteur de ces poèmes n'est plus seulement l'auteur, mais il devient aussi le protagoniste. La veine satirique se manifeste, lorsque le protagoniste se déguise en jongleur, rôle dans lequel il peut se reconnaître et à travers lequel il peut méditer sur les exclus par le monde des vivants. Il peut aussi

¹ Pierre Brunel, *Histoire de la littérature française*, Paris, Bordas, 2001, pp. 27 – 28.

² Daniela Della Valle, *Florilège*, Turin, Edizioni Dell'Orso, 2000, p. 200.

³ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Michel Zink, Paris, Classique Garnier, 2005, p. 24.

raisonner sur la mort, sur la brièveté de la vie et il lui est permis de ressentir les angoisses et les souffrances des hommes humbles, en s'engageant dans le combat contre l'avarice et l'hypocrisie de la société du Moyen Age.

Rutebeuf nous présente une société accusée d'être insensible aux besoins des pauvres, intéressée seulement par l'argent et l'égoïsme, dans le mépris des valeurs évangéliques. A travers la redécouverte de cette morale évangélique, l'engagement du poète se transforme en critique sociale, quelquefois violente, toujours contre la noblesse, la bourgeoisie et le clergé, surtout contre les ordres religieux qui, en apparence, suivent le message évangélique, mais qui, en réalité, n'agissent pas selon lui.

L'accusation ne se révèle pas sous forme de farce, mais aussi avec un ton rude, le ton d'un « rude – bœuf ». Le poète donc propose l'humilité de son style et de son langage comme mètre de poésie, mais aussi comme attitude, la seule digne d'être vécue.

La vie même de Rutebeuf est conduite d'une manière grossière. Il n'hésite pas à se présenter comme un homme faible, seulement capable d'écrire d'une façon rude, un homme qui n'arrive pas à combattre et à partir pour la Terre Sainte et qui n'a pas honte de mendier. Il se dit négligent et incapable, mais, mis à part cela, le lecteur admire sa profession d'humilité, conçue pour donner un élan vigoureux à la veine critique – satirique. Cette veine satirique a : « Une voix à la fois assumée et distanciée ; la taverne comme lieu privilégié de l'exhibition du moi, une satire dirigée à la fois contre soi – même et contre les autres, une poétique fondée sur une image dépréciée de la poésie et de soi – même¹ ». Tout cela a cette conséquence : « L'âpreté de Rutebeuf, la violence de ses partis pris, l'ostentation de ses faiblesses, de sa misère et de sa vie dérégulée, ses jeux sonores à la fois faciles et syncopés, comme égrenés d'une voix lasse, tout cela a facilité, on le conçoit, son assimilation à l'image moderne du poète bohème et mauvais garçon² ».

Il y a donc, en ces brèves lignes, les thèmes, les plus significatifs, résumés par Zink, de la poétique de Rutebeuf. Mais quels sont les aspects qui ont retenu l'attention de Cucchi ? On peut les indiquer dans cette brève liste :

L'amour pour les antihéros, pour les personnages picaresques et pour les humbles ;

L'engagement du poète ;

L'obsession de la *vanitas vanitatum* ;

¹ Idem, p. 33.

² Idem, p. 35.

une indéniable présence autobiographique, surtout en ce qui concerne la figure paternelle, même si Cucchi tend à la minimiser.

Dans la plupart des livres de Maurizio Cucchi, on peut remarquer sa profonde admiration pour les antihéros. Ces personnages apparaissent sur la scène sous le déguisement de l'imbécile, adjectif que le poète lombard a emprunté du roman de Balzac, *Le médecin de campagne*. Être un imbécile ne signifie pas avoir des faiblesses mentales, il est suffisant de manifester une sensibilité qui échappe à la méchanceté des vivants « normaux ». Imbéciles sont aussi les humbles, les exclus, les poètes comme Carlo Michaelstaedter ou Rutebeuf, les sportifs désormais oubliés comme Ottavio Bottecchia et enfin une sainte comme Jeanne D'Arc, dans sa dernière période en prison avant sa mort.

Dans l'interview que Cucchi m'a accordée et que j'ai reproduite dans mon mémoire de master, il parlait des imbéciles comme :

Quasi dei numi tutelari. Proprio questo personaggio, che non è propriamente un idiota, ma che è messo nelle condizioni di non poter avere un normale sviluppo della propria condizione ed intelligenza.... E che di conseguenza non possiede tutti quegli automatismi che inevitabilmente intervengono nel nostro modo di fare qualunque cosa, per cui ogni azione è frutto di una conquista¹.

Dans cette acception, les imbéciles deviennent toute autre chose et le terme perd sa connotation négative. Cucchi se présente lui-même, dans son premier recueil, comme un enfant imbécile et handicapé, le petit « Icio » : “[...] *io/ rosso di colpa, mezzo scemo, coi capelli/ quasi tagliati a zero/ a giustificarmi come segue: « Ma io non c'entro,/ io non ho fatto niente... l'infarto...lo sa bene...»/ E mi toccavo i bottoni della giacca²*». Le poète utilise la première personne du singulier et il se définit un “mezzo scemo” (quasi idiot). Le livre *Il disperso* se manifeste sous les fausses apparences d'une enquête, l'enquête d'un fils tout de suite abandonné par son père, qui s'était suicidé, à son insu. Dans la citation initiale de G. Bachelard, qui sert d'introduction au recueil, on lit une affirmation très importante au thème : « *Anche la mucca ha il suo principio di interiorità./ Esige una casa, l'ambiente modesto e segreto/ dove l'inconscio vive³*». La figure de la vache rappelle Rutebeuf. Il y a aussi une similitude entre Cucchi et la vache, qui a le droit, nié au poète à cause de la mort tragique du père, à une maison modeste. L'humilité est la protagoniste dans le poème *La voie d'Humilité* :

Le chemin ting a destre main./ Je, qui n'ai pas non destre main/ Leveiz, jui la premiere nuit/ (por ce que mes contes n'annuit)/ A la citei de Penitence./ Mout ou sel soir povre pitance./ Quan je fui entreiz en la vile,/ Ne cuidiez pas que ce soit guile,/ Un preudons qui venir me vit/ (que Diex consout ce ancor vit/ Et, c'il est mors,

¹ Cf. mémoire de master, déposée chez la faculté de Lettres de l'Université du Piémont Oriental, p. 239.

² Maurizio Cucchi, *Il disperso (Poesie 1965 – 2000)*, p. 13.

³ Idem, p. 10

Diex en ait l'arme)/ Me prist par la main, et sa fame/ Moi dist : « Pelerins, bien vieigniez ! »/ Laians trouvai bien einsegniez/ La meignie de la maison/ Et plains de sans et de raison¹.

Lorsque Rutebeuf continue à rêver, il voit un chemin qui mène au péché et un autre qui conduit à la sagesse et au Paradis. Mais ce qui est important est que la maison ne soit pas riche, comme pour Cucchi et pour sa vache. En outre, c'est une maison intérieure, rêvée, où on parle d'intériorité et d'âme. Il y a donc beaucoup de similitudes entre ces deux maisons, même avec une distance de sept siècles.

En ce qui concerne les personnages picaresques, on peut en lire les gestes en Cucchi, dans tous ses livres, mais surtout dans *Donna del Gioco*. C'est le livre dans lequel Cucchi rebaisse sa rage contre le père, pour signer une trêve qui devra paix. Le titre *Donna del gioco* est une citation du *Fiore* de Dante : « *In nulla guisa, figlia, vo' sia larga, / ne che'l tu' cuor tu metti in un sol loco; / ma, se credi, in più luoghi lo larga. / Se dai presenti, fa che vaglian poco; / che s'è ti dona Lucca, dagli Barga. / Così sarai tuttor Donna del gioco* »².

Dante propose à nouveau cette ancienne tradition populaire d'être amoureux : une femme âgée conseille à une jeune femme de ne pas vivre l'amour avec toute la générosité du cœur, il faut le vivre d'une façon cynique, pour obtenir, à travers l'amour, le plus possible. Naturellement Cucchi se rebelle contre cette vision utilitariste pour soutenir une conception de l'amour bien différente, conçu comme dissipation totale de nous – mêmes. C'est l'amour, par exemple, de Ottavio Bottecchia, le vainqueur de deux tours de France dans les années vingt. Bottecchia était appelé par les journaux français « l'énigmatique » et il a été tué par la répression fasciste :

Il bersagliere usciva al primo sole, / ma sulla strada bianca di Peònis / rimase tramortito. Si prendevano cura di lui nell'osteria della piazza, / sul calesse e nell'interminabile / agonia. / Faccende di politica, ladro d'uva di giugno, / o un malore... / «Un malore... avessi visto, cara, / quanto sangue c'era nel berrettino...». / *Ma cosa ne sapeva lui, l'énigmatique, / come dicevano i francesi? / «Qualcuno mi ha posato / una mano di piombo sulla schiena!»* / *Ragazze dagli occhi chiari, / dagli occhi senza fatica, / sappiate ammirarne il passo, / la gloria che spezza i garretti. / Perché solo così / il povero si esprime*³.

Bottecchia devient ainsi parmi les personnages picaresques, le premier porte-parole du poète milanais, mais il est aussi un de nombreux imbéciles qui caractérisent l'œuvre de Cucchi. Un autre porte-parole est Carlo Michelstaedter, auteur du livre *La persuasione e la rettorica* et mort suicide, qui fait sa présentation dans le suivant livre, *Poesia della fonte* :

¹ Rutebeuf, *La voie d'Umilitei (Oeuvres complètes)*, p. 348, vv. 69 – 84. [Je suivis le chemin de droite./ Moi qui n'ai pas le renom d'être matinal/ je couchai la première nuit/ (pour abréger mon histoire)/ dans la cité de Pénitence. / Ce soir-là, j'eus pauvre pitance./ Quand je fus entré dans la ville/ (ne croyez pas que je vous mente),/ un homme de bien, qui me vit venir/ (Dieu le protège s'il vit encore),/ et s'il est mort, Dieu ait son âme !)/ me prit par la main, et sa femme/ me dit : « Pèlerin, Bienvenue ! »/ Là je trouvai toute la maisonnée/ bien élevée,/ sage et raisonnable./ Une fois chez lui, mon hôte/ m'ôte mon bourdon et mon écharpe/ lui-même, sans appeler personne d'autre,/ puis m'interroge sur mon pays/ et sur le chemin que j'avais suivi].

² Dante, *Tutte le opere*, éd. par Luigi Blasucci, Milan, Sansoni, 1993, p. 762.

³ Maurizio Cucchi, *Donna del gioco (Poesie 1965 – 2000)*, p.141.

Vi siete accorti, dal modo come scrivo, / che ho molto sonno... / Però non mi lasciate senza lettere; / scrivetemi, vi supplico... / Sarò calmo e normale, / ma che angoscia il distacco, non è vero? / E tu, mamma, non puoi non essere contenta: / sono con tutti allegro, sempre, / sono stato sincero con voi, / sono sempre lo stesso... / Ma le strade hanno in fondo / come una nebbia dorata e gli occhi / non vedevano che buio da ogni parte... / È un incubo d'inerzia faticosa, / l'inerzia nemica delle cose... / Il porto è la furia del mare. / Vi bacio, miei stronzetti adorati!

Le poète est enveloppé dans le sommeil peuplé de cauchemars qui tuent tous les espoirs ; de cette façon, le poète devient interprète de vérités, privées de rhétorique. Il est dans la plus complète inertie, mais il n'est pas handicapé, il analyse la vie et il décide de brûler avec elle, en se suicidant. La lettre de Carlo Michelstadter rassemble plusieurs plaintes de Rutebeuf, dont Cucchi a cité la plus célèbre dans *L'ultimo viaggio di Glenn*. Il y en a d'autres intéressantes, comme celles de *Monsieur Geoffrey de Sergines* ou de *Maitre Guillaume de Saint Amour*, celles de *Constantinople* ou d'*Outremer* ou encore, pour finir celles *du Roi de Navarre* et *du Comte de Poitiers*. Dans ces plaintes, on trouve l'histoire de maîtres universitaires ou des nobles, qui ont été exclus, ou bien, qui se sont exclus de la vie sociale, pour combattre, avec les mots ou l'épée, à l'occasion de la Croisade. Du maîtres Saint Amour, Rutebeuf écrit :

Si me complaing en tèil meniere. / « Ha ! fortune, choze ligiere, / qui oinz devant et pointz derriere, / comme iez marrastre ! / Clergie, com iez ma fillastre ! » / Obliei m'ont prelat et pastre / chacuns m'esloigne. / Moult pou lor est de ma bezoigne. / Sejourneir l'estuet en Bourgoigne / mat et confus. / D'illuec ne se mevrà il plus, / Ainz i sera se seureplus / qu'il at a vivre, / que ja n'iert nuns qui l'en delivre. / Escorpion, serpent et wyre / l'int assailli ; / par lor assaut l'ont mal bailli / et tuit mi droit li sont failli / qu'il trait avant².

Dans celle d'*outremer*, on peut lire : « Hâi ! Grant cleric, grant provendier, / qui tant estes grant vivendier, / qui faites Dieu de votre pance, / dites – moi par queil acointance / vos partirez au Dieu roiaume, / qui ne voleiz pas dire. .I. siaume / dou sautier, tant estes divers, / fors celui ou n'a que .II. vers / celui dites après mangier »³. Enfin pour le Comte de Poitiers, il écrit : « Tant ot en son cuer de pitié, / de charitei et d'amistié / que nuns nel vos porroit retarire. / Qui porroit toutes ces mours traire / en el cuer a .I. riche jone home, home, / hon en feroit bien .I. preudome⁴ ».

¹ Idem, p. 190.

² Rutebeuf, *La complainte maître Guillaume de Saint Amour (Œuvres complètes)*, p. 160, vv. 107 - 125. [Je me plains en ces termes: / « Ah ! Fortune, être inconstant, / qui par-devant oint, par derrière point, / quelle marâtre tu es, / et toi, clergé, pour moi, quel fils indigne ! » / Prélats et prêtres m'ont oubliée, / chacun s'éloigne de moi. / Mes affaires leur importent peu. / Il lui faut rester en Bourgogne, / abattu, humilié. / Il n'en bougera plus, / il y sera tout le temps / qu'il a encore à vivre, car nul ne l'en délivrera plus. / Scorpions, serpents, vipères / l'ont assailli ; / leurs assauts lui ont fait du mal / et il a été privé de tous mes droits / dont il est le défenseur].

³ Idem, p. 852, vv. 109 – 117. [Hélas ! Grands clers, grands prébendiers, / qui êtes de si bons vivants, / qui faites votre Dieu de votre ventre, / dites-moi de quelle manière / vous aurez part au royaume de Dieu, / vous qui ne voulez pas dire un seul pasuame / du psautier, tant vous êtes mauvais, / sauf celui qui n'a que deux versets: / celui-là vous le dites en sortant de la table.

⁴ Idem, p. 942, vv. 89 – 94. [Il avait dans son cœur tant de pitié, / de charité et d'amour / que nul ne pourrait vous le dire. / Si l'on pouvait faire passer ses qualités / dans le cœur d'un jeune homme riche, / on en ferait vraiment un homme de bien.]

Toutes ces plaintes sont caractérisées par l'importance de la pitié, qui transforme les hommes en sages. La charité même fait des nobles de naissance des nobles d'âme. Toutefois ces hommes courageux, qui se sont battus pour leurs rêves, ont été exclus par la société ou ils sont morts loin de leurs parents, dans une condition de pauvreté extrême et ont souffert l'indigence. Tous ces hommes ressemblent à Luigi, père du poète, qui a vécu beaucoup de souffrances pendant l'expédition militaire italienne de l'ARMIR en Russie, à l'occasion de la Seconde Guerre Mondiale.

A travers les poèmes dont Luigi est le protagoniste, on comprend que tout a changé dans l'âme de ce pauvre homme, blessé tant dans son corps que dans son esprit. En effet, on suppose que la blessure de guerre non guérie est la cause première de sa mort, survenue peu après, en 1953. Et lui en personne est le personnage picaresque principal de l'œuvre poétique de Cucchi, surtout dans la plaquette *Glenn* et dans le recueil *L'ultimo viaggio di Glenn*.

Le nom Glenn a été choisi par le poète en raison de la ressemblance entre Luigi, son père, et l'acteur de cinéma américain Glenn Ford. La plaquette contient aussi bien de la prose que des poésies. Pour la première fois, l'imbécile est identifié avec le poète, c'est-à-dire le petit « Icio », pseudonyme qui remonte à l'enfance de Cucchi et qui représente la déformation du prénom Maurizio. en même temps, il y a la première allusion au père avec le nom Glenn, un père qui était disparu. Dans la partie en prose, on lit le rapport entre les deux idiots, le fils et le père, défini « braconnier merdeux » : « *Ma al primo colpo, il corpo caldo cadde tra le mie mani e il sangue prendeva a colare, dalla ferita morbida, senza spasimo, senza fretta. «Qual è il tuo gusto?», «che orrore» diceva il piccolo come un idiota, «braconiere di merda». Soave animo, arrogante pietoso* »¹. L'opposition entre un père rude et fort et un fils faible et délicat est toujours présente dans ses œuvres. Elle répond à un topos littéraire qui remonte à Kafka, surtout dans sa *Lettre au père*, auteur qui a influencé une partie considérable de la production littéraire de Cucchi. Par rapport à Rutebeuf, il est intéressant de voir comme la description du petit « Icio » et celle du poète français se ressemblent : « Puis qu'autours et hautoritez/ s'acordent que c'est veriteiz/ qui est oiseus de legier pesche,/ et cils s'ame honist et tresche/ qui sans ouvrir sa vie fine,/ por ce me wel a oevre metre/ si com je m'en sai entremetre,/ c'est à rimer une matire »².

¹ Maurizio Cucchi, *Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 121.

² Rutebeuf, *Le dit du Mesonge (Œuvres complètes)*, p. 218, vv. 1 - 9. [Les auteurs et les autorités/ sont d'accord : c'est la vérité ;/ l'oisif succombe aisément au péché,/ et il avilit et fourvoie son âme/ qui termine sa vie sans avoir travaillé/ car une telle vie est imparfaite./ C'est pourquoi je veux me mettre au travail/ dans le domaine où je m'y connais:/ en faisant des vers sur un sujet].

Il continue, en disant : « Je sui droiz foux d'ancecerie:/ bien pert à l'uere. / On dirat on que mal ce cuevre/ Rutebuez qui rudement heuvre:/ hom dira voir,/ quand je ne porrai robe avoir »¹, ou « Si ne sui pas ovriers de mains. / Hom ne saura la ou je mains/ por ma poverte »². Il ajoute aussi « Que ne sai autre laborage »³ et que « Autre secors ne lor puis feire/ car je ne suis mais hom de guerre »⁴. Enfin, il soutient que « Cil Sires dit, que on auere : / « ne doit mangier qui ne labeure » ;/ mais qui bien porroit laborer/ et en laborant aoreir/ Jhesu, le Pere esperitable,/ la cui loange est parmenable,/ le preu feroit de cors et d'arme./ Or pri la glorieuze Dame,/ la Vierge pucele Marie,/ par cui toute fame est garie/ qui la wet prier et ameir,/ que je puisse en teil leu semeir/ ma parole et mon dit retraire/ (car autre labour ne sai faire) »⁵. En tous cas, Rutebeuf se présente comme un homme capable d'écrire, mais pas bien ; cela on le retrouve aussi chez Cucchi :

Mentre è in posa, l'adorabile piccolo, vestito di bianco, col cappellaccio a visiera e il giornalino a fumetti nelle mani, piega leggermente, flessuoso, la gamba sinistra e il ginocchio sporge appena. Temo però che la sua fantasia sia assai mediocre, l'attitudine al fare inconsistente. La sua curiosità non è purtroppo manifesta, non guarda attorno, non scruta i meccanismi. Ma è tenero e si commuove, sente profondamente.

Mais il ajoute « *Sii maledetto tu/ che sai fare e non sai fare/ sono un bambino ignavo/ che non si vuole alzare* »⁷. Même Rutebeuf n'a pas envie de se lever du lit, à l'occasion du rêve qui lui dévoilera *La voie d'Humilité* : « [...] Fu ausi com dou premier soume. / [...] en dormant .I. songe sonja⁸. » Si « *Icio* » est toujours représenté comme un idiot, le père, au contraire, est à plus proprement parler un exclu, abandonné par la société, un réfugié qui n'arrive jamais à sa maison. Son absence renforce la capacité et la possibilité du fils de s'émouvoir, de sentir, d'être proche des exclus, des pauvres et de la souffrance. Il y a donc un voyage à rebours : si le père marche en direction de sa maison, le fils va, dans un espace onirique et poétique, vers son père, vers la « source » de son inspiration. On le voit dans le recueil suivant *Poesia della fonte* : « *Sono ridotto a una cornice/ eppure mi attraversano/ sentimenti bellissimi./ L'uomo che giace e si oppone/ non è l'uomo indigente, l'escluso./ Dicono i proverbi:/ messaggero fedele porta salute*⁹ ». Et dans la poésie suivante : « *L'uomo era ancora giovane e indossava/ un soprabito grigio molto fine./ Teneva la mano di un bambino/ silenzioso e felice./ Il campo era la quiete e l'avventura,/ c'erano il kamikaze,/ il Nacka, l'apolide e*

¹ Idem, p. 270, vv. 42 – 47. [Je suis un vrai fou endurci:/ mes actes en sont le preuve./ On dira qu'il ignore l'art de se couvrir,/ le rude Rutebeuf avec son travail grossier:/ on dira vrai,/ puisque je ne pourrai m'offrir de vêtements].

² Idem, p. 274, vv. 98 – 100. [Et puis, je ne sais pas travailler de mes mains./ On ne saura plus où j'habite/ à cause de ma pauvreté].

³ Idem, p. 402, v. 5. [car je ne sais rien faire d'autre].

⁴ Idem, p. 404, vv. 29 – 30. [Je ne puis leur être d'autre secours,/ car je ne suis pas un homme de guerre].

⁵ Idem, p. 638, vv. 1 – 14.

⁶ Maurizio Cucchi, *Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 119.

⁷ Idem, p. 133.

⁸ Rutebeuf, *La voie d'Humilité, (Œuvres complètes)*, p. 344, vv. 20, 23. [était pour ainsi dire dans son premier sommeil. En dormant, il fit un songe].

⁹ Maurizio Cucchi, *Poesia della fonte (Poesie 1965 – 2000)*, p. 169.

Veleno./ Era la primavera del '53,/ l'inizio della mia memoria./ Luigi Cucchi/ era l'immenso orgoglio del mio cuore,/ ma forse lui non lo sapeva »¹.

Le fils a définitivement reconnu son père, mais pas comme le bandit, le braconnier, ou le soldat désespéré, mais comme le réfugié, l'abandonné, l'idiot parmi les sportifs oubliés : en effet *kamikaze*, *Nacka*, *apolide* et *Veleno* sont les surnoms des footballeurs Ghezzi, Skoglund, Nyers et Lorenzi. Et alors il y a une fusion complète et superposition du fils et du père et du fils avec toute une foule d'anonymes : « *Amo la gente del mese d'agosto,/ che galleggia nell'aria/ e nel tempo assopito./ Amo la folla anonima,/ che esplora i viali quieta/ e ride al mare in un caffè all'aperto* »².

Rutebeuf défend aussi les pauvres et les anonymes, les simples, ceux « qui ne s'affirment pas » (Cucchi, *La luce del distacco*) et il se bat contre les ordres mendiants, ordres qui auraient dû faire de la pauvreté leur but, mais qui vivent contrairement à leurs règles. Voilà l'engagement social du poète français contre eux et qui se manifeste « du printemps 1259 à l'automne 1260 », avec « une série de pièces virulentes : *Des règles*, *De Sainte Eglise*, *Du mensonge*, *Des jacobins*, *Des ordres de Paris* et, sans doute, *De Béguins* »³, en utilisant les mots de Zink.

Les pauvres font partie de l'œuvre entière de Rutebeuf, qui est le protagoniste de la première section du recueil *L'ultimo viaggio di Glenn*. avec la réconciliation définitive entre père et fils. Ainsi Rutebeuf assume le rôle de pacificateur et de réconciliateur entre eux deux. Il est le symbole autant du fils que du père, désormais idiots tous les deux. Cucchi commence son *Rutebeuf* avec sa description : « *Rutebeuf passeggiava come un santo,/ guardava la facciata delle case/ come ripida roccia friabile* »⁴.

Ensuite il se présente directement : *Così mi chiamo/ perché il mio nome/ viene da "rude", e "bue"*⁵. On lit une véritable reprise littérale qui frise la citation, voir la répétition du même vers appartenant aux œuvres de Rutebeuf, par exemple : *La leçon d'Hypocrisie et d'humilité* (vv. 44 – 45) et *La vie de sainte Marie L'Egyptienne* (vv. 1301 – 02). Ces deux vers deviennent une sorte de déclaration poétique pour les deux poètes : il faut être rude comme un bœuf et travailler rudement : « *Solo questo so fare e non c'è altro,/ e mi applico pigro, superbo, negligente, / e lo faccio anche malé* »⁶.

Cette déclaration est une reprise ultérieure de *Le mariage de Rutebeuf* v. 45 et de *La voie de l'Humilité* v. 18. Dans un article du journal *La stampa*, en occasion de la publication du livre de Cucchi,

1 Idem, p. 199.

2 Maurizio Cucchi, *Hotel Riviera*, p. 29.

3 Rutebeuf, *La voie d'Humilité (Œuvres complètes)*, p. 15.

4 Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 207.

5 Ibidem.

6 Idem, p. 211.

Giovanni Tesio a parlé de « une idée d'humaine proximité¹ » parce que Cucchi affirme que Rutebeuf est ami de Jean Bodel et de Baude Fastoul, tous les deux poètes lépreux : « *Sono ridotto in società/ ma non ho più committenti./ Ho amici Jean Bodel e Baude Fastoul,/ che furono i poeti lebbrosi* »². On revient à parler d'idiots, avec la figure de Rutebeuf et sa description :

*Indossa una camicione che gli arriva/ ai piedi nudi. È Piccolo/ come un fanciullo, e ha le dita/ intrecciate sul petto, quasi in preghiera./ Con la sua faccia tonda/ e il naso tribolato/ mi dà un'idea di mitezza sognante/ e di una nobiltà interiore un po' animale./ Per molto tempo ho solo guardato la figura/ e ho riso./ Ora non più*³.

Enfin arrive l'adieu définitif entre Cucchi et Rutebeuf poète, il faut le spécifier parce que Rutebeuf est devenu autant Cucchi que son père. Il s'agit d'un adieu vraiment triste entre les trois : « *Così mi verso nel niente,/ scorro via nelle strade e nei mercati/ come piscia di cane*⁴ » et, plus important encore : « *Tutto l'avvenire è già avvenuto./ E dove sono quelli che ho amato,/ che accanto a me mi ero tenuto?/ Gli amici sono spariti o sparsi:/ il vento li ha portati via,/ amici che il vento se li porta/ e che soffiava davanti alla mia porta* »⁵. La deuxième poésie est une citation moderne de *La complainte de Rutebeuf* :

Tout ce m'estoit a avenir/ c'est avenu./ Que sunt mi ami devenu/ que j'avoie si pres tenu/ et tant amei ?/ Je cuit qu'il sunt trop cleir semei ;/ Il ne furent pas bien femeï,/ Si sunt failli./ Iteïl ami m'ont mal bailli,/ C'onques, tant com Diex m'assailli,/ e[n] maint costei,/ N'en vi .I. soul en mon osteï./ Je cui le vens les m'at osteï,/ l'amour est morte:/ se sont ami que vens emporte,/ et il vetoit devant ma porte,/ ces emporta,/ c'onques nuns ne m'en confortat/ ne riens dou sien ne m'apporta⁶.

C'est le grand thème de la *vanitas vanitatum*, la vanité des vanités et, en même temps, du grand *topos* littéraire pétrarquiste de l'*Ubi sunt*, mais, contrairement à Pétrarque, on n'a pas la grandeur de Rome, mais la complainte pour des amis qui ont disparu. L'*ubi sunt* et la fuite du temps sont des thèmes présents dans les ballades de Villon aussi, avec la conception maudite du poète et du jongleur, qu'on peut trouver aussi dans plusieurs pièces de Rutebeuf, plus liées au genre des fabliaux, comme *Le testament de l'âne*, *Charlot le juif qui chia dans la peau de lièvre* et *La disputation de Charlot et du barbier Melun*. Cucchi se reconnaît encore une fois en Rutebeuf dans le livre *Per un secondo o un secolo* : « *Perché tutto sia*

1 Giovanni Tesio, *Untori e santi viaggiano con Glenn*, in « tuttolibri » de La Stampa, le 4 Janvier 2000.

2 Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 208

3 Idem, p. 209.

4 Idem, p. 208.

5 Idem, p. 211.

6 Rutebeuf, *La complainte de Rutebeuf (Œuvres complètes)*, p. 324, vv. 108 – 126. [tout cela devait m'arriver :/ c'est fait./ Que sont devenus mes amis/ qui m'étaient si proches,/ que j'aimais tant ?/ Je crois qu'ils sont bien clairsemés ;/ ils n'ont pas eu assez d'engrais:/ les voilà disparus./ Ces amis-là ne m'ont pas bien traité:/ jamais, aussi longtemps que Dieu multiplait/ mes preuves,/ il n'en est venu un seul chez moi./ Je crois que le vent me les a enlevés,/ l'amitié est morte ;/ ce sont amis que vent emporte,/ et il ventait devant ma porte:/ il les a emportés,/ si bien qu'aucun ne m'a réconforté/ ni donné de sa poche le moindre secours.]

chiaro, quel che segue/ sono io, il mio diario, la mia autobiografia./ Io, cioè un personaggio, un'identità/ fittizia: Rutebeuf, Malone, Prufrock/ o quel che resta di Icio, nato/ e vissuto sei anni al Cairo »¹.

Rutebeuf est assimilé à d'autres figures littéraires, à savoir Malone et Prufrock. La beauté de la poésie rude est encore une fois soulignée par une allusion critique à Rimbaud : « *Cerchi le vette formidabili, le luci polari,/ le bianche vastità dell'avventura,/ ma poi ti trovi il ghiaccio dentro/ e un buco nel cervello/ ti crea il panico, ti disorienta/ tra il bancone del bar e il portone di casa./ E allora i tuoi sentieri di ghiaccio/ sono un lavabo tiepido/ per risciacquarti i piedi* »².

Il y a un problème de poétique à la base : si Rimbaud cherche le sommet de la versification poétique, Rutebeuf et Cucchi cherchent la quotidienneté de la vie. Rimbaud a une dictée froide, stérile, de « glace » et son œuvre et son cœur sont décrits de cette façon. Par contre, la poésie de Rutebeuf est de feu pur, elle est dénonciation farouche parce qu'elle a des buts bien précis : la moralisation de la société et la dénonciation de ses aspects les plus ignobles. On peut se demander pourquoi Cucchi n'a pas choisi Rimbaud comme protagoniste de sa critique sociale, en effet il peut être considéré, et sa vie le démontre, comme un exclu, un maudit, un contestataire. Quelle est donc le manque de Rimbaud ? La réponse : il n'est pas un idiot et être un idiot est la condition fondamentale, la *conditio sine qua non* afin qu'on puisse faire partie du panthéon de Cucchi. C'est pour cela que Rutebeuf en est un des protagonistes absolus de l'œuvre du poète milanais, tandis que la froideur intellectuelle et poétique en exclut Rimbaud. On comprend alors pourquoi tous les héros de Cucchi semblent enveloppés dans une sorte d'inertie qui n'empêche pas la révolte sociale, comme le montre l'extrait suivant :

Faccio così tardi la mattina.../ finché il sole non arriva a inondarmi./ Ma ho tutto il tempo:/ no me casc perché g'ho paio/ e sto lì, fagand castij in l'airo./ Poi mi alzo come è giusto pian pianino/ e così, vestito a mezzo, se c'è bello/ vado fuori sul balcone a spazzolarmi/ ascoltand s'el me ven famm. Prendo in spalla la mia Gigia/ e lei ronfa: è un motorino./ Vado a spasso ciondolando/ tra giornali, cappuccini e vetrine. Corri a cà e ghe do dent/ rost de ravn, less de fasoeù/ e una grappa canticchiando./ Né mi spiace/ on sognett in santa pace./ C'è la banca che mi insegue,/ pagherò e staremo bene./ Ma anca mi g'ho i mè besogn/ pù pressus de la correnta. Quante noie, quanti affanni./ Ma c'è tempo e no me casc:/ chi dent l'airo mi g'ho paio³.

On peut savourer la lenteur des réveils, la douceur, que j'ai connue personnellement, de Gigia, qui ronfle tendrement sur ses jambes (stéréotype du poète français, Prévert avant tout). À côté de ces images tendres, il y a aussi la banque et peu après la « correnta », mots du patois milanais qui indique la dysenterie. Cucchi a utilisé le patois parce qu'il a dédié cette pièce à Carlo Maria Maggi, poète dialectal du XVIII^e siècle, maître de Parini, tous deux caractérisés par une farouche critique sociale. Et on retourne à Rutebeuf, à sa contestation et à celle de Cucchi avec une série de précieuses descriptions émouvantes de villes comme : New York, Gela, Chengde, Dalian et Aiguade.

¹ Maurizio Cucchi, *Per un secondo o un secolo*, p. 35.

² Idem, p. 31.

³ Idem, pp. 70 – 71.

Si Gela est décrite comme une ville de fastes anciens et héroïques, érodés par la modernité, New York est « le plus fort haut le cœur de l'Occident » : « *Nient'altro che la stazione/ verso Vanderbilt Av.: mi ha sorpreso/ una fresca luce d'acciaio/ nella città totale con il suo vetro nero/ e le sue guglie. È l'eroismo/ violento dell'Occidente, il suo più alto/ conato distruttivo,/ sia contro o dentro il pensiero disperato* »¹.

Les autres villes, surtout Dalian et Chengde, sont des bidonvilles, dans lesquels on peut trouver de l'humanité, mais aussi la matière des plaintes de Rutebeuf et la force de ses accusations, concentrées sur la défense des humbles. En effet, Rutebeuf ne se limite pas à critiquer les ordres religieux, mais les chevaliers qui ne suivent pas la voie de la croisade, ou les bourgeois qui se montrent avarés avec les prochains, surtout les plus humbles et les plus pauvres. Le Diable même fait jurer à Théophile de ne pas aider les pauvres :

Theophile. Biaux doux amis, /Puis que tu t'es en mes mes mains mis,/ je te dirai que tu feras./ Ja més povre homme n'amerás./ Se povres hom surpris te proie, / torne l'oreille, va ta voie./ S'aucuns envers toi s'umelie,/ respon orgueil et felonie./ Se povres demande a ta porte,/ si garde qu'aumosne n'en porte./ Douçor, humilitez, pitiez/ et charitez et amistiez,/ jeune fere, penitance,/ me metent grant duel en la pance².

La pauvreté est la condition nécessaire pour s'élever du monde matériel : elle est présentée comme la voie des saints. Cela se vérifie dans *La vie de Sainte Marie l'Egyptienne*, qui embrasse la solitude et la misère, pour s'amender de sa précédente vie de luxure.

Rutebeuf est donc protagoniste de la poésie de cucchi parce que, surtout après la publication de *L'ultimo viaggio di Glenn*, les thèmes de l'imbécile et de l'évidente accusation du monde occidental vont de pair. C'est l'imbécile lui-même qui a la voix la plus honorable pour accuser les injustices envers les faibles. On le remarque après la publication de *Vite pulviscolari* en 2009. Le protagoniste est encore une fois « Icio » l'imbécile, c'est-à-dire le poète enfant, au moment de l'abandon du père en 1953. Il y a des vers exemplaires en *I salesiani del '57*:

La tonaca del salesiano svolazzava/ o si gonfiava come un paracadute/ incongruo. Il campo era un cortile/ che non finiva mai, / un pavimento/ duro di granito rosso/ dove sbucavano folletti e un nugolo/ di dribblatori dolcemente assatanati/ tra un salutaris hostia e un calcio di rigore./ Oppure la cascata di palline bianche;/ lo studio rallentato e la fiondata/ secca, il gancio come un fulmine/ che brucia la manopola, il taglio/ impomatato e freddo del ganassa./ Destrezza e devozioni,/ catechismo e calcioni./ Dove sei don Egidio? Dove sono/ i miei gol di rapina?/ Dove sono finiti, mi chiedo,/ gli oratori sereni del tempo che fu³?

¹ Idem, p. 24.

² Collectif, *Jeux et sapience du Moyen Age, (La miracle de Théophile)*, Paris, Gallimard, Edition Pleyade, p. 143, vv. 256 – 269. [Théophile, très cher ami,/ puisque tu t'es placé entre mes mains,/ je vais te dire ce que je feras./ Jamais le pauvre tu n'aimerás./ Si un patuvre dans sa détresse te prie,/ détourne l'oreille, passe ton chemin./ si quelqu'un s'humilie devant toi,/ réponds.lui avec orgueillet crauté./ Si un pauvre frappe à ta porte/ veille à ce qu'il n'emporte pas d'aumône./ Douceur, humilité, pitié,/ charité, amour./jeûner, faire pénitence:/ tput cela me fait grand mal à la panse.]

³ Maurizio Cucchi, *Vite pulviscolari*, p. 62.

Le poète décrit sa vie d'élève dans une l'école chrétienne des salésiens. Il se souvient de ses matchs de football et de baby-foot. *L'ubi sunt* est encore une reprise de Rutebeuf, mais je crois de Villon aussi. A propos de l'athlétisme d'Icio, il y a une autre page dans laquelle Cucchi se présente comme un mauvais athlète. On la trouve dans le roman – guide touristique *La traversata di Milano*, livre dont le premier chapitre est dédié à Stendhal. Aux pages 86 – 88, on lit une comparaison entre Nils Liedholm, jeune footballeur de l'équipe Milan A.C., et le petit « Icio , jeune sportif arrivé avant – dernier à la course athlétique de crossing, avec la casaque de l'Inter F.C. En retournant à *Vite pulviscolari*, il y a une ultérieure pièce très forte peu pages après celle du petit « Icio » coureur du "57:

Gli oggetti sono cambiati, sono cambiato anche io./ Erano fatti per resistere, durare anche oltre noi;/ costavano fatica, sangue, soldi,/ erano carta assorbente opaca/ che tramandava affetti e memorie./ Oggi sono lisci, lucenti, spettacolari/ mucchi immensi di opulenza iniqua,/ impermeabili, scivolano via/ di mano, viscidì, io stesso/ nel processo del tempo destinato/ a questo oceano sgargiante di immondizia¹.

Les objets d'antan et les objets modernes : les premiers étaient construits pour résister au temps qui passe impitoyablement, tandis que les modernes sont spectaculaires, mais ils sont destinés à devenir « ordure criarde ». Il y a des considérations spéculaires dans la petite plaquette de proses poétiques *L'onore del clochard*, dans laquelle on décrit la vie quotidienne d'un sans domicile fixe. Cet homme semble, dans sa misère, être plus conscient des aspects qui caractérisent la vie. En effet les danseurs dans les rues sont : « *Ci arriva spesso un altro gruppetto di deficienti di varie razze.*²»

Il y a des jeunes hommes aussi mal élevés, qui boivent et fument tous les jours, et qui sont « des clowns ». Cette figure revient souvent dans la production de Rutebeuf aussi, avec ses jongleurs. Les imbéciles ne manquent pas, un est le clochard même :

Da ragazzo ho studiato, ho studiato bene dai preti. E fin lì è tutto regolare. Sono ragioniere, anche se avrei voluto essere qualcos'altro. Non so. Comunque finché sono andato a scuola, niente di speciale. Ma poi ho cominciato ad avvertire un senso di malessere all'idea del lavoro, dell'impiego regolare. Uno l'ho avuto anch'io, in un maglificio, e se ho tempo ve lo racconto dopo. Era pieno di operaie in camice azzurro, e mi volevano bene, forse perché ero un ragazzo insolito, un fanciullino sperduto, ancora. Magro. Magro. Avevo diciannove anni e ne mostravo sedici³.

Le clochard est, enfin, un alter-ego ultérieur du poète, qui a les traits de Rutebeuf et des imbéciles du poète milanais : il n'est pas capable de travailler, il est bizarre, il semble plus jeune qu'en réalité et il était un enfant disparu, comme le père ou Rutebeuf, dans une pièce de *L'ultimo viaggio di Glenn*. L'habituelle virulence des dénonciations de la société occidentale prend forme dans ce bref extrait : « Lo chiedo a voi, che vivete nella società degli sprechi, nella civiltà della dissipazione, e di una

¹ Idem, p. 73.

² Maurizio Cucchi, *L'onore del clochard*, p. 5.

³ Idem, p. 8.

dissipazione tutt'altro che nobile, tutt'altro che non curante »¹. Le langage est de plus en plus dur (peu avant Cucchi utilise le terme étrons²), ce langage échappe à la poésie de Rutebeuf et rejoint les carmes de Villon et de Baudelaire, surtout lorsqu'on rencontre de vrais blasphèmes, concentrés dans L'ultimo viaggio di Glenn et le roman Il male è nelle cose. Notre clochard est décrit comme un bohémien (et cela réclame l'autorité de Villon et de Baudelaire), un bohémien qui a une éducation civile : « *Così qualche volta faccio anche delle escursioni nelle periferie, ma quelle dove ancora si respira un po' di vita milanese. Prendo il tram, anche. E se posso faccio anche il biglietto. Non mi piace l'imbroglione. Ho senso civico io. Non sopporto quelle signore con la pelliccia e il cane che viaggiano gratis, e te lo vengono anche a dire, brutte stronze* »³.

Les excursions dans les faubourgs milanais appartiennent à la poésie de Baudelaire aussi, avec l'idée de la flânerie, idée qui est fondamentale pour la dictée compositrice de Cucchi. Et voilà les mots, les plus importants : « Moi, j'ai de l'esprit civil » tandis que les « mauvaises étrons » avec le chien, qui ne paient pas le ticket et qui se vantent de cela, sont incivils. Il ne faut pas imaginer le clochard toujours fâché, lorsqu'il prend congé de ses lecteurs, il les salue en leur disant : *hakuna matata./ / e ciao a tutti*⁴. *Hakuna Matata* est une perle de sagesse africaine qui glose la plaquette, une perle qui ne remonte pas seulement à la bohème, mais au film de la Disney *Le roi lion*. L'intention sociale est, finement, confirmée dans le dernier recueil du 2013 *Malaspina* : « *In questa gerarchia animale/ quanti si azzuffano per il diritto/ al primo poto all'ora della ciotola ?/ Prima che questi lucenti palazzini/ verticali siano infine infestati dai topi* »⁵.

La critique sociale s'accompagne des descriptions ultérieures du petit « Icio » : « *Ma il bambino non era scaltro,/ non era ribelle. La sua era solo/ obbedienza e normale fiducia/ nell'ordine semplice e quieto./ / [...] Se richiesto, / il bambino restava sereno/ / solitario e immobile, muto/ per ore. Se cadeva, aspettava paziente/ qualcuno a rialzarlo, immerso/ nella grande obbedienza/ / e nel disinteresse, ombroso,/ del mondo e delle cose che vanno* »⁶. L'attention se concentre sur son attitude solitaire, sur le détachement « des choses qui vont ». Il y a encore deux références au petit Icio : [...] « *Che scemi* », / *pensavo. Io ero assente,/ / taciturno, o non capivo./ Ero serio, estraneo, già pronto/ a scappare. Ero già un po' asociale*⁷, et encore : « [...] *e poi quella frangetta/ bionda e la mascherina/ di efelidi... quel musino.../ e il suo regalo... Il richiamo/ della foresta. Ma ancora/ io non capivo* »⁸. Le seul élément commun des deux pièces : « je ne comprenais pas », mais il est évident qu'il s'agit d'un mensonge, une sorte de *captatio benevolentiae* afin que l'imbécile puisse rester libre, détaché de tout pour avoir la possibilité d'accuser le monde, la société et ses aberrations.

1 Idem, p. 10.

2 Idem, p. 7.

3 Idem, p. 17.

4 Idem, p. 21.

5 Maurizio Cucchi, *Malaspina*, p. 19.

6 Idem, p. 16.

7 Idem, p. 36.

8 Idem, p. 37.

Une confrontation entre rutebeufs : je suis rude comme un bœuf.

Pour mieux comprendre les motivations de la poésie de Maurizio Cucchi et ses liens avec Rutebeuf, il convient de faire une confrontation stylistique entre les deux auteurs. La tendance du poète milanais est de reprendre Rutebeuf, surtout pour le contenu. Toutes les thématiques du poète français sont les piliers de Cucchi, la seule différence est au niveau de la forme. Cucchi a la tendance, surtout dans le recueil *L'ultimo viaggio di Glenn*, à être bref et, par conséquent, expressionniste. Cela n'est pas caractéristique de Rutebeuf, qui a une écriture très complète et dense, une écriture qui n'est pas comprimée en quelques lignes.

Donc à la base il y a une différence de poétique, motivée par le contexte dans lequel Cucchi cite le poète français. Dans *L'ultimo viaggio di Glenn*, Rutebeuf devient une sorte de père littéraire, mais il y a la description du dernier voyage terrain et poétique de Luigi – Glenn, le père naturel de Cucchi. L'atmosphère est sombre, la nécessité est d'exprimer, en même temps, la douleur du père pour la guerre et pour la décision de se suicider, mais aussi la douleur de la solitude du fils. Dans ce contexte, le poète de Milan ne s'en remet pas à la prose et il le confesse : « *Il pensiero come lampo d'istante/ che comunica con l'infinito/ e degenera con la parola./ La prosa è infida : nasconde/ confini traboccanti di insignificanza* »¹.

Cucchi aime beaucoup la prose, on peut s'en apercevoir en considérant qu'il a écrit des romans, mais, dans ce cas, il a la volonté d'utiliser une forme poétique brève et expressive. La reprise du nom Rutebeuf et son explication en est l'exemple le plus significatif : « *Così mi chiamo/ perché il mio nome/ viene da "rude", e "bue"* »². Elle est certainement une reprise littérale de : *La leçon d'Hypocrisie et d'humilité* (vv. 44 – 45) et *La vie de sainte Marie L'Egyptienne* (vv. 1301 – 02). Pour Rutebeuf, ces deux citations sont des déclarations poétiques, en effet : « Il m'enquist : « Coument vos noume/la gent de votre conissance ? »/ - Sire, sachiez bien sans doutance/ que hom m'apele Rutebeuf,/ qui est dit de « rude » et de « beuf »³.

On comprend tout de suite que les vers de Cucchi font leur apparition après une première poésie de trois vers, tandis que Rutebeuf en attend une quarantaine pour se présenter et pour expliquer l'étrange origine de son nom. Cela est montrée même dans le poème de *La vie de sainte Marie L'Egyptienne*, aux vers 1301 – 02. Les buts de deux poèmes de Rutebeuf sont évidemment la description et la narration, tandis que la poésie de Cucchi a une nécessité : l'expressivité puissante de la douleur.

¹ Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 208.

² Idem, p. 207.

³ Rutebeuf, *La leçon sur Hypocrisie et Humilité (Oeuvres Complètes)*, p. 298, vv. 42 – 47. [Il me demanda : « comment vous nomment/ ceux qui vous connaissent ?/ - Seigneur, sachiez-le de façon certaine,/ on m'appelle Rutebeuf,/ nom formé de « rude » et de « beuf ».]

Cucchi ne peut pas donc hésiter : il doit crier sa douleur et il ne peut pas se permettre le luxe du cours plain de la description et de la narration. Cela mène à justifier son incapacité d'écrire : « *Solo questo so fare e non c'è altro, / e mi applico pigro, superbo, negligente, / e lo faccio anche male*¹ ». Cette poésie est une reprise des vers 45 de *Le mariage de Rutebeuf* et du vers 18 de *La voie de l'Humilité*. Les justifications de deux poètes ont des contextes bien différents : Rutebeuf essaie de se justifier dans un contexte d'allégorie et de plainte. Ce sont des formes longues, recherchées, dans lesquelles le poète doit éviter d'ennuyer le lecteur et, mieux encore, il doit le moraliser. Cucchi s'excuse parce qu'il a l'ambition d'être bref et expressif, d'une expressivité qui remonte à celle des avant-gardes et de l'hermétisme du début du XXe siècle. Même la forme de la plainte est plus concise chez Cucchi : « *Tutto l'avvenire è già avvenuto. / E dove sono quelli che ho amato, / che accanto a me mi ero tenuto? / Gli amici sono spariti o sparsi: / il vento li ha portati via, / amici che il vento se li porta / e che soffiava davanti alla mia porta* »².

La plainte de Rutebeuf pour ses amis est bien plus complexe et riche et elle prend forme après cent vers et elle a une longueur d'environ 15 pages :

*Tout ce m'estoit a avenir / c'est avenu. / Que sunt mi ami devenu / que j'avoie si pres tenu / et tant amei ? / Je cui qu'il sunt trop cleir semei ; / Il ne furent pas bien femeï, / Si sunt failli. / Iteïl ami m'ont mal bailli, / C'onques, tant com Diex m'assaili, / e[n] maint costei, / N'en vi .I. soul en mon osteï. / Je cui le vens les m'at osteï, / l'amour est morte: / se sont ami que vens emporte, / et il vetoit devant ma porte, / ces emporta, / c'onques nuns ne m'en conforta / ne riens dou sien ne m'apporta*³.

Enfin, il est clair que tous les thèmes sont repris, mais les différentes nécessités ont obligé Rutebeuf à être explicatif tandis que Cucchi décide d'aller *in medias res*, à être plus concentré pour étonner et émouvoir ses lecteurs.

¹ Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 211.

² Ibidem.

³ Rutebeuf, *La plainte de Rutebeuf (Œuvres complètes)*, p. 324, vv. 108 – 126. [Que sont devenus mes amis / qui m'étaient si proches, / que j'aimais tant ? / Je crois qu'ils sont bien clairsemés ; / ils n'ont pas eu assez d'engrais : / les voilà disparus. / Ces amis-là ne m'ont pas bien traité : / jamais, aussi longtemps que Dieu multipliait / mes preuves, / il n'enest venu un seul chez moi. / Je crois que le vent me les a enlevés, / l'amitié est morte ; / ce sont amis que le vent emporte, / et il ventait devant ma porte : / ils les a emportés, / si bien qu'aucun ne m'a réconforté / ni donné de sa poche le moindre secours].

Deux mystiques : Meister Eckart et Angelus Silesius

Comment l'éthique, l'intériorité, l'humilité et le détachement du monde sont tirés des œuvres de Maître Eckart et de Angelus Silesius et on les réinterprète dans les livres de Cucchi. En effet, Cucchi soutient l'importance de l'humilité et du détachement comme la seule possibilité pour échapper à la douleur du monde et pour trouver un bonheur durable. Enfin l'éthique se manifeste en supportant les aspects négatifs de la vie, sans devoir s'imposer aux autres et en acceptant tout ce qui arrive avec fierté et courage.

On peut remarquer, dans les œuvres de Cucchi, une indéniable présence de la mystique de Maître Eckart et de Angelus Silesius ; le premier appartient au XIV^e, tandis que le deuxième au XVII^e siècle. Cucchi reconnaît directement ses dettes envers des auteurs par une admission explicite dans la postface de l'œuvre théâtrale *Jeanne D'Arc e il suo doppio* de 2008. Ce texte, qui avait déjà été publié en 1990 avec le titre *La luce del distacco* aux éditions Mondadori, a eu beaucoup de succès. Cucchi a alors décidé de le réviser, en ajoutant d'autres personnages comme le terrible Gille de Rais, qui lutte parmi les rangs français avec Jeanne D'Arc contre les anglais, à l'occasion de la Guerre de Cent Ans. Dans cette postface, il écrit : « *Poi, indispensabili, gli atti del processo, come dicevo, che avevo già letto anni prima nel volume curato da Teresa Cremsi, Rouen 1431. Mentre per altri spunti, come il corsivo che appare nel testo sulla donna, mi sono servito direttamente delle parole del grande Meister Eckhart e di Angelo Silesio* »¹.

Même Daniela Marcheschi, dans son essai *Maurizio Cucchi o la pace sospesa*², donne une réinterprétation de la présence de ces deux auteurs dans les œuvres du poète milanais. Elle commence à filtrer toute la production de Cucchi, sous le jour nouveau de cette admission. Les résultats sont significatifs parce qu'elle soupçonne une réception plus ample, qui ne se limite pas à cette œuvre théâtrale. La limite évidente de cet essai, comme l'auteure l'admet aussi, est liée au fait, je crois, qu'elle a rassemblé toutes les notes de ses cours, tenus aux universités de Uppsala et de Salamanca. L'essai, en effet, est aussi intense que bref. Et la brièveté ne donne pas la possibilité d'étudier, cas par cas, les nombreuses citations de ceux auteurs allemands.

En reprenant Daniela Mareschi, elle a individualisé dans le livre *Donna del gioco* la première présence de Silesius et d'Eckart, surtout en ce qui concerne l'aspect éthique : « *Dunque etica ed interiorità – il luogo di potenzialità creative senza misura – come le ritroviamo unite in un'opera poetica e mistica quale Il Pellegrino*

¹ Maurizio Cucchi, *Jeanne D'Arc e il suo doppio*, p. 58.

² Daniela Marcheschi, *Maurizio Cucchi e la pace sospesa*, Lucca, Zona, 2011.

cherubico (Der Cherubinische Wandersmann, 1674) di Angelus Silesius, pseudonimo di Johannes Scheffer (1624 – 1677), che Cucchi ha letto insieme con Meister Eckhart, da cui Silesio stesso ha tratto molto »¹.

Le point fondamental de la prédication de ces deux mystiques est la nécessité du détachement du monde terrestre pour pouvoir rejoindre la grandeur de Dieu. Tous les deux, d'une façon similaire, ont le besoin de surmonter la douleur de la vie et de conseiller le lecteur - fidèle sur la façon de se rendre libre avant la mort corporelle, pour trouver la liberté déjà sur la terre. La seule conduite que l'homme peut tenir est le détachement, qui rend conscient les hommes de la vanité des préoccupations humaines. Le détachement permet de comprendre combien la dimension humaine est superficielle, « *in Dio, che è quiete (rouve) ogni cosa s'acquieta e sussiste. La materia è puro non-ente e come tale non dà nulla di sé al composto*² ». Pour être assimilé à Dieu, l'homme doit choisir de s'éloigner du monde et le détachement est la seule vertu nécessaire pour abandonner la contingence et pour rejoindre l'absolu, où il n'y a pas de déterminations spécifiques et l'âme se mêle en Dieu :

*Il distacco è la virtù necessaria al ritorno: anzi è il ritorno stesso. L'anima deve distaccarsi dall'immediato. Ma Dio non è l'immediato, non è sensazione né sentimento, pur essendo più presente a noi che non a noi stessi. L'immediato è il sensibile e il molteplice, il temporaneo e lo spaziale: un divenire inconsistente e labile. L'anima vi si ritrova al centro, radicata alle parvenze con le sue facoltà inferiori; e le parvenze sono radicate in essa. Un nulla che sorregge un nulla. Con le facoltà inferiori l'anima si disperde nel non – essere: il senso la incatena alle qualità accidentali delle cose che mutano; la memoria a un passato che non è più; il desiderio a un futuro che non è ancora; la fantasia a un'immagine scialba e caduca; la facoltà irascibile a stimoli passeggeri, la concupiscibile a piaceri vani. In rapporto con le cose l'anima assume nomi e funzioni, si moltiplica nel molteplice, esteriorizzandosi si dimentica. Soltanto la conoscenza intellettuale la fa ritrovare l'Essere e sé stessa. All'Essere essa ritorna mediante l'astrazione, eliminando il non – ente, cioè l'accidentale, il particolare, il contingente e il sensibile. Questa eliminazione è il suo atto: un fare che non è fare*³.

A côté du détachement, qui sert à mieux gérer la souffrance humaine dans une sorte d'attitude stoïcienne, il y a aussi l'humilité, la seule valeur qui est appréciée par Dieu. L'humilité permet aux hommes de se fondre avec Dieu encore en vie, tandis que le détachement permet de se rendre Dieu sur la terre. Voilà la conjugaison entre les humbles de Cucchi et ceux de Maître Eckart, voilà la foule qui ne s'impose pas aux autres hommes et qui partage le même destin.

Être Dieu ne signifie pas dominer les autres ou être violent. C'est exactement le contraire. Il faut s'abandonner à la volonté divine sans réagir, en acceptant tout ce que Dieu nous envoie. Il faut aussi renoncer aux commodités et aux vices, non parce qu'ils sont source de damnation, mais parce qu'ils nous rendent de faibles esclaves et nous éloignent de l'absolu. Selon les deux mystiques, il faut faire vivre Dieu dans notre propre cœur, en acceptant tout ce qui arrive sans douter et en vivant avec détachement le bien et le mal de l'existence. Il est bien évident que ce type de mystique, dite rhénane, a

¹ Idem, p. 29.

² Maestro Eckhart, *La nascita eterna*, Florence, Sansoni, 1953, pp. XIX.

³ Idem, pp. XXIII – XXIV.

des aspects indéniablement Zen et bouddhistes, mais la volonté de vivre Dieu dans son propre cœur anticipe la façon luthérienne de vivre la religion et les rapports avec Dieu. Maître Eckart annonce une sorte de dévaluation de certains sacrements, comme celui de la confession. En effet dans son *Introduction à la vie chrétienne*, il conseille au pécheur, qui a honte de reconnaître ses méfaits au père confesseur, de les admettre, avant tout, devant Dieu et puis, seulement après, devant les hommes :

Wer aber, das den menschen icht strafft, und mag der bycht vor bekumernus nit bekommen, so gang er zu sinem got und geb sich dem schuldig mit grossem rüwen und sy ze frid, bis das er mus und zit hab der bychte. Entpfallen hier inne die gedäncken oder das straffen der sünde, so mag er gedencken, got hab ir och vergessen. Man sol got e bichten, dann den menschen, und, ist schuldig, vor gott die bycht gross wegen und ser straffen. Och soll man nit lichteclichen, als man zu dem sacrament wil gon, das uber gon und underwegen lassen durch usserliches hyden, wan des menschen meinung an den werken gerecht und götlich ist und güt¹.

Johannes Scheffler, *alias* Angelus Silesius, c'est-à-dire « l'ange de la Silésie », n'anticipe pas le luthéranisme, parce qu'il l'abandonne pour embrasser le catholicisme, mais, il est tout à fait vrai convenir que, s'il n'est pas luthérien, il est certainement un lecteur attentif d'Eckart. L'auteur admet implicitement ses dettes dans son *Avertissement au lecteur* et Maël Renouard souligne ceci dans la préface du *Voyageur chérubiniques* : « L'ampleur de son initiation à la mystique se mesure dans l'avertissement au lecteur placé en tête de l'ouvrage ; bien des autres auteurs y sont mentionnés, qui ne sont pas toujours les plus attendus : Maître Eckart n'est pas nommé, mais, sans aucun doute, ses thèmes sont parvenus jusqu'à Silesius, peut – être par le biais indirect d'autres livres. Le voyageur chérubinique appartient à sa ligne spirituelle, qui est celle aussi de Heinrich Suso, de Tauler² ». Pour Silesius le pèlerin est tenu à une marche spirituelle, qui conduit jusqu'à nos propres abîmes. Cette marche n'a pas de point de but ou un port où le pèlerin peut trouver la paix, on n'arrive jamais parce que le mouvement conduit toujours plus loin. Dieu n'est pas un port, Dieu est celui qui nous accompagne pendant cette démarche. En effet :

Le pèlerinage a deux caractères qui s'opposent à ce dont il y va ici. Il s'arrête en un lieu ; et ce lieu n'est pas Dieu, c'est un bout d'espace, extérieur et sensible. Or, le mystique, s'abandonne à son voyage et perd toute notion de géographie. Il continue, attendant de trouver Dieu, quitte à se perdre un peu, s'oublie de lui-même, non la lumière qu'il espère. Il n'arrivera en nul port qui viendra à lui. Aussi avons – nous préféré *voyageur* à *pèlerin*, en pensant à un *status viae*, à la condition de *viator* dont la théologie chrétienne dit qu'elle est celle d'une créature rationnelle, ange ou homme, dans la phase de sa destinée où elle est ordonnée à la béatitude sans la posséder encore³.

S'oublier lui-même correspond au plus dur détachement d'Eckhart, à l'abandon du monde et à la sensation de recevoir Dieu déjà sur la terre. Les choses du monde sont multiples, multiformes et temporaires, voilà la raison pour commencer le pèlerinage pour revenir à Dieu :

¹ Idem, pp. 92 – 94.

² Angelus Silesius, *Le voyageur chérubinique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2004, p. 11.

³ Idem, p. 17.

L'indistinction primitive était avant le temps, mais demeure, pour Angelus Silesius, au-devant de nous. Le propos de revenir, par un suprême abandon de soi. Il faut s'anéantir pour renaître Dieu, comme Mazeppa tombe et se relève roi, mais se perdre est allé à une mémoire. Etincelle hors du feu, goutte hors de la mer, « qu'es-tu, homme, si tu ne reviens pas ? (V. 369) [...] Et parvenir à Dieu, Le rattraper, s'égaliser à Lui, regagner l'unité qui me lie originellement à Lui, devoir aller même au-delà de Lui pour Le retrouver, tout cela a pu être délicat à entendre¹.

Mais le véritable détachement est décrit par l'image de la « rose sans pourquoi », dont Silesius a pris l'inspiration chez Eckhart et qui a été proposée à nouveau par le philosophe allemand Heidegger, le dernier mystique rhénan, dans sa *Questions III* : « Puis la renommée d'Angelus Silesius a tenu dans une fleur. C'est la rose commentée par Heidegger, la rose sans pourquoi, dont l'existence ignore le souci de demander la raison des choses et de son être même. A l'image de la rose, belle sans volonté d'être rose, nous devons nous défaire du souci et parvenir à cet abandon que toute la mystique allemande, avec Maître Eckhart, a nommé *Gelassenheit*² ».

Tout à fait spéculaires sont les considérations de Giovanna Fozzer et Marco Vannini dans la préface de la seule édition italienne de Silesius. Les deux ont approfondi davantage les aspects qui remontent au détachement. Il y a une référence à une lettre de saint Paul (1 Cor, 2, 16), dans laquelle le Saint soutient la nécessité de tuer « l'homme de chair et l'homme psychique » pour ressembler à Dieu, déjà sur la terre. On s'aperçoit, tout de suite, qu'on ne parle pas d'un point de vue moral et surtout eschatologique, avec la damnation ou le salut éternels, mais seulement d'un moyen pour se libérer des attachements terrestres, qui nous conduisent à la souffrance. En effet, on peut lire dans la préface :

Per comprenderlo nella sua genuinità e profondità, senza supporre ipotesi fuorvianti, bisogna partire dall'esperienza del distacco, assunta nella sua totalità. L'uomo distaccato, che "niente ha, niente vuole, niente sa" ha rinunciato completamente a sé stesso, è diventato assolutamente vuoto, libero (ledig), [...] Distacco significa infatti assoluto vuoto, nientificazione del proprio io personale, ma, nello spazio e nel tempo e senza alcuno sforzo, significa esperienza di un totale rinnovamento: al posto dell'io psicologicamente determinato emerge, si genera, un io assoluto, assolutamente spirituale, che la tradizione cristiana – a partire dal testo paolino Gal, 2, 20 – interpreta concordemente come Spirito, come Dio abitante nell'uomo³.

L'ego psychique est donc la source de tous les maux de l'homme : c'est désormais évident. Mais pourquoi ? Parce que l'homme, à la merci de son ego, devient terriblement égoïste, il essaye de dominer les autres, de suivre des passions qui sont destinées à conduire au manque et à la folie, comme le célèbre Roland dans le *Roland furieux* d'Arioste, qui récupère son équilibre grâce à Astolphe et à son voyage sur la lune. Il faut abolir aussi l'image que l'ego psychique a de Dieu, il faut se détacher de ce Dieu pour en retrouver un autre plus vrai :

¹ Idem, pp. 24 – 25.

² Idem, pp. 27 – 28.

³ Angelus Silesius, *Il pellegrino cherubico*, Milan, Edizione paoline, 1989, pp. 32 – 33.

E, come l'io psicologicamente determinato è male e peccato, in quanto radicato in una egoità naturale che è profondamente egoistica, affondato in una catena deterministica di circostanze (storiche, sociali, culturali, ambientali, familiari, personali, ecc...) in cui non esiste alcuna libertà, così quel Dio, che dei bisogni dell'io è la proiezione, è altrettanto determinato, altrettanto mio, e dunque falso. Di qui l'affermazione eckhartiana e silesiana, di dover "andare oltre Dio", "distaccarsi da Dio": si tratta di lasciarsi dietro questa proiezione psicologica, per trovare il vero Dio, che non è il Gott determinato nei modi, ma l'abisso (Abgrund) della nuda divinità (Gottheit). [...] Quando il distacco ha distrutto tutto lo psicologico e i suoi oggetti, allora scompare l'io come soggetto determinato e, parallelamente, scompare Dio come oggetto determinato. Non è più possibile pensare a un soggetto anima diverso (e necessariamente opposto, indipendente da ogni tipo di mediazione che si può inserire da un oggetto – Dio¹.

Ou avec les mots de Maître Eckhart : « Der mensch sol nit ein benügen haben mit ein gedachten got: wann der gedanck vergät so vergat och der got. Mer: man sol haben ein wesentlichen got, der ferr ist ob den gedencken des menschen und aller creatür. Der got vergät nit, der mensch kere dann willeclichen ab² ». Dans cette perspective, les phénomènes humains et matériels n'assument aucune valeur, mise à part celle d'emprisonner les hommes aux chaînes de la Terre. Elles sont eine lüter nicht (un pur rien) et le « quelque chose » doit être nié, tenu en compte comme rien. De cette façon, c'est-à-dire en abandonnant tout, les hommes peuvent se désaltérer à la source et à Dieu même, parce que Dieu est la source comme on peut voir dans les deux distiques suivants (III, 168 ; V, 216) : « Die Gottheit ist ein Brunn, aus ihr kommt alles her,/ Und lauft auch wieder hin drum ist sie auch ein Meer » et encore : « Gott gleicht sich einem/ Brunn, er fließt ganz mildiglich/ Heraus in sein Geschöpf und bleibet doch in sich³. Le mot source renvoie directement à une œuvre de Cucchi: Poesia della fonte. Mais comment les deux mystiques ont – ils influencé le poète milanais ? De plusieurs façons :

- l'idée du détachement ;
- la nécessité de se libérer des choses, vues comme une sorte de prison terrestre ;
- être Dieu sur la terre, ne dominant pas les autres ;
- l'importance de l'humilité.

Il faut commencer par degrés et il faut, en même temps, reconnaître un effort de la part du poète milanais d'actualiser cette vision mystique à la réalité du XX^e et du XXI^e siècles. La première œuvre dans laquelle les deux font leur apparition est Donna del gioco, surtout pour ce qui concerne la force de l'éthique et de l'intériorité. On voit bien cela dans la poésie *Lettera e preghiera* : « *Caro perduto Luigi/ sei oggi più tenero, inerme fratello nel mio mutato pensiero./ È bianca la tua pelle, come carta,/ e io ci scrivo./ È*

¹ Idem, p. 34.

² Maître Eckhart, *La nascita eterna*, p. 78.

³ Angelus Silesius, *Il pellegrino cherubico*, p. 42.

questo il saluto e sarà più leggero/ il sacrificio dell'anima./ Sul lieto silenzio di un prato/ si posa l'ombra dell'ultima parola. Abbi comunque pace/ e l'abbia chi ha taciuto. Siamo noi/ il corpo dell'economia »¹.

Le père est appelé directement et il devient Luigi, une victime de la société, sa peau est un papier sur lequel écrire. Le titre « prière » indique évidemment une dimension religieuse, qui peut rappeler les écrits des deux mystiques. Un autre exemple contenu dans *Donna del gioco* est celui d'Ottavio Bottecchia, le sportif sans nom, « l'énigmatique », qui a fait rêver tous les passionnés supporteurs du Tour de France dans les années Vingt. Comme on l'a déjà vu avec Rutebeuf, l'humilité est la qualité principale pour se détacher du monde. Maître Eckhart a la même opinion sur l'homme noble :

Wan der mensch, der so getan ist, hat alles das er wil unt enwil nicht ubeles. Unt das ist ouch selikeit, darumb wol unser herre sprichet: selig sint die do lident durch die gerechtikeit. [...] Ich, sprichet der vatter, sol si füren in ein einödi unt da sprechen zu ir hercen. Herce zuo hercen, ein in einem minnet got. Alle froemdi unt verri basset got. Zuo ein locket unt zübet got, ein suochent alle creature, ouch die niderosten creature suochent ein. Das da bevindent die obrosten unt gezogen werden über nature unt überbildet suochen ein, ein in sich selben: darumb villichte spricht der sune Jhesus Christus in der gotheit: vatter, do ich bin, da sol sin der mir dienet, der mir volget, der zu mir kumet².

Ou encore un aphorisme tiré d'une édition de Maître Eckhart *La via del distacco* : « *Chi vuole ricevere dall'alto, deve di necessità stare in basso, in giusta umiltà. Chi non è del tutto in basso, non riceve nulla di nulla. Se hai di mira in qualche modo te stesso o qualche altra cosa, non sei in basso, allora ricevi in modo pieno e perfetto* »³.

Il y a plusieurs aphorismes de Silesius au sujet de l'humilité. Les compositions dans lesquelles on peut lire directement ce terme sont : livre III, 61, 126 ; livre IV 37, 210, 211, 212, 213, 214 ; livre V, 109, 157, 185, 206, 238, 262, 287, 315, 317, 344 et enfin livre V 109, 183, 189, 262. Dans tous ces cas on peut voir une citation directe des avantages qui concernent cette vertu et cela peut avoir influencé Cucchi à propos de sa conception de l'héroïsme des pauvres. En effet les quatre poésies de *Nel mio felice anno* sont l'apothéose de cette vertu. Elles sont introduites par deux citations de Beckett et de Montaigne : « Le point noir que j'étais, dans la pâle immensité des sables, comment lui vouloir du mal ? » (Beckett) et « Et que la mort me treuve plantant mes chous »⁴ (Montaigne). Parmi les quatre compositions, il en y a une, dans laquelle Cucchi exprime toute la foi dans l'humilité : « *Ti guardavo seduta in pace/ in un'ora di bosco e dolce pendio. / Ti poserò la mano sulla fronte. / Penso alla tua fatica, / penso al percorso, al firmamento, al debito./ Non ti cucire più:/ la pietà cresce la devozione* »⁵.

Cette poésie semble indiquer la présence de la mystique dans *Poesia della fonte*, un des livres, le plus influencé, par les deux auteurs allemands. En effet l'idée de la « source » remonte à Silesius, (voir

¹ Maurizio Cucchi, *Donna del gioco (Poesie 1965 – 2000)*, p. 137.

² Maître Eckhart, *La nascita eterna*, p. 128.

³ Maître Eckhart, *La via del distacco*, Milan, Mondadori, 1995, p. 43, aphorisme 16.

⁴ Maurizio Cucchi, *Donna del gioco (Poesie 1965 – 2000)*, p. 144.

⁵ Idem, p. 144

note 13 et III, 168 ; V, 216) parce qu'il y a, en effet, plusieurs images liées à source. Le livre I aussi suggère cette idée dans les compositions 154 et 158 : « Qui est clair comme la lumière, pur comme la source/ Dieu l'élima pour vierge ¹ » mais aussi « Celui qui songe à s'asseoir là-haut près de la source de vie/ doit d'abord ici-bas suer sa propre soif ² ». Il serait intéressant de voir dans quelle mesure et de quelle façon l'idée de Dieu - source a pu influencer l'image source – blessure – mort du père chez Cucchi. La section *TRASBORDO* en démontre toutes les dettes littéraires de Cucchi : « *Sono ridotto a una cornice / eppure mi attraversano/ sentimenti bellissimi. / L'uomo che giace e si oppone / non è l'uomo indigente, l'escluso. / Dicono i proverbi: messaggero fedele porta salute* »³.

Ensuite, il ajoute que « *Ecco cos'è questo sudore bianco/ e al minimo sangue sembra svanire.// La piccola folle anima disperata/ si allontana ridendo./ "Il distacco e ritorno", dice./ "mi abbraccerà l'estraneo delicato* »⁴ et enfin : « *Nel sacro di questa assenza/ recisi/ tra due lame di luce e acqua/ l'orizzonte e il paese./ Il capo lo appoggia, / orfana in un abbraccio,/ l'Ave Maria a trasbordo* »⁵. *Ave Maria a trasbordo* est un tableau de Giovanni Segantini, peintre qui appartient au réalisme italien du XIXe siècle. Le tableau représente une femme avec un petit enfant dans ses bras, des brebis sur un bateau et un homme qui rame et qui conduit la barque. Pour cette raison, Cucchi se sent comme « un cadre » sans tableau, mais les mots « détachement » et « retour » appartiennent à la mystique d'Eckhart, tandis que « le messagère qui porte salut » peut être un ange, vu qu'il y a l'image de Marie, peut – être un ange de la Silésie. Eckhart écrit sur le détachement :

*Der mensch sol sich in allen gauben lernen selber uss im tragen und nit eigens behalten noch nichtz scüben, weder nucz noch lust noch inikeit noch süssikeit noch lon noch himelrichts noch eigens willens. Got gegab sich nie noch gibt sich nümer in keinen frömden willen. [...] Darum ist im nit gnüg, das wir zu einem mal uff geben uns selber und alles, das wir haben und vermögen, sunder wir sullen uns oft ernüwern und also einigen und erledigen und selber in allen digen*⁶.

Tandis que, Silesius préfère la forme de l'aphorisme dans une des plus belles compositions sur l'abandon et sur l'humilité : « *Die Demut ist der Grund, der Deckel und der Schrein/ in dem die Tugenden stehn und beschlossen sein* »⁷. Dans l'édition française fournie par Renouard, le terme *Grund* est rendu avec le mot fond, peut – être d'un tableau. On peut soupçonner une certaine atmosphère commune, qui peut avoir poussé Cucchi dans le choix d'un tableau comme *Ave Maria a Trasbordo*, pour exprimer le détachement et l'importance de l'humilité. Dans ce recueil, le détachement peut devenir aussi abandon et renoncement. Ce renoncement est actif, volontaire, c'est le suprême acte de détachement de la vie : « *Nel sonno del mattino/ sfuma il rimorso e l'abbandono/ genera quasi dei prodigi.// Ma la notte è ancora*

¹ Angelus Silesius, *Le voyageur chérubinique*, p. 92

² Idem, p. 93

³ Maurizio Cucchi, *Poesia della fonte (Poesie 1965 – 2000)*, p. 169.

⁴ Idem, p. 170.

⁵ Idem, p. 172.

⁶ Meister Eckhart, *La nascita eterna*, pp. 98 – 100.

⁷ Angelus Silesius, *Auf dem Cherubinsche Wandersmann*, Klagenfurt, Eduard Kaiser Verlag, 1947, p. 10.

combattuta/ e all'alba s'impregna di sporcizia. // Poi si ricuce/ nel primo ozio della luce,/ e tra la gente delle vie qui intorno,/ come una specie di allegria »¹.

Daniela Marcheschi avait déjà remarqué cet aspect, en soulignant cette dimension du détachement. Et on peut comprendre qu'on fasse des références aux mystiques parce qu'on trouve « les gens des rues tout autour » qui se transforment dans « une sorte de joie ». C'est la joie de qui ne s'affirme pas, de qui n'a pas de prétentions absurdes et verticales, c'est aussi la joie de vivre dans chaque instant, sans trop se demander et sans demander trop aux autres. Mais la joie est propre aussi de l'ange de la Silésie : Si tu veux entendre en toi la Parole éternelle/ tu dois d'abord en finir avec ton inquiétude². La même sorte de détachement est présente dans la poésie *Balcone*, où on peut rencontrer une grande aile :

Seduto come un vecchio sul balcone/ guardavo con invidia le volate/ e poi le ricopiavo sul pavimento rosso. / Lei, forse offesa per la mia luna, mi diceva: / "Non c'è la mamma, ma è per poco./ Sembra che qui sei sulle spine,/ ma perché?" / Perché c'è un arco chiaro, un'ala enorme/ che ci tocca dentro, e io divento/ quest'abulia sospesa e questo guscio/ pieno di fessure³.

Voilà «la paix suspendue» de Daniela Marcheschi. En effet la situation est très claire : le « vieux » sur le balcon est absent, il regarde les « volées », tout fermé en soi même. « L'aile énorme » refoule le vieux à l'intérieur et, après le coup de cette aile, il y a « l'aboulie » suspendue. On peut soupçonner que le coup d'aile est celui de l'ange, qui transforme l'angoisse dans une aboulie heureuse, dans un regard détaché des faits qui tourmentent la poésie de Cucchi. Eckhart écrivait à ce propos :

Das ist ein lediges gemüte, das mit nicht beworren noch zunicht gebunden ist noch das sin bestes zu kleiner wisse gebunden hat noch des seinen nicht meinert in kleinen dingen, dann alzu mal in dem liebsten willen gotes versunken ist ist und des sinen ussgegangen ist. Nymer mag der mensch kein so schnöd werck gewircken, es nem bie innen sin kraft und sin vermogen⁴.

On peut retrouver la même situation dans une autre poésie : *Risveglio*. Le réveil fait terminer le sommeil, qui, dans cette composition, est un sommeil « malodorant », mais un « geste ailé » fait terminer la totale paresse dans laquelle le protagoniste est enveloppé :

Eccolo uscire dalla pasta/ maleodorante del suo sonno/ barcollando nella nausea già alto il sole, strusciare la pelle tra gli spigoli/ fino al richiamo che si apre/ verso la strada, il pino, il mare./ Incerto, abbagliato scorge in basso/ le donne distese e un omينو/ dai riccioli biondi sorridere, / dire qualcosa e andare via veloce. // Qui si scioglie l'accidia in uno slancio,/ come in un gesto alato,/ e va planante oltre l'appoggio, / nell'aria tiepida e nei corpi,/ o forse nello stacco a precipizio/ e nella bocca della luce⁵.

¹ Maurizio Cucchi, *Poesia della fonte (Poesie 1965 – 2000)*, p. 177.

² Angelus Silesius, *Le voyageur chérubinique*, p. 75.

³ Maurizio Cucchi, *Poesia della fonte (Poesie 1965 – 2000)*, p. 183.

⁴ Maître Eckhart, *La nascita eterna*, p. 72.

⁵ Maurizio Cucchi, *Poesia della fonte (Poesie 1965 – 2000)*, p. 191.

On peut entrevoir dans « le petit homme aux boucles blondes » qui sourit la description d'un ange (celui de la Silésie ?) faisant que la paresse se dissipe « avec un geste ailé » et elle va « planant » dans l'air chaud et dans les corps ou dans la bouche « de la lumière », peut – être celle du détachement, considéré le titre de sa seule œuvre théâtrale. L'admission implicite est contenue dans *Allegoria del figlio* :

Poi vidi un angelo/ salire dall'acqua con il sole, / e accanto lo ignora/ l'uomo che piange e vomita,/ da solo, nel campo dei santi./ Ma già domani o fra un'ora sarà pronto/ alto che va e nell'aria/ non c'è figura o luce che lo chiami./ Eppure ha le scarpe che non fanno traccia,/ labbra nel corpo che non si chiudono¹.

On voit finement “l'ange”. Il y a une superposition entre « l'homme qui vomit » et l'ange : l'homme est naturellement Luigi Cucchi, le père du poète, rappelé par « les lièvres qui ne se ferment pas ». L'homme devient l'ange qui se libère dans l'air et dans la lumière. Ensuite, la parole passe au fils qui décrit son cœur : « *Cuore filiale è il cuore che ho/ ma com'è largo/ il cuore povero dell'orfano/ se d'improvviso gli nasce una bocca./ Lui vede il basso, e l'alto, e ha negli occhi/ una pace che accoglie. / Nella folla che siede/ e declina, dice soltanto: "Eccomi,/ e chi mi ha conosciuto e forse amato/ negherà che non sono/ non sono mai stato* »². Et encore : « *Proteso a sé.../ eppure l'animale si dà,/ si sparge nel campo se smarrisce/ l'orizzonte naturale. Onorami:/ per quello che un uomo,/ per il suo strappo solitario, sordo/ e il bagliore vuoto nelle tempie/ pelle di verità* »³. Le cœur du fils est plutôt « le cœur de l'orphelin » qui vient de recevoir une blessure mortelle, la « bouche née » de peau. Et puis la « paix qui accueille », la paix du détachement, cette fois – ci, physique de la Terre. Devant la mort et le suicide, « la foule décline » : Luigi est devenu cette foule qui s'en va. La seule connotation humaine qui lui reste est « la déchirure solitaire, sourde, et la lumière vide dans ses temps ». Pour cela, il faut l'« honorer », en tant qu'homme qui s'est détaché de la vie.

La superposition entre fils et père est *topos* littéraire dans l'œuvre de Silesius aussi. Il discute, en effet, de la Trinité, mais les images qu'il utilise pour décrire leurs rapports ont une dimension et une tendresse vraiment humaine. Il faut lire les distiques 175 et 256 du livre I : « Fils est le plus beau mots dont Dieu puisse m'appeler,/ qu'il le prononce et je peux perdre le monde et Dieu même⁴ ». Et encore le deuxième : « *Ich bin Gotts Kind und Sohn, er wieder ist mein Kind;/ wie gebet es doch zu, daß beide beides sind* »⁵ ». Avec le traité de théologie en vers, on lit aussi la joie d'un fils de se retrouver avec son père, la joie de se reconnaître dans une famille et la joie de fondre dans une accolade chaude et familiale : tout cela est exclu pour le cœur de l'orphelin.

¹ Idem, p. 192.

² Idem, p. 193.

³ Idem, p. 194.

⁴ Angelus Silesius, *Le voyageur chérubinique*, p. 97.

⁵ Angelus Silesius, *Aus dem cherubinische Wandersmann*, p. 15.

On a une très rapide allusion aux mystiques dans la partie fin de *L'ultimo viaggio di Glenn*, dans laquelle on a la narration des derniers instants de la vie de Luigi. Cela n'est pas un cas isolé : on a vu avant la présence de ces deux auteurs à l'occasion de la tragédie du suicide. La scène représentée est l'enterrement du corps de Luigi, le dernier instant imaginé dans lequel le fils a pu voir son père :

Facevo il viale per arrivare al campo. Attorno, uomini coi badili, / e io piangevo poco. / Ma davanti alla scatola con tuo vago sorriso, / bellissimo, con la camicia scura aperta / e il distintivo del ferito, / il gelo mi è venuto dentro. / "Cosa vuoi che ti dica?" ho fatto allora / con le mie rose in mano e con paura, / "forse è già il tempo dell'Indifferenza". / Forse sono decotto, forse io stesso / sono solo memoria di me stesso"¹.

« L'indifférence » peut devenir aussi détachement, éloignement de la vie et de la douleur, c'est la paix stipulée entre le père et le fils. L'indifférence est partie intégrante de l'œuvre d'Eckhart, en effet le détachement peut rendre l'homme semblable à Dieu :

Non esiste separazione tra Dio e il tutto, perché Dio è in tutto: egli è più intimo a tutte le cose di quanto esse non lo siano a sé stesse. Nello stesso modo, non deve esistere separazione tra l'uomo e le cose; l'uomo deve essere niente in sé stesso, completamente distaccato da se stesso : così non c'è più separazione tra lui e le cose ed egli è tutte le cose. Perciò, nella misura in cui non sei niente in te stesso, sei tutto e non c'è separazione tra te e le cose. Per questo stesso motivo, nella misura in cui non sei separato dalle cose, sei Dio e tutte le cose, dato che la Divinità di Dio sta nel fatto che non c'è separazione tra lui e il tutto².

Chez Silesius, quelquefois, le détachement devient abandon et il assume les traits philosophiques de l'imperturbabilité, du calme et de l'équanimité du sage stoïcien et de Dieu même. En effet les compositions 51 du livre I, 7, 134, 135, 144, 208 du livre II, 39 du livre III, 68, 132, 133, 227 du livre V et 183 du livre VI ont ces caractéristiques. Silesius a une conduite plus prudente par rapport à Eckhart, donc l'homme qui se rend Dieu sur la terre d'Eckhart devient l'homme sage, qui n'a pas besoin de Dieu parce qu'il le tient déjà dans son cœur. Mais il est aussi le sage qui se rend compte de la *vanitas vanitatum*, surtout dans le recueil *Vite pulviscolari*, publié en 2009, dans lequel il aborde et il décrit la mort de sa mère. Quelques années sont passées et voilà le deuil par la maladie et par la disparition de la mère. Le titre reprend la célèbre citation biblique : « *in sudore vultus tui visceris pane, donec revertaris in terram de qua sumptus es : quia pulvis es et in pulverem reverteretis*³ », mais aussi le dernier distique de Silesius : « *Wie, daß denn bei der Welt Gott nicht geschaut kann sein ? / Sie kränket das Auge stets, sie ist ein Sandkörlein*⁴ ». *Il bacio della buonanotte* est la première section de *Vite pulviscolari*, une section qui commence avec un distique très émouvant : « *Se ne è andata così, all'oscuro di tutto. Come sempre, come ognuno di noi*⁵ ». S'en aller sans laisser sans en être consciente, « s'en aller ainsi », tout simplement, est la prérogative de la mystique rhénane.

¹ Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 230.

² Maître Eckhart, *La via del distacco*, p. 85.

³ *Genèse*, 3, 19.

⁴ Angelus Silesius, *Aus dem cherubinische Wandersmann*, p. 56.

⁵ Maurizio Cucchi, *Vite pulviscolari*, p. 7.

La vie n'a pas beaucoup de choses à donner et nous oblige, nous tous, à nous en aller : c'est le destin de l'homme et on l'affronter, en l'acceptant tel qu'il est. A la page suivante, le poète indique les caractéristiques de la condition du détachement : « *Presto saremo tu e io senza ormai tempo/ risucchiati senza tormenti o gioie, senza/ nè corpo nè afflizioni, assorbiti in una nube,/ in una bolla definitiva d'aria* »¹.

Et voilà le panthéisme qui connote une bonne partie de la production de Maître Eckhart : l'âme de l'homme détaché, autant dans la vie qu'après la mort, est entièrement fondue en Dieu, elle n'a plus corps et afflictions. Les traces dans ce recueil nous mènent au détachement. En effet on trouve ce mot dans ces vers : « *Quale sarà/ l'origine, l'archetipico evento/ del mortale distacco ?* »². On peut répondre, peut-être, en lisant *La maschera ritratto*, une œuvre autobiographique publiée en 2011, dans laquelle on lit l'étrange histoire du poète et de sa mère. Cucchi commence avec la description de la mort de son père et puis il décrit l'enfance douloureuse de sa mère. On vient à découvrir que la mère du poète milanais était orpheline, parce que son père avait abandonné sa femme enceinte, à cause de la Première Guerre Mondiale. Une fois la guerre terminée, Sebastiano, le grand – père jamais connu par Cucchi, a fondé une autre famille en Sicile, île d'où il venait. Dans *La maschera ritratto*, il y a une véritable relation pour retracer les parents de sa mère et de Sebastiano, c'est-à-dire les cousins de Cucchi. Dans *Vite pulviscolari*, au contraire, on trouve ce prénom, présenté sans aucune explication. Cela souligne encore plus l'idée de la caducité de la vie, l'idée que les prénoms sont destinés à disparaître à jamais :

*Ho costruito un albero/ illustre, che arriva fino a te./ E quante volte ritorna il tuo/ nome, ritorna Sebastiano,/ che non sai...// Ma certo non avranno avuto/ la tua mimica viva e lo humor,/ la tua mobilità estrema dello sguardo,/ linea sottile, rapida, nervosa,/ come la tua scrittura.// Nel tuo stemma, c'è un bastone/ scorciato. Su per quei rami, vite/ composte, vite pulviscolari e ignote, volti/ in parte rimersi di questa nostra/ identità cangiante*³.

La caducité de la vie est poursuivie dans la composition où le trépas de la mère est décrit d'une façon émouvante : « *Ti avevo stretto la mano,/ accarezzato la fronte, osservato/ la tua bocca ferma senza sorriso,/ nell'ultima, definitiva/ discesa di quei pochi gradini,/ nel grigio indifferente del cortile.// Fu quella volta l'ultimo/ soprassalto/ di vita e malattia, venuto/ a fendere anche la quiete/ più inerte e rassegnata* »⁴.

La mort devient « le dernier sursaut de vie et de maladie » : on a trouvé sur le même niveau vie et maladie. La vie, ou mieux l'attachement à une vie terrestre, devient une sorte de maladie. Et l'espérance de la mort, après une longue maladie, assume les traits du dernier désir humain, naturellement à annuler. On est face à une transfiguration, après laquelle la mère deviendra un ange. Et le refus du monde, propre aux deux mystiques, est réitéré peu de pages après, dans une poésie où

¹ Idem, p. 9.

² Idem, p. 19.

³ Idem, p. 26.

⁴ Idem, p. 30.

Cucchi reproche la nullité du monde : « *Carissimo, mi dici che ti atterrisce,/ quasi fisicamente, che ti ripugna/ l'idea dell'infinitamente piccolo./ Ma come darti torto? Eppure/ è solo questione di scale, rapporti, microscopi:/ solo questione di noi* »¹.

L'aphorisme est un chemin linguistique pratiqué par la mystique aussi et, en effet, son utilisation en poésie garantit une sorte de proximité entre Cucchi et les deux autres. Presque tout le pèlerin de Silesius compare sous forme d'aphorisme, parmi lesquels il y en a beaucoup liés au détachement. Parmi eux, il y a un distique très fort sur l'absolue nullité du monde : « Le monde est un vain néant les anges communs : / Je dois être Dieu et homme en Jésus Christ² ». Ce distique ressentit de la théologie d'Eckhart : « *Niemer enist er sô kreftic, dan sô er der erde aller verrest ist, denne so wirfet er daz mer aller verrest ûz ; ie mêr er abenimet, ie minner er ez ûzgerwerfen mac. Ie mêr diu sêle erhaben ist über irdischiu dinc, ie kreftiger si ist. Der niht dan die créatûren bekante, der endôrfte niemer gedenken uf keine predige, wan ein ieglichiu créatûre ist vol gotes und ist ein buoch³* ». Mais la reconnaissance envers Silesius est confirmée dans une poésie dédiée à sa femme Valeria, dont le titre est évocateur « l'ange du bonheur » :

Quando è stato il momento felice?/ Adesso che non siamo più/ nella casa e nella mezza vasca/ della nostra giovinezza,/ so che è stato quando l'angelo si è avvicinato./ Era alle spalle, e mi ha liberato/ con il suo sguardo basso e subito totale,/ con le ciglia e le unghie./ L'angelo della lezione/ e della devozione/ ardente e calma, l'angelo/ geloso, l'angelo esclusivo/ l'angelo specchio,/ l'angelo amore/ che mi ammonisce e sprona,/ custode tenace, paziente e generoso/ della mia fortuna⁴.

L'insistance du mot ange, les termes « leçon » et « dévotion », les adjectifs aussi « ardent, calme » tous remontent à la production de Silesius, au Chérubin qui brûle de dévotion et d'amour pour Dieu et qui porte bonheur. Dans cette situation, l'ange aide le poète à avoir de la chance et à surmonter les difficultés de la vie, avec la complicité de l'amour de sa femme. Tous les objets sont ridicules : il faut s'en apercevoir. On peut trouver une ultérieure suggestion de la vanité de la vie et des choses dans les derniers vers d'une autre poésie : « [...] *L'oggetto, avvilito,/ non ha più da noi il suo nome,/ né senso di terra e di cuore./ Ci è accanto remoto. Così,/ senza traccia né attrito, ci siamo/ estraniati, ci siamo un po' persi/ in questa identità pulviscolare⁵* ». L'objet est sans nom, « n'a plus sens de terre et de cœur », « il est tout seul » dans sa solitude. Au contraire les protagonistes se sont éloignés, ils se sont perdus « dans une identité de poussière », petite, invisible et pourtant, près de Dieu, dans une condition de paix et d'abandon des situations si banales qui connotent la vie de tous les jours. La vie quotidienne fourmille d'hommes sans nom, les personnes que le poète aime le plus. C'est de l'héroïsme chercher d'abandonner chaque

1 Idem, p. 37.

2 Angelus Silesius, *Le voyageur chérubique*, p. 138.

3 Maître Eckhart, *La nascita eterna*, p. 44.

4 Maurizio Cucchi, *Vite pulviscolari*, p. 61.

5 Idem, p. 70.

volonté de s'affirmer, en acceptant la vie telle qu'elle est. On le voit bien dans une poésie, dont les protagonistes sont des ouvriers en train de travailler au crépuscule :

Nel crepuscolo mattone/ lungo la torre di mattoni/ altissima salivano uno/ e poi l'altro gli operai tra il ponte e le teste/ chine sull'opera in un quadro/ piatto e virtuale che ci sottrae/ realtà, storia, lavoro,/ umana conoscenza. Così/ come piatta, bidimensionale/ è la scena spossata/ di questa nostra esperienza/ ridotta a una lamina/ a una pellicola sottile¹.

La thématique est encore plus marquée peu de pages après avec l'opposition entre « Silence et trace », une poésie dédiée aux maçons qui ont bâti le « *Castello Sforzesco* » à Milan. Les ouvriers, en effet, assument le statut des saints : « *I veri santi, le anime più pure/ sono innumerevoli. Vivono/ senza il pensiero di lasciare traccia./ che nome hanno i muratori/ del Castello? Silenzio, forse,/ anonimo?/ Ma questo è il vero silenzio?/ O invece la parola nella cosa,/ il pensiero più vivo nell'atto,/ più forte nella voce, più vero/ nell'esserci, più vero/ di una sempre disperata/ traccia* »²?

Le détachement et la foule anonyme sont deux éléments fondateurs de l'œuvre d'Eckhart et de Silesius. En effet, dans la section du livre qui recueille tous les récits sur sa figure, il y en a un vraiment intéressant, parce qu'il comporte une réduction à zéro de Dieu, dans le sillage des maçons milanais :

Maestro Eckhart accolse un giovanetto nudo. Gli chiese donde venisse. Quello rispose: "Vengo da Dio". "Dove l'hai lasciato?" "Nei cuori virtuosi." "Dove vuoi andare?" "Da Dio." "Quando lo hai trovato?" "Quando ho lasciato tutte le creature." "Chi sei?" "Sono un re." "Dov'è il tuo regno?" "Nel mio cuore." "Stai attento che nessuno lo possieda insieme a te." "Lo faccio." Allora Maestro Eckhart lo condusse nella sua cella e gli chiese: "Prendi la veste che vuoi". "Così non sarei più re" e il fanciullo scomparve. Era Dio stesso, che era rimasto un momento con lui³.

L'homme est destiné à disparaître : on le sait bien avec l'histoire de Boggia, le *serial – killer* italien désormais totalement oublié, dont le titre de la biographie est *L'indifferenza dell'assassino*. Voilà le terme d'indifférence qui revient *liet motiv* dans toute sa production, le clochard aussi est humble, dont la pensée est approfondie dans l'œuvre qu'on lui a dédié où la verticalité ridiculise en même temps les protagonistes (Tesla, Paneroni, Bachelard et Corbière) et celle héroïque des hommes quotidiens : « *Guardavo la gente passare, indaffarata, galleggiante nell'aria, un'aria aperta, un'aria che si rinnova primaverile. Non è difficile capire: il giusto, il vero, l'autentico esserci non può che vivere nella normale semplicità dell'attimo, nelle serenità del quotidiano. Senza imprese speciali, senza obiettivi sociali, senza ragioni precise* »⁴.

Dans le bref récit *Un uomo compresso*, contenu dans le même livre, le protagoniste vit une sorte de spleen qui lui rend la vie impossible. Il rencontre un ami qui se prodigue pour l'aider, en montrant ce

1 Idem, p. 75.

2 Idem, p. 81.

3 Maître Eckhart, *La via del distacco*, p. 160.

4 Maurizio Cucchi, *Rebus Macabro*, p. 43.

que pour lui était vraiment important et digne d'être vécu. Rien au monde lui donne du bonheur, mais, tout de suite, la résolution dans une reproduction du cadre de Millet, *Angelus* :

È stato il caso che mi ha portato un giorno alla salvezza. I miei occhi erano caduti su una mediocre riproduzione, una cartolina. Parlo dell'Angelus, dove semplici contadini, assorti in preghiera, dimostrano un'innocente adesione di armonia con l'universo. Credono perché sono immersi umilmente nel tutto, di cui intuiscono la grandezza imperscrutabile. Il mistero dell'esserci non li deprime, perché ne sono parte naturale. Qualcosa, dentro di me, ha cominciato a muoversi verso la luce esterna, verso il mondo che non è soltanto umana società immersa nei suoi loschi traffici¹.

Encore une fois, on insiste sur une « innocente adhésion d'harmonie au monde », parce qu'ils sont « humblement plongés dans un tout », dont on peut comprendre la grandeur. On peut superposer ce « tout » à l'essence même de Dieu. Ensuite le titre du cadre, qui est une carte postale, – et cela est fondamental dans une logique de réduction à zéro – est le quotidien Ange. L'adhésion au quotidien réduite à zéro est présente aussi dans le livre *Malaspina*, le dernier livre de poésies publié en 2013. On la rencontre dans la première poésie : « *Ho imparato a esprimere gli umori –/ anche gli umori forti – senza camuffarli./ Senza infingimenti./ / Mi godo brevi soste felici/ di sospensione e improvvisa/ adesione. Mi oriento/ verso un mondo più affabile/ e poroso* »². Cette adhésion comporte la vision d'un monde plus agréable, plus affable, privé des méchancetés qui nous rendent esclaves d'une réalité brutale, d'une réalité composée par « des choses qui vont » : « [...] *Se richiesto,/ il bambino restava sereno,/ / solitario e immobile, muto,/ per ore. Se cadeva, aspettava paziente/ qualcuno a rialzarlo, immerso/ nella grande obbedienza/ / e nel disinteresse, ombroso,/ del mondo e delle cose che vanno* »³.

Le manque d'intérêt pour le monde et ses choses est le principal point fort de l'imbécile, qui n'est plus un idiot, mais il devient un sage, parce qu'il sait distinguer ce qui est important dans le parcours, très bref, de la vie d'un homme. Sa sagesse le porte à se mêler avec les gens, à vivre chaque instant comme le dernier, à ne pas suivre la volonté de puissance, qui mène seulement à la souffrance :

Innumerevoli sono i sosia/ ovunque sparsi e si susseguono/ e mi confondono, colpevoli,/ in quelle misere tracce scollate/ di identità, la mia, nel mondo./ Io stesso, infine, altro non sono/ che un comune esemplare,/ appartenente a un gruppo,/ a una tipologia scontata,/ come milioni. Di chi, dunque,/ sarò mai la copia, nel soma/ e non di meno nel pensiero⁴?

Encore une fois, on parle de « misères traces » de son identité « dans le monde », Cucchi est un exemplaire commun « qui appartient à un groupe », à « une typologie *scontata* ». On ne comprend pas si cette *scontata* est à entendre comme réduite ou prévue, mais on peut, tout à fait, comprendre l'importance de deux mystiques dans la conclusion latine de cette composition : « *Non è un'opzione, un*

¹ Idem, p. 46.

² Maurizio Cucchi, *Malaspina*, p. 9.

³ Idem, p. 16.

⁴ Idem, p. 17.

atto/ grazioso di cristiana bontà. Ma/ un fondamento, un senso/ di presenza e adesione al comune/ destino. Tra peste e nuove soglie/ da oltrepassare ancora, turbamenti,/ meraviglia e angoscia,/ umana debolezza inerme/ che stringe. Un filo c'è./ Religio »¹.

Dans le même texte on trouve : « bonté chrétienne », la quotidienne « adhésion au commun destin » et une fin si bien marquée, quasi un renseignement, une suggestion, sûrement l'indication d'un fil conducteur qui peut sauver « de la peste et des troubles » existentiels : la religion. Mais c'est la religion de Maître Eckhart et de Silesius, rappelée par les nombreuses images de la terre et de la poussière. En effet, on trouve la description d'une décapeuse qui soulève beaucoup de « poussière noire ²», mais surtout le chapitre, dont le titre est suggestif : « machines pour déplacer de la terre ». Ici il y a une opposition entre la terre et l'air : la terre symbolisant la volonté de s'affirmer dans ce monde, tandis que l'air représente la possibilité, en suivant les enseignements d'Eckhart et Silesius, d'échapper à la souffrance terrestre. Trois compositions, l'une après l'autre, nous montrent cette opposition : « *Un fittissimo invisibile formicolio si agita/ come nelle vie affollate e fluttua in onde/ che diventano il nostro respiro e non si chiudono/ in forme ma si aprono totali/ oltre all'ansia inutile di definizione./ Aria, respiro, sospensione, aria, movimento, fiato/ largo che si solleva/ alto nell'aria che c'è* »³.

La vie de l'homme est comme un fourmillement pressé, fermé, mais au-delà de « l'angoisse inutile » de s'affirmer, où il y a de l'air, de la suspension, du souffle, de la paix. Et encore : « *L'aria d'intorno chissà come/ placata, e frizzante e la gente/ a spasso, sospesa, aerea, lentissima, vacante/ / e indifferente a un traguardo,/ all'azione, al profitto, ma/ più vaga nel giorno nel chiaro/ mattino di luce e parte/ / persuasa infine del tutto diffuso,/ in aperta adesione e armonia,/ nel presente assoluto, animato/ dalla pace normale dell'esserci/ / senza conflitti o sfide, senza/ miserabile calcolo, ma/ nella pace e nella più normale/ armonia discreta dell'esserci* »⁴.

Dans cet air, les hommes sont suspendus, sans problèmes, indifférents aux « objectifs et aux profits », dans une complète adhésion et dans l'harmonie au présent absolu, animés « par la paix d'être », sans « conflits ou défaites » et surtout sans « le misérable calcul ». Et voilà la référence à Eckhart : « *Ho detto una volta: chi cerca il nulla, trova il nulla. Perché si lamenta? Ha trovato quello che cercava. Chi cerca e desidera qualcosa, cerca e desidera il nulla, e a chi chiede qualcosa, il nulla viene dato* »⁵. En Silesius, on trouve l'éloge de la simplicité : « La caractère de la simplicité est de tout ignorer de la ruse/ et de n'avoir de soin qu'à rechercher le bien, en toute humilité⁶ ». Le temps de la mystique rhénane n'a pas de

¹ Idem, p. 21.

² Idem, p. 26.

³ Idem, p. 52.

⁴ Idem, p. 53.

⁵ Maître Eckhart, *La via del distacco*, p. 51.

⁶ Angelus Silesius, *Le voyageur chérubinique*, p. 409.

définitions, c'est le présent éternel d'Eckhart (et de plusieurs doctrines bouddhistes), en effet : « *Perciò io adoro il presente/ perché solo il presente contiene/ tutto quello che è stato/ ma il presente sospeso, la luce,/ questo blocco di terra pressato* »¹.

Cucchi adore le présent qui contient tout : la paix, la lumière, même « la terre comprimée. L'idée du temps au présent éternel est déjà présent dans le recueil *Per un secondo o un secolo*, le livre dont le titre aussi est dédié au temps : « *Ecco ad esempio, numeri, Anni:/ quarantacinque, cinquantasette,/ settantuno, novantasette./ Misure: sette centimetri/ dietro le coste, sette punti liquidi/ nell'occhio./ Anni sbagliati e calendari,/ appuntamenti falliti/ per un secondo o un secolo...* »². L'idée du temps est implicite dans la prédication d'Eckhart aussi et il la présente en fonction de l' de Dieu. Il y a plusieurs maîtres qui sont en train de discuter sur ineffabilité de Dieu et ils cherchent de le placer dans un contexte temporel, tandis qu'Eckhart soutient la présence de Dieu dans un continué présent :

[...] *Der eine sprach: sot ist etwaz, gegen dem alliu wandelbaeriu und zîtlichiu dinc niht ensint, und allez, daz wesen, hât, da zist vor im kleine. [...] Diu sêle ist ganz und ungeteilet alzemâle in dem vnoze und alzemâle in dem ougen und in ieglichem glide. Nime ich ein stücke von der zît, sô enist ez werder der tac hiute noch der tac gester. Nime ich aber nû, daz begrîfet in im alle zît. Das nû, dâ got die werlt inne machete, daz ist als nâbe dirre zît als daz nû, dâ ich iezuo inne spriche, und der jûngeste tac ist als nâbe disem nû als der tac, der gester was*³.

Ensuite, il y a la critique du « mien » et du « tien » et cela est indiqué par une citation initiale de Rousseau, que Cucchi cite avant sa composition : « Le premier qui, ayant enclos un terrain, s'avisait de dire : Ceci est à moi, et trouva des gens assez simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile. [...] -gardez – vous bien d'écouter cet imposteur ; vous êtes perdus, si vous oubliez que les fruits sont à tous, et que la terre n'est pas à personne »⁴. Et enfin dans sa poésie : « *L'uomo demarca i suoi confini/ segnando il territorio: « ceci/ est à moi »... Patetico dominio.../ e ignaro...possedere/ un pezzo di terra* »⁵. La domination devient pathétique, selon l'exemple de Rousseau. Cucchi suggère, d'une façon vigoureuse, l'abandon et le détachement du pouvoir et présente l'accumulation de richesses comme une source de douleur. L'homme doit être solidaire envers son propre frère, pas pour une question de salut éternel, mais parce qu'il doit se détacher de biens terrestres. Cucchi emprunte le jeu du pronom possessif à Maître Eckhart : « *Devi completamente sottrarti al tuo esser – tuo ed effonderti nel suo esser suo, in modo che il tuo « tuo » e il suo « suo » divengano un « mio » tanto pienamente che tu comprenda eternamente con lui la sua seità increata e la sua innominabile nullità* »⁶. Mais c'est Silesius qui critique le plus les concepts de la domination, du Moi et du Toi, du mien et du tien qui, selon Silesius, « damnent » : « *Nichts anders stürzet dich in'n*

1 Maurizio Cucchi, *Malaspina*, p. 54.

2 Maurizio Cucchi, *Per un secondo o un secolo*, p. 13.

3 Maître Eckhart, *La nascita eterna*, p. 34.

4 Maurizio Cucchi, *Malaspina*, p.57.

5 Ibidem.

6 Maître Eckhart, *La via del distacco*, p. 86.

Höllenschlund hinein/ als das verhaßte Wort : – merk's wohl! – das Mein und Dein¹ ». A la fin du recueil, l'homme devient un animal, « che ama spargere tracce del nostro/ irrilevante passaggio² » et qui aime « imprimere/ il nostro odore, marcare, appunto,/ il territorio di gestione³ ». On peut lire l'excellence du détachement de l'homme – animal dans la poésie suivante : « Tracce sensibili sparse,/ di lavoro dell'umana specie/ così nobilmente anonimo,/ così indifeso e polveroso.// Noi animali amiamo poi/ concederci un riposo, godere/ momenti di ricreazione sospesa,/ momenti di serenità contemplativa,/ così, in abbandono negligente,/ prima che torni a masticarci l'ombra/ di un già avvenuto distacco »⁴.

Cucchi soutient, encore une fois, la nécessité du détachement, l'importance d'un homme « si noblement anonyme », de la « sérénité contemplative » dans un « abandon négligeant » avant un « détachement déjà arrivé ». Et ce « détachement déjà arrivé » peu à peu dévient absence, « un abandon des absentes⁵ » et du monde, qui, sans la présence humaine, nous apparaît calme, dominé par la paix. Cucchi arrive à une *recusatio* et à une *captatio benevolentiae* personnelles, qui reprennent son œuvre théâtrale *Jeanne d'Arc e il suo doppio*. Elle s'agit d'une auto – accusation, ensuite à avoir définitivement compris ses erreurs, dans la perspective mystique :

Forse ho voluto soltanto sradicarmi :/ perdonatemi./ Forse ho voluto riscattarmi, invece:/ compatitemi.// Perché solo le ombre, qui,/ davvero mi cercano, mi vengono a trovare.// Non ho odio, del resto, che possa/ guidarmi, né totale follia davvero salvarmi,/ assolvermi.// La mia sventura, in fondo,/ è stata come sempre, come per voi/ una commedia anonima e da poco⁶.

Jeanne d'Arc e il suo doppio de 2008 est le livre le plus influencé par la mystique rhénane. Le livre avait été déjà publié en 1990 avec le titre *La luce del distacco*, titre qui porte en soi – même le mot clé de Eckhart : c'est – à – dire détachement. La publication de 2008 ajoute tout simplement des variations au premier texte, mis à part la présence d'un autre personnage très cruel : Gilles de Rais, une sorte de *serial killer* d'enfants *ante litteram*, qui combattait à côté de Jeanne pendant la Guerre de Cent Ans contre les anglais. L'idée à la base qui justifie cette nouvelle présence est que le bien et le mal, plusieurs fois, coexistent en même temps et dans la même armée « Nobile, arcaico, eppure/ folle amante del canto, e del sacro, evocatore/ del demonio : « Il bene e il male » diceva/ il forbito alchimista fiorentino, l'elegante/ seduttore, il suo complice e amico,/ « il male e il bene sono sempre/ così vicini... »godeva/ allo sgorgare del sangue, come chi – / io, per esempio – sbianca o sviene,/ invece, a una semplice goccia, alla minima/ idea di smembramento⁷ ». Le poète semble reculer à l'enfance, il semble parler avec la voix du petit « Icio », dont les nuits sont agitées par des cauchemars,

1 Angelus Silesius, *Auf dem chernibinische Wandersmann*, p. 48.

2 Maurizio Cucchi, *Malaspina*, p. 64.

3 Ibidem.

4 Idem, p. 65.

5 Idem, p. 66.

6 Idem, p. 85.

7 Maurizio Cucchi, *Jeanne e il suo doppio*, p. 17.

par Croquemitaine, mot avec lequel le poète lombarde désigne Gilles de Rais. Gilles a commis la même erreur que Jeanne, seulement dans la direction éthique opposée, c'est – à – dire le mal. En effet le reculement augmente la terreur et la peur vers Gilles :

La sua non era un'anima/ insanguinata, ma un gorgo nero/ una vertigine, assoluta, un'ossessione,/ o forse solo l'incessante/ riprodursi del terrore infantile./ Che crea quelle montagne altissime/ e sinistre – sapete, e così aspre,/ e buie, scoscese, che ti senti/ masticare nella bocca./ / Le cavità, le larve e le serpi,/ i grandi coperchi dell'incubo.../ Era l'orrore fiabesco che costella/ l'infanzia,/ era la materia che su stessa cresce,/ e non sa, non vede, non sente¹.

L'âme de Gilles se lance, elle est un « vertige », elle se répand, elle crée « des montagnes très hautes et sinistres et âpres ». Gilles n'est pas capable de se détacher de la matière, une matière qui « ne voit plus, qui n'entend plus ». Son âme manque complètement de pitié ou, pire, feinte une fausse et très cruelle pitié envers les enfants, une fausse pitié que Cucchi a su bien cruellement représenter :

Aveva chiesto al prete, ancora prima/ di quell'orribile grondare di febbre esaltata,/ di ossessione e sangue, se fosse, la pietà/ sentimento cristiano./ Per l'immensa voluttà che ne provava./ « Com'è commovente » diceva, « come.../ come mi attrae... com'è adorabile/ un corpicino che sanguina, che trema,/ scosso dall'agonia².

Il représente le mal absolu, mais on peut s'apercevoir que Gilles est décrit avec plus de respect par rapport aux hommes qui ont trahi, vendu, emprisonné et violé Jeanne, qui, au contraire de Gilles, est le bien, le plus complet. Jeanne est racontée dans tous les instants de son histoire : au sommet de sa gloire, mais aussi emprisonnée et à la fin de ses jours. Elle est détenue dans une prison sale et elle commence à parler avec son double, peut – être imaginé, un sorte d'*alter – ego*, qui semble l'aider à affronter sa défaite et sa mort. Dans toute l'œuvre, il y a l'étrange présence d'un ange, qui la conduit à la réussite, qui la console en prison, qui cause son accusation de sorcellerie, mais qui sauve, à la fin, son âme, lorsque son corps brûle sur le bûcher :

L'angelo aveva un volto di ragazzo/ e i capelli biondi delle immagini/ gli scendevano sulla veste azzurra./ Gli occhi, però, sotto la fronte bassa,/ erano infossati/ aveva qualcosa di duro, di inflessibile./ La bocca socchiusa e ferma e la sua voce/ sgorgava dalla corteccia./ Sedeva su un tronco tagliato e attorno/ c'erano rami tutti attorcigliati³.

Jeanne est en train de conquérir de nouveau la France, de se battre contre les Anglais, le doute ne la touche pas : « *Tutte le sue vittorie/ furono irregolari./ Lei non sapeva niente./ Credeva con naturalezza/ nella normalità della vittoria./ Il dubbio, in quei momenti, nemmeno la sfiorava./ Si dilatava.../ È così piccolo il luogo della mente,/ che pure spazia/ miracolosamente,/ estesa.../ / « Volevano baciarmi. È vero, tutta quella gente/ povera/ mi*

¹ Idem, p. 19.

² Idem, p. 20.

³ Idem, p. 22.

voleva vedere. Il bambino a Lagny era tutto/ nero ¹». Voilà l'orgueil de Jeanne et le reproche de la mystique dans la composition suivante :

La natura era come un miracolo./ Versarsi, spargersi ma non svettare./ Ecco la verità fluttuante. Orizzontale/ il modo giusto del sacrificio, lo scopo./ Lo spazio, la torre, la vertigine e la caduta./ La torre.../ Poi subentrò una stana calma./ Dopo l'assoluzione./ Lei si sentì, in quell'istante,/ giovane e fresca com'era, o dolcemente sbiadita./ Si sentì/ vegetale.../ Forse voleva tornare, rivedere il giardino./ Forse era al culmine quieto della demenza/ e del suo immenso orgoglio./ Nel fotogramma lo stupore/ è totale./ Le apre gli occhi, li spalanca, e la bocca/ è un po' socchiusa, ma ferma. Il volto è largo./ Come se respirasse, in un istante, tutta intera/ l'estasi del distacco./ Tutto il futuro che la porta qui².

Les premiers quatre vers sont empruntés à Eckhart, à cause du panthéisme « horizontal » qui sait la vérité, qui est « le moyen juste du sacrifice, le but ». Mais Jeanne est au sommet « de son immense orgueil » : elle comprend qu'elle commet une erreur, mais elle ne peut pas abandonner cette dimension malade de « démence » psychologique. Pour souligner la dimension verticale de Jeanne, Cucchi décrit un instant, un photogramme « large » pour transmettre l'idée de « l'extase du détachement ». Les vrais protagonistes de cette œuvre : les gens communs, ceux qui sont destinés à être oubliés par l'histoire de Jeanne et l'Histoire en général :

« Volevano baciarmi.../ tutta quella gente povera/ mi voleva vedere. Si accontentava di questo./ Ognuno anonimo, ognuno nessuno, ma senza pena./ Avidi di me. »/ No, dico io, non avrebbero dovuto.../ Ma lei splendeva di eleganza naturale nel passare,/ come fosse...da sempre./ Era corpo e si sentiva luce./ il suo cavallo era come sospeso, per un attimo,/ senza peso.../ D'improvviso si era alzata...sì, in piedi,/ appoggiandosi sull'animale : sul collo, e sulla schiena./ Con un sorriso ruvido, padrone,/ Quasi con astuzia compiaciuta./ Il naso grosso, gli zigomi larghi./ Non era più reale³.

Eckhart prévoit la parabole de Jeanne, en prenant comme point de référence les apôtres. En effet il dit : « Darum lidet got gern den schaden der sunden und hat oft gelitten und aller oftest verhenget uber den menschen, die er hat versehen, das er sie zu grossen dingen ziehen wolt. Nim war: wer was unserm herren ye lieber oder hiemlicher, dann die apostel waren⁴? ». Il soutient que, même si les apôtres étaient des pêcheurs, ils sont devenus les amis de Jésus et ses fidèles compagnons. C'est la même parabole de Jeanne, partie du rien et terminée dans le rien. Et le reproche est la conséquence de sa volonté de puissance, qui s'est fait des illusions périlleuses et destinées à disparaître. Le moine dominicain condamne la volonté de s'imposer dans une célèbre composition : « L'uomo che si è distaccato da se stesso e da tutte le cose, che non cerca in niente il suo utile e che compie tutte le sue opere senza perché e solo per amore – un tale uomo è morto al mondo e vive in Dio, e Dio in lui ⁵ ». Ou Silesius: « L'humilité élève, la pauvreté enrichit,/ la chasteté rend angélique, et l'amour, pareil à

1 Idem, p. 24.

2 Idem, p. 26-27

3 Idem, p. 31.

4 Maître Eckhart, *La nascita eterna*, p. 84

5 Maître Eckhart, *La via del distacco*, p. 59.

Dieu¹ ». Après la gloire, la chute inévitable est prête à l'attendre. La voix de l'ange se tait, la normalité de la vie et de la mort frappent Jeanne dans le dos et la plongent dans une dimension réelle :

Lei era già succhiata, / espulsa dalla sua vicenda, / dalla sua invenzione ; / nessun equilibrio celeste a sorreggerla ; / e le veniva come un vomito, come / da gridare. Parigi / era l'impossibile, il popolo / uno sfondo sottile irraggiungibile. / Lei era solo una spada, sbandata, / e la voce dell'angelo / non sgorgava più dalla corteccia. / Poi, tutto normale : la vendita, / la cattura, la prigionia².

Jeanne a été expulsée de son histoire personnelle, une histoire « inventée », peut – être, par elle-même. Elle se rend compte, tout de suite, que sa vie va se terminer, que « Paris était impossible, que le peuple était un fond » loin et, surtout, qu'elle était « seulement une épée marginale », abandonnée par la voix de l'ange aussi. Puis la normalité de chose : sa capture, sa captivité : rien d'autre. Pendant l'interrogatoire, les inquisiteurs anglais la questionnent sur l'ange « qui porte la couronne³ » au roi français. Peu avant sa mort, arrive pour Jeanne le temps de comprendre ses fautes : c'est la brève période de la conscience :

Forse ho imparato che nulla / può spingerti fuori da questi confini. / Occorre dunque aderire al disegno, / obbedire con fierezza, / essere eroicamente parte che non si afferma. / Come tutti questi volti goffi / che ti stanno attorno, dappertutto, / e che non hanno un destino diverso. / Nella necessità, anonimi, / un attimo di gioia li ravviva, / li fa brillare senza volto, senza distinzione, / oltre all'angoscia di sé, / del proprio quotidiano sfarsi e perdersi⁴.

C'est l'enseignement de la mystique rhénane : il est suffisant de lire ces deux distiques de Silesius pour le comprendre: « Le sage ne cherche rien. Il est dans l'ordre de calme. / Pourquoi ? Il est déjà lui-même tout devenu, en Dieu⁵ » et encore : « Homme, crois le bien : si tu as désir de tout, / tu es un mendiant et tu n'as pas encore rien en toi⁶ ». Cucchi décrit le supplice et la mort de Jeanne avec une attention particulière à ses émotions, en ne perdant pas la perspective rhénane. De cette façon, on peut justifier ce distique « De misérable elle eut le moment de plus sublime / gloire [Da miserabile ebbe il momento di più sublime gloria]⁷ ». Et puis les railleries des soldats anglais « qui riaient⁸ », leurs « langues léchaient / ses pieds la chemise / elles montaient jusqu'aux cheveux⁹ ». Et puis encore le feu, qui n'arrivait pas à brûler « son cœur incombustible¹⁰ ». Dans les derniers instants de la vie de Jeanne, Cucchi joue avec des images de lumière, qui peuvent s'allier avec la lumière funeste du bûcher. Elle a une complète et totale conscience de la vanité de ses gestes, de ses combats, de ses souffrances, de ses

1 Angelus Silesius, *Le voyageur chérubinique*, p. 416.

2 Maurizio Cucchi, *Jeanne e il suo doppio*, p. 36.

3 Idem, p. 39

4 Idem, p. 41.

5 Angelus Silesius, *Le voyageur chérubinique*, p. 488

6 Idem, p. 489

7 Idem, p. 45.

8 Idem, p. 46.

9 Ibidem

10 Idem, p. 47.

attentes : « *Ma questa luminosa demenza verticale/ non è che un anno,/ una lama./ Un'idea è stata. Tu non sei storia* »¹.

La « démence verticale » est en réalité l'espace d'une année, « une lame », l'histoire est quelque chose d'autre et de bien différent. Voilà l'image de la lumière liée à la démence et voilà, dans ces trois vers finals du livre, l'extrême instant et l'extrême pensée, au moins pour l'imagination de Cucchi, de Jeanne : « *È totale/ la luce del distacco./// « Gesù.. ».* »².

La langue : une étude de cas

La langue de la mystique rhénane est influencée par la philosophie platonique. En effet, les œuvres d'Eckhart et de Silesius ont comme précurseur ancien et païen le philosophe grec Platon. Le monde phénoménique d'Aristote est entièrement abandonné pour le milieu des idées, en ce cas de Dieu. Cela justifie le détachement et c'est la cause du mépris envers les choses terrestres, source d'esclavage. L'abandon du monde n'a pas de connotations moralistes ou, encore, il n'a pas de buts eschatologiques : c'est la voie de la libération de l'homme. En quelque sorte, les deux philosophes allemands interprètent une conception « zen – bouddhiste » en ce qui concerne l'abandon des choses : ils partagent avec le zen le but de libérer et de fortifier l'esprit humain hors d'une dimension éternelle.

Tous deux annoncent aussi certains aspects des philosophies « dures » de premières années du XX^e siècle. Il suffit de penser à la réinterprétation des *Upanishad* indiennes, réalisée par Schopenhauer, qui, en effet, soutenait l'abandon du monde, mais ces interprétations ont caractérisé aussi le mythe du surhomme de Nietzsche, ou, encore, le thème de l'ascèse de Heidegger. Toutes ces réflexions et tous ces remaniements au cours des siècles sont arrivés à la poésie de Cucchi aussi. En effet, on peut supposer une lecture de Cucchi de ces trois philosophes fondamentaux et, en raison de leur suggestion et de leur fascination, il a réinterprété, peut – être, les deux mystiques à la lumière de ces philosophes du passé récent. En effet les citations directes dans le livre *Jeanne e il suo doppio*, subissent ces fascinations. Cucchi a décidé de citer directement quatre textes de deux pères allemands : un appartient au *Pèlerin chérubinique* et les autres appartiennent aux prédiques et aux sermons d'Eckhart. Voilà les compositions reproduites par Cucchi :

¹ Idem, p. 48.

² Maurizio Cucchi, *Jeanne e il suo doppio*, p. 50.

*Ecco il distacco
costringe Dio ad amare me.
È molto più nobile che lo costringa a venire a me,
che non costringermi ad andare, io, a lui¹.*

Et puis :

*Già, eppure l'angelo più alto,
l'anima e la mosca hanno in Dio
un archetipo comune².*

Et enfin :

*Donna è il nome più nobile
che si possa dare all'anima.
Molto più di vergine³.*

Tandis que celle de Silesius est :

Dio non può creare senza di me un solo verme...⁴

Cucchi a choisi des textes précis : Silesius ; I, 96 et d'Eckhart les prédiques *X Quasi stella matutina*, *II Intravit Jesus in quoddam castellum* et le tracté *Von abegescheidenheit*. Tous les textes cités de Cucchi ont comme thématique principale l'amour de Dieu et envers Dieu. L'homme a une position centrale : il est le protagoniste absolu, avec son détachement et avec sa volonté de rejoindre, à travers un long parcours, Dieu. Ce Dieu n'est pas loin, il n'est pas le *rex regum* biblique, mais il est silencieux, il murmure à nos cœurs qui, ne savent pas l'écouter, perdus à suivre les faux idéaux et les superficielles images du monde. Voilà la nécessité de se retirer, de se cacher en soi – même, de s'éloigner de la volonté de s'imposer, en privilégiant le silence et l'amour. Il faut aussi trouver Dieu dans notre propre souffrance, accepter ses désirs et s'abandonner à lui qui nous aime. Pour cette raison, l'homme peut trouver Dieu dans la douleur d'autrui et, pourtant, il faut respecter les faibles et les pauvres, toutes images de Dieu sur terre.

Ce sont tous des thèmes qui caractérisent la production de Cucchi aussi, il faut penser à la parabole de Jeanne, qui se termine avec la mort et son abandon complet et total à Dieu. Mais quel est le *quid* que sa poésie a apportée à la mystique rhénane ? Le langage. En effet il a su transformer le langage froid et spéculatif de la philosophie en poésie :

¹ Idem, p. 44.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

Predig II

[...] *Wie die Meister sagen, daß nur gleich un gleich Grund für die Vereinigung est, darum muß der Mensch Magd sein, Jungfrau, die den magdlichen Jesus empfangen soll.*

Nun gebt acht und seht genau zu ! Wenn nun der Mensch immerfort Jungfrau wäre, so käme keine Frucht von ihm. Soll er fruchtbar werden, so ist es notwendig, daß er Weibt sei. « Weibt » is der edelste Name, den man der Seele zulegen kann, und ist viel edler als Jungfrau. Daß der Mensch Gott in sich empfäng, das ist gut, und in dieser Empfänglichkeit ist er Jungfrau¹.

On ne peut pas discuter sur la beauté des mots de Maître Eckhart, mais c'est tout à fait évident que la traduction poétique de ce petit morceau de prédique assume une dimension plus agréable et encore plus humaine, parce que Cucchi image Jeanne en prononçant ces mots. On peut retrouver la même situation lorsque Maître Eckhart semble anticiper la *dignitas hominis* de l'humanisme et de la Renaissance italienne :

Predig X

[...] *Die erste, die am meisten Sein besitzt, in der alle Dinge ihr Sein empfangen, das ist die Substanz; und die letzte, die am allerwenigsten Sein enthält, die heißt Relation, und die ist in Gott dem Allergrößten, das am meisten Sein besitzt, gleich : sie haben ein gleiches Urbild in Gott. In Gott sind aller Dinge Urbilder gleich; aber sie sind ungleicher Dinge Urbilder. Der höchste Engel und die Seele und die Mücke haben ein gleiches Urbild in Gott².*

Dans *Jeanne e il suo doppio*, Cucchi quitte la langue de la philosophie, en se rapprochant plus de la composition de Silesius :

96. Dieu ne peut rien sans moi
Sans moi Dieu ne peut créer le moindre vermisseau ;
Si je ne la maintenant moi aussi dans l'existence,
Toute chose finirait aussitôt³.

Même si Silesius est plus proche de la poésie parce qu'il utilise la forme de l'aphorisme, il est encore dans une perspective purement religieuse. Cucchi choisit seulement le premier vers parce qu'il doit souligner, d'une façon encore plus forte, la coexistence de Dieu et de l'homme, dans une situation de valorisation de l'homme. Silesius et Eckhart ne doivent pas dans ce contexte littéraire représenter le drame du supplice : en choisissant seulement des vers on souligne la tragédie, mais aussi l'énorme dignité de l'homme. Jeanne est en train d'être tuée : voilà la tragédie, mais surtout la dignité d'une femme qui accepte son destin et qui est transfigurée en symbole divin en raison de son détachement. Enfin voici l'extrait sur l'amour de Dieu et pour Dieu :

¹ Meister Eckehart, *Dentsche Predigen und Traktate*, Zürich, Diogenes Verläg, 2014, pp. 159 – 160.

² Idem, pp. 196 – 197.

³ Angelus Silesius, *Le voyageur chérubinique*, p. 172.

I maestri lodano grandemente l'amore, come fa san Paolo che dice: « Qualunque sia l'opera, se non ho l'amore sono nulla ». Ma io lodo il distacco più di ogni amore. Anzitutto perché la cosa migliore che è nell'amore è che esso mi costringe ad amare Dio, mentre il distacco costringe Dio ad amare me. Ora, è molto più nobile che io costringa Dio a venire a me che non costringere me stesso ad andare a lui : poiché Dio può penetrare in me stesso e unirsi a me più intimamente che non possa io unirmi con Dio¹.

Jeanne exprime le besoin d'être aimée : elle va brûler sur le bûcher, elle doit être sûre et certaine d'avoir Dieu dans son âme, d'en avoir l'approbation et l'amour, cela pour ne pas céder au désespoir, pour maintenir son « cœur incombustible », pour avoir la certitude de la béatitude. Cucchi met l'accent sur les deux premiers vers : « *Ecco il distacco/ costringe Dio ad amare me* » : si Jeanne se détache jusqu'au supplice, Dieu l'aime à l'infini. Elle veut en être certaine, pour se sacrifier et mourir sans réflexions et sans peur dans l'amour de Dieu.

¹ Maestro Eckhart, *Trattati e prediche*, Milano, Rusconi, 1982, p. 172.

François Villon : le maudit et le jongleur

Comme les imbéciles, la foule anonyme, la poésie maudite, le jongleur et la *vanitas vanitatum* ont influencé l'œuvre de Cucchi en se transformant en rébellion contre les injustices du monde occidental. Le maudit dévient aussi l'assassin serial – killer Boggia ou l'horrible Pietro, tandis que les jongleurs et les imbéciles sont confirmés comme porte – parole du poète.

Dans sa préface aux Œuvres de Villon éditée chez Rencontre de Lausanne, René Lacôte n'hésite pas à définir, dans toute une longue série d'essais critiques, Villon « le premier des poètes modernes ¹ » et cela peut apparaître pour vrai parce que Villon est le premier avec un lyrisme singulier et personnel. Lacôte souligne aussi la une différence fondamentale entre ce que Villon écrit et ce que Villon est vraiment. Il soutient en effet que : « Socialement, Villon, n'est si déchu dans son siècle que nous l'imaginons aujourd'hui sure des documents de police, singuliers matériaux pour l'histoire littéraire auxquels force a pourtant été de recourir »².

On peut sûrement être d'accord avec Lacôte, parce qu'on est certain que la ville de Paris, dans laquelle Villon est né au XVe siècle, était dans la misère, contrôlée par les occupants anglais. Lorsque Charles VII reprend Paris, il la laisse aux mains de ses soldats, qui parfois deviennent des brigands « qui détruisent, violent et rançonnent³ » la ville. Avec beaucoup d'autres, Villon est obligé à vivre d'expédients. Et cela peut signifier aller au-delà de la légalité, en faisant partie du milieu criminel. Il nous raconte sa vie et ses expériences en marge de la société, toutes les deux riches en humanité et toutes qui rendent Villon :

Un homme profondément humain et malheureux, qui a la passion de se justifier chrétiennement contre le monde de l'Eglise et des palais. [...] c'est qu'entre le vice et la misère, les plus charitables distinguent encore, entendant par conséquent distinguer aussi entre le génie et la déchéance d'un poète dont l'œuvre, incomparable à cet égard dans toute notre littérature, éclaire bien autres choses qu'une attitude personnelle⁴.

Dans l'introduction générale à l'édition de ses *Poésies*, Pierre Michel ajoute : « Avec les « poètes maudits », l'habitué des bouges et des filles, l'homme en marge de la société et de la morale, l'artiste trouvant le diamant dans la fange renaissent en même temps⁵ ». Ce que Villon a vraiment vécu, est, de toute façon, un sujet qui échappe aux rapports entretenus avec Cucchi, dont il a réinterprété beaucoup

¹ François de Villon, *Œuvres*, Lausanne, Editions Rencontre, 1968, p. 10.

² Idem, p. 12.

³ Idem, p. 13.

⁴ Idem, pp. 31 – 32.

⁵ François de Villon, *Poésies complètes*, Paris, Librairie Générale française, 1972, p. XVII.

de thématiques. Une des plus importantes est le personnage du jongleur, dont Lacôte résume les traits principaux :

Ce grand poète est un type d'homme de plus en plus répandu depuis les goliards, qu'on vit apparaître dès la fin du XII siècle, et dont la poésie, dans son latin médiéval dont on a aujourd'hui grand tort de ne vouloir prendre connaissance, annonce à bien des égards, et de stupéfiante manière, la poésie de Villon. On trouve jusqu'à un authentique évêque parmi ces poètes, clerc errants, piliers de tavernes, trousseurs de cotillon et coupeurs de bourses¹.

Enfin Villon n'a pas honte de montrer un double visage : le visage du maudit endurci par la vie errante et qui se complait de la méchanceté dans laquelle il vit, avec tous les crimes qui ont été chantés dans ses vers, mais aussi le visage plus tendre, plus faible, plus humain, celui du fils qui aime dévotement sa mère, comme dans *La ballade pour prier Notre Dame* ? Selon les critiques, il est difficile de dire et, surtout, de comprendre, parce que Villon admet un jeu de déguisement, comme le célèbre vers de *La ballade du concours de Blois* le démontre : « Je ris en pleurs et attends sans espoir...² »

Villon est présent dans le premier livre de Cucchi *Il disperso*, le lieu des contrastes avec la figure paternelle, dont il ignore la fin. On peut lire la poésie *La corte dei miracoli*, dont le ton ressemble à celui de Villon : « *Non è incredibile a sentirlo con le proprie orecchie./ Viverlo – ti capisco – un inferno, una vergogna// un'ansia di scappare (ma restiamo/ nei dettagli compiaciuti:// la pianta della sacrestia, le malefatte/ arcinote del prevosto, l'untuosità dei coadiutori - // il gobbo e il sordo – e delle suore. Il furto/ alle cassette, la pistola, // avvolta nel giornale, il colpo in canna...* »³.

Vu que le livre est une sorte d'enquête policière et considéré que le père est l'objet de la recherche, Cucchi présente toute une série de miracles qui peuvent être la cause de la mort de son père. Au deuxième vers, où on parle « d'enfer et de honte », on comprend que la mort du père était particulièrement mystérieuse, qu'il y a quelque chose à cacher. L'idée que la mort éloigne la douleur et qu'elle puisse cacher la tragédie est typique de Villon. On peut l'entrevoir dans le lai *VIII* : « Et puis que partir me faut,/ Et du retour ne suis certain/ - Je ne suis homme sans deffault/ Ni qu'autre d'assier ni d'estain,/ Vivre aux humains est incertain,/ Et après sa mort n'y a relaiz ;/ Je m'en vois en pays lointain),/ Si établi ce present laiz »⁴.

Insister sur l'incertitude de la vie signifie faire éclater toute l'humanité de leur vers. Il est humain d'être torturé par un suicide, comme sont humains les alibis que le poète de Milan utilise pour

¹ François de Villon, *Œuvres*, p. 12.

² Idem, p. 215, v. 6.

³ Maurizio Cucchi, *Il disperso (Poesie 1965 – 2000)*, Milan, Mondadori, 2001, p. 20.

⁴ François de Villon, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2014, p. 7. [Et puisqu'il me faut partir/ Et que je ne suis pas assuré du retour/ - Je ne suis pas homme sans défaut, / Pas plus qu'un autre d'acier ni d'étain ; / Et après la mort, il est trop tard -, / Je m'en vais en pays lointain ;/ J'établis donc ce présent legs].

échapper à la vérité. L'enfer est donc la vie, constellée de figures particulières. Tous ces anonymes font partie des *lais*. On peut trouver des Nobles traités avec ironie et impertinence mais aussi « Et a maistre Jehan le Cornu,/ Qui est en gaige detenu/ Pour ung escot sept solz montant¹ ».

Il y a aussi « ce malostru changon, Mouton, qui tient le procès² » du lai XVIII, et puis « son barbier » auquel il laisse « les rognures de mes cheveux³ », « aux savetiers mes soulliers vieulx⁴ ». Et puis on trouve les ordres religieux raillés dans le CXVI du *Testament*, déjà cloués au pilori par les œuvres de Rutebeuf, cliché qui remonte à la farce du Moyen Age. On peut trouver tous ces anonymes, en suivant Cucchi dans ses promenades à travers les faubourgs de Milan, promenades contenues en *Poesia della fonte* : « *La vetrina del perito Barawitzka/ era all'ingresso del borgo raggrumato, / anima opaca e personale di Milano. Lambrate, come Niguarda, dov'ero stato fortunato./ / Ma il borgo della mente è fonte fissa,/ muri di via Varé, di via Candiani, / tra le pozzeanghere, i cortili e l'officina/ di Luigi Cucchi* »⁵.

Dans le recueil, *Per un secondo o un secolo*, on trouve d'autres personnages anonymes : « La dimora era quasi/ la cantina dei ciechi,/ con molti allievi degli abissi. Flora,/biondina dolce come il falegname,/ portava i lividi del musicista di ringhiera,/ e c'era Osvaldo dal labbro leporino⁶ ». Les maisons populaires du poète enfant étaient habitées par des humbles, qui vivaient la souffrance de chaque jour, avec les bleus de Flora, avec le bec-de-lièvre d'Osvaldo, tous les deux très proches de ses imbéciles. La scène d'un marché français est encore plus emblématique :

All'angolo tra via Vitruvio e rue Pirouette/ mi inoltro scavalcando agilissimo/ ceste e cataste di verdure, schieramenti/ di gerani rossi parigini, mammole e margherite,/ piramidi di fragranti polpe gialle/ sbocciate immense tra le foglie./ Esplode da un ventre aperto in vortici/ l'opulenza sgargiante delle merci,/ tra rue de la Goutte d'or e via Scarlatti,/ schivo cascate di amarene, cipolle viola di Tropea,/ verdissime olive di Puglia, il bianco avorio opaco/ delle rape, gobbe scure di ortaggi, pentole/ di lupini, diavoletti e alici./ Mi avventuro tra le montagne dell'usato/ e i cappotti tirolesi di Gabriele/ maneggiati da neri, gialli, albanesi,/ caporali, massaie, suorine e occhiuti/ borsaioli, e poi donne che frugano frenetiche/ tra fioriture di tessuti, mille colori di cravatte,/ nastri, guanti, gonne e ombrellini⁷.

C'est l'habitude foule d'anonymes, mais il y a plusieurs allusions à Paris et à Villon, surtout en décrivant « les grands yeux des voleurs de sacs à main », qui renvoient autant à la vie maudite et romancée de Villon que au « probe marchand bandit » Kohlhaas : « *Prendiamo ad esempio e figurina/ il probro mercante bandito./ L'iniquità dei privilegi scatenò/ l'immenso erompere della sua furia/ grandiosa e sanguinaria./ Da*

1 Idem, *lais* XI, vv. 4- 6, p. 9. [Ainsi qu'à maître Jean le Cornu,/ Elle est engagée/ pour une dette de sept sous].

2 Idem, *lais* XVIII, vv. 5- 6, p. 13. [Et à ce maudit diable,/ Mouton qui le tient le procès].

3 Idem, *lais* XXXI, vv. 1- 2, p. 19. [Les mèches qu'il m'a coupées].

4 Idem, v. 4, p. 21.

5 Maurizio Cucchi, *Poesia della fonte (Poesie 1965 – 2000)*, p. 187, vv. 1 -9.

6 Maurizio Cucchi, *Per un secondo o un secolo*, p. 15, vv. 1- 6.

7 Idem, p. 43.

quieto orafò col bilancino/ passò tutti i confini nel delirio/ e si fece assassino./ Vana e insensata, metafisica/ fu la sua lotta con l'offesa. Altissimo/ il volo micidiale contro Dio »¹.

Kohlhaas est le protagoniste du roman homonyme de Kleist, de la même façon, le protagoniste de l'enquête personnellement conduite par Cucchi sur Antonio Boggia est un insurgé, protagoniste du roman *L'indifferenza dell'assassino*, publié par les éditions Guanda en 2012. Lorsque Cucchi se promène dans le boyau de via Nerino, dans le centre de Milan, le poète est attiré par la beauté sinistre de cette rue, où, il entend qu'il y avait le « laboratoire » du dernier serial – killer italien, condamné à mort dans les premières années de l'unification italienne. Boggia a tué plusieurs hommes, tous anonymes comme Boggia lui-même et son histoire qui remonte au XIX^e siècle, est désormais totalement oubliée. La découverte n'est pas étonnante : Cucchi a accompli une nouvelle traversée de Milan, comme dans le roman *La traversata di Milano* du 2007, figure qui remonte à celle de Stendhal, en ce qui concerne les descriptions de cette ville.

Cette traversée – ci est une traversée onirique, un cauchemar lié à l'assassin italien, mais elle est aussi une réflexion sur la présence du mal dans la réalité de tous les jours. Cucchi conteste l'étonnement des bien-pensants par rapport au crime, même le plus atroce comme l'homicide :

Boggia è un umanissimo figlio di Dio anche nel mentre compie le sue abominevoli imprese. A noi fa comodo, a noi piace, relegare oltre il confine dell'umano chi compie le peggiori nefandezze, magari considerandolo pazzo per metterlo parzialmente in salvo, purché diverso da noi. In questo modo ci autoprotendiamo, consideriamo il cattivo un essere sostanzialmente diverso dall'umano, estraneo alla vera umanità, e magari, grazie alla nostre sorridente e fulgidissima carità cristiana, gli conferiamo anche l'omaggio del nostro umano perdono. Dovremmo solo rallegrarci di non essere noi (se non lo siamo ...) gli esseri toccati da una sorte infelice, da una natura infame, come quella che spinge figure tipo il Boggia a compiere e ripetere i loro orrori. Le circostanze insomma ci hanno favorito. Per non dire che all'uomo "umano" (appunto secondo l'accezione corrente e interessata del termine, piace, forse misteriosamente, diciamo così, "pescare ne torbido. Insomma, frequentare certi loschi abissi, certe acque moralmente melmose, esplorare con un certo compiacimento il male. [...] In ogni caso, di ciò che chiamiamo abitualmente il "male", abbiamo quotidiane prove di esistenza immanente in varie forme, vistosamente presenti e senza scandalo in natura, dove sono parte integrante del programma, quanto meno fra necessità e caso².

Cucchi est convaincu que « le mal est dans les choses », l'homme ne peut pas échapper à cette réalité. Cela motive le choix du titre de son premier roman *Le mal est dans les choses*, une sorte de réécriture de Dostoïevski et de Camus – je crois surtout *L'étranger* –. À propos de cette constatation, dans l'interview qu'il m'a accordée, il dit que :

¹ Idem, p. 73.

² Maurizio Cucchi, *L'indifferenza dell'assassino*, Guanda, Parme, 2012, pp. 51 – 52.

Ma il male e il bene è qui, c'è... voglio dire l'economia dell'universo è questa, la presenza di quello che noi chiamiamo male mi sembra evidente, c'è in ognuno di noi, in alcuni c'è in misura enorme ed estrema, in altri in misura minima e quotidiana ma c'è sempre. C'è nel comportamento degli animali, per quale ragione il gatto deve far soffrire la preda quando l'ha già catturata, a me questo sembra male. La natura lavora così, noi parliamo della natura e viviamo di luoghi comuni, la natura siamo anche noi, non mi stupisco che l'uomo abbia della cattiveria, deve solo cercare di controllarla¹.

Le dernier chapitre de *L'indifferenza dell'assassino* est complètement dédié à la description de la mort de Boggia, par pendaison pour peine capitale. Après ses excuses au juge pour le dérangement, il a voulu parler avec son bourreau, en lui demandant de ne pas le faire souffrir. Boggia abandonne toute son indifférence, pour montrer son humanité à la fin de sa vie. Cucchi décrit la vision de l'exécution, à laquelle étaient présents autant d'enfants que de mères. Même le journal de l'époque « Il pungolo » avait défini ce spectacle « exécrable et pas éducatif » par rapport au peuple. Le livre termine avec ces lignes : « Antonio Boggia salì le scale che lo portavano alla forca, e le sue ultime parole, rivolte al boia, furono solo queste: "Me racumandi! Eh, me racumandi! Me racumandi" »².

Boggia utilise le patois milanais pour exprimer ses dernières mots : « Je me recommande ! Eh, je me recommande ! Je me recommande ». L'idée de l'humaine souffrance et la conscience que le mal est dans notre âme sont empruntées de Villon, qui écrivait dans le *Testament*, XXI : « Nécessité fait gens mesprendre/ Et fain saillir le loup du boys³ ». Mais l'humanité de Boggia pendu, nous mène à la très célèbre *Épitaphe* de Villon :

Frères humains qui après nous vivez,/ n'ayez les cœurs contre nous endurciz,/ car, se pitié de nous povres avez,/ Dieu en aura plus tost de vous merciz./ Vous nous voiez cy attachez cinq, six:/ quant de la chair que trop avons nourrie,/ elle est pieça devoree et pourrie,/ et nous, les os, devenons cendre et pouldre./ De nostre mal personne ne s'en rie, / Mais priez Dieu que tous nous veuille absouldre// Se vous clamons freres, pas n'en devez/ avoir desdaing, quoy que fusmes occis/ par justice. Toutedffoiz, vous savez/ que tous hommes n'ont pas bon sens rassis⁴.

Il y a toujours une forme de méchanceté dans les livres de Cucchi. On peut la retrouver dans le recueil *Rebus macabro*, publié en 2014 chez *Edb Edizioni*. composé par de proses et de poésies, qui remontent à la première phase poétique et qui n'avaient jamais été publiées. Il est très important de comprendre que le « rebus macabre » est la vie de l'homme, qui comprend autant le bien que le mal.

¹ Mémoire de master, p. 246.

² Maurizio Cucchi, *L'indifferenza dell'assassino*, p. 157.

³ François de Villon, *Œuvres complètes, Testament XXI*, p. 41, vv.7-8, [Nécessité fait mal agir/ Et fain sortir le loup du bois].

⁴ Idem, *Ballade des pendus*, p. 215. [Frères humains qui après vivez, / n'ayez pas contre nous le cœur endurci, / car si vous avez pitié de nous, pauvres, / Dieu vous accordera plus rapidement sa grâce. / Vous nous voyez attaché ici, cinq, six : / La chair que nous avons trop nourrie, / Elle est depuis longtemps dévorée et pourrie, / Et nous, les os, devenons cendre et poussière. / De notre malheur, que personne ne rie, / Mais priez Dieu qu'il veuille tous nous absoudre.// Si nous vous appelons frères, ne vous indignez pas/ bien que nous ayons été exécutés / par la. Vous savez bien / que tous les hommes n'ont pas l'esprit bien ferme].

Pour cette raison, l'attitude rebelle apparaît dans la petite section poétique *Paradossalmente e con affanno* (1965 – 1970) : « *Finalmente potrò soddisfare il mio bisogno/ e munirmi di fucile a due canne./ partirò alla caccia per le vie della città/ brulicanti già di vittime innocenti./ / Anch'io potrò dunque perseguire/ con la modestia e la prudenza/ che sempre mi contraddistinguono/ la più faticosa escalation/ uccidendo qua e là ma senza prevaricare¹ ».*

Et encore dans le texte *L'uccisione* : « *La mia esistenza si fonda sull'acquisto e l'uccisione./ Tempo fa, ad es., ho potuto acquistare/ una partita di sostanziali mezzi di sussistenza spirituali./ E così rafforzato nella mia tempratura di uomo moderno disinvolto/ sono uscito per la strade di città/ con il mio cane e il mio fucile a doppia canna./ / Ho ucciso, colpo sicuro/ esseri umani d'ogni razza e sesso./ Ho ferito dimostrando non nego/ fermezza ed equilibrio./ E ho catturato prigionieri./ Ho ricevuto da più parti lodi disinteressate./ Ma tuttavia non sempre/ questa mia personalità complessa/ può, così energicamente, trovare/ esplicitazione immediata/ estrinsecamente virile e produttiva./ / Oggi, ad es., accuso vaghi sintomi di crisi./ E di stanchezza./ E non saprei come ieri/ sviluppare organicamente consapevolmente/ la mia complessa e multiforme – ripeto –/ personalità umana e civile² ».*

Et enfin, à la page suivante : « [...] *La malinconia/ il senso di frustrazione malmenano i miei malcerti desideri di sorriso/ anche se ciò naturalmente non mi sarebbe consentito voglio dire che è primavera./ Potrebbe essere anche l'ora adatta per morire³ ».*

La figure du maudit est traitée parallèlement à celle du jongleur. Le jongleur est le revers de la médaille : d'une part le maudit - criminel, de l'autre le jongleur, porte – parole de vérités incommodes, mais d'une façon risible, qui s'éloigne de la violence du geste maudit.

Villon se présente plusieurs fois comme un jongleur fou et donc c'est la folie le trait le plus important du jongleur. Dans l'œuvre de Villon, il y a dans des pièces entièrement dédiées au fou et à la folie, présentée comme les conditions essentielles pour comprendre vérités inaccessibles au commun des mortels. Le problème est leur diffusion, qui peut être se faire seulement dans le ton de la farce et du ridicule, comme dans le lai *XXXVII* : « [...] Par quoy bien souvant il advient/ que, par leur trouble, homme devient/ fol et lunatique par moys/ je l'ay leu, dont il me souvient, / en Aristote aucunes foiz »⁴.

Il est bien drôle de voir que le plus rationaliste et empiriste parmi les philosophes anciens parle de folie et d'inconstance émotive. Le lecteur peut s'expliquer ce rapprochement seulement à travers l'usage de l'ironie, qui est un des ingrédients fondamentaux de la poésie de Villon. Mais le fou peut devenir sage aussi, comme dans le premier écrit du *Testament* : « En l'an de mon trentième aage/ que toutes mes hontes j'euz beues ;/ ne du tout fol, non du tout saige,/ non obstant maintes peines eues ;/

¹ Maurizio Cucchi, *Rebus macabro*, Milano, Edb edizioni, 2014, p. 78.

² Idem, p. 81.

³ Idem, p. 82.

⁴ François de Villon, *Œuvres complètes, Lais XXXVII*, vv. 4 – 8, p.23. [D'imaginer, de former des concepts, / facultés qui, troublées, / font que l'homme devient/ fou et lunatique, périodiquement. / Je l'ai lu, si je m'en souviens bien, / Chez Aristote, plusieurs fois].

lesquelles j'ay toutes reçues/ soubz la main Thibaut d'Aucigny.../ s'evesque il est, saignant les rues,/ qu'il soit le mien je le regny !¹ ». Le jongleur a une qualité irrévérencieuse, comme on peut le démontrer dans le *CXIX* du *Testament* : « Sy me soubzmectz, leur serviteur,/ en tout ce que puis faire et dire,/ à les honorer de bon cœur/ et obeïr, sans contredire. / L'omme bien fol est d'en mesdire,/ car soit a part ou en prescher/ ou ailleurs, il ne faut pas dire/ se gens sont pour eulx revanchier »².

Tous les jongleurs sont pauvres, caractéristique commune à ces personnages picaresques sur la scène. Villon déclame avec honneur sa pauvreté, comme dans le lai *XXVII* « Item, ma nomination/ que j'ay de l'Université/ laisse par resignation/ pour seclurre d'adversité/ povres clerks de ceste cité/ soubz cet *intendit* contenus,/ Charité m'y a incité,/ et Nature, les voyants nudz³ ». La misère est une autre *condicio sine qua non*, un point de départ pour le fou, le porte – parole, qui cache sous la figure de l'ironie, avec son humanité et sa profondeur inconnue : « Alé s'en est, et je demeure, / povre de sens et de savoir,/ triste, pally, plus noir que meure,/ qui n'ay n'escus, rente n'avoir ;/ des miens le mendre, je dy voir,/ de me desavouer s'avance,/ oubliant naturel devoir/ par faulte d'un peu de chevance⁴ ». C'est le grand thème de la fortune, qui n'est pas si généreuse avec les jongleurs. C'est un topos littéraire qu'on peut retrouver dans les compositions *XXXV*, *XXXVI*, *XLII* et aussi dans la *Ballade de bon conseil*, qui commence avec une des figures chères à Cucchi :

Hommes failliz, bersaudez de raison,/ desnaturez et hors de congnoissance,/ demis du sens, comblez de desraison,/ folz abusez plains de descongnoissance,/ qui procurez contre vostre naissance,/ vous submettans à détestable mort/ par lascheté, las ! que ne vous remort/ l'orribleté qui a honte vous maine ?/ voyez comment maint jeunes homs est mort/ par offensser et prendre autruy demaine.// Chacun en soy voye sa mesprison !,/ Ne nous vengons, prenons en paciënce ;/ nous cognoissons que ce monde est prison :/ aux vertueux franchis d'impaciënce./ Batre, rouiller, pour ce n'est pas science,/ tollir, ravir, piller, meutrir a tort.// de Dieu ne chault, trop de verité se tort/ qui en telz faiz sa jeunesse demaine,/ dont a la fin ses poins douloureux tort/ par offenser et prendre autruy demaine.// Que vaut piper, flater, rire en trayson,/ quester, mentir, affermer sans fiance,/ farcer, tromper, artifier poison,/ vivre en peché, dormir en deffiance/ de son prouchain sans avoir confience ?/ Pour ce conclus : de bien faisons effort./ Reprenons cuer, ayons en Dieu en confort,/ nous n'avons jour certain en la sepmaine ;/ de noz maulx ont noz parens le ressort/ par offensser et prendre autruy demaine⁵.

¹ Idem, *Testament I*, p. 29. [En l'âge de mes trente ans, / tout honte bue, / Ni tout à fait fou ni tout à fait sage/ malgré bien des peines subies, / toutes reçues/ de la main de Thibaud d'Aussigny.../ s'il est évêque, bénissant par les rues, / je nie qu'il soit le mien].

² Idem, *Testament CXIX*, p. 111. [Aussi je m'engage – je suis leur serviteur/ en tout ce que je peux faire et dire - / à les honorer de bon cœur/ et à leur obeïr sans contredire. / Bien fou est d'en médire/ car en privé ou au prêche/ ou ailleurs, pas besoin de le dire, / ces gens sont capables de se venger].

³ Idem, *Lais, XXVII*, p. 17. [Item, ma nomination/ que j'ai reçue de l'Université, / Je l'abandonne volontairement/ pour sortir de l'adversité/ les pauvres clerks de cette cité / désignés ci-dessous dans cet acte./ Charité m'y incité / et Nature, qui les voyaient nus].

⁴ Idem, *Testament, XXIII*, p. 41. [Il s'en est allé et je demeure/ pauvre de sens et de savoir,/ triste, at, plus noir qu'une mûre ;/ moi qui n'ai ni écus, ni rente ni avoir./ Le plus humble des miens, je dis la vérité,/ s'empresse de me renier,/ oubliant le devoir naturel/ parce que je manque d'un peu de biens].

⁵ Idem, *Ballade IX*, p. 207. [Hommes, perdus, dépourvus de raison, / dénaturés, privés de connaissance, / hors du sens, empli de déraison,/ fous égarés, plein d'inconscience,/ qui agissez contre votre vie,/ vous exposant à une mort détestable/ par lâcheté, hélas ! que n'avez-vous remords/ de l'horreur qui vous mène à la honte ? voyez combien de jeunes gens sont morts/ pour avoir lésé autrui et pris son bien.// Que chacun en son for intérieur voie sa méprise !/ Ne nous vengeons pas, supportons avec patience:/ nous savons que ce monde est prison/ pour les hommes vertueux, délivrés

Les « hommes faillis et démis du sens » de Villon se transforment chez Cucchi en imbéciles. Pourtant il y a des pièces dont le protagoniste est l'imbécile – jongleur qui remonte autant à la poésie de Villon que à la poésie de Rutebeuf. Par exemple :

L'idiota si apriva senza cura all'animale/ già ubriaco di odori sotto il banco/ per la sua testa tonda e il corpo così soffice/ come quell'altro muso peloso/ con le sue enormi scarpe da montagna/ e quel fratello che un ragno se lo mangia./ Al sangue seguiva un pensiero malinconico,/ un sorriso e una calma desolata:/ l'allegoria del figlio in cuore e spirito,/ che nessuno redime ma non si rassegna¹.

Il y a une profonde différence de ton entre les poésies plus inspirées par Rutebeuf et celles qui s'inspirent de Villon . Le ton de celles qui viennent de Villon est plus dur, les atmosphères plus sombres, obscures. On le voit avec « l'idiote » initial, avec la comparaison du père à un « animal ivre et du muflon poilu ». On peut soupçonner ici la description de la découverte du corps après sa mort violente, à cause de « l'araignée qui mange ce frère ». Mais aussi dans le blasphème, goût partagé par Baudelaire et par Cucchi aussi : « *Il colpo si era diffuso/ nella testa del mio povero padre/ e gli aveva spaccato la testa²* ». Ou encore: « *Non c'era bisogno di tanta violenza,/ mi dicevi. Dio inverecondo/ che maneggi le cause e non ti fai vedere/ non farle più del male³* ». La violence du blasphème envers Dieu est motivée par la violence de la mort du père, un père qui a été malheureux, blessé par la guerre . Luigi est « un garçon frappé. Mais le regard mystérieux et absent, répète », de façon obsédante, d'être aimé par les autres, de s'aimer. Pourtant, il n'y croyait pas : « *A tavola/ faceva gesti strani, assorto./ Faceva gesti nell'aria./ Forse per questo il giornale ha parlato/ di cagionevole salute./ Ho pensato al disordine, alle multe,/ alle marmitte Innocenti/ a un anno di miracolo* »⁴.

Le sarcasme du jongleur est quelquefois également présent dans *Il male è nelle cose* aussi. Le protagoniste, Pietro, se conduit d'une façon sauvage. Il est humain et compréhensif avec ses amis et sa fiancée, mais, quelquefois, il est proie à des pulsions agressives envers les autres. Il est obligé à dire ce qu'il pense sans le filtre de la bonne éducation, avec une férocité inhumaine et terrible. Il est obligé aussi d'accomplir des gestes absurdes. Cucchi décrit un processus psychique délicat : de la pitié humaine à l'horreur de la violence et de l'agression. qui s'opèrent en plusieurs épisodes : le meurtre du hamster

de l'impatience./ Ce n'est pas sagesse que de battre, frapper,/ voler, ravir, piller, tuer à tort./ Il ne soucie de Dieu, se détourne de la vérité,/ celui qui passe sa jeunesse à agir ainsi,/ et finit par se tordre les poings de douleur/ pour avoir lésé autrui et pris son bien.// Que vaut de tricher, flatter, rire en traître,/ quêter, mentir, affirmer sans fois,/ berner, tromper, fabriquer du poison,/ vivre dans le soupçon/ de son prochain, sans confiance ?./ Je conclus donc : efforçons-nous de faire le bien,/ prenons courage, trouvons en Dieu le réconfort,/ pas un jour dans la semaine ne nous est assuré./ De nos méfaits, nos parents pâtissent en retour,/ pour avoir lésé autrui et pris son bien.// Vivons en paix, éliminons la discorde,/ Jeunes et vieux, soyons tous en accord:/ la loi le veut, l'apôtre le rappelle/ à juste titre dans l'épître aux romains./ Il nous faut ordre, stabilité, refuge./ Notons ces points, n'abandonnons pas le vrai port/ pour avoir lésé autrui et pris son pris son bien.

¹ Maurizio Cucchi, *Poesia della fonte (Poesie 1965 – 2000)*, p. 193.

² Idem, p. 213.

³ Ibidem.

⁴ Idem, p. 227.

pour heurter la douceur de l'ex-fiancée, les injures à la tante, le croc en jambe au père de sa fiancée Maria. Pour se rendre compte de l'agressivité de Pietro, on peut lire ensuite la description de ce pauvre homme, le comptable Merlo, et de sa femme :

Suonò alla porta, venne la madre di Maria, che lui stentò a riconoscere. Era talmente rinsecchita e rimpicciolita che si trovò smarrito, bloccato; rimase lì, fermo sulla porta come un idiota, e la poverina, guardando all'insù, dovette ripetergli due volte di entrare. Vide subito, seduto al tavolo di un antico tinello, il padre, il contabile Merlo, un omino sciancato e dal testone calvo, che invece gli risultò identico al ricordo. Si alzò, trascinandosi a fatica verso Pietro per stringergli la mano, mostrandogli, dietro le labbra sottilissime, i denti di un sorriso meccanico e sinistro¹.

Lorsque Pietro se rend compte de son problème, il cherche de contrôler ses réactions, alors il commence à s'isoler et à s'éloigner du monde, en méditant des activités absurdes et en programmant des voyages, avec le but d'échapper aux humains. Une fois sa défaite constatée, Pietro décide de se punir définitivement pour son attitude agressive. Alors qu'il cherche des ciseaux pour faire une manucure, il trouve une petite boîte d'aiguilles et il a une étrange idée :

Si sentì rassicurato, forte a quel pensiero, e questa volta poté sorridere disteso. Certo la sensazione poteva essere intensa, a volte lo era stata. Una sensazione piena e totale, un colore unico, come una macchia senza sfumature o parti chiare. Ma era proprio un dolore? O piuttosto un momento di gioia sinistra? In ogni caso una sensazione nuova, indescrivibile. Come una febbre. Lentamente, distolse lo sguardo dallo spillo. Tentò di ricominciare come prima, di usarlo sulle dita. Ma fu un tempo brevissimo, questione di pochi secondi. Alzò, lentamente come prima, lo spillo, serio, serissimo. Poi, impassibile, se lo portò all'altezza dell'occhio destro, e questa volta, rapidamente, lo conficcò nella pupilla. Ebbe uno spasimo, come una scossa tremenda in tutto il corpo. Poi svenne².

Pietro peut faire ce qu'il pense, sans y réfléchir et sans réaliser quelles seront les conséquences de ses gestes. Il est mu par une étrange volonté de se punir et l'aiguille pénètre la prunelle. Avec son geste, Pietro se comporte comme un idiot agressif, attitude qui résume les romans, les plus connus, de Dostoïevski, c'est-à-dire *L'idiot* et *Crime et châtiment*. Dans l'œuvre de Cucchi, le jongleur a comme terme de comparaison les enfants, surtout dans une composition de *Per un secondo o un secolo*. Les enfants ne sont pas représentés gentiment, mais avec leur côté agressif :

Non trattare i bambini da bambini:/ tratta i bambini come noi./ Sono esserini teneri e indiscreti,/ non innocenti angeli, concreti/ folletti misteriosi, lievi e crudeli,/ sensibili e fedeli, sempre disposti/ al riso, al grido, al pianto./ Il loro tempo è veloce, rapinoso,/ sono sereni e ombrosi, minuziosi,/ non hanno disciplina, né ipocrita censura./ Sono come li vedi, sono natura³.

Les enfants sont donc de petits « êtres sensibles mais pas innocentes », mais ils sont surtout « des lutins mystérieux, légers et cruels » parce qu'ils sont comme la « nature » les a créés. Voilà que le

¹ Maurizio Cucchi, *Il male è nelle cose*, Milano, Mondadori, 2005, p. 42.

² Idem, pp. 144- 145.

³ Maurizio Cucchi, *Per un secondo o un secolo*, p. 63.

mal n'est plus seulement dans les choses, mais aussi dans les enfants et dans les êtres humains. C'est clair, surtout dans les deux derniers livres : *L'onore del clochard* et *Rebus macabro*.

Le clochard est sûrement agressif lorsqu'il parle « d'un groupe d'idiots » qui sont définis comme des « clown ¹ ». Ensuite, il continue ainsi :

C'è anche qualche scemo con quella specie di monopattino, sapete, lo chiamano skateboard. Sì lo ammetto, con gli anni divento intollerante... Poi, dall'altra parte, quella che dà sul corso Vittorio Emanuele, ci arriva spesso un altro gruppetto di deficienti di varie razze. Piazzano lì una specie di radio, la accendono a tutto volume, e poi si mettono a fare dei balzi, dei contorcimenti, delle capriole, o qualcosa del genere... Io li chiamo idioti ginnici. [...] Io non capisco cosa ci trovano... Se qualche pagliaccio si esibisce, c'è sempre qualcuno più scemo di lui che gli fa da pubblico².

Le terme jongleur est utilisé deux fois en deux pages : celle – ci n'est plus une coïncidence. Et peu après on commence à entrevoir la sagesse du jongleur : « *Io, in questa mia vita, che non è il massimo, ma che ha un suo...non so...direi persino: una sua saggezza! Bella parola, eh! Beh, in questa specie di vita che faccio, lo spreco non ha senso, e non esiste. [...] Così mi sento davvero, come dire? MIO. Ma forse l'ho già detto. Non sarò un gran ché, d'accordo, ma l'idea che sono roba mia mi ha sempre fatto piacere³* ». Voilà la première perle de sagesse : « être le mien » ou « je suis une chose qui m'appartient » ! Le clochard admet qu'il y a beaucoup de vies meilleures que la sienne, mais la sienne est totalement complètement libre, elle n'appartient pas aux emplois du temps du travail, elle n'est soumise à personne et à n'importe quoi. On peut respirer, goûter cette liberté, à laquelle Villon ne savait pas renoncer. Il y a aussi une petite dissertation sur le consumérisme :

L'altro giorno (un barista peruviano) mi ha portato un pacchetto di cracker, e li ho tenuti d'acconto. Poi mi sono ingoiato anche le bricioline. Sì, bisogna far fruttare le risorse. Così hai più soddisfazione. Questo è il vero consumismo. Quello nobile, voglio dire. Perché se la roba la consumi davvero, e non la usi solo per buttarla via il prima possibile, come questi stronzi che mi girano attorno con i loro sacchetti dopo lo shopping⁴.

Et enfin, il y a la dernière dénonciation du consumérisme touristique. Le clochard se rend compte que beaucoup de personnes ne connaissent pas sa ville natale, à savoir Milan. Le clochard entend de plus en plus parler de destinations exotiques et le Milanais commun n'a jamais vu « Sant'Ambrogio ou Santa Maria delle Grazie » : « *Del resto, sempre più sempre gente che dice: vado alle Seychelles, vado alle Maldive, vado alle Mauritius... come una volta si diceva: vado a Rimini, a Jesolo, a Varazze. E poi non sono mai entrati in Sant'Ambrogio, non hanno mai visto Santa Maria delle Grazie neanche di fuori. Questi*

¹ Maurizio Cucchi, *L'onore del clochard*, San Cesario di Lecce, Manni, 2009, p. 5.

² Idem, pp. 5 – 6.

³ Idem, pp. 9 – 10.

⁴ Idem, pp. 11 – 12.

*poveri pirla...*¹ ». Rimini, Jesolo et Varazze sont de jolies localités maritimes italiennes. Par contre, le terme « pirla » appartient au vocabulaire dialectal milanais et il signifie imbécile, mais dans ce cas il a une histoire particulière, qui mérite d'être approfondie. La ville de Milan a des origines qui remontent au Moyen- Age, son plan a une forme concentrique. Par contre, les villes d'origine romaine ressemblent à de gros échiquiers, avec leurs *cardines* et leurs *ducumani*, qui se rencontrent d'une façon perpendiculaires. Bref : le « *pirla* » est celui qui continue à tourner en rond à Milan, sans trouver sa destination. Vu que Cucchi parlait de ceux qui font des voyages sans avoir jamais vu Milan, ce n'est pas étonnant, parmi tous les mots grossiers qu'il pouvait utiliser, qu'il ait choisi ce terme – là. Une autre vérité accouchée par le jongleur.

Enfin, *Rebus macabro*, est le livre le plus inspiré par Villon. On y trouve, à part les poésies les plus agressives, des proses marquées par une ironie, quelquefois âpre, quelquefois hilarante. Le premier récit est « *Giallo imperatore* ». C'est l'histoire de Bartolomeo Ciccia, un ancien enseignant de technologie à la retraite à Nice. Il a des problèmes avec sa femme, Giampiera, qui l'a abandonné pour un disc-jockey, Sniffo, de trente ans plus jeune qu'elle. Cucchi a choisi le nom « Sniffo », traduisible en français avec sniffer, parce que le disc-jockey est accusé d'être un consommateur de cocaïne :

Ab già, dimenticavo, sono sposato... sposato da una vita, con Giampiera, una donna impaziente e insolente, che mi ha pregato di lasciarla, e ora vive a Milano, compagna di un orrendo ganzo, di un ... coso, come si chiama... sì, un disc-jockey, figuratevi! Lo chiamano Sniffo... pensate! Sniffo, un cretino drogato con la cresta verde e tutto pieno di tatuaggi fin sul collo. Sniffo con la mia Giampiera... due miserabili, ma li compatisco, mentre io me ne sto qui, solo e generoso, con la bulgara, che oggi e anche in giorno libero².

Le pauvre Bartolomeo est abandonné, sa femme est la compagne d'un jeune homme. Le grand professeur des rêves fabuleux et des projets cyclopéens est soigné par une aide-soignante bulgare. Le texte est un long monologue intérieur, dans lequel le protagoniste exprime ses convictions littéraires et scientifiques, toutes totalement absurdes. Il présente ses modèles, des exclus et des fous, et pour cette raison, ils sont importants pour Cucchi. Le premier est le savant Nikola Tesla, un homme de science serbe transféré aux Etats – Unis. Tesla a vécu beaucoup de querelles avec Edison et Marconi, parce qu'il soutenait que leurs théories avaient été découvertes par lui – même. Il a mené une vie misérable et a terminé ses jours dans la folie. Cucchi le décrit avec ces mots:

Nikola Tesla, nato nel 1865 in Croazia, ma di nazionalità serba. Morto in età avanzata, pressoché in miseria, e che fu gravemente danneggiato da quello sciocco e disonesto di Edison, quel mediocre che arrivò a boicottarlo vilmente, con mezzi infami. E Tesla fu poi derubato da quell'altro furbetto italiano, il cosiddetto marchese Guglielmo Marconi, che tutti voi ignoranti, ancora oggi, considerate... considerate: inventore della radio, mentre fu lui, Tesla, a compiere i primi esperimenti, prima di essere derubato da quel mostriciattolo emiliano. Tesla non era un imperatore delle scienze e del pensiero come sono io, d'accordo, ma anche in lui c'era qualcosa di ieratico,

¹ Idem, p. 18.

² Maurizio Cucchi, *Rebus macabro*, p. 24.

di sovraumano, di superbamente disinteressato. Ma non aveva compreso la meraviglia gialla della luce e della vita, e di questa lacuna subì in vita le conseguenze, riducendosi sempre più misero a proteggere i vilipesi piccioni, a innamorarsi, pensate addirittura di una colomba¹.

Le langage est inspiré, mais la désolation fin est touchante, une désolation qui est partagée aussi par Bartolomeo, parce qu'il « admire et il élit les nobles blancs et gris mouettes ²», plutôt que les simples pigeons. L'effet est étrange et il conduit le lecteur à l'absurdité de la vie. Mais ce n'est pas encore assez, Cucchi mène le discours et son absurdité plus loin. Le deuxième mentor, à qui Bartolomeo fait référence, est Giovanni Paneroni, un colporteur de glaces et de barbe à papa. Il était un astronome fou parce que, encore dans la première moitié du XX^e siècle, il soutenait que la terre était plate et non pas ronde. Paneroni est décrit avec désolation :

Dunque, Paneroni era celebre begli anni '20 e '30. Ma molti lo stimavano, ignoranti com'erano, lo stimavano solo perché lo consideravano un assurdo tipo pittoresco, un personaggio bizzarro, o addirittura un autentico folle. [...] Un vero grande, un genio isolato ma sicuro di sé, un precursore, che pure ha avuto anche postumi i suoi devoti estimatori, i suoi biografi. E poi scriveva, le sue teorie, non si limitava certo a spiegarle agli asini nelle fiere. Subire arresti, per esempio, e addirittura gli capitò di finire in manicomio! Pensate! Un genio in manicomio. [...] E, al suo ingresso, all'ingresso di Paneroni, la tristezza cupa di quelle aule spariva rapidamente. Un giornalista ha scritto che con la sua presenza quelle aule sembravano trasformarsi in osterie, in allegri punti di ritrovo. Sì. Magari gli studenti ne approfittavano anche o, scemi e conformisti com'erano i più, lo prendevano in giro. Il solito destino, ripeto, il destino comune ai veri grandi, ai geni³.

Et enfin, le « dernier héros de la pensée », né dans le petit village de Bar-sur-Aube, est le professeur universitaire Bachelard, dont Cucchi cite quelques titres : « *Il diritto di sognare, Poetica della réverie, Il valore induttivo della relatività et La propagazione termica dei solidi*⁴ ». Mais le poète et le livre élus au Parnasse, selon la perspective jongleuse de Cucchi, sont : *Les amours jaunes* de Tristan Corbière. Bartolomeo présente sa brève vie : né en Bretagne en 1845, il a eu une vie douloureuse et maudite, mais aussi tourmentée par la maladie. On l'appelait « Ankou », c'est-à-dire « follet de la mort ». Bartolomeo le définit comme « un somme irrégulier » et il commence à déclamer en français le « sordide sonnet » *Paysage Mauvais* :

Sable de vieux os – Le flot rale/ des glas : crevant bruit sur bruit.../ Palud pale, ou la lune ovale/ des gros vers, pour passer la nuit./ - Calme de peste, où la fièvre/ cuit... Le follet damné languit./ - Herbe puante où le lièvre/ est un sorcier poltron qui fuit.../ - La Lavandière blanche étale/ des trépassés la linge sale./ Au soleil des loups... - Les crapauds,/ petit chantres mélancoliques,/ empoisonnement de leurs coliques,/ les champignons, leur escabeaux⁵.

1 Idem, p. 20.

2 Ibidem.

3 Idem, pp. 25 – 26.

4 Idem, p. 32.

5 Idem, p. 35.

Les atmosphères sont obscures et livides comme la fin du petit récit, qui se termine avec la folie de Bartolomeo. Avant l'arrivée de la bulgare Dorotea, on l'entend encore prononcer une prophétie : *L'analfabeta è il sommo profeta del nostro tempo, di questo tempo dominato dal sottopensiero dei celentani*¹. Après Dorotea entre dans la chambre avec une pilule et un verre d'eau. Cucchi rejoint l'impiété, Bartolomeo dit à cette jeune femme : « *“Ah, Dorotea, sei tornata... Meno male. La mia pastiglia, la mia pastiglia... E meno male che è gialla”* ». On comprend, seulement à la fin, que Bartolomeo est totalement fou, qu'il a besoin de sa pilule pour retrouver sa lucidité et que tous ses délires sont conséquences de sa maladie. C'est le grand thème de l'horizontalité, de la foule anonyme, de l'homme qui ne doit pas et qui ne veut pas s'affirmer à tout prix. Ce thème dérive des productions philosophiques de Meistre Eckart et d'Angelus Silesius. Il y a encore un récit dans lequel le jongleur est protagoniste et dont le titre est *Avaro*. Le protagoniste est Dante qui, dans un très long monologue, discute sur la nécessité d'être économique. On commence avec la poésie qui sert d'introduction à *Donna del gioco*. C'est le sonnet dans lequel la vieille dame donne des conseils pratiques à une jeune femme, pour rester *Donna del gioco*, pour rester la femme qui administre le jeu d'amour. Dante accuse les prodiges, surtout un tel Maurizio Cucchi, qui ne partage pas la même vision du père de la littérature et de la langue italienne :

*Poi magari. C'è qualche poeta che si finge dissipatore, che canta le lodi assurde della dissipazione, ma non dategli retta, non credetegli. Nel migliore dei casi, mente. Se è valido, egli mente spudoratamente – che bella rima, eh?. Eh che economia anche nella rima: la stessa sillaba usata al massimo, usata più volte, rosicchiata utilmente fino all'osso. Sì, dicevo c'è un poeta, non so quanto furbo o quanto fesso, che ha cantato la dissipazione, la propria di dissipazione. Vi dico il suo sproloquio e vi lascio giudicare. Si chiama...si chiama... sì: Cucchi*².

Ensuite Dante, en voulant économiser le plus, décide de s'appliquer à la nouvelle discipline ascétique de l'immobilité, vue comme la seule possibilité d'éviter la dépense économique et énergétique. Bref : Dante est fou et la parole passe encore une fois à Cucchi : « *Ma spendere no, spendere... spendere... sprecaire... No... volete il mio male, volete dissanguarmi... dissanguarmi...Non voglio... Ho le idee chiare e alti concetti, torniamo al grande padre, al divino Dante, alla sua vecchia che ci insegna il vivere, che ci espone la morale, che ci fa capire, diciamo così, l'arte del sentimento. Già, l'arte del sentimento. Torniamo al Fiore, insomma: “Figliola mia, chi vuol gioir d'amore...”* »⁴.

La dernière thématique qui se croise entre Cucchi et Villon est la *vanitas vanitatum*. Villon présente une vision précaire de la vie, une vie qui n'a jamais confiance en le lendemain. Mais il y a aussi un élément plus profond, plus obscur : la mort. Sa présence rend la précarité de la vie plus désolée. Le

¹ Idem, p. 36.

² Idem, p. 37.

³ Idem, p. 68.

⁴ Idem, p. 75.

lecteur comprend alors le vers n. 5 du VIII de *Testament* : « en ce monde cy transitoire ¹ » comparé à la vieillesse de Mathusalem. Mais la vraie vanité est à la pièce XIX : « Ou sont les gracieux galans/ que je suivoye ou temps jadiz/si bien chantans, si bien parlans,/ sy plaisans en faiz et en diz ?/ Les aucuns sont mors et roidiz,/ d'eulx n'est il plus riens maintenant./ Respit aient en paradis,/ et Dieu saulve le remenant »².

La *vanitas* est protagoniste de la très célèbre *Ballade des dames du temps jadis* :

Dictes moy ou, n'en quel pays/ est Flora la belle Romaine, / Archipiadés, ne Thaÿs/ qui fut sa cousine germaine ;/ Echo, parlant quant bruyt on maine/ dessus riviere ou sur estan,/qui beaulté or trop plus qu'umaine/ mais où sont les neiges d'anten ?// Ou est la très sage Hesloÿs,/ pour qui fut châstré et puis moyne/ Pierre Esbaillart à Saint Denys ?/ Pour son amour eust ceste essoïne./ Semblablement ou est la royne/ qui commanda que Buriden/ fust gecté en ung sac en Saine ?/ Mais ou sont les neiges d'anten ?// La Royne blanche comme liz/qui chantoit a voix de seraine,/ Berthe, au plat pié, Biétrix, Aliz,/ Haranburgis qui tint le Maine,/ et Jeanne, la bonne Lorraine/ qu'Engloÿs brulerent a Rouen ;/ Où sont ilz, ou, Vierge souveraine ?/ Mais ou les neiges d'anten ?// Prince, n'enquerrez de sepmaine/ ou elles sont, ni de cest an,/ qu'a ce reffraing ne vous remaine:/ mais où sont les neiges d'anten ?³

Le lecteur peut s'émerveiller de la profondeur psychologique de Villon, avec son insistant refrain sur « les neiges d'antan ». Mais la ballade, la plus significative, est celle du *vieux langage français*, dont le refrain récite : « autant en emporte ly vens⁴ ». L'image du vent est présent dans la section Rutebeuf du livre *L'ultimo viaggio di Glenn* (voir le chapitre sur Rutebeuf) : « *Tutto l'avvenire è già avvenuto./ E dove sono quelli che ho amato,/ che accanto a me mi ero tenuto?/ gli amici sono spariti o sparsi: / il vento li ha portati via,/ amici che il vento se li porta/ e che soffiava davanti alla mia porta*⁵.

Cette petite poésie est sûrement une reprise de Rutebeuf, mais elle appartient au goût de Villon aussi, vu le refrain de la *Ballade en vieux langage français*. Ensuite il y a une autre raison qui fait soupçonner la présence de Villon dans les œuvres de Cucchi : la citation de Jeanne d'Arc dans la *Ballade du temps jadis*, laquelle est la protagoniste de la pièce théâtrale *La luce del distacco*. Le provisoire et la fuite du temps sont aussi présents dans *Malaspina* où deux poésies sont empruntées à Villon : « *Nel tempo che invece non esiste/ che è un'illusione o solo svolgersi/ ordinario, di un sé fino alla maturazione/ e fine, sbando definitivo e arresto/*

¹ François de Villon, *Œuvres Complètes, Testament VII*, p. 33. [Que dans ce monde éphémère].

² Idem, *Testament XXIX*, p. 45. [Où sont les joyeux compagnons/ que je suivais au temps passé, / Chantant si bien, parlant si bien, / si agréables en faits et dits ?/ Les uns sont morts et raidis, / d'eux, il ne reste plus rien maintenant. / Qu'ils obtiennent leur pardon en paradis, / et que Dieu sauve ceux qui restent].

³ Idem, *Ballade du temps jadis*, p. 53. [Dites-moi où, en quel pays/ est Flora la belle Romaine, / Alcibiade ou Thaïs, / qui fut sa cousine germaine, / Echo parlant au bruit mené/ sur rivière ou sur étang, / à la beauté plus qu'humaine, / Mais où sont les neiges d'antan ?// Où est la très sage Héloïse/ pour qui fut châtré et se fit moine/ Pierre Abélard à Saint-Denis ?/ Par amour pour elle, il subit cette preuve./ De même, où est la reine/ qui ordonna que Buridan/ fût jeté en un sac dans la Seine,/ mais sont les neiges d'antan ?// Prince, vous ne sauriez demander où elles sont/ ni toute une semaine ni toute une année/ sans que je vous ramène à ce refrain : / Mais où sont les neiges d'antan ?].

⁴ Idem, *Ballade en vieux langage français*, p. 55. [Autant en emporte le vent !]

⁵ Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 208.

per lo spin del misero soggetto/ nel paradosso semplice del mondo,/ giacciono strati, subsidenze, depositi/ di inesplorata materia remotissima¹ ». Il faut se concentrer sur le temps qui n'existe pas, un temps mental, qui est « illusion ou déroulement ordinaire », quelque chose qui passe et qui ne reste pas, comme dans l'œuvre de Villon. Pour cette raison :

Perciò io adoro solo il presente/ perchè solo il presente contiene/ tutto quello che è stato/ ma il presente sospeso, la luce,/ questo blocco di terra pressato².

Il faut aimer seulement le présent, un présent suspendu « en ce monde ci transitoire ».

La vanitas vanitatum : « où sont les neiges d'antan ? »

Une bonne partie de l'œuvre de Cucchi est dédiée à la fuite du temps et au caractère provisoire de tout ce qui fait partie de la vie des hommes. Ce thème est fortement présent dans l'esprit et dans la poésie de Villon. A partir de la très célèbre *Ballade des dames du temps jadis* et à ses « neiges d'antan », Villon prend forcément conscience que la vie est un très bref passage, qui peut être inconfortable. D'où, la profonde mélancolie des deux poètes : tous les deux, en effet, ont connu beaucoup de douleurs dans leur vie. Cette mélancolie prend des formes et des expressions différentes chez les deux poètes : c'est le problème partagé avec Rutebeuf aussi. La tristesse et la conscience que la vie de l'homme n'est pas grand-chose paraît à travers les longues tournures chez Villon, tandis que, chez Cucchi, cette émotion a une expression plus directe et, en même temps, plus ressentie. En effet, dans *L'ultimo viaggio di Glenn*, le lecteur s'arrête devant ce petit bijou poétique : « *Tutto l'avvenire è già avvenuto./ E dove sono quelli che ho amato,/ che accanto a me mi ero tenuto?/ gli amici sono spariti o sparsi: / il vento li ha portati via,/ amici che il vento se li porta/ e che soffiava davanti alla mia porta* »³.

Le traitement du même thème chez Villon est plus lent et différent :

Car, ou soit ly sains apostolles/ d'aube vestuz, d'amys coeffez,/ qui ne seint fors saintes estolles/ dont par le col prent ly mauffez/ de mal talant tout eschauffez,/ aussi bien meurt que filz servans,/ de ceste vie cy brassez:/ autant en emporte ly vens.// Voire, ou soit de Constantinobles/ l'emperieres au poing dorez,/ ou de France le roy tres nobles,/ sur tous autres roys decorez/ qui pour ly grant dieux adorez/ batist esglises et couvens,/ s'en son temps il fut honnorrez,/ autant en emporte ly vens.// Ou soit de Vienne ou Grenobles,/ ly daulphins, le preux, ly senez,/ ou de Digons, Salins et Dolles/ ly sires filz le plus esnez/, ou autant de leurs gens prenez,/ heraux, trompectes, poursuiivans,/ ont ilz bien boutez soubz le nez ?/ Autant en emporte ly vens.// Prince a

¹ Maurizio Cucchi, *Malaspina*, p. 47.

² Idem, p. 54.

³ Idem, p. 211.

mort sont tous destinez,/ et tous autres qui sont vivans:/ s'ilz en sont courcez n'atinés,/ autant en emporte ly vens¹.

L'élément commun est toujours le vent « qui souffle » et qui porte avec soi les vies de tous, indépendamment de leur rôle social. En effet les princes ou « les sains apostoliques » sont tous destinés à mourir, comme les pauvres et « tous les autres qui sont vivants ». Je crois qu'il y a une sorte de développement, pour ce qui concerne le traitement de la mélancolie : Rutebeuf, dans sa complainte, a une dimension complètement littéraire et publique. Pour cette raison, il peut se permettre d'aborder le thème après beaucoup de vers. Villon, le premier poète moderne, commence à se libérer des canons littéraires et à écrire des textes qui renvoient au vécu personnel, mais il est encore lié à une forme chantable : d'où le choix de la ballade. Cucchi, poète contemporain, davantage libéré de la structure traditionnelle de la poésie, ne cherche pas l'aspect musical, mais la force de l'expression. Cela justifie cette sorte d'évolution de l'expressivité et une nouvelle définition du vers, qui est plus bref, mais plus chargé d'émotion.

Pour la même raison et avec le même but, Cucchi utilise de nouveau les premiers quatre vers de la composition XXIII du *Testament*, c'est-à-dire « Alé s'en est, et je demeure, povre de sens et de savoir,/ Triste, pally, plus noir que meure² », en surmontant la problématique villonienne du manque d'argent. Cucchi préfère écrire sur le manque de Luigi, son père, en partageant le premier vers, présent aussi dans une poésie de Prévert, (comme on démontrera dans le chapitre à lui dédié), qui va démontrer l'importance de sa bibliothèque de Borges et de la tradition littéraire, dans un sens intertextuel : « *Luigi se ne andò gettandoci/ nell'improvviso smarrimento* »³.

¹ François de Villon, *Œuvres, Ballade en vieux langage français*, pp. 55-57. [Car qu'il soit pape/ vêtu d'une aube, coiffé de l'amict, / armé d'une seule étole sainte/ dont il saisit le diable,/ tout échauffé de colère, par le cou,/ il meurt tout aussi bien que son jeune serviteur,/ balayé de cette vie:/ autant en emporte le vent !//En vérité, que ce soit l'empereur/ de Constantinople au sceptre d'or/ ou le très noble rois de France,/ distingué entre tous,/ qui pour le puissant Dieu qu'on adore/ fait bâtir églises et couvents,/ si en son temps il fut honoré,/ Autant en emporte les vents !// Que ce soit le dauphin de Vienne ou de Grenoble, / le vaillant, le sage, ou le fils aîné,/ seigneur de Dijon, Salins et dole,/ ou prenez tout aussi bien leurs gens,/ hérauts, trompettes, poursuivants d'armes,/ ne s'en sont-ils pas bien enfilé ?/ Autant en emporte le vents !// Prince, tous sont destinés à mourir,/ comme tous les autres qui sont encore en vie./ S'ils en sont dépités et irrités,/ Autant en emporte les vents !]

² Idem, *Testament*, XXIII, p. 41. [Il s'en est allé et je demeure,/ pauvre de sens et de savoir,/ triste, mat, plus noir que mûr]

³ Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 230.

Trois mots stendhaliens : Milan, le flâneur et le monstre.

La ville de Milan et, plus généralement, l'Italie sont très importantes en ce qui concerne la production stendhalienne, pour cette raison Cucchi a repris toutes les descriptions stendhaliennes de cette ville, en en soulignant la beauté et l'importance. De la ville de Milan, on tire aussi l'attitude typiquement italienne et stendhalienne de la flânerie. Voilà que Cucchi flâne à travers les sites de la ville de Milan, en écrivant une sorte de guide touristique, qui décrit les monuments et les beautés milanaïses, dont Stendhal a parlé. Enfin, à côté des merveilles milanaïses, il y a la figure du monstre, que Cucchi a emprunté des romans de Stendhal et qu'il a transformé magistralement en Pietro, le protagoniste de son véritable roman *Il male è nelle cose*.

Encore une fois, Cucchi cache sa reconnaissance envers un auteur de la littérature française, en s'occupant seulement de traductions et ne pas s'engageant dans une vraie et propre préface d'une édition de Stendhal. Il est vrai aussi que cet auteur est si fondamental pour Cucchi, qu'il décide de le citer directement dans ses textes, en soulignant. Alors Stendhal ne devient pas seulement un des plus importants citoyens et un des plus attentifs promeneurs – flâneurs milanaïses, mais il est aussi l'inventeur d'une figure qui a passionnée Cucchi dès ses premiers livres, à savoir la figure du monstre. Dans cette duplicité de perspectives, Cucchi a choisi Stendhal comme un de ses pères adoptifs, un modèle toujours valide pour décrire sa passion milanaïse et la haine envers son père, dans un premier temps, et puis envers la société, dans sa dernière production.

On est obligé de commencer par la haine envers son père, parce qu'elle est le trait fondamental de son premier recueil de poésies *Il disperso*. La cause de la scission paternelle – filiale est l'absence injustifiée du père que le fils n'arrive pas à comprendre et, surtout, à accepter. On le lit très clairement dans la glose du *disperso*, quand le poète salue son père en disant : « *caro adorabile piccolo tanghero idiota* »¹. Son père est défini donc un adorable petit rustre idiot, mais c'est seulement la première d'un ensemble d'accusations adressées à son père. On peut les trouver aussi dans le recueil *Le meraviglie dell'acqua*, dans lequel le poète emploie un ton qui rejoint l'invective : « *Qualcuno diceva: orridi segnali di fine; ingenuo/ bastardo... dal trampolino/ pendevano residui sconci e nell'azzurro/ stronzi, cartocci, pelli levigate,/ le nostre chimere, diavoli,/ confusi pensieri ; ridente, fregandosi le mani/ osservava in silenzio lo squisito istruttore* »².

Les termes comme « étrons, bâtard » sont très forts et ils impliquent des reproches terribles au père disparu sans laisser de traces. Cette typologie de langage et cette perspective si dure envers Luigi cessent dans les livres « *Glenn* » et « *Donna del gioco* », qui marquent non seulement la fin des hostilités

¹ Maurizio Cucchi, *Il disperso (Poesie 1965 – 2000)*, p. 67.

² Maurizio Cucchi *Le meraviglie dell'acqua (Poesie 1965 – 2000)*, p. 100.

entre les deux, mais la découverte aussi de la vérité concernant la mort de son père et, en outre, la construction d'une paix difficile entre eux. Si dans *Glenn* le père, à l'occasion de l'abattage d'un animal pendant une partie de chasse à laquelle assiste aussi le petit Icio, est encore un « *bracconiere di merda*¹ », dans « *Donna del gioco* » Luigi devient un « *inerme fratello/ nel moi mutato pensiero*² ». Il y a un remarquable changement, même si la nouvelle situation est difficile à accepter : Luigi passe d'étron, de bâtard à inerme frère, dans une lettre poésie qui commence avec un « Cher perdu Luigi³ ». Ce changement et cet armistice, qui se transformeront dans une trêve durable, n'arrivent pas dans la vie et dans la production de Stendhal. En effet, en lisant ses romans, on a toujours des pères absents (*La chartreuse de Parme*), une absence qui frise l'hostilité, pas du tout cachée dans les romans lus et proposés par Cucchi (*Armance, Le rouge et le noir* et *La vie d'Henry Brulard*). Si dans *La chartreuse de Parme* le marquis Del Dongo, père du protagoniste, n'a presque pas d'espace dans le roman et l'antagoniste est son frère Ascanio, en *Armance* le père – oncle n'a pas de consistance et il est presque détesté par Octave, protagoniste du roman. La haine devient explicite surtout dans *Le rouge et le noir* et *La vie d'Henry Brulard*, lorsque Stendhal écrit le chapitre IV *Un père et un fils*.

À l'occasion de l'offre de travail de M. de Rênal, le père Sorel répond avec « ses vaines paroles, avec un sourire gauche qui augmentait l'air de fausseté et presque de friponnerie naturel à sa physionomie⁴ ». Son père est entièrement engagé à comprendre pourquoi M. le maire de Verrières est intéressé à donner un travail à Julien, son fils le plus détesté. Lorsqu'il va parler à Julien, il va lui exposer l'offre de M. le maire parce qu'il a peur « d'un piège⁵ » tendu par son père. Et c'est le curé qui devient, pas seulement à un niveau spirituel, le père de Julien. En effet, à son retour à la maison, il est « étonné de ne pas être battu⁶ » par « son terrible père⁷ ». Le père détesté par Julien est remplacé par la figure du maire, le mari de Mme de Rênal, la femme que Julien a tant aimé jusqu'à lui donner le droit de garder son enfant, après sa condamnation à mort en raison de sa tentative d'homicide. On le voit très bien lorsque Stendhal décrit le premier dialogue entre M. de Rênal et Julien, où le maire « sortit de son cabinet ; du même air majestueux et paternel qu'il prenait lorsqu'il faisait des mariages à la mairie⁸ ». L'air majestueux de M. de Rênal a la même lourdeur qui entoure le père d'Henry Brulard, alias Henry Beyle. Dans la préface au livre, on lit : « Stendhal a tellement détesté son père qu'il a pris en haine la ville à

1 Idem, p. 121.

2 Idem, p. 137.

3 Ibidem.

4 Stendhal, *Romans et nouvelles, Le rouge et le noir*, Paris, Gallimard, 1952, p.231.

5 Idem, p. 236.

6 Idem, p. 237.

7 Ibidem.

8 Idem, p. 245.

laquelle il l'identifie et à laquelle il identifie son enfance : « Grenoble est pour moi comme le souvenir d'une abominable indigestion ; il n'y a pas de danger mais un effroyable dégoût ¹ ».

La répugnance pour la ville de Grenoble est semblable à celle de son père, en effet Henry admet que « j'avais de l'éloignement pour mon père et de la répugnance à l'embrasser² ». C'est pour cela que Stendhal son « excellent grand père³ » (du côté maternel naturellement) comme père adoptif et tel il restera jusqu'à 1796, quand Henry a décidé « de me tirer de Grenoble par les mathématiques⁴ ». Le choix de la mathématique a profondément déçu son grand-père, Noble et homme de lettres et de philosophie. Henry est conscient de ne pas aimer son père, comme il est conscient que son père ne l'aime pas. Dans son autobiographie, il dit que son enfance était privée de tous les plaisirs et pleine de « douleurs amères et dégoûts⁵ » en raison de la présence de « deux diables, ma tante Séraphie et mon père qui dès 1791 devint son esclave⁶ ». D'une façon très mûre, Henry se rend bien compte des raisons pour lesquelles il ne peut pas aimer son père et être aimé de lui :

Il aurait été bien difficile qu'il m'aimait : Il voyait clairement que je ne l'aimais point, jamais je ne lui parlais sans nécessité car il était étranger à toutes ces belles idées littéraires et philosophiques qui faisaient la base de mes questions à mon grand-père et des excellentes réponses de ce vieillard aimable. Je le voyais fort peu. Ma passion pour quitter Grenoble, c'est-à-dire lui, et ma passion pour les mathématiques, seul moyen de quitter cette ville que j'abhorrais et que je hais encore, car c'est là que j'ai appris à connaître les hommes⁷ ».

La haine réciproque se manifesterait dans des reproches du père adressés au fils, qui donneront la possibilité au fils de le détester. La première accusation était d'être un « indigne enfant⁸ », parce qu'il est accusé « d'avoir battu Pauline⁹ » ; aux yeux de son père il avait « un caractère atroce¹⁰ », voilà la naissance du monstre. Une bonne partie des protagonistes des œuvres stendhaliennes sont définis de cette façon. En continuant avec l'analyse de *La vie d'Henry Brulard*, le jeune Henry est, au moins auparavant l'hiver de 1826, « l'homme le plus gai et le plus insensible¹¹ ». En effet, le protagoniste est présenté comme un enfant terrible, dès sa petite enfance, lorsqu'il a mordu à la joue et au front Madame Pison du Gallant, une femme de vingt – cinq ans qui, comme réponse à un « Embrasse – moi, Henry¹² », a obtenu une morsure . Sa tante Séraphie n'hésite pas à le déclarer comme « un monstre avec

1 Stendhal, *La vie d'Henry Brulard*, Paris, Gallimard, 1973, p. 9.

2 Stendhal, *Ouvres intimes, La vie d'Henry Brulard*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1982, p. 564.

3 Idem, p. 577.

4 Ibidem.

5 Idem, p. 597.

6 Ibidem.

7 Idem, p. 596.

8 Idem, p. 645.

9 Ibidem.

10 Ibidem.

11 Idem, p. 541.

12 Idem, p. 551.

un caractère atroce¹ ». Les atrocités d'Henry, masquées de naïveté, continuent pendant toute son adolescence. Un épisode savoureux narré par Stendhal est un commentaire à l'insertion de son père dans la liste des ennemis de l'état, à cause d'une ancienne rivalité avec Amar, représentant de la république et avocat comme son père. Cette insertion a coûté cher à son père, qui a dû passer trente – deux jours en prison et, à son retour à la maison, le petit Henry, en démontrant tout son « caractère atroce² », lui a dit :

« Mais, dis – je à mon père, Amar t'a placé sur la liste comme notoirement suspect de ne pas aimer la République, il me semble qu'il est certain que tu ne l'aime pas. »

A ce mot toute la famille rougit de colère, on fut sur le point de m'envoyer en prison dans ma chambre et pendant le souper, pour lequel bientôt on vint avertir, personne ne m'adressa la parole. Je réfléchissais profondément. Rien n'est plus vrai que ce que j'ai dit, mon père se fait gloire d'exécrer (terme à la mode alors parmi les aristocrates), quel droit ont – ils de se fâcher ?

Cette forme de raisonnement : quel droit a-t-il ? fut habituelle chez moi depuis les premiers actes arbitraires qui suivirent la mort de ma mère, aigrèrent mon caractère et m'ont fait ce que je suis³.

Après vingt – deux mois de permanence dans les listes des suspects, son père a été délivré le 6 thermidor 1794, trois jours avant la mort de Robespierre. Mais si en cette occasion l'agressivité d'Henry est mal camouflée par la naïveté, la violence est ouverte dans une confession qui dénote toute la haine de Stendhal envers les prêtres. On insiste encore sur la Terreur du 1793 et sur le sang qui coule dans les rues de Grenoble, celui de deux prêtres accusés par la foule et guillotiné. La haine envers les ministres de Dieu sur la terre mène Henry à admettre que : « Voici un de mes grands torts : mon lecteur de 1880, éloigné de la fureur et du sérieux des partis, me prendra en grippe quand je lui avouerai que cette mort qui glaçait d'horreur mon grand-père, qui rendait Seraphie furibonde, qui redoublait le silence hautain et espagnol de ma tante Elisabeth, me fit pleasure. Voilà le grand mot écrit »⁴.

Henry a bien aimé le meurtre de deux prêtres accusés par des révolutionnaires dans la phase la plus violente de la Révolution française. Le jeune Henry montre la même honnête violence et la plus complète insensibilité, ou mieux, une sorte de joie macabre, lorsqu'il raconte sa réaction à la nouvelle de la mort de sa tante Séraphie : « Je me jetai à genoux au point H pour remercier Dieu de cette grande délivrance⁵ ». Quelques années plus tard, l'auteur abandonne la haine pour sa tante Séraphie, parce qu'il l'a, tout simplement, oubliée : il exprime un seul désir adressé à son père, c'est-à-dire « ne pas me

1 Ibidem.

2 Idem, p. 639.

3 Ibidem.

4 Idem, p. 691.

5 Idem, p. 736.

trouver auprès de lui. J'observais, avec remords, que je n'avais pas pour lui une goutte de tendresse ni d'affectation¹ ».

La même façon de se conduire dans le rapport avec le père est celle de Julien Sorel, un fils qui aime plus lire que travailler avec ses frères, qui le battent, et avec son père, qu'il déteste tout simplement. Mais cela ne suffit pas, même Mme de Rênal arrive à lui écrire une lettre, dans laquelle elle l'accuse de ne pas avoir voulu la recevoir dans sa chambre, après des lettres anonymes reçues par son mari. Elle lui écrit : « Tes regards m'effrayent. J'ai peur de toi. Grand dieu ! Ne m'aurais – tu jamais aimée ? En ce cas, que mon mari découvre nos amours, et qu'il m'enferme dans une éternelle prison, à la campagne, loin de mes enfants. Peut – être Dieu le veut ainsi. Je mourrai bientôt. Mais tu seras un monstre »².

Voilà la glose qui termine la lettre écrite par son amante, mais l'hypocrisie de Julien, dont le narrateur plusieurs fois l'accuse, est bien célèbre. En effet peu après, Julien utilise le terme « monstre³ » pour le plus grand chansonnier républicain, c'est-à-dire Pierre – Jean de Béranger et il le définit ainsi, parce que Julien travaille chez M. de la Mole, qui est en train de tenir des discours forts monarchiques. Le thème du monstre convient bien lorsque Mathilde lui reproche de s'être livrée « au premier venu⁴ ». Julien, honteux de cette définition, se lance instinctivement sur une vieille épée du Moyen Age conservée dans la bibliothèque et il admet en soi même qu' « il eût été le plus heureux des hommes de pouvoir la tuer⁵ ». Encore une fois la violence de la passion, encore une fois Mathilde le provoque, mais cette fois la provocation de la jeune demoiselle noble se limite au niveau du raisonnement et elle prend forme dans l'habituel terme « Le monstre n'est point troublé, se dit elle.../ Mais que dis – je, monstre ! il est sage, prudent, bon ; c'est moi qui ai plus de torts qu'on n'en pourrait imaginer⁶ ».

A l'occasion de la découverte de la grossesse de Mathilde, le Marquis n'hésite pas à définir Julien « monstre⁷ » et ainsi il est défini par le père Chélan aussi, à l'occasion de la tentative de tuer Mme de Rênal. Dans la reproduction de son soliloque, le père Chélan associe le terme « monstre » au terme « enfant⁸ ». A la prison, Julien a beaucoup de temps pour raisonner sur ses actes et il se rend bien compte qu'il n'est pas un homme ignoble et en même temps qu'il a beaucoup aimé. Ce qui est anormal en lui reste le besoin d'aimer, qui s'accompagne à l'envie de réussir et de s'imposer : « Ai – je beaucoup

1 Idem, 771.

2 Stendhal, *Le rouge et le noir*, p. 329.

3 Idem, p. 464.

4 Idem, p. 547.

5 Ibidem.

6 Idem, p. 618.

7 Idem, p. 629.

8 Idem, p. 651.

aimé ? Ah ! j'ai aimé M.me de Rênal, mais ma conduite a été atroce. Là, comme ailleurs, le mérite simple et modeste a été abandonné pour ce qui est brillant... »¹

Le besoin d'aimer et la férocité des passions sont à la base du roman *Armance*, dont le protagoniste est Octave de Malivert, un véritable monstre, aussi bien physiquement que moralement. Armand Hoog qui édite la préface soutient que : « L'histoire d'un cas de défiance physique, rendu plus ou moins actuel par le scandale Duras et le canular La Touche, et tout ensemble, pour faire tableau « quelques scènes d'un salon de Paris en 1827 ». Des commentateurs friands de peinture sociale nomment les salons et les grandes dames que Stendhal a pu évoquer »².

La défiance d'Octave est d'ordre sexuel parce qu'il souffre de *impotentia* et cette impuissance peut dériver de la force extrême de l'amour d'Octave – Stendhal envers sa mère. Elle génère deux conséquences fondamentales : la première est la haine irrésistible pour le père et la deuxième est « un refus inconscient de salir l'image adorée (celle de la mère), en aimant physiquement une autre femme, un blocage de la fonction sexuelle...³ ». Selon Hoog, le thème du monstre est applicable aux œuvres autobiographiques (et pas seulement à celles – ci) de Stendhal, y compris *Souvenirs d'égotisme*, mais le choix que j'ai pris d'aborder *La vie* et *Armance* est justifié par le fait que Cucchi mentionne directement ces textes dans ses romans, en les citant littéralement. Hoog a parfaitement raison de soutenir que la nature du monstre n'a pas une unique signification sexuelle, en effet Stendhal révèle que le monstre est surtout lié « à l'immoralité⁴ ». Ensuite la révélation stendhalienne qui admet peu après « Mes médecins... m'ont toujours traité avec plaisir comme étant un monstre, pour l'excessive irritabilité nerveuse⁵ ». Voilà, l'explication et la cause première de la défiance de Stendhal et de tous les protagonistes de ses œuvres : l'irritabilité nerveuse. Cela peut se démontrer à la deuxième page du premier chapitre du roman, lorsque son oncle le définit comme misanthrope :

- Pourquoi me montrerais – je autre de que je ne suis ? répondit froidement Octave. Votre neveu sera toujours sur la ligne de la raison. – Mais jamais en deçà ni au – delà, reprit le commandeur avec sa vivacité provençale ; d'où je conclus que si tu n'es pas le messie attendu par les Hébreux, tu es Lucifer en personne, revenant exprès dans ce monde pour me mettre le martel en tête. Que diable es-tu ? Je ne puis te comprendre ; tu es le devoir incarné⁶.

Octave est comparé à Lucifer en personne pour sa méchanceté, qui rejoint la folie et la violence. En effet, pendant une nuit de désespoir, Octave marquait toutes ses actions par « une violence extrême

1 Idem, p. 677.

2 Stendhal, *Armance*, Paris, Gallimard, 1975, p. 13.

3 Idem, p. 21.

4 Ibidem.

5 Ibidem.

6 Stendhal, *Romans et nouvelles, Armance*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1952, p. 30.

et une méchanceté extraordinaire¹ ». Même le narrateur admet que, si Octave n'avait pas de parents riches, on pourrait l'enfermer dans une maison pour l'hygiène mentale. La folie est toujours rappelée comme extrême conséquence de sa conduite altière et dédaigneuse, jusqu'à arriver au « dégoût pour les hommes² » et pour les sentiments envers les hommes, y compris l'amour. Et c'est l'amour le grand thème de sa vie et le principe de son malheur, comme le narrateur Stendhal l'admet ouvertement : « Il était bien loin de penser qu'il aimait, il avait ce sentiment en horreur. Il s'était juré mille fois depuis quatre ans que jamais il n'aimerait. Cette obligation de ne pas aimer était la base de sa conduite et la grande affaire de sa vie »³.

Octave ne veut pas aimer, mais ses raisonnements vont au-delà de cela, il soutient qu'il ne peut pas éprouver de sentiments et qu'il n'a pas de répugnance instinctive pour le vice : « j'abhorre le vice, c'est tout vulgairement par l'effet d'un raisonnement et parce que je le trouve nuisible⁴ ». Donc on transcende la perception et les confins du bien et du mal, tout est contrôlé par le filtre de la raison : pas de place pour l'affectation retenue comme quelque chose d'inutile, qui va miner la force et la résistance du corps et de la tête. La référence explicite de Stendhal pour ces exercices de vertu est à la mystique allemande, dont Octave (et Cucchi aussi) sont férus, surtout en ce qui concerne la « conscience intime du bien et du mal⁵ ». Mme de Bonnavet, mère putative de la jeune Armance, essaie de le convertir, en utilisant cette lecture sévère du christianisme et le mysticisme devient pour Octave le seul moyen pour gérer la vie communautaire et abandonner sa solitude, parce qu'il se rend compte que « le mauvais ton permet de parler de soi, à tort et à travers, et l'on est moins isolé⁶ ».

Malgré ses exercices d'adaptation à la société, Octave reste méchant, seulement l'amitié de sa cousine Armance pourrait faire disparaître sa noire misanthropie. En effet « Octave passait pour méchant dans quelques sociétés, et les sots avaient de lui une peur instinctive⁷ ». Armance aussi échoue, parce qu'Octave lui réserve un traitement terrible, lorsqu'ils comprennent qu'ils sont amoureux l'un de l'autre. Octave ment en lui disant qu'il va partir pour un long voyage en Amérique et qu'il a choisi de partir parce que l'ancienne amitié devait suffire et que le voyage lui semble une bonne idée pour freiner la naissance de l'amour. En écoutant cela, Armance s'évanouit et Octave « resta immobile à la regarder ; elle était profondément évanouie...⁸ ». Pas de pitié chrétienne, pas de politesse, pas un geste gentil pour aider la jeune Armance, qui reste à terre inconsciente, au contraire il y a toute la méchanceté possible

1 Idem, p. 45.
2 Idem, p. 49.
3 Idem, p. 52.
4 Idem, p. 64.
5 Idem, p. 65.
6 Idem, p. 84.
7 Idem, p. 99.
8 Idem, p. 119.

concentrée sur la jeune fille. La décision d'Octave est déterminée par son problème d'impuissance, un problème dont il essaie de parler à Armance, mais qu'elle ne comprend pas. Armance croit en une défiance purement spirituelle et morale, elle n'arrive pas à entrevoir la possibilité d'un problème physique. En effet, Octave lui confesse son amour, mais il décide de partir et, avant de partir, de rédiger un testament en lui laissant toute sa fortune, afin qu'elle puisse se marier de nouveau, après sa mort. En effet Octave a déjà pensé à partir, aller en Grèce et se suicider. La confession est atroce et violente :

- Oui, chère amie, lui dit-il en la regardant enfin, je t'adore, tu ne doutes pas de mon amour ; mais qui est l'homme qui t'adore ? C'est un monstre.

A ces mots, l'attendrissement d'Octave sembla l'abandonner ; tout à coup il devint furieux, se dégagea des bras d'Armance qui essaya en vain de le retenir, et prit la fuite. Armance resta sans mouvement. [...] Plus morte que vive, elle n'eut pas besoin que de paraître devant madame de Malivert pour obtenir la permission de ne pas rester à table¹.

Le plan est établi d'avance, il lui reste seulement un geste à accomplir : le suicide. Il décide de s'embarquer et, au moment de la mort, il pense à un vers de Virgile, prononcé par Didon à l'instant de son trépas : « *Vixi et quem dederat cursum fortuna peregr²* », c'est-à-dire « j'ai vécu et cette destinée que la fortune avait tracé pour moi, je l'ai parcourue ». Mais la méchanceté et le suicide sont parties intégrantes du roman de Cucchi *Il male è nelle cose*. Pietro se conduit exactement comme les héros – monstres de Stendhal : il est méchant, il est incapable de respecter les sentiments d'autrui, il est égoïste et il fait des actions incompréhensibles pour les autres, en feignant une sorte de suicide, lorsqu'il s'enfile une aiguille dans un œil. Mais pourquoi peut-on voir des liens entre l'œuvre de Stendhal et Cucchi ? Le poète dit explicitement :

Pensò anche a un bellissimo passo di Armance, quando Stendhal dice che Octave, il protagonista, si risvegliava ogni mattina imparando ogni volta nuovamente la sua disgrazia, riassaporandola amaramente. Era quello che successe a Pietro: dopo l'oblio il ritorno alla verità, così spiacevole.

*"In fondo" si diceva "i bambini, che sono natura, dove vedono la debolezza colpiscono senza esitare, senza pietà, e ci provano gusto, soddisfazione"*³.

Voilà la reconnaissance envers Stendhal, voilà la même conduite de Julien, d'Henry et surtout d'Octave. Pietro souffre de la même horreur pour la société, dont souffrent les héros stendhaliens. Il préfère rester tout seul à compulsurer ses livres plutôt qu'entrer en relation avec d'autres hommes, à commencer par son père. En effet, « *Pietro non faceva molto per accontentare il padre, che aveva qualche dubbio sul suo modo di vivere. Ma tra di loro c'era più tenerezza che cattivo sangue*⁴ ». Comme Octave, Pietro est un véritable

¹ Idem, p. 175.

² Idem, p. 186.

³ Maurizio Cucchi, *Il male è nelle cose*, p. 103.

⁴ Idem, p. 10.

monstre. Pietro ne se dispense pas de dire tout franchement ce qu'il pense de l'amour à Lea, de laquelle il se séparera. C'est-à-dire que, si on a quelqu'un à aimer, on a toujours peur de le perdre, tandis que deux personnes qui se fréquentent sans amour « *possono avere un contatto e una conoscenza reciproca molto più chiari e solidi di due innamorati*¹ ». Après cela, il devient de plus en plus méchant avec sa tante Gianna, qui lui a apporté un cadeau et devant laquelle Pietro fait ce commentaire :

*« Figuriamoci ! A parte la modestia dell'oggetto, sì, di questo... cosa » e qui il sorriso di Gianna si era già cancellato, in una frazione di secondo, « perché d'accordo, va bene il pensiero, ma se è un pensiero di merda, insomma, è un pensiero da poco... A parte questo, insomma, che cosa credi? Non sono mica un bambino, o un adolescente, che accontenti con un disco! Canzonette, pensa un po'! Come se non ce ne fossero abbastanza, in giro. Saranno anche belle, queste, ma cosa cambia? Andranno bene, queste povere cose, per la tua testa di rapa. Ma guardati un po' allo specchio! Non vedi che fai pena, povera zia Gianna*² ».

Voilà la première provocation face à une tante qui l'aime beaucoup et puis, peu de pages après, Pietro commence à s'épouvanter parce qu'il ne sait pas « où il peut arriver³ ». Puis il veut amuser Andrea, un ami plus âgé qu'eux, qui se promène d'une façon maladroite, qui a le vice de boire, mais qui est très gentil et très disponible. Pietro l'invite dans son quartier à boire quelques verres et puis, lorsqu'il s'en va, le protagoniste réfléchit et pense que « *era bellissimo, per Pietro, vederlo camminare maldestro e con un mezzo sorriso, procedere a fatica e a grandi passi tra la gente*⁴ ». Pietro l'offense tout directement, en l'insultant et en lui disant : « *fai pena, anzi, siamo sinceri : fai schifo*⁵ ». La réaction d'Andrea laisse Pietro interdit parce qu'il ne se fâche pas, il rit, il l'embrasse et il lui propose d'aller se promener. Pietro reste muet, il n'a pas de réaction immédiate, mais il se rend compte qu'il y a une sorte de feu intérieur qui annonce l'éclat de rage et de méchanceté. Il soupçonne qu'il a un problème mental. Avant l'insulte à Andrea, il y a l'épisode du meurtre du hamster de Lia⁶, le croc en jambe envers le père de Maria⁷, sa nouvelle fiancée, et les reproches à son ami Giacomazzi. La réponse de Giacomazzi est très éloquente: « *Tu hai la testa che non funziona, sei un pezzo di merda ! Adesso esci di qui, ma non ci vai da solo, perché ti sollevo di peso e ti sbatto fuori. Sei tutto bagnato. Fai schifo!*⁸ ».

Enfin, l'épisode de l'aiguille dans la prune ressemble au suicide d'Octave, un suicide libérateur de la méchanceté et généreux, au moins dans la perspective du protagoniste envers tous les personnages autour de lui. Le scénario du drame est naturellement la ville de Milan, ville natale du poète et une des villes italiennes, les plus aimées par Stendhal. Cucchi est si fier de la reconnaissance de

1 Idem, p. 26.

2 Idem, pp. 57 – 58.

3 Idem, p. 70.

4 Idem, p. 79.

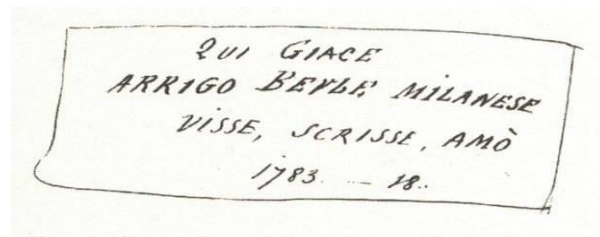
5 Idem, 107.

6 Idem, p. 69.

7 Idem, p. 84.

8 Idem, p. 98.

l'écrivain français, qu'il commence sa pérégrination milanaise *La traversata di Milano*, avec ces mots « *Stendhal non aveva proprio dubbi, e non li ha avuti fino alla fine, tanto che sulla sua tomba, come lui voleva, figura un aggettivo : milanais. Eccone la conferma più semplice, quella della sua scrittura, che traccia in italiano quello che sarebbe dovuto essere il suo epitaffio : qui giace Arrigo Beyle milanese visse, scrisse, amò 1783 – 18..*¹ ».



La première preuve de l'amour de Stendhal pour la ville de Milan est facile à trouver dans le premier chapitre de *La Chartreuse de Parme*, dont le titre est *Milan en 1796*. Dans ce chapitre, il y a plusieurs descriptions de la ville et des citoyens milanais, dans une optique typiquement stendhalienne : « Léonard de Vinci² », mais aussi les courtisans « des Visconti et des Sforce³ ». A Milan aussi, on rencontre beaucoup d'imbéciles, surtout depuis la domination espagnole. Parmi les imbéciles, il y a « les généraux ineptes choisis par le Directoire de Paris⁴ », parce que, selon Stendhal, le Directoire aimait la médiocrité. L'arrivée de Napoléon remplit les cœurs milanais d'ivresse, mais, au contraire par rapport au passé, l'ivresse « était mélangée d'idées de vengeance : on avait appris la haine à ce bon peuple⁵ ».

Même sa tante Gina Pietranera aime beaucoup Milan, elle s'amuse entre bals et spectacles d'opéra au théâtre de la Scala et elle aime beaucoup son neveu, jusqu'à le sauver de la conjuration réalisée par son frère Ascanio, après la participation de Fabrizio à la bataille de Waterloo, dans l'armée française. En décrivant les premières aventures de Fabrizio, Stendhal continue à décrire Milan, les plusieurs portes d'entrée de la ville comme la porte *Renza*⁶ ou les promenades au *Corso*⁷. *La vie d'Henry Brulard* fourmille des références à Milan : souvent elles sont des souvenirs riches d'émotions. On en peut trouver le premier au début du chapitre deux, lorsque Stendhal – Henry abandonne Milan à la suite de l'armée napoléonienne : « En 1821 je quittai Milan, le désespoir dans l'âme à cause de Métilde, et songeant beaucoup à me brûler la cervelle. D'abord tout m'ennuya à Paris ; plus tard, j'écrivis pour me distraire ; Métilde mourût, donc inutile de retourner à Milan »⁸.

¹ Maurizio Cucchi, *La traversata di Milano*, p. 11.

² Stendhal, *La chartreuse de Parme*, Paris, nfr, Collection Pléiade, 1968, p, 29.

³ Idem, p. 30.

⁴ Idem, p. 31.

⁵ Idem, p. 33.

⁶ Idem, p. 101.

⁷ Idem, p. 115.

⁸ Stendhal, *La vie d'Henry Brulard*, p. 35.

Milan est pour Stendhal, d'une façon plus ou moins consciente, lié à la musique, surtout au théâtre de La Scala. La musique est, en quelque sorte, milanaise pour Henry. On le voit bien lorsqu'il confesse : « Dans les beaux temps de mon goût pour la musique, à Milan de 1814 à 1821, quand le matin d'un opéra nouveau j'allais retirer mon libretto à la Scala, je ne pouvais m'empêcher en le lisant d'en faire toute la musique, de chanter les airs et les duos. Et oserais – je le dire ? Quelquefois le soir je trouvais ma mélodie plus noble et plus tendre que celle du maestro »¹.

Si la ville de Milan et l'Italie représentent l'amour et la beauté, Moscou et la Russie évoquent des images de guerre, la retraite de Napoléon a perdu dans le froid de l'hiver à travers les steppes russes. Il y a des références ouvertes à la Russie dans le roman *Armance*, dont elle provient. Elle appartient, en effet, à une famille enrichie par la fortune de l'empereur. Après s'être attaché à des favoris « après envoyés en Sibérie, (ses parents) avaient vu rapidement diminuer leur fortune² ». Et la musique, cette fois liée à la Russie, retourne dans l'avant-propos écrit par le poignard de Stendhal, en décrivant les différences entre le XVIII^e et le XIX^e siècle :

En 1760 il fallait de la grâce, de l'esprit et pas beaucoup d'humeur, ni pas beaucoup d'honneur, comme disait le régent, pour gagner la faveur du maître et de la maîtresse.

Il faut de l'économie, du travail opiniâtre, de la solidité et l'absence de toute illusion dans la tête, pour tirer parti de la machine à vapeur. Telle est la différence entre le siècle qui finit en 1789 et l'autre qui commença vers 1815. Napoléon chantonnait constamment en allant en Russie ces mots qu'il avait entendus dits par Porto (dans la Molinara) : Si batte nel mio cuore/ l'inchiostrò e la farina.

C'est ce que pourraient répéter bien des jeunes gens qui ont à la fois de la naissance et de l'esprit³.

Voilà la différence entre le siècle brillant avant la Révolution Française et le siècle sévère commencé par la Restauration. Entre les deux, Stendhal ne mentionne rien, comme s'il y avait une sorte de déluge, un néant qui se concrétise avec l'expédition en Russie de Napoléon. Le dégoût pour la Russie oblige Stendhal à abandonner ses livres et ses lectures et il abandonne l'idée d'écrire une histoire après la campagne de Moscou « mais tout simplement noter mes souvenirs afin de deviner quel homme j'ai été⁴ ». L'expérience russe est présentée comme un moment formateur, mais négatif Il en va de même pour Luigi, lorsqu'il revient de la Russie. Luigi ou Glenn « *non ha più la faccia/ da film americano./ È un ragazzo colpito*⁵ ».

On retourne à Milan de la Russie. La ville est synonyme de promenades, elle est un magnifique lieu pour flâner, en découvrant les secrets de la ville. On voit dans *La chartreuse de Parme*, Gina Pietranera

1 Idem, p. 363.

2 Stendhal, *Armance*, p. 56.

3 Idem, p. 26.

4 Stendhal, *La vie d'Henry Brulard*, p. 735.

5 Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn (Poesie 1976 – 2000)*, p. 225.

se promener dans les rues de la ville, même le terrible frère de Fabrizio, Ascanio, « voulait se mettre des promenades avec ces dames¹ ». Dans les journées plus sombres, la comtesse « n'adressait la parole à personne on la voyait se promener sous les hautes châtaigniers, plongée dans les plus sombres rêveries² ». L'amour pour les promenades est vérifiable aussi en *Armance*, quand Octave aimait « aller avec lui flâner, sur le boulevard. Ce mot était du commandeur, qui, malgré ses soixante ans, avait autant de prétention pour le moins qu'en 1789³ ». En ce qui concerne Cucchi, il faut seulement dire que il a dédié un long roman – guide touristique à la promenade à travers Milan, en s'inspirant des œuvres de Stendhal, comme je le démontrerai dans les études plus spécifiques suivantes.

Cas d'études spécifiques stendhaliens.

Les citations, qui Cucchi tire de Stendhal, sont toutes liées à la figure du monstre, à la ville de Milan, à l'attitude stendhalienne à la flânerie, mais surtout à la figure d'Amande Binet, l'aubergiste de Besançon, rencontrée par Julien Sorel en marche envers le séminaire.

Le monstre de Stendhal est à la base de la figure de Pietro, protagoniste de *Il male è nelle cose*. On a déjà montré comment Pietro se conduit (voir notes 52 – 62), sa méchanceté incontrôlable, qui détermine ses actions, sa vie et sa tendance au suicide, sur lequel Pietro et Octave ont toujours raisonné. La monstruosité n'appartient pas au seul Pietro : en effet, un épisode de *La vie* ressemble beaucoup à une situation décrite dans *Il Disperso*. Stendhal fait parler Henry qui dit, après l'épisode du couteau dangereusement utilisé pour piquer un mulet : « Le second événement *tragique* fut qu'entre ma mère et mon grand – père je me cassai deux dents devant en tombant en tombant sur le coin d'une chaise⁴. Cucchi fait le même choix et il utilise les incisives rompues comme élément pour souligner la laideur extérieure du petit Icio (le même choix sera fait par Flaubert, en décrivant les premiers jours d'école de Charles Bovary) : « *E in più, dopo, uscire, fare il giro della casa, / tenerti la bocca, dire al primo che incontri e ti saluta : « Sai, / devi scusarmi se parlo male , o mostro un sorriso macabro. Ma vedi, / mi mancano i denti, proprio qui davanti... »⁵.*

Et peu des pages après, entre deux parenthèses : (ancora i denti – protagonisti ? – sbriciolati, /come polvere nel mangiare. O con le tenaglie/ a strapparmi il piombo dell'otturazione)⁶. Pour la deuxième fois, le choix tombe sur les dents comme image de la douleur et de la monstruosité des deux

1 Stendhal, *La chartreuse de Parme*, p. 46.

2 Idem, p. 47.

3 Stendhal, *Armance*, p.37.

4 Stendhal, *La vie d'Henry Brulard*, p. 578.

5 Maurizio Cucchi, *Il disperso (Poesie 1976 – 2000)*, p. 13.

6 Idem, p. 45.

enfants, Icio et Henry. La monstruosité est liée à la profession aussi, comme celle du bourreau, figure inspirée des romans stendhaliens. On en est sûr, parce que Cucchi lui-même a admis avoir tiré la figure de Mastro Titta, présente dans *L'indifferenza dell'assassino*, de Stendhal, en omettant d'indiquer le lieu et le roman exacts, où Stendhal décrit cette terrible figure. Cucchi dit :

A Roma, nel 1861 agiva ancora con destrezza il celebre Giovanni Battista Bugatti, e cioè quel Mastro Titta nominato dal Belli e presente nelle memorie di vari altri personaggi e scrittori, e non solo italiani. Basti fare i nomi di Byron e di Stendhal, che passando da Roma avevano avuto modo di vederlo all'opera in piazza del popolo, dove di preferenza svolgeva i suoi compiti!

Eh bien, après de simples confrontations, on peut soupçonner que Mastro Titta est le bourreau protagoniste des pages finales du conte *Les Cenci*, présent dans le recueil *Croniques italiennes*. Stendhal ne profère jamais son nom, il le décrit dans l'explication de ses fonctions publiques, lorsqu'il prend la vie à Béatrix Cenci, à sa mère Lucrece et à son frère Jacques ; tous les trois sont coupables d'avoir tué le père – mari, parce qu'il avait essayé de violer la pauvre Beatrix, qui, pour se venger, l'a tué, avec la collaboration de ses frères (Bernard, le plus jeune n'avait que 18 ans et avait obtenu la grâce du Pape) et de sa mère Lucrece. Le pauvre Boggia, dernier serial – killer italien tué par peine capitale, a été pendu par un autre bourreau, mais la référence est significative, parce qu'il renonce à se défendre et il semble accepter son destin, jusqu'à la fin où il montre de la faiblesse et la peur de souffrir. Julien Sorel a la même attitude dans *Le rouge et le noir*, lorsqu'il semble accepter la mort et refuse de demander la grâce, en laissant pétrifiée la pauvre Mathilde, qui est train de tenter tout ce qui est possible pour lui sauver la vie. La réponse de Julien à la question de Mathilde est terrifiante :

- Comment ! Vous n'appellerez pas, dit-elle en se levant et les yeux étincelants de colère, et pourquoi, s'il vous plaît ?

- Parce que, en ce moment, je me sens le courage de mourir sans trop faire rire à mes dépens. Et qui me dit que dans deux mois, après un long séjour dans ce cachot humide, je serai aussi bien disposé ? Je prévois des entrevues avec des prêtres, avec mon père... rien au monde ne m'est plus désagréable. Mourons².

Boggia, avant de finir sur l'échafaud, opérait dans la ville de Milan, décrite dans ses coins les plus obscurs et dangereux³, mais la ville de Milan est aussi symbole de lumière et de vie, pas seulement d'obscurité et de mort. On sait déjà comment Henry Beyle aimait la ville de Milan et cela est démontré aux premières pages de *La traversata di Milano*. En effet, dans le chapitre d'ouverture, Cucchi reproduit, en les citant, les dernières lignes de *La vie Henry Brulard*⁴ :

¹ Maurizio Cucchi, *L'indifferenza dell'assassino*, p. 149.

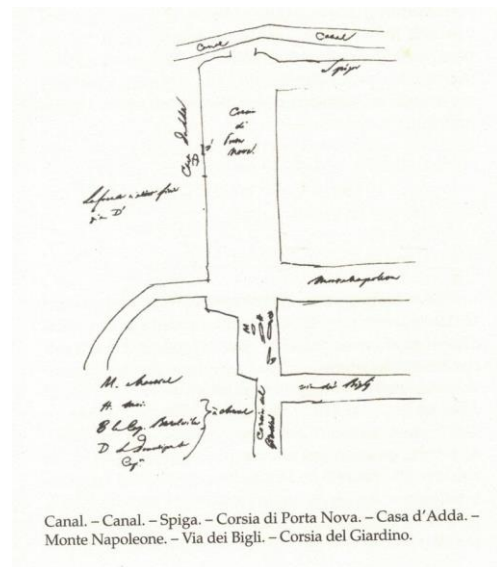
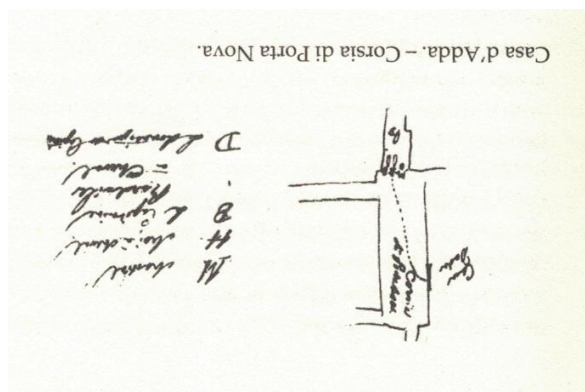
² Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, pp. 679-680.

³ Maurizio Cucchi, *L'indifferenza dell'assassino*, pp. 16, 44, 59.

⁴ Stendhal, *La vie d'Henry Brulard*, pp. 953-957.

Nell'autobiografica *Vita di Henry Brulard*, ricordando un suo arrivo a Milano nella primavera del 1836, Stendhal afferma : « Questa città divenne per me il più bel luogo della terra ». E poi rincara la dose, spiegando : « Milano è stata per me il luogo dove dal 1800 al 1821 ho costantemente desiderato abitare ». Il desiderio si era realizzato per qualche mese già nel 1800, appunto, quando era ancora ragazzo, ma già un soldato che detestava la sua piccola città di origine, Grenoble, e il suo carattere fatalmente provinciale. E proprio in quei mesi, dice, furono « il più bel tempo della mia vita ». [...] Insomma, la memoria di queste zone è talmente ricca che continua a distogliermi dal soggetto, da uno scrittore che pure tanto amo, Stendhal, appunto¹.

Il ne faut pas reproduire toute la citation, qui s'étend sur plusieurs pages, pour comprendre l'amour de deux auteurs pour cette ville. En effet, cet amour est si explicite qu'il mène Cucchi à reproduire les dessins de Stendhal de cette ville et dont j'ai mis une photo reproduction².



En décrivant le Corso, ou l'actuelle rue Vittorio Emanuele II, on rencontre beaucoup de bars, de restaurants et de boutiques très chics : les mêmes rencontres arrivent à Julien Sorel à Besançon, surtout le café d'Amande Binet, protagoniste aussi des poésies de Cucchi. Julien se rend compte d'être en présence d'une « charmante figure [...] fort bien faite³ ». Amande sauve Julien d'une bagarre avec son fiancé, parce que Julien tombe tout de suite amoureux de cette jeune femme, dont le regard est coquet. L'Amande de Cucchi manifeste la même attitude dans le roman *La Maschera - ritratto* et dans le recueil *L'ultimo viaggio di Glenn* : « Gino è andato dal tabaccaio, si è seduto a bere qualcosa, ha trovato due conoscenti e si sono messi a giocare a carte. Amanda si è mossa dal banco, gli si è avvicinata, gli ha chiesto come mai, a quell'ora. Lui non aveva voglia di parlare, così l'ha guardata con un sorrisino. Le ha preso per un istante il braccio e ha fatto : « lascia stare ». Poi ha buttato giù una carta »⁴.

1 Maurizio Cucchi, *La traversata di Milano*, pp. 11- 12, 15.
 2 Ibidem.
 3 Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, p. 370.
 4 Maurizio Cucchi, *La maschera - ritratto*, , p. 26.

Et puis encore : « *Il socio era sprezzante e fanfarone./ L'officina era sotterranea,/ e i soldi pacchi di cambiali./ Ci portava ogni tanto dall'oste/ allampanato, con gli occhialini/ di metallo. Amanda Binet,/ sporgendo il busto dal bancone,/ contava i soldi con le unghie/ bordeaux e se lo guardava,/ se lo mangiava¹* ». Voilà la dernière convergence entre les deux auteurs. Il y a une sorte de parallélisme entre Julien Sorel et Luigi « Glenn » Cucchi : tous les deux sont en train d'abandonner le monde, Julien à cause du séminaire et Luigi en raison de sa mort, et tous les deux sont de beaux jeunes hommes. Et cela pourrait suffire pour expliquer la présence d'Amande. Je crois de pouvoir dire aussi que cette figure coquette et plaisante est la dernière expérience positive pour eux, avant d'expérimenter l'abandon et la mort. Amande, en effet, est la seule qui a essayé de sauver Julien, comme, du reste, a fait pour Luigi, mais elle est la seule inécoutée par les deux héros. Une sorte de dernier espoir avant la débâcle et la souffrance ? Peut – être, et pour cette raison l'amour pour Amande, femme de la campagne, a été inachevé, pour accomplir le destin de souffrance et de mort de deux héros.

¹ Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn (Poesie 1976 – 2000)*, p. 226.

Genestas, Chabert et Luigi, victimes de la guerre.

La solidarité envers les crétins de Benassis et de Chabert est présente aussi dans les œuvres du poète milanais, comme est abordé, d'une façon scientifique et médicale, le problème du crétinisme dans les vallées alpines de Grenoble et du Dauphiné. Le colonel Chabert est aussi crétin, à cause de la blessure à la tête que la guerre lui a infligée. Les idiots sont une des thématiques fondamentales de Cucchi autant que la guerre. C'est la défaite de Napoléon en Russie qui sera la matrice littéraire d'où on peut comprendre le drame de Luigi, cent cinquante ans après les expériences de Chabert, le colonel vivant pour tous les autres morts. Enfin on évoquera « la maladie du vétéran » ce statut des soldats qui ont vécu des expériences terribles, mais qui ont perdu leur position sociale et qu'on essaye d'oublier..

Cucchi a toujours reconnu une immense admiration pour les œuvres de Balzac, il l'a admis plusieurs fois et il a pris beaucoup de citations de ce romancier, en les transformant en camaïeux précieux. Les livres, qui ont le mieux traduit les urgences littéraires du poète milanais, sont : *Le médecin de campagne* et *Le colonel Chabert*. Les raisons de ce choix sont multiples : avant tout Genestas et Chabert sont deux militaires qui ont partagé la même tragédie de la guerre en Russie que Luigi, un siècle avant. En outre, ils démontrent une certaine humanité envers les autres, une dignité d'antan, qui est loin des valeurs d'une société qui se moque d'eux. Enfin Balzac représente la question du crétinisme avec une spécificité médicale et des prétentions scientifiques.

Le problème du crétinisme était très répand dans les vallées alpines à cause des mariages consanguins. L'idiotie de Cucchi n'a pas de bases génétiques, mais elle dérive d'une condition psychologique.

A propos de la reconnaissance que Cucchi voue à Balzac, on peut la retrouver en lisant les préfaces aux deux éditions italiennes de *Père Goriot* : toutes les deux ont comme titre « *affetti, denaro e società* ». Dans ces préfaces, Cucchi soutient que la grandeur de Balzac est : « *In ogni caso la grandezza del Goriot – ma è forse meglio dire di Balzac in genere – è anche, e in parte considerevole, nella sua capacità di presentare figure plausibili, in cui il bene e il male (se ha ancora senso usare parole come queste, almeno per semplificare) coesistono, si sovrappongono a volte fino a confondersi, anche se il protagonista Goriot, nel suo amore per le figlie, parrebbe un santo totalmente, cocciutamente orientato in una sola direzione : fino al completo sacrificio di se stesso, che in effetti, passo dopo passo, tende a compiere* »¹.

¹ Honoré de Balzac, *Papà Goriot*, Rome, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2012, p. IX.

Le fait qu'en chacun de personnages de Balzac et, peut – être, en chacun de nous, il y a du bien et du mal, a une conséquence importante pour la production littéraire de Cucchi, puisque c'est la prémisse au titre du premier roman *Il male è nelle cose*. Pour cette raison Vautrin, qui a une dimension titanique dans le mal, possède « *una strana nozione di bene ne ammanta la personalità*¹ ». Rastignac aussi, corrompu par l'argent et par le pouvoir, possède un espace dans son cœur, « *si affeziona sinceramente al suo disgraziato vicino, ed è in fondo il solo [...] a prestargli soccorso e a essergli fedele fino alla fine, impietosito dalla sua sorte di vittima generosa*² ».

Cucchi n'a pas eu la possibilité d'éditer *Le médecin de campagne* ou *Le colonel Chabert*, donc on ne peut pas lire directement ce qu'il pense à l'égard de ces deux romans. On peut le déduire, en lisant les citations de ces deux romans qu'il a faites dans ses poésies. Les protagonistes deviennent des alter – egos de son père Luigi, surtout en raison de leur participation à la campagne napoléonienne en Russie, expérience partagée par son père Luigi.

Autant Goriot que Genestas et Benassis sont des pères, qui aiment leurs fils et filles à la folie. Benassis, après avoir perdu son fils, commence à réorienter son amour à un niveau social, en devenant une sorte de père pour la communauté de son petit village. Il s'investit pour l'enrichir, il soigne ses habitants, autant médicalement qu'à un niveau social et économique. Ainsi, il est aimé, respecté et tous les paysans ont une complète confiance en lui. C'est le grand thème de l'amour paternel, le cœur de toute la vicissitude de Cucchi et de son père Luigi. Peu étonnant, en parlant de Goriot, de lire que: « *Dunque, gli affetti e il denaro. Su questi due elementi si sviluppano pressoché tutti gli intrecci e le dinamiche del romanzo. L'immenso, insensato amore paterno di Goriot, vera e propria passione totalizzante, è il cuore di tutta la vicenda. Eppure si tratta di un amore che può esprimersi solo con il denaro, perché di altro le sue figlie non fanno richiesta, per essere soccorse e tirate fuori dai pasticci. Così, dare amore, significherà per Goriot, inevitabilmente, solo una cosa: dare denaro* »³.

L'amour est donc une des clés pour mieux comprendre les œuvres des deux auteurs et le comportement des leurs protagonistes, un amour qui est « *totalizzante* », comme totalisant est l'amour de Chabert envers sa femme et de Banassis envers son peuple. Cet amour, qui ne peut qu'être total, a des références mystiques, que Cucchi aime beaucoup et donne aux héros de ces romans une dimension christologique. Gérard Gengembre le souligne très bien, en ce qui concerne Benassis :

Benassis exerce un véritable sacerdoce laïque, qui emblématise plusieurs scène du roman : le médecin loué par le paysans dans leur chaumière, le médecin au chevet d'un crétin mourant, le médecin à l'écoute du vétéran des

¹ Idem, p. XI

² Idem, p. XIII

³ Idem, p. XII

guerres napoléoniennes, ou bien en compagnie d'un journalier octogénaire... tout converge vers l'assimilation de Benassis à une figure christique. Vénéralisé comme un dieu par le villageois, dévoué comme un missionnaire, il témoigne pour l'esprit de charité, mais une charité par l'action¹.

Mais Gengembre poursuit, en admettant que cet amour total a un encadrement philosophique, parce qu'il remonte à « la religion fénelonienne de l'amour² » : cela a des conséquences significatives dans l'économie du roman et dans la représentation de Montégnac. Il y a, aux alentours du village, deux natures : une sauvage dans laquelle se réfugie Butifer et une autre, aux pieds de la Chartreuse, « une nature innocentée par la mise en culture, lieu de réconciliation avec Dieu, qui sera le lieu de la mort apaisante³ ». Benassis a agi dans ce contexte, il a changé la destinée du village et il a surmonté son grand problème lié à une paternité niée. Cette paternité vacante dans le pays, où la misère règne, se transforme en action forte pour le récupérer, mais elle acquiert une dimension plus générale en décrivant la situation politique française avant et après la Restauration.

La charité présente dans le roman se transforme dans une action concrète, une action qui a des conséquences bien claires et qui a, comme but, la possibilité d'améliorer la vie humaine. Cela est important parce que la paternité n'arrive jamais à devenir paternalisme. Comme pour *Le vicaire de Wakefield*, que Balzac a bien présent, *Le médecin de campagne* est un roman qui s'enracine fortement dans la réalité qu'il décrit, parce que Balzac croit que les lieux peuvent influencer les hommes qui les habitent. En effet, Rose Fortassier en est convaincue et elle l'écrit très clairement dans sa préface à l'édition Gallimard :

A la même époque que Michelet (le *Tableaux de France* paraît un mois après *Le médecin de campagne*), Balzac prend conscience de la singularité des régions et des hommes qu'elles produisent. Benassis montrera à Genestas l'influence des lieux – vallée ou sommet – sur le physique et la santé, sur les mœurs aussi : dans la ferme du bas on escamote la mort, dans celle du haut on pratique encore des rites funéraires que Michelet signale lui aussi⁴.

Les difficultés et les souffrances auxquelles, les lieux leur exposent, ont besoin, pour être surmontées, de charité, mot – clé des romans pris en considération par Cucchi. Rose Fortassier s'en est aperçue, mais elle ajoute aussi que « la charité de Benassis rencontre des échos chez des êtres naturellement charitables⁵ ». Elle fait une sorte de classement des personnages de plus en plus charitables : on retrouve listés l'usurier Taboureau, puis Vigneau, l'ancien pontonnier Gondrin et son ami reconverti piéton pour la poste Goguelat et puis le hors la loi Butifer et on termine, naturellement,

1 Balzac, *Le médecin de campagne*, Paris, Pocket, 1994, pp. 7- 8.

2 Idem, p. 11

3 Idem, p. 12.

4 Balzac, *La comédie humaine (IX), Le médecin de campagne*, Paris, Gallimard 1991, p. 375.

5 Idem, p. 377.

avec Genestas et Benassis, qui incarne une sorte de tableau de toutes les vertus, dans une transfiguration qui lui arrive par l'utilisation de la bonté envers « des êtres simples qui l'entourent¹ ».

La charité est vertu qui n'appartient pas seulement à Benassis, mais, plus généralement, à Balzac aussi. Dans une édition des années cinquante, Michele Lessona essaye d'étendre les qualités des personnages comme Chabert à Balzac. En effet, après une présentation de Balzac peu flatteuse qui insiste sur le caractère loyaliste et anti – démocratique, il admet : « *Ma, soprattutto i tre racconti ci sembrano una testimonianza suprema della moralità dell'artista e dell'uomo. L'aver saputo, potuto creare due figure come quelle di Bourgeat e di Popinot attesta un tal fervore di umanità, una tale generosità di sentire, un tale calore di simpatia per tutto ciò che è bello, nobile e grande, che bastano a far certi della grandezza dell'uomo* »².

La générosité devient ensuite courage et héroïsme, surtout en ce qui concerne les vétérans napoléoniens et leurs déchirantes expériences à l'occasion de la campagne de Russie. Voilà l'autre grand thème qui unit l'œuvre de Balzac et celle de Cucchi : l'expédition italienne et française en Russie. Chabert, Genestas et Luigi Cucchi ont partagé la même terrible vicissitude, mais ils ont réussi à se sauver. Toutes les blessures n'appartiennent pas à la seule sphère physique, elles sont des blessures qui ont détruit irréversiblement l'esprit de ces hommes. Si Luigi est revenu infirme du bras gauche, Chabert, le quasi – mort, a gagné une profonde blessure à la tête, qui l'oblige à porter la perruque blanche des Nobles. Tous les trois ont dans l'esprit le silence commun à tous ceux qui ont vu des événements terribles. C'est Chabert le grand héros de guerre, le vétéran par excellence, l'homme qui a su combattre, surmonter la mort, sortir d'un hôpital pour les malades mentaux et, enfin, retourner de Russie à Paris à pied, destin partagé avec les peu nombreux italiens de l'ARMIR. Et il a su faire tout cela sans perdre son statut, sa moralité, son attitude militaire, « il personifie l'officier supérieur, héroïque par vocation et fervent soutien de l'Empereur. Le récit que fait Chabert de la bataille d'Eylau vaut n'importe quel rapport militaire sous les guerres napoléoniennes. Balzac, via le récit de Chabert, fait du lecteur le spectateur du champ de bataille. L'action militaire (la célèbre charge de Murat, et qui décida de la victoire) est mise en scène comme au cinéma³ ».

La figure de Napoléon s'insinue dans tout le roman : ses gestes, les pauvres vétérans, c'est-à-dire Genestas, Gondrin, Goguelat et le hors la loi Butifer sont des passionnés des vicissitudes napoléoniennes et, après sa chute, ils semblent dépourvus d'une dimension reconnue et utile. Ils se sentent des exclus, ils ne recouvrent pas leur ancienne fonction et leur vie leur échappe. Chabert est le pire entre les vétérans, parce qu'on le croit mort et, à son retour, il a tout perdu : sa femme, son argent,

¹ Idem, p. 378.

² Balzac, *Tre racconti*, Torino, UTET, 1955, p. 12.

³ Balzac, édité par Eveline Amon, *Le Colonel Chabert*, Paris, Larousse, 2013, p. 17.

sa maison et, surtout, son identité. Même Benassis donne à son cheval le nom de Roustan, le fidèle mamelouk de Napoléon. Toute la fascination de cette figure remonte à une ambition balzacienne, remarquée par Rose Fortassier :

Dans sa vallée Benassis fait preuve du même sens de l'organisation, de la même efficacité, de la même infaillibilité, de la même volonté que le conquérant – législateur. Et s'il admire l'œuvre impériale, Napoléon eût, lui aussi admiré l'œuvre du « Napoléon de la vallée ». [...] Quant à Balzac, une fois son roman terminé, c'est encore au Napoléon de l'histoire qu'il se compare, lui qui voudrait devenir le Napoléon des Lettres¹.

Parmi les héros balzaciens, on retrouve aussi les crétins. Cette typologie humaine est présentée d'une façon très sévère, parce que Balzac ne lésine pas sur les descriptions détaillées des façons de vivre et des conséquences de cette tare mentale. Balzac décrit, en effet, une maladie typique des lieux fermés comme les vallées alpines, où *Le médecin de campagne* trouve son déroulement, une maladie qui se manifeste par des lacunes mentales chez ces sujets, probablement nés de mariages consanguins. Les crétins balzaciens sont des patients, des malades et, par conséquence, le mot crétin appartient plutôt à la sphère de la médecine qu'à l'argot populaire pour indiquer quelqu'un qui n'est pas très rusé. Une des premières descriptions, que Balzac nous donne pour comprendre ces gens, nous le présente ainsi :

Malgré les innombrables spectacles de sa vie militaire, le vieux chevalier ressentit un mouvement de surprise accompagné d'horreur en apercevant une face humaine où la pensée ne devait jamais avoir brillé, face livide où la souffrance apparaissait naïve et silencieuse, comme sur le visage d'un enfant qui ne sait pas encore parler et qui ne peut plus crier, enfin la face tout animale d'un vieux crétin mourant. Le crétin était la seule variété de l'espèce humaine que le chef d'escadron n'eût pas encore vue. A l'aspect d'un front dont la peau formait un gros pli rond, de deux yeux semblables à ceux d'un poisson cuit, d'une tête couverte de petits cheveux rabougris auxquels la nourriture manquait, tête toute déprimée et dénuée d'organes sensitifs, qui n'eût pas éprouvés, comme Genestas, un sentiment de dégoût involontaire pour une créature qui n'avait ni les grâces de l'animal ni les privilèges de l'homme, qui n'avait jamais eu ni raison ni instinct, et n'avait jamais entendu ni parlé aucune espèce de langage ? En voyant arriver ce pauvre être au terme d'une carrière qui n'était point la vie, il semblait difficile de lui accorder un regret².

Le crétin n'est ni animal ni homme, on lit la souffrance sur son visage, il est incapable de communiquer avec les autres, un être, qui dans sa spécificité, ressemble au célèbre Gurdulù, protagoniste du chef d'œuvre de Calvino *Il cavaliere inesistente*. Avec Gurdulù, il partage la non conscience de vivre : il ne sait pas vivre et donc il se limite à vivre. Pour Balzac le problème est quelque chose d'autre : dès l'arrivée de Benassis, les crétins ont été combattus pour en limiter la diffusion. Benassis est très clair à l'égard : il veut sauver « ce petit pays des malheurs du crétinisme³ ». Le médecin

¹ Balzac, Balzac, *La comédie humaine (IX), Le médecin de campagne*, pp. 371 – 372.

² Idem, pp. 401 – 402.

³ Idem, p. 412.

commence à décrire la situation clinique de ses patients à Genestas, en lui démontrant les causes du crétinisme et ses conséquences :

- Monsieur, quand je vins m'établir ici, je trouvai dans cette partie du canton une douzaine de crétins, dit le médecin en se retournant pour montrer à l'officier les maisons ruinées. La situation de ce hameau dans un fond sans courante d'air, près du torrent dont l'eau provient des neiges fondues, privé des bienfaits du soleil, qui n'éclaire que le sommet de la montagne, tout y favorise la propagation de cette affreuse maladie. Les lois ne défendent pas l'accouplement de ces malheureux, protégés ici par une superstition dont la puissance m'était inconnue, que j'ai d'abord condamnée, puis admirée¹.

Benassis avait compris l'importance d'extirper la superstition pour combattre la maladie. Mais, en combattant la maladie, il commence à intervenir d'une façon culturelle sur les habitants du hameau : avant tout il commence à effacer toutes les fausses croyances à l'égard des crétins, puis il décide de les transférer, dans l'esprit d'éviter la prolifération de la maladie. En poursuivant dans cette direction, il se heurte à l'hostilité des pauvres qui protégeaient les crétins. On arrive jusqu'à la lapidation, lorsque Benassis voulait déporter un des derniers imbéciles, celui dont Balzac décrit la figure et la mort (voir note 14) :

Le crétin que vous venez de voir n'était pas rentré chez lui, n'avait point été pris, et se retrouva le lendemain, seul de son espèce, dans le village où habitaient encore quelques familles dont les individus, presque imbéciles, étaient encore exempts de crétinisme. Je voulus achever mon ouvrage et je vins de jour, en costume, pour arracher ce malheureux de sa maison. Mon intention fut connue que je sortis de chez moi, les amis du crétin me devancèrent, et j'ai trouvé devant sa chaumière un rassemblement de femmes, d'enfants, de vieillards qui tous me saluèrent par des injures accompagnées d'une grêle de pierres. Dans ce tumulte, au milieu duquel j'allais peut-être périr victime de l'enivrement réel qui saisit une foule exaltée par les cris et l'agitation de sentiments exprimés en commun, je fus sauvé par le crétin ! Ce pauvre être sortit de sa cabane, fit entendre son gloussement, et apparut comme le chef suprême de ces fanatiques. A cette apparition, les cris cessèrent².

Benassis a été sauvé par le crétin, le seul à avoir acquis le droit de rester dans sa maison. Benassis, alors, lui accorde de vivre dans sa propriété et de le laisser en paix, mais la population devait s'éloigner du crétin, aller vivre du côté plus salubre du village et de ne pas s'approcher à lui. En fait, si Benassis n'a pas exilé le crétin, l'a totalement isolé, il est incapable de se reproduire et, donc, prédestiné à la mort. Avec sa mort, il y aura la complète disparition de la maladie dans son hameau. En effet, il a réussi à « épurer » son village de la maladie, mais, surtout, des malades ; il l'admet très clairement dans le début du chapitre *A travers champs* : « A l'exception du Val d'Ajou dont la côte septentrionale est peuplée d'imbéciles, et la méridionale de gens intelligents, deux populations qui, séparées seulement par un

¹ Idem, p. 404.

² Idem, p. 405.

ruisseau, sont dissemblables en tout point, stature, démarche, physionomie, mœurs, occupations, je n'ai nulle part cette différence plus sensible qu'elle ne l'est ici »¹.

Bien différent est le « crétin » dans le roman *Le Colonel Chabert*, une sorte de crétinisme en retour en raison de ses terribles épreuves. On s'aperçoit de cela du début de roman, lorsque M. Derville, « avoué près le tribunal de première instance du département de la Seine² » accueille Chabert dans son bureau à une heure du matin :

En attendant cette explication, le vieillard resta silencieux, et sa bizarre figure prit une expression si dépourvue d'intelligence, que le clerc, après l'avoir regardé, ne s'occupa plus de lui. [...] Le colonel Chabert était aussi parfaitement immobile que peut l'être ne figure encire de ce cabinet de Curtius où Godeschal avait voulu mener ses camarades. Cette immobilité n'aurait peut – être pas été un sujet d'étonnement, si elle n'eût complété le spectacle surnaturel que présentait l'ensemble du personnage. Le vieux soldat était sec et maigre. Son front, volontairement caché sous les cheveux de sa perruque lisse, lui donnait quelque chose de mystérieux. Ses yeux paraissaient couverts d'une taie transparente : vous eussiez dit de la nacre sale dont les reflets bleuâtres chatoyaient à la lueur des bougies. Le visage pâle, livide, et en lame de couteau, s'il est permis d'emprunter cette expression vulgaire, semblait mort. Le cou était serré par une mauvaise cravate de soie noire. [...] Cet effet bizarre, quoique naturel, faisait ressortir, par la brusquerie du contraste, les rides blanches, les sinuosités froides, le sentiment décoloré de cette physionomie cadavéreuse. Enfin l'absence de tout mouvement de corps, de toute chaleur dans le regard, s'accordait avec une certaine expression de démence triste, avec les dégradants symptômes par lesquels se caractérise l'idiotisme, pour faire de cette figure je ne sais quoi de funeste qu'aucune parole humaine ne pourrait exprimer. Mais un observateur, et surtout un avoué, aurait trouvé de plus en cet homme foudroyé les signes d'une douleur profonde, les indices d'une misère qui avait dégradé ce visage, comme les gouttes d'eau tombées du ciel sur un beau marbre l'ont à la longue défigurés³.

On comprend bien que « l'idiotisme » de M. Chabert n'est pas de naissance. L'avoué et le lecteur comprennent presque tout de suite la profonde douleur de l'homme de guerre, qui a dû surmonter des périls et la mort. Son idiotie est la conséquence des larmes qui ont gâchées son visage et son âme. Chabert est plus proche de Luigi que les autres personnages balzaciens : tous deux ont enduré les atrocités de la guerre et ils sont trahis par la société à leur retour, un retour qui ne manque pas de péripéties absurdes, difficiles et, de toute façon, douloureuses. Par exemple, Chabert, cru mort en raison de sa blessure à la tête, a été enterré vif, mais il est sorti de son tombeau miraculeusement, dont le silence, « le vrai silence de tombeau⁴ », a marqué son âme. Après être guéri de la blessure, il a été admis à l'hôpital pour malades mentaux d'Heilsberg et, à sa sortie, il a dû vagabonder, mendier son pain, il a été traité comme un fou, exilé dans une société qui l'a oublié. Chabert arrive à la triste conclusion que : « le sentiment de mes droits me tue. Si ma maladie m'avait ôté tout souvenir de mon existence passée, j'aurais été heureux⁵ ». En effet, lorsqu'il retourne à Paris sous le masque du mendiant, il apprend que sa

1 Idem, p. 444.

2 Balzac, *La comédie humaine (III), Le Colonel Chabert*, Paris, Gallimard, Pleiade, 1976, p. 320.

3 Idem, p. 321.

4 Idem, p. 325.

5 Idem, pp. 327-328.

femme s'est remariée avec un autre noble et qu'il n'a pas le droit d'obtenir son argent, parce qu'il a été cru mort et son argent appartient, de droit, à sa femme, qui n'a aucune intention d'abandonner son mari et ses enfants. La situation de Chabert est vraiment terrible, il va admettre que :

- Mais Monsieur, la comtesse Ferraud n'est – elle ma femme ! Elle possède trente mille livres de rente qui m'appartiennent, et ne veut pas me donner deux liards. Quand je dis ces choses à des avoués à des hommes de bon sens ; quand je propose, moi, mendiant, de plaider contre un comte et une comtesse ; quand je m'élève, moi, mort, contre un acte de décès, un acte de mariage et des actes de naissance, ils m'éconduisent, suivant leur caractère, soit avec cet air froidement poli que vous savez prendre pour vous débarrasser d'un malheureux, soit brutalement, en gens qui croient rencontrer un intrigant ou un fou. J'ai été enterré sous des morts, mais maintenant je suis enterré sous des vivants, sous des actes, sous des faits, sous la société tout entière, qui veut me faire rentrer sous terre !¹

Il y a donc, à bien voir, une sorte d'analogie entre l'idiotie et les idiots de Balzac et ceux réinterprétés par Cucchi ; en effet Genestas et Chabert ressemblent beaucoup plus à Luigi et, en même temps, les malades donnent les caractères fondamentaux au petit Icio. Voilà l'axe suivi par Cucchi : d'une part la démence de vétérans conséquente à la guerre et de l'autre, par contre, un état mental et une maladie supposée du petit « Icio ». La maladie du personnage « Icio » (il faut toujours s'en souvenir) dépend d'un lent développement intellectuel de l'enfant, qui est la conséquence d'un terrible manque d'amour. Icio sent très fort la solitude et la méchanceté des autres, mais surtout le poids de l'absence injustifiée de son père. Voilà le nœud littéraire essentiel de son œuvre, la source de sa poésie et de reproches rédigés en décrivant le pauvre Icio : « *E io/ rosso di colpa, mezzo scemo, coi capelli/ già quasi tagliati a zero/ a giustificarmi come segue : « Ma io non c'entro,/ io non ho fatto niente...l'infarto...lo sa bene... »/ E mi toccavo i bottoni della giacca* »².

Voilà les habituelles autoaccusations de la première phase poétique de Cucchi, la phase de la haine pour l'éclipse paternelle, une éclipse qui rend le jeune Icio un « mongoloïde³ », c'est-à-dire un handicapé. Mais les livres, où la maladie du petit enfant est plus forte, sont : *Glenn* et *L'ultimo viaggio di Glenn*. Ces deux livres ont comme protagonistes père et fils qui, dans un premier moment, s'affrontent, luttent, s'égratignent, parce que tous deux sont à la recherche d'une explication, qui arrive dans le deuxième livre, où il y a la nouvelle pacification entre les deux, une pacification satisfaisante et pleine d'amour. Avec *Glenn*, on commence à trouver aussi les premières descriptions de Luigi, dans ses habits de soldat italien en Russie. Il y a deux temps dans la plaquette : le premier temps est concentré sur les rapports entre père et fils, alors on trouve les symptômes de l'idiotie de l'enfant. En effet « *la sua curiosità*

¹ Idem, p. 328.

² Maurizio Cucchi, *Il disperso (Poesie 1976 – 2000)*, p. 13

³ Idem, p. 24.

*non è troppo manifesta*¹ », on voit un enfant qui a une grande sensibilité. Il est très maigre, exsangue, il manifeste une certaine faiblesse dans le corps, mais il essaie, quand même, de grimper sur la montagne. Ensuite, il y a la description du voyage du père vers la Russie et de sa désolante expérience de la guerre. Tout commence avec la description des vêtements des soldats « *troppo leggere/ scarpe e cappelli di pezza come ti ho raccontato:/ / avremmo rubato nelle case dalle pentole*² ».

Le poète commence la description de la famine, de la guerre, des vols justifiés par la faim et par le froid, on peut ressentir tout le drame humain d'un simple soldat envoyé dans un lieu si hostile. Puis la description de la première blessure de guerre au bras de Luigi : « *Con l'ubriacone sull'auto godevo/ lo sterminato squallore della Russia./ Sentivo poi il braccio come mi cadesse/ nella polvere macchiando la divisa./ / Spero che arriverò sfinito sfiancato/ tra le foglie a mucchi (pensavo) ho già/ paura ho un puntino di sangue che si allarga/ vicino all'iride* »³.

Et ensuite, l'horreur, la tristesse et la « désolation interminable » du paysage de la Russie, le bras qui « semble tomber » et la petite tache de sang sur les vêtements. La solitude et la tristesse règnent souveraines dans l'âme de Luigi, qui prend conscience de la souffrance, peut – être, pour la première fois. Alors il se rend compte d'une vérité philosophique, qui prend forme dans un distique – aphorisme de goût classique : « *tornando a voce alta pensavo:/ come le bestie gli adulti non ridono mai*⁴ ». La profondeur de ces treize mots est éclatante, elle est la manifestation de la blessure intérieure de Luigi. L'expérience a laissé ses traces, des traces si profondes et fortes qu'elles ont effacé le sourire du visage de Luigi. L'attente du retour en Italie et chez tous ceux qu'on a de plus chers est longue, l'autorisation de quitter la Russie, même avec la blessure au bras, tarde à arriver, Luigi efface « *sul taccuino tremante/ i pochi giorni che mancano al ritorno...*⁵ ». « Ce pauvre homme et son ballot⁶ » sont dans la plus misérable des conditions, dans un lieu obscur qui ne laisse pas passer de lumière et de l'espoir : « *Altrove... regione notturna regione/ dello sconforto, più vive/ sono le cose senza nome aperte.../ già grido di lontano, aspettami! stupito/ / di chi dirà scappando no ti conosco.../ proteggimi sarò paziente... non mancherò:/ non ho più le labbra*⁷.

Voilà la région nocturne, une région psychologique qui marque le début de la crise et du mauvais destin de Luigi. La narration des faits de la guerre en Russie est plus riche en détails dans le recueil *L'ultimo viaggio di Glenn*. Le titre suggère la nature intime des poésies qui en font partie : tout est sous le signe du voyage, autant parmi les tournures intérieures, que parmi celles de l'immense Russie.

1 Maurizio Cucchi, *Glenn (Poesie 1976 – 2000)*, p. 119

2 Idem, p. 124.

3 Idem, p. 125.

4 Ibidem.

5 Idem, p. 127.

6 Ibidem.

7 Ibidem.

On voit Glenn partir en juillet du 1941 de l'ex – Yougoslavie pour aller en Russie. La Russie semble tout de suite étrange et mortelle aux yeux étonnés de Luigi, même si « *il 27 agosto, il duce/ visitò i nostri reparti. A Capodanno,/ una granata centrò l'isba/ e ne fui martoriato in tutto il corpo*¹ ».

Il y a l'indication de la date d'arrivée en Russie et de celle de la blessure mortelle au bras, en raison de l'explosion d'un obus qui a détruite l'isba où il y avait des soldats italiens et, surtout, Luigi. Le paysage pendant le retour était effrayant et horrible : « *Nell'accecante paesaggio,/ con gli occhi cercavamo la pista/ e l'orizzonte a bucare la bufera. /Eravamo assaliti da visioni fantastiche/ e dall'angoscia dell'ignoto./ I morti erano incollati a terra dal gelo* »².

Le retour n'a pas l'habituelle connotation d'Odyssée dans la neige, comme on peut la trouver en lisant les livres de Giulio Bedeschi ou de Mario Rigoni Stern et, plus généralement des survivants à l'hécatombe de la Russie ou des camps de travail nazis. Etant blessé, il est transporté jusqu'à l'avion militaire qui le ramènera en Italie. En plus, Cucchi nous informe que son père était dans le dernier avion retournant en Italie : on devine que tous les autres ont été abandonnés à leur destin dans le froid et la neige de la Russie : « *Non c'era stata odissea nel ritorno./Le schegge l'avevano ferito al braccio destro,/ al gomito. E io sulle ginocchia accarezzavo/ il disegno sfrangiato di una macchia di latte./ Pare che al colpo balzasse in piedi con un urlo/ di gioia e sangue, e si vedesse con un braccio solo/ ridere in piazza Duomo./ Però chissà che scossa nella schiena/ quando fu l'ultimo a salire/ sull'ultimo aereo militare* »³.

L'expérience de la guerre a fortement marqué le jeune Luigi, en effet « *Glenn non ha più la faccia/ da film americano*⁴ », il n'est plus le jeune homme fascinant, la blessure n'est plus seulement superficielle, elle a atteint son âme. L'horreur de la Russie est présente aussi dans en *Malaspina*, le dernier livre de Cucchi. L'expérience de Luigi est évoquée par deux éléments : la description de la Russie et les vicissitudes d'un soldat, qui n'est plus, seulement, Luigi. Le poète commence naturellement par lui, mais Luigi devient le symbole de la douleur du « Soldat », qui n'a pas un nom. Le paysage russe est décrit dans son froid extrême : « *Ma cos'è Malaspina ? Una voce,/ una strana parola, il laghetto/ che passava fresco nella stanza buia,/ per il ristoro verde di una gita aerea. //Lo rivedo adesso nel gelo, nel bianco/ totale, in un estremo paesaggio ghiacciato,/ siberiano, alla fantasia, che si compiace/ di un'escursione che il tempo ha già ibernato* »⁵.

L'expérience de la guerre est évoquée aussi à la page suivante, lorsque le poète les aborde et il parle d'un homme que « *mi raccontava / il gelo degli assalti*⁶ ». Le froid n'est plus une condition

1 Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn (Poesie 1976 – 2000)*, p. 224.

2 Ibidem.

3 Idem, p. 25.

4 Ibidem

5 Maurizio Cucchi, *Malaspina*, p. 26.

6 Idem, p. 28.

météorologique, une question de climat, mais il devient une « opacité¹ » intérieure, une température psychologique, surtout en pensant à la guerre et à la mort. Cette température concerne tous les soldats :

Eppure lui, il capitano, uscendo/ dalla terra rovistata a fondo,/ negli strati, lo ritrovo in mia vece,/ gli occhi sbarrati, spiritati, mi ritrovo/ in quella foto, appunto, del già militare,/ folle, come dicono concordi./ Militare, per sempre militare. Lontani/ i tempi del suo compagno austero/ e goffo, adorabile, altissimo,/ e come lui infelice, e burocratico,/ nel suo fiero decoro. Ed è così/ che sono scivolato in lui².

Le capitaine du texte précédent n'a pas de nom, il a été le compagnon d'école d'un homme « *incongruo e burbanzoso, un genio el señor ingenero*³ », un hommage à Carlo Emilio Gadda, qui a vécu la Deuxième Guerre Mondiale, qui est parti pour l'Amérique du sud comme ingénieur et qui s'est suicidé, comme Luigi. Donc le capitaine est son compagnon d'école, mais il est aussi le symbole de tous les soldats victimes des guerres. Cucchi présente sa conviction que le militaire reste, même dans la vie civile, un militaire, parce qu'il n'arrive pas à abandonner son passé et ses douleurs : « *La divisa che porto è l'abito/ dell'uomo. La giubba militare/ l'orgoglio e la difesa/ personale, l'identità sociale, il rango/ riconosciuto, attivo. Ma io non voglio/ essere parte, essere partecipe./ In quanto non capisco, né dunque/ condivido, ma subisco/ il senso di questa labirintica/ organizzazione che giudico animale*⁴ ».

Toutes les valeurs de la vie militaire sont niées par la vie civile, le vétéran, à son retour, ne profite plus de son rang, il ne peut plus montrer son orgueil, son identité personnelle et sociale, il ne peut pas et, surtout, il ne veut plus participer activement à la vie sociale, qu'il subit injustement. Le soldat, réduit en société, doit acquérir « *una dignità sociale miserabile*⁵ », il doit abandonner son uniforme militaire et chercher à s'adapter à la société civile, celle des hommes qui s'habillent avec l'uniforme de l'hypocrisie et du profit à tout prix. Cela arrive aussi à M. Chabert, le colonel mort et ressuscité à Eylau, qui à son retour subit la dépossession de toute sa vie, même de son identité.

Malgré ses campagnes victorieuses, Chabert retourne à Paris comme un vagabond : ses succès ne lui ont servi à presque à rien, sauf l'empêcher de vivre, après son retour, une vie normale. Sa femme s'est remariée avec un autre noble de qui elle a eu deux enfants, il ne peut pas accéder à son argent parce que, vu qu'il est mort, l'argent est à sa femme et, surtout, à ses enfants. Chabert vit une condition désolante et il accepte avec honneur de terminer sa vie dans un hospice, rejeté par les hommes qui lui devraient honneur. Lorsque son avoué le rencontre enfermé dans un hospice public pour vagabonds, il

1 Ibidem.

2 Idem, p. 74.

3 Idem, 73.

4 Idem, p. 75.

5 Idem, p. 76.

se rend compte que cela était la seule possibilité pour Chabert de vivre comme un fou et de ne pas voir la honte de sa résurrection.

La première preuve de son dégoût pour la vie surgit lorsque sa femme essaie de l'interner à l'hospice de Charenton. Dédaigné, il pense commencer « la guerre odieuse dont Derville lui avait parlé¹ », mais il n'a pas d'argent pour la soutenir. Alors il « lui prend un si grand dégoût de la vie, que s'il y avait eu de l'eau près de lui il s'y serait jeté, que s'il y avait eu des pistolets il se serait brûlé la cervelle² ». Voilà la maladie du vétéran, mais aussi l'honneur du soldat lorsque, peu après, il va chez sa femme pour lui dire : « je ne suis plus qu'un pauvre diable nommé Hyacinthe, qui ne demande que sa place au soleil³ ». Désormais tranquille, la comtesse se jette à ses pieds pour lui baiser les mains, mais il refuse le baiser en lui disant : « Ne me touchez pas⁴ ». Puis Chabert disparaît et il commence à vivre dans la misère, en allant, comme une pierre, « s'abîmer dans cette boue de haillons qui foisonne à travers les rues de Paris⁵ ».

Chabert disparaît et Derville, son avoué, n'entend plus parler de lui. Il le retrouve condamné pour mendicité dans un tribunal, qui l'oblige à rester dans le dépôt de Saint – Denis. Derville le reconnaît pour « sa noble fierté⁶ » et il le questionne sur son destin, puis il lui confesse que Chabert est encore son débiteur, parce que Mme la Comtesse dit qu'Hyacinthe était un imposteur. L'étonnement du colonel est évident, mais, après la signature d'un mandat, il garantit à son avoué le paiement des frais. Alors l'avoué lui demande pourquoi il n'a pas demandé une rente à sa femme. La fière réponse du grand colonel :

- Ne me parlez pas de cela ! répondit le vieux militaire. Vous ne pouvez pas savoir jusqu'où va mon mépris pour cette vie extérieure à laquelle tiennent la plupart des hommes. J'ai subitement été pris d'une maladie, le dégoût de l'humanité. Quand je pense que Napoléon est à Saint Hélène, tout ici – bas m'est indifférent. Je ne puis plus être soldat, voilà mon malheur. Enfin, ajouta-t-il en faisant un geste plein d'enfantillage, il vaut mieux avoir du luxe dans ses sentiments que sur ses habits. Je ne crains, moi, le mépris de personne⁷.

La réponse de Chabert et son comportement sont semblables à ceux de Luigi : ils sont blessés autant à l'extérieur qu'à l'intérieur, ils souffrent d'une maladie causée par la vie, ils sont méprisés par la société et ils commencent à vivre dans l'isolement, plutôt que s'abandonner à l'inconstance, aux préjugés et aux modes des hommes. Ils ont des médailles d'honneur épinglées sur leur âme, mais ils

1 Balzac, *Le colonel Chabert*, pp. 366-367.

2 Idem, p. 367.

3 Ibidem.

4 Ibidem.

5 Idem, p. 368.

6 Idem, p. 369.

7 Idem, pp. 371- 372.

portent des vêtements pauvres, qui les condamnent à la solitude. Le vrai problème est de ne plus être soldat : voilà le malheur du vétéran. Comme Chabert, Luigi donne des signales qui dénoncent une certaine instabilité : Luigi « *faceva gesti strani, assorto./ Faceva i conti nell'aria*¹ » tandis que Chabert « avec toute la naïveté d'un gamin de Paris, le colonel tendit avidement la main à chacun des inconnus qui lui donnèrent une pièce de vingt francs ; il le remercia par un regard stupide, en disant : « Braves troupiers ! ». Il se mit au port d'armes, feignit de les coucher en joue, et s'écria en souriant : « Feu des deux pièces ! vive Napoléon ! ». Et il décrivit avec sa canne une arabesque imaginaire² ». La seule différence entre les deux est que Luigi a fait un pas de plus en préférant la mort à la vie ou à la folie.

Balzac n'hésite pas à soutenir cette thèse dans *Le médecin de campagne* aussi, dans la première description de Genestas :

Sa figure brune marquée de petite vérole, mais régulière et empreinte d'une insouciance apparente, ses manières décidées, la sécurité de son regard, le port de sa tête, tout aurait trahi ces habitudes régimentaires qu'il est impossible au soldat de jamais dépouiller, même après être rentré dans la vie domestique. Sa vie n'avait rien d'extraordinaire. Il s'était bien battu en simple et loyal soldat, faisant son devoir pendant la nuit aussi bien que pendant le jour, loin comme près du maître, ne donnant un de sabre inutile, et incapable d'en donner un de trop. S'il portait la boutonnière la rosette appartenant aux officiers de la Légion d'honneur, c'est qu'après la bataille de la Moskowa la voix humaine de son régiment l'avait désigné comme le plus digne de la recevoir dans cette grande journée³.

Genestas assume le trait d'un soldat plus réflexif par rapport à Chabert, dont les caractéristiques principales sont le courage et le mépris du péril. Genestas, au contraire, semble le soldat parfait, généreux dans le service et parcimonieux dans la violence et dans les coups de sabre. Quelques lignes plus loin, Balzac même reconnaît que « Monsieur Pierre – Joseph Genestas n'offrait donc en lui rien de poétique ni rien de romanesque, tant il paraissait vulgaire. Sa tenue était celle d'un homme cosu⁴ ». Donc Genestas n'a pas la couleur héroïque de son compagnon Chabert, c'est un homme concret, équilibré, « cosu » (au contraire de Chabert, qui meurt dans la misère). Les vrais héros napoléoniens dans ce livre sont Gondrin et Goguelat, deux vétérans de l'armée de l'empereur, qui se sont sauvés de la campagne de Russie.

En se promenant, avant de rencontrer Gondrin, Benassis le présente à Genestas. Gondrin est un pontonnier de la Garde à Bérézina, qui a suivi Napoléon en Egypte, en Allemagne et, enfin, en Russie. Gondrin a vécu une vie d'aventures, mais aussi de souffrance et de misère : il est devenu sourd et infirme, il ne savait pas lire ni écrire et il n'a aucun défenseur ou soutien. Il arriva à Paris en mendiant

¹ Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn (Poesie 1976 – 2000)*, p. 227.

² Balzac, *Le colonel Chabert*, p. 372.

³ Balzac, *Le médecin de campagne*, p. 387.

⁴ Idem, p. 388.

son pain (Chabert), « il a fait des démarches dans les bureaux du ministre de la guerre pour obtenir, non le mille francs de pension promis, non la croix de légionnaire, mais la simple retraite à laquelle il avait droit après vingt-deux ans de service et je ne sais combien de campagnes¹ ». Comme pour le colonel, tous ses efforts ont été inutiles, il rentre dans le pays de Benassis et il gagne son pain en construisant les tranchées dans les près inondés. Gondrin est donc heureux de vivre dans le pays de Benassis, il a un travail et il peut vivre avec dignité, « sa surdité lui donne l'air triste, il est peu causer de son naturel, mais il est plein d'âme² ».

L'autre homme de l'armée napoléonienne s'appelle Goguelat et il vit avec Gondrin. Un « Vrai Dauphinois³ » et un grand défenseur de Napoléon, Benassis dit qu'il l'aime avec fanatisme, Gondrin le définit comme un bel esprit. Il était un soldat d'infanterie qui est devenu soldat de la Garde et il a obtenu la croix du mérite sur le champ de bataille de Valountina, en Russie. Maintenant il est devenu piéton de la poste et « il est le diseur des nouvelles du canton⁴ ».

Le premier que Genestas rencontre parmi les deux est Gondrin. Le rendez – vous est assez significatif : « Gondrin leva promptement la tête vers Genestas et lui jeta un coup d'œil profond et investigateur que les vieux soldats ont su se donner à force de mesurer promptement les dangers. Après avoir vu le ruban rouge du commandant, il porta silencieusement le revers de sa main à son front⁵ ». Gondrin commence à parler avec Genestas avec le respect du simple soldat envers le commandant, il commence à se plaindre de la société civile et du ministère de la guerre. Touché, Genestas lui promet de s'occuper de lui, de l'aider pour lui faire obtenir sa retraite. Gondrin lui dit que sa plus grande récompense est « après avoir voyagé sur les chameaux du désert et avoir bu une verre de vin au coin du feu de Moscou,⁶ » est de « mourir sous les arbres que mon père a planté⁷ ». Le vieux capitaine se rend compte de la grandeur de cœur du pontonnier, il lui dit qu'il fera de tous pour lui garantir sa rente, puis ils s'en vont, avec une considération de Benassis : « De semblables cruautés administratives fomentent la guerre des pauvres contre les riches. [...] Un pauvre, obligé de gagner son pain quotidien, ne lutte pas longtemps, il est vrai ; mais il parle, et trouve des échos dans tous les cœurs souffrants⁸ ».

Goguelat a un caractère très différent de celui de Gondrin. Lors d'une veillée, il commence une longue tirade, presque d'une dizaine de pages, sur la vie de Napoléon et sur ses aventures, en

1 Idem, p. 455.
2 Idem, p. 456.
3 Ibidem.
4 Idem, p. 457.
5 Ibidem.
6 Idem, p. 459.
7 Ibidem.
8 Idem, p. 460.

parcourant les victoires en Allemagne et en Italie, mais aussi ses défaites, surtout la tragique expérience de la Russie. En parlant de la bataille de la Moskowa, Goguelat souligne l'importance de l'infanterie, en disant que l'infanterie « c'est tout dans une armée...¹ ». Goguelat alors entend une réplique d'un inconnu, qui soutenait l'importance de la cavalerie dans cette bataille :

Quand Napoléon, impatient de ne pas voir avancer sa bataille vers la conclusion de la victoire, disait à Murat « sire, coupe-moi ça comme en deux ! » Nous partions d'abord au trot, puis au galop ; une, deux ! L'armée ennemie était fendue comme une pomme avec un couteau².

Les auditeurs s'émerveillent, parce qu'ils comprennent qu'ils sont en présence d'un ami et d'un fidèle compagnon et soldat de Napoléon. Genestas se rend compte qu'il s'est exposé au public en exprimant sa douleur pour la mort de Napoléon. Il décide de s'en aller avec le médecin, en montant à cheval, il s'excuse auprès de Benassis, en lui disant : « J'ai fait des bêtises, dit Genestas, Rentrons vite ! Ces aigles, ces canons, ces campagnes !... je ne savais plus où j'étais³ ». Encore une fois, la maladie du soldat, du vétéran : Genestas est encore au service de l'armée française et, malgré tout cela, il regrette Napoléon. A différence de Chabert, qui va se perdre dans un hospice, il est encore commandant, il est bien riche, il a un fils, il conserve tout son honneur : ce qui lui manque est Napoléon, l'empereur des pauvres et des soldats. Et on retrouve déjà cette nostalgie pour le grand empereur, avant de se retrouver à la veille :

Pauvre homme ! Pendant que vous me parliez de votre Fosseuse, je pensais qu'il était mort à Saint-Hélène, lui. Hein ! Etait-ce le climat et l'habitation qui pouvait satisfaire un homme habitué à vivre à pieds dans les étriers et le derrière sur le trône ? On dit qu'il jardinait. Diantre ! Il n'était pas fait pour planter des choux ! Maintenant il nous faut servir les Bourbons, et loyalement, monsieur, car, après tout, la France est toujours la France, comme vous le disiez hier⁴.

La conscience de la chute de Napoléon s'associe à la conscience de Genestas de n'être pas un héros à la Chabert. Genestas se voit comme un commandant gris de l'armée napoléonienne, rien d'aventureux ne lui est arrivé pendant la guerre. Il ne peut vanter, comme Chabert, ses exploits, il ne peut pas raconter ses aventures et dire, comme le colonel : « Les morts ont donc bien tort de revenir ?⁵ ». La seule aventure, dont il peut se vanter, est l'amour inachevé pour une jeune comtesse, parce que le lendemain Genestas devait se trouver à Guntzbourg. Genestas voulait un coup de balle ou une blessure pour retourner chez la princesse et l'émerveiller. Toutes les balles de fusil lui passaient autour, il reste sain et sauf et il a dû abandonner la comtesse parce qu'il devait continuer sa route.

¹ Idem, p. 537.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Idem, p. 481.

⁵ Balzac, *Le colonel Chabert*, p. 360.

S'il n'y a pas de gloire dans ses aventures, Genestas reconnaît la présence d'un squelette dans son placard. La mesure de Genestas vient lui manquer parce qu'il il tue un homme, sans être en péril et, donc, sans la légitime défense. Genestas casse les reins d'un camarade, qui était en train de se chauffer avec une poutre, la même qui soutenait le toit où les commandants étaient en train de dormir, de se reposer et manger quelques restes de légumes gelés, après la longue marche de retour de Russie. La description des soldats est désolante : « nous avons plus d'être un troupeau de bœufs harassés que d'être la Grande Armée. Adieu la discipline et les drapeaux ! Chacun était son maître, et l'Empereur, on peut le dire, a su là où finissait son pouvoir¹ ». Les généraux et les grosses têtes de l'armée ne savaient quoi faire, ils buvaient, ils grognaient, ils mangeaient des carottes, ils dormaient dans la paille, l'un à côté de l'autre pour se réchauffer. Genestas dit avec tant de sincérité que « ce triste spectacle me fit presque rire² ». Mais c'est un spectacle triste qui blesse son âme très profondément, en effet Genestas affirme : « J'ai vu tant de pays, que je me suis accoutumé à en voir, et j'ai vu tant de morts que j'ai fini par compter ma propre vie pour rien³ ».

Comme Chabert et Luigi, Genestas connaît une certaine fatigue de vivre et, surtout l'impossibilité d'avoir une vision optimiste de la vie. La vue de tant de morts l'empêche de regarder avec joie et confiance l'avenir. Voilà, pour l'énième fois, la maladie du vétéran, du soldat qui ne retrouve pas sa position et son rôle dans une société qui essaie de les oublier. La seule thérapie pour se libérer de ces sentiments, le seul refuge contre cette tristesse est se perdre dans la contemplation de la nature, tant que Luigi a choisi la montagne comme son dernier lieu avant de sa mort. En effet, Luigi a choisi, comme dernier scénario, le Monte Prato, comme Cucchi écrit dans son roman *La maschera – ritratto* : « Il centro di tutto, di un pallidissimo verdino, era il Monte Prato, che supera di poco i 500 m, come mi aveva detto Gianni. Ma lì, questa volta, era soprattutto la scritta Cascina Pioppette che mi attraeva, visto che proprio lì di fronte, lui... E, guarda caso, oltre le Pioppette la carta indicava un luogo che era già un destino: Morti⁴ ».

La décision de l'avoué Derville, après avoir vu pour la dernière fois le grand Chabert à l'hospice, est également de se retirer à la campagne. Sa considération méta – littéraire naît d'une amertume farouche : « Enfin, tous les horreurs que les romanciers croient inventer sont toujours au-dessous de la vérité. Vous allez connaître ces jolies-là, vous ; moi, je vais vivre à la campagne avec ma femme, Paris me fait horreur⁵ ». Genestas aussi, lorsqu'il va reprendre son fils qui avait été soigné par Benassis, décide, à l'occasion de sa retraite, de se retirer dans ce petit village et partager le cimetière avec

1 Balzac, *Le médecin de campagne*, p. 464.

2 Idem, p. 465.

3 Idem, p. 463.

4 Maurizio Cucchi, *La maschera-ritratto*, p. 64.

5 Balzac, *Le colonel Chabert*, p. 373.

Benassis, mort depuis peu temps : « Après être demeuré silencieux pendant un moment, et s'être approché de la Fosseuse qui ne l'entendit pas, Genestas dit au curé : - Dès que j'aurai ma retraite, je viendrai finir mes jours parmi vous »¹.

Le crétin, le mort et le commandant : une étude de cas.

Cucchi a pris inspiration de Balzac pour décrire la parabole de son père, mais il a fait des citations bien précises et circonstanciées dans ses poésies de ces deux romans. La première appartient au roman *Le médecin de campagne*, sur le crétinisme : « *Il capitano Genestas/ incontra il vecchio cretino morente:/ è il loro ultimo idolo./ Ma dove questi esseri vivono/ la gente crede che portino fortuna alla famiglia./ In certe valli dove abbondano/ vivono all'aria aperta con le greggi* »².

Ensuite il prend une autre citation littéraire du Colonel Chabert: « - À qui ai-je l'honneur de parler ?- Au colonel Chabert.- Lequel ?- Celui qui est mort à Eylau »³. En comparant avec les originaux de Balzac, très peu de différences modifient le texte original. En effet Balzac écrit : « Là où se trouvent les crétins, la population croit que la présence d'un être de cette espèce porte bonheur à la famille. Cette croyance sert à rendre douce une vie qui, dans le sein des villes, serait condamnée aux rigueurs d'une fausse philanthropie et à la discipline d'un hospice. Dans la vallée supérieure de l'Isère, où ils abondent, les crétins vivent en plein air avec les troupeaux qu'ils sont dressés à garder. Au moins sont-ils libres et respectés comme doit l'être le malheur⁴ ». La reprise du colonel Chabert est littéraire et elle appartient au premier dialogue entre le colonel et l'avoué Derville et Cucchi décide de les insérer l'une à peu de pages de l'autre, toujours dans *L'ultimo viaggio di Glenn*. Mais pourquoi Cucchi a choisi Balzac ? Et pourquoi justement pour le dernier voyage de Luigi ?

Le développement régulier du roman servent à la poésie de Cucchi, qui dans ce livre voudrait raconter une histoire, l'histoire de son père. Voilà que le choix tombe sur Balzac, son cours est parfait pour narrer un voyage, autant intérieur qu'extérieur des deux personnages : Icio, qui a connaît maintenant et accepté la vérité, et Luigi, qui peut s'en aller en paix, sûr de la compréhension et du pardon du fils.

Le choix de Balzac a aussi des motivations thématiques et pas seulement linguistiques : en effet il est le premier à parler du crétinisme d'une façon médicale. Cette figure est bien aimée par Cucchi, une figure naïve, qui sent la vérité, une figure généreuse, qui va sauver Benassis lorsqu'il voulait l'éloigner de

¹ Balzac, *Le médecin de campagne*, p. 602.

² Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn (Poesie 1976 – 2000)*, p. 209.

³ Idem, p. 224.

⁴ Balzac, *Le médecin de campagne*, pp.402-403.

sa maison. Cette figure est très romantique, parce qu'elle vit dans la nature, les crétins sont privés de la malice des hommes communs et toutes ces caractéristiques appartiennent à Icio, que Cucchi n'hésite pas à définir comme un mongoloïde. Cucchi n'est pas Icio, Icio est comme Cucchi s'est senti pendant l'enfance et, quand Icio est devenu Maurizio, le poète regarde avec complicité et nostalgie ce petit être, ce petit crétin.

Et Chabert – Genestas ? Ils sont des représentations de son père, des blessures de guerre, l'impossibilité du vétéran d'abandonner ses vêtements militaires. En effet, les horreurs de la guerre marquent les âmes de Chabert, Genestas et Luigi, exclus par la société, mis en difficulté par une bureaucratie qui voudrait les écraser et, surtout, les oublier. Les seuls remèdes qui restent pour soigner cette maladie et ce mépris pour la vie sont : la nature (Genestas), la folie (Chabert) et enfin, malheureusement, la mort (Luigi). Tous les trois ont vécu des expériences terribles en Russie, expériences qui les ont tués à l'intérieur et ils les ont rendus victimes de la société : tous les trois ont perdu leurs rôles. Plusieurs fois, Balzac les décrit avec des sourires sur des visages imbéciles, donc la ligne de séparation des crétins de Benassis n'est pas si marquée. La guerre et ses balles de canons ont ébranlé l'équilibre fragile de ces hommes, qui ont bien appris, en citant Genestas, à la vue de la mort à mépriser la vie, à considérer sa propre existence comme rien. La morale des histoires de Chabert-Genestas-Luigi peut devenir une citation bouleversante de Chabert : « Les morts ont donc bien tort de revenir ».

Paris – Milan, aller et retour : la poésie de Charles Baudelaire

Comme l'amour pour la ville de Paris de Charles Baudelaire est reçu et revisité par Cucchi, en décrivant la ville de Milan, c'est – à – dire les vieux faubourgs, la ville « fourmillante » et la conscience que « Paris change » autant que Milan. En aimant ces deux villes à la folie, on persévère sur les vicissitudes des pauvres et des exclus, qui habitent ces deux grandes métropoles et qui les rendent grouillantes et humaines.

Les Fleurs du Mal est un recueil dans lequel Charles Baudelaire a inauguré la poésie moderne. Tous les poètes des deux siècles derniers ont dû s'engager dans un conflit intellectuel avec ce recueil et avec cet auteur, dont ils ont su revisiter les thèmes et les aspects les plus intéressants et les plus utiles pour ce qui est le développement de leur poétique. Cucchi s'est conduit de la même façon, en prenant et, ensuite, proposant les grands thèmes du recueil baudelairien, surtout la section « *Tableaux parisiens* », fondatrice par des aspects de l'esprit de la poétique de la Ligne lombarde, c'est – à – dire les descriptions de Paris et des exclus qui l'habitent.

Ce courant, qui est surtout un esprit et un sentiment poétique, naît après la Seconde Guerre Mondiale sous les arcades de l'Université de Milan. Il n'a pas de manifeste officiel, comme on peut le constater pour les avant-gardes du début du XXe siècle et ses principes généraux sont contenus seulement dans un livre très intéressant : *La ligne lombarde*, écrit par Luciano Anceschi. Celui-ci se fait l'interprète d'une nouvelle nécessité poétique, celle de renouveler la poésie hermétique. En effet Anceschi et Antonio Banfi, philosophe esthétique de la faculté de Lettres de l'Université de Milan, soutenaient le besoin de créer une poésie « *in rem et non ante rem*¹ », c'est – à – dire « une poésie dans les choses » et pas une poésie « avant les choses », ou, mieux encore, une poésie qui évoque les choses, comme pour le symbolisme et l'hermétisme.

En effet un des auteurs de référence de ce courant est Baudelaire, avec sa poésie « moderne », mais surtout avec ses descriptions de la ville et celles des exclus, avec sa poésie « *in re* », qui a servi de guide à la ligne lombarde. Cucchi a toujours refusé d'appartenir à un quelconque courant ou groupe littéraire, mais il est vrai qu'il a été influencé par ce sentiment poétique. Et cela est vrai parce qu'un des premiers auteurs de cette atmosphère lombarde est Vittorio Sereni, un de ses maîtres et encore parce qu'il y a un lien très fort entre Cucchi et un poète de la deuxième « génération lombarde », Giovanni Raboni, avec qui Cucchi collabore, pas seulement à niveau poétique, mais aussi pour l'écriture des curatelles ou pour des traductions au sein de la maison d'édition Guanda de Parme. Cela fait de Cucchi

¹ Luciano Anceschi, *La linea lombarda*, Magenta, Editrice Magenta – Varese, 1952, p. 12.

un des poètes de troisième génération de cette ligne. Il est intéressant de lire ce que Raboni a écrit dans la préface d'une édition des *Fleurs* :

Del primo (Thibaudet) tuttora imprescindibile è l'idea che la singolarità e la grandezza della poesia baudelairiana consistano in notevole misura nell'inedita alleanza, che in essa prodigiosamente si attua, "tra prosa nuda e poesia pura": alleanza che a lungo ha potuto essere scambiata per "banalità e scorrettezza" e che persino a un lettore dall'orecchio solitamente infallibile come Marcel Proust faceva l'impressione di qualcosa di strozzato, come un venir meno del respiro", mentre Thibaudet vi riconosce la presenza di un'arte della dissonanza "più sottile e più delicata che non l'arte della consonanza". Intuizione critica stupenda, attraverso la quale sarei personalmente incline a filtrare non soltanto qualsiasi discorso sulla modernità di Baudelaire, ma anche, in generale, qualsiasi progetto o metafora di modernità in poesia. Di Auerbach, invece, tanto illuminante quanto incontestabile mi sembra tuttora l'affermazione che Baudelaire è stato il primo a "dare forma sublime" a soggetti appartenenti, secondo l'estetica classica, alla categoria del "ridicolo", del "basso", del "grottesco".

Raboni ne se limite pas à indiquer toutes les thématiques baudelairiennes qui sont partagées aussi par la Ligne Lombarde, il va au-delà et il souligne que cela rend la poésie lombarde et, par conséquence la sienne, moderne :

Mentre il potente e spesso atroce realismo della sua ispirazione tematica, la sua capacità di far emergere e raffigurare i più segreti moti, le più nascoste e immedicabili piaghe della sensibilità e della coscienza, la sua adesione non solo intellettuale ma anche, per così dire, "ideologica" a ogni aspetto e forma della vita, compresi [...] il vizio, la malattia e la morte, fanno di lui l'antesignano e al tempo stesso l'insuperabile interprete di un'idea di una poesia audacemente per non dire disperatamente impura, inclusiva, espressionista e dunque [...] per molti aspetti più "moderna" di quella prodotta nella vastissima aerea del simbolismo e in quelle delle sue interminabili, tentacolari propaggini².

Raboni souligne son opposition à la poésie du symbolisme, loin de la réalité et perdue dans une dimension onirique, il remarque aussi ce qui fait le propre de la poésie moderne : « l'adhésion intellectuelle à tous les aspects de la vie ». En effet, il utilise le terme « précurseur », peut – être d'une façon inconsciente, en pensant aux rapports entre Baudelaire et la ligne lombarde. A la page suivante, il parle encore des *Tableaux parisiens* et de ses protagonistes exclus :

Al contrario, non ha mai smesso di lasciarsi attrarre, ferire, colmare di sofferenza e di voluttà dallo spettacolo della vita in ogni sua forma, dalla più nobile alla più perversa, dalla più sublime alla più degradata: i meravigliosi crepuscoli d'autunno e le soffocanti stanze delle prostitute, i fantastici paesaggi d'Oriente e i miseri, ripugnanti giacigli degli alcolizzati...[...]. La noia e lo spleen[...] non sono, come a volte s'è voluto credere, atteggiamenti snobistici o estetizzanti, bensì la sintomatologia "per simboli" della condizione d'un uomo abitato e quasi perseguitato da una sensualità insaziabile, da una curiosità senza limiti, da un'intelligenza vasta sino alla vertigine e acuta fino alla crudeltà, che non ha voluto sottrarre una sola goccia del proprio sangue né alla meravigliosa tentazione di esistere, né, d'altra parte, alla lucida consapevolezza di essere un disadattato, un "interdetto" (così si definisce in una lettera, alludendo all'indelebile umiliazione giudiziaria inflittagli dalla madre), un "grande abbandonato", un oggetto di incomprendimento e scherno – esattamente come l'albatro catturato dai marinai, e da questi costretto a trascinarsi goffamente sul ponte della nave, di cui si parla in una delle sue più trasparenti e lancinanti poesie³.

¹ Charles Baudelaire, *I fiori del male*, Milan, RCS libri, 2004, p. VII (préface).

² Idem, p. VIII.

³ Idem, pp. XI – XII.

Le lecteur peut trouver tous les aspects essentiels de Baudelaire repris par la Ligne Lombarde. Toutes ces thématiques sont soulignées aussi par John Jackson, qui a écrit une introduction aux *Fleurs*. En effet, il constate que les *Tableaux* sont introduits dans le livre après 1861, après la publication de la version originale et ils ont le mérite de changer la composition du livre et de rendre « l'expérience de la modernité liée à la fréquentation de la métropole parisienne¹ » plus universelle ou, du moins, plus urbaine. Le lecteur est choqué pas les promenades baudelairiennes dans la ville, du moins selon Walter Benjamin, parce qu'il peut arriver plusieurs typologies de rencontres, toutes liées aux exclus parisiens. La ville est cause de mélancolie et de tristesse ; ces deux sentiments sont déjà connus et chantés par les romantiques, mais il y a une différence à la base entre eux et Baudelaire : la mélancolie des premiers est due à l'immense décalage entre l'idéal et la réalité, tandis que, chez Baudelaire, il y a une question d'intégrité : « Opposé à l'idéal, le spleen en est à la fois l'antithèse et la grimace. [...] Vu dans cette perspective, le spleen serait donc une forme particulièrement léthargique d'une mélancolie renvoyant, en dernière analyse, à la déréliction de l'âme privée de Dieu² ».

L'homme urbain décrit par Baudelaire est un homme abandonné de Dieu, qui vit dans les faubourgs de Paris, au milieu des prostituées, des alcooliques, des vieux et des vieilles à limite du rêve et du cauchemar, bref, toute une série d'exclus par une société et par une ville qui sont en train de changer et de les emporter. Voilà la justification d'un certain humanitarisme du poète parisien : « Un poème comme « Le Vin des honnêtes gens » [...] ou, en peu plus tard, « Les Deux Crépuscules » ou « Le vin des chiffonniers » attestent une prise en compte de la réalité urbaine et même prolétarienne qui, même si elle ne se convertit pas en action politique directe, ne se montre pas moins solidaire³ ».

Donc, même si la foule tend à être « malade », « impure » – et cela est très différent pour Cucchi et pour la Ligne Lombarde –, Baudelaire a conscience de la douleur de chaque protagoniste décrit dans ses poésies, il représente cette douleur avec empathie, il partage l'idée que certaines injustices sociales sont à l'ordre du jour et, enfin, il prend le parti de Caïn. Mais Baudelaire est un homme autant intéressé par les aspects extérieurs qu'intérieurs, sa sensibilité l'empêche de prendre la voie de la politique et de la doctrine socialiste, pour combattre ces injustices comme Hugo l'avait fait. Et ce qui est important, autant pour les thématiques que pour les atmosphères de ses poésies est que, en raison de son intérêt pour les pauvres, la seule possibilité de modernité de la poésie, est dans la ville, décrite à la fois avec mélancolie, avec politesse mais aussi avec fermeté, en l'accusant : « Comme la citation d'Eliot nous l'a déjà enseigné, cette valeur d'origine, Baudelaire la doit au geste décisif d'avoir

¹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Librairie Générale Française, 2014, p. 12.

² Idem, p. 21.

³ Idem, p. 35.

reconnu que la poésie avait à investir la métropole comme le lieu de la seule vraie réalité contemporaine [...], une réalité dès lors marqué par son historicité même, et d'avoir compris qu'avec ce déplacement c'était aussi bien la matière de la poésie qui changeait »¹.

Cucchi est bien d'accord avec cette vision de la ville, pour lui et pour sa poésie la ville de Milan est fondamentale, elle est élevée au statut de protagoniste absolu et, comme Baudelaire après tout, ses abandonnés deviennent porte – paroles du poète, bien souvent, ignorés. Milan est dans l'œuvre de Cucchi à la fois la ville de la guerre, celle qui est liée à la narration des vicissitudes paternelles, mais aussi – et peut – être surtout – la ville de son enfance, la ville des faubourgs peuplés par les gens pauvres, parmi lesquels il recherche l'humanité silencieuse de tous les jours, ses souvenirs d'orphelin, ses rêves d'adolescent. Le livre dans lequel on rencontre Milan est *Glenn*, à l'occasion de la mort de Luigi. Il s'agit d'une petite prose dans laquelle on remarque, tout de suite, de la blessure paternelle :

Com'era strano... A un solo breve tratto oltre la piazzetta, lo sgombro viale alberato che portava al capannone sembrava già appartenere a una periferia assoluta. Oltre al margine la cava. Scendendo per un attimo, chinandomi, potevo scorgere le anguille. Oggi è in ritardo, il suo sguardo è assente: forse stanco di noi? Sorridi... vedi che ho smesso gli umili abiti di lavoro... ho un borsalino nuovo fiammante appeso all'ingresso... mi delegava tutto, senza parlare; è vergognoso! Di fuori, correndo, la pianura si risveglia. Il giorno è giovane, frizzante lo si osserva dagli occhi. In essi è luminoso, bianco, enorme, l'inarrivabile volto filiale².

La description de la ville est mimétique et fonctionnelle à la condition émotive de deux protagonistes – antagonistes dans l'œuvre de Cucchi. La ville de Milan est bien plus présente sur les scènes dans le recueil poétique *Donna del gioco*. Dans ce contexte, elle est encore le fond où le lecteur voit, pour la première fois, Agnese, la grand – mère maternelle de Cucchi. Dans le sillage de la leçon baudelairienne, Agnese apparaît comme une sorte de « jolie silhouette » : « *Il mio risveglio è stato nel tuo nome/ sussurrato e un saluto un bianco sogno/ Agnese che ritorni ombra che passi figurina/ bianca e sottile che non mi ami./ Io ti seguo con l'occhio e con la penna/ mentre scivoli e c'è la guerra/ in Santa Maria Fulcorina. Sono poco/ un adolescente un angelo, una fantasia/ sono un signore che ti pensa e inventa/ mite e vile affettuoso e coltivo/ la mia mania* »³.

Le lecteur voit Agnese glisser, le poète cherche à la suivre vainement “avec l'œil et la plume”, mais elle s'en va à pas légers. On retrouve une description ultérieure de Milan peu de pages après, encore liée à la figure de son grand-mère : « *Ancora lei, l'ombra./ Chissà perchè ti associo/ nella mia mente al mio disordine:/ sei l'esemplare e il mio ricovero/ il capitano è il sole e gli occhi,/ l'isola. Milano, una carrozza va, il*

¹ Idem, p. 42.

² Maurizio Cucchi, *Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 123.

³ Idem, p. 146.

teatro/ Italia il nuovo cinedramma/ “La felicità”: fragile nell’opporci./ “ E dopo non c’è stato più/ non è stato più mio’ ». Il est évident que Cucchi est en train de raconter l’histoire d’amour entre Agnese et Sebastiano pendant la Première Guerre Mondiale. La liaison a une triste fin : Sebastiano « le capitaine » rentre en Sicile, abandonne Agnese enceinte de la mère du poète et « après il n’a plus été le mien ». Le fond est la ville, le théâtre, le « drame cinématographique » appelé ironiquement « *la felicità* », et la séparation définitive du couple. La situation est similaire à un des sonnets les plus connus de Baudelaire :

La rue assourdissante autour de moi hurlait./ Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,/ une femme passa, d’une main fastueuse/ soulevant, balançant le feston et l’ourlet ;// Agile et noble, avec sa jambe de statue./ Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,/ dans son œil, ciel livide où germe d’ouragan,/ la douceur qui fascine et le plaisir qui tue.// Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté/ dont le regard m’a fait soudainement renaître,/ ne te verrai – je plus que dans l’éternité ?// Ailleurs, bien loin d’ici ! trop tard ! jamais, peut – être !/ Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,/ ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais ²!

Les deux compositions sont vraiment comparables en ce qui concerne les atmosphères : la rue, la description angélique de la femme, dont émane douceur et beauté, le poète abandonné à la fin qui est nécessairement triste et désolé. Peu de pages suivantes, le lecteur retrouve la fange de Marudo : « *Marudo, marudo e tutto quel lerciume/ e pioggia nel villaggio. La vera del pozzo del pozzo l’erba/ alta selvatica e il fango che mi impiastra. La gioia/ del campo infradiciato e i piccoli animali/ un dito, la Silvana indicava: vai, esplora/ è Marudo! E tu Nanina che ti guardavo/ non mi hai calmato divaricatissima/ ridotto alla ragione! Hai detto: vai, vai! C’è Barbablu nel fondo e la memoria./ Avevo i brividi e un po’ di fame./ È stato un miracolo un dono/ un addio*³ ».

Marudo est un petit village dans la de Lodi, les images sont obscures, il y a de la boue et de la crasse. Plusieurs fois Baudelaire souligne dans ses poésies ces aspects en faisant référence à Paris. Dans le spleen numéro I (composition *LXXVI*) il est en train de pleuvoir ainsi que dans celui numéro III (composition *LXXVIII*), tandis que la boue est présente dans les descriptions de Paris (*XC*) jusqu’à arriver à définir Paris comme « la cité de fange⁴ » dans le *Crépuscule du soir*, ou comme un « labyrinthe fangeux⁵ » dans le *Vin de chiffonniers*. Cette saleté est aussi présente chez Cucchi , surtout dans le livre *Poesia della fonte*.

C’est le livre où le poète décide d’affronter la mort du père et le choc de son manque, mais c’est aussi le livre dans lequel il organise un voyage onirique et physique à travers les lieux de son enfance. Ces lieux sont de vieux faubourgs milanais désormais entièrement absorbés par le centre de la ville, ils n’existent plus, mise à part dans la mémoire du petit Icio. Ces faubourgs sont très pauvres, peuplés par

¹ Idem, p. 147.

² Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléyade, p. 164.

³ Maurizio Cucchi, *Donna del gioco (Poesie 1965 – 2000)*, p. 150.

⁴ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, p. 166.

⁵ Idem, p. 177.

des habitants *sui generis*, voisins du petit Icio et qui ressemblent à ceux de Baudelaire. En effet Icio commence son voyage avec une poésie qui a pour titre *Balcone*¹, titre qui reprend celui du texte XXXVI de Baudelaire. Ensuite on fait la connaissance du « *perito Barawitzka* » :

La vetrina del perito Barawitzka/ era all'ingresso del borgo raggrumato,/ anima opaca e personale di Milano./ Lambrate, come Niguarda, dov'ero stato fortunato./ Ma il borgo della mente è fonte fissa,/ muri di via Varé, di via Candiani,/ tra le pozze angere, i cortili e l'officina/ di Luigi Cucchi./ Via verità, e la desolazione del borgo, orgoglio/ verità senza bellezza/ che espone all'orizzonte la sua sottostoria/ in un recinto fradicio,/ in un altrove ovunque/ non degno di memoria: impassibile,/ senza pietà².

Le terme « bourg » cité avec tant d'insistance est une claire référence à une poésie de Leopardi « *Il sabato del villaggio* », dans laquelle le poète revient sur son enfance avec douleur et nostalgie. La vitrine de Barawitzka est le début d'une longue flânerie parmi les faubourgs « *Lambrate et Niguarda* » à la recherche de l'identité paternelle. En effet, « le bourg est source continue » : voilà d'où vient le titre et où on peut trouver l'atelier mécanique de Luigi, parmi la boue du « bourg désolé ». Le prochain arrêt est situé au « *Cairo* », lieu de naissance d'Icio, où on peut trouver les « maisons des ouvriers »³. Si le flâneur a l'intention de s'avancer dans le quartier, il peut rencontrer « les os à croix » de la congrégation religieuse « *della Schola*⁴ », les « *Ornato fabbriche*⁵ » et « la grande route pour Loreto⁶ ». Ce faubourg a plusieurs habitants : « *Il console generale a Bogotà/ aveva annotato, grazioso,/ che nei sobborghi di Milano/ c'erano certi casoni.../ e cento stanze cento famiglie, e i bimbi/ erano rossi e allegri,/ moltissimi e bellissimi./ Ma a giudicare dalla famosa foto,/ di settent'anni dopo,/ e che tu chiami dei bambini esposti,/ il nobile di Zenevredo,/ l'eccellente scrittore si sbagliava* »⁷.

Le « noble de Zenevredo » est le connu écrivain Dossi, qui a été aussi fonctionnaire pour l'Italie monarchique après son unification. Cucchi se souvient aussi de la « petite grand – mère *bogianen* » : « *E c'era una nonnina bogianen,/ le rughe nere un ghigno e il cappellino,/ forse venuta dalla Portascia delle uova,/ a un passo dal giardino dei pavoni./ Lei conosceva lo stradone di Loreto,/ il pullulare e l'umido, le scale/ e la stanzetta di mia madre/ la mia finestra di bambino*⁸ ». Le tour est presque terminé, il faut encore trouver l'atelier mécanique de son père, près de certaines usines comme « *la Società Smeriglio* » et « *l'Offina del Gas* » :

L'uomo della Bovisa non poteva immaginare/ che il suo avvenire, così presto,/ sarebbe diventato preistoria./ Torna e rimugina quei nomi : La Società Smeriglio,/ l'Officina del Gas e scopre come un monumento/ la torre di mattoni altissima,/ dove di dentro gli

1 Maurizio Cucchi, *Poesia della fonte (Poesie 1965 – 2000)*, p. 183.
2 Idem, p. 187.
3 Idem, p. 201.
4 Idem, p. 202.
5 Ibidem.
6 Ibidem.
7 Ibidem.
8 Ibidem.

*operai si arrampicavano./ / In un oblio forse sognante, quei diroccamenti/ e le navate al sole o nella palta,/ gli immensi alberi strani
contro il cielo, nelle rarefazioni,/ gli insegnano la muta dignità delle rovine¹.*

La scène est significative : Cucchi reconnaît « la dignité muette des ruines ». Milan est en train de changer perpétuellement, tous les palais et les usines de l'enfance du poète sont totalement effacés ou, quand même, abandonnés à leur destin. Quelqu'un habite encore ces ruines et le flâneur le rencontre, même si une fille essaie de se cacher derrière les rideaux : « *Il viaggiatore di città/ va ozioso per le vie in ore di lavoro./ Accarezza un istante la muraglia delle case,/ osserva i balconi, ruggini e si intrufola/ tra le portinerie e i depositi, indifferente, estraneo,/ ma qualche volta lo prende la memoria,/ lo turba un sentimento dissepolto./ Ma poi c'è sempre, a un ultimo piano,/ una ragazza inquieta, che scosta una tendina²* ». Le voyage est à la fin, le flâneur retourne sur ses pas, en pensant à ce qu'il a vu et, d'une certaine façon, à ce qu'il a vécu. Le dernier spectacle de sa promenade se termine avec la vision « des maisons des blanchisseurs » et elle offre le trépas du voyage : « *La casa dei lavandai/ offre con calma il suo trapasso,/ scivola e gronda nella Martesana,/ vicino agli orti luridi,/ alle strutture afone e a un bambino/ che si incammina quieto nella melma./ / Il viaggiatore torna curioso sui suoi passi,/ tra i padiglioni che fluttuano ingabbiati,/ obliqui, semisommersi dalle alghe./ Pensa a una tinozza di piume e calore,/ tira su il bavero e riflette/ su queste transizioni³* ». Le voyage qui vient de terminer est plutôt semblable à celui accompli par Baudelaire et décrit dans ses poèmes, à partir du *Cygne*, voilà les aspects en commun :

Andromaque je pense à vous ! Ce petit fleuve, / pauvre et triste miroirs où jadis resplendit / l'immense majesté de vos douleurs de veuve, / ce Simois menteur qui va par vos pleurs grandit, / a fécondé soudain ma mémoire fertile, / comme je traversais le nouveau Carrousel. / Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ; / Je ne vois qu'en esprit tout ce champ de baraques, / ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts, / les herbes, les gros blocs verdissés par l'eau des flaques, / et, brillant aux carreaux, le bric – à – brac confus. / là s'étalait jadis une ménagerie ; / là je vis, un matin. A l'heure où sous les cieux / froids et clairs le Travail s'éveille, ou la voirie / pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux, / un cygne qui s'était évadé de sa cage, / et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec, / sur le sol raboteux traînait son blanc plumage. / Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec / baignait nerveusement ses ailes dans la poudre, / et disait, le cœur plein de son beau lac natal : « Eau, quand donc pleuvras – tu ? quand tonneras – tu foudre ? » / Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal, / vers le ciel ironique et cruellement bleu, / sur son cou convulsif tendant sa tête avide, / comme s'il adressait des reproches à Dieu ! / Paris change ! Mais rien dans mon mélancolie / n'a bougé. Palais neufs, échafaudages, blocs, / vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, et me chers souvenirs sont plus lourds que des rocs. / Aussi devant ce Louvre une image m'opprime : / je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous, / comme les exilés, ridicule et sublime, / et rongé d'un désir sans trêve ! Et puis à vous / Andromaque, des bras d'un grand époux tombée, / vil bétail, sous la main du superbe Pyrrus, / auprès d'un tombeau vide en extase courbée ; / veuve d'Hector, hélas ! et femme d'Hélénus ! / Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique, / piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard, / les cocotiers absents de la superbe Afrique / derrière la muraille immense du brouillard ; / à quiconque a perdu ce qui ne se retrouve / jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs / et têtent la douleur comme une bonne louve ! / Aux maigres orphelins

¹ Idem, p. 204.

² Idem, p. 203.

³ Idem, p. 204.

séchant comme des fleurs !// Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile/ un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !/ Je pense aux matelots oubliés d'une île,/ aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autres encore¹.

Le flâneur Baudelaire rencontre « un petit fleuve » comme Cucchi rencontre « la Martesana », il voyage pendant le « travail », il se souvient d'un cygne « évadé de sa cage », au contraire « les pavillons sont engagés ». Il pense aux changements de Paris semblables aux changements de Milan et cela suscite une grande mélancolie chez les deux poètes, mais tout reste fixé dans leurs cœurs, tout devient allégorie et tous les souvenirs sont lourds « comme de rocs ». Les flâneurs voient des « baraques » et des « cieux » qui sont le fond sur lequel on peut se promener, il y a aussi « les maigres orphelins » comme il y avait « les enfants » de Milan décrits par Dossi, qui étaient de la même façon maladifs. Les flâneurs pensent aux vaincus, protagonistes absolus des recueils, Baudelaire « à la négresse qui marche dans la boue » tandis que Cucchi à « un enfant qui se promène tranquille dans la bourbe ». « Rien n'a bougé » pour Baudelaire, chez Cucchi seulement la petite grand – mère « *bougianen* » qui nécessite une petite explication. Le terme *bougianen* est un terme du patois milanais pour désigner les Piémontais, parce que la légende veut que les généraux de l'armée piémontaise, pendant les deux premières guerres pour l'Indépendance contre les Autrichiens, criaient aux soldats de « ne pas bouger ». Le terme indique autant le courage, l'abnégation que l'entêtement célèbre des Piémontais. Maintenant je crois que Cucchi a utilisé ce terme, peut – être au niveau inconscient, en pensant au *cygne* de Baudelaire. C'est effectivement un terme peu utilisé, qui n'appartient pas à la langue italienne et qui mène en soi le « bougé » de Baudelaire. Et cela est possible parce que la description de la petite grand – mère est vraiment proche de celle des *Petites Vieilles* (composition XCI) de Baudelaire : « ces monstres disloqués furent jadis des femmes² ». Même l'idée de visiter les palais secrètement est une reprise de Baudelaire et de sa composition numéro LXXXVII *Le soleil* : « [...] Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes,/ il ennoblit le sort des choses les plus viles,/ et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets,/ dans tous les hôpitaux et dans tous les palais³ ».

Il y a une convergence thématique et linguistique dans le traitement poétique de Cucchi, qui change de ton dans *L'ultimo viaggio di Glenn*. C'est le dernier voyage poétique avec son père et la ville de Milan est en pleine guerre. Luigi, déjà rentré, est en train de se promener avec sa femme pendant que les maquisards sont pendus et exposés aux crachats publics comme les cadavres de Benito Mussolini et de son amante Claretta Petacci. A cette vue, Luigi est troublé et sa femme lui demande de rentrer à la maison : « *Dal Cairo a Loreto/ pochi passi abbracciati sul corso/ e c'ero io nella pancia./ Erano incerti e si*

¹ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, pp. 57-159.

² Idem, p. 161.

³ Idem, p. 155.

scambiavano sorrisi/ più teneri che inquieti./ Il duce era già appeso,/ ma verso piazza Argentina,/ col chiasso e la folla in confusione,/ gli disse: “Luigi,/ torniamo a casa »¹.

La guerre implique les parents de Cucchi, mais aussi la ville de Milan: l'histoire de la Seconde Guerre Mondiale apparaît comme une blessure personnelle pour Luigi et, en même temps nationale, en pensant à la ville de Milan et à l'Italie, plus généralement. Heureusement les connotations de Milan changent dans le recueil *Per un secondo o un secolo* du 2003. On reprend le grand thème de la flânerie, mais avec un certain goût documentaire, qui sera la plus importante qualité et le fil rouge de toute la production de Cucchi. Pour cette raison, le poète commence à présenter au lecteur les lieux et les faubourgs aux alentours de Milan, comme s'il l'emmenait voir les beautés de cette ville. Et pour la même raison, il choisit des lieux où on peut trouver des aspects liés à l'histoire ou à la littérature. Voilà pourquoi il a choisi « *Villapizzone*² » bourg qui remonte au XVI^e siècle, mais surtout « *Cascina Linterno* », dernière demeure terrena du poète italien Pétrarque : « *Ho bussato per la terza volta/ alla sua piccola casa, e non mi ha aperto./ e non era Vauclose, solo Linterno,/ dove dal suo giaciglio il poeta/ assisteva alla messa./ Destino, ho pensato,/ o ancora poco amore* »³.

Pour des raisons bien différentes, Cucchi nous conduit aussi à « *Quarto Cagnino* », lieu de résidence du père « Giuseppe Gervasini (1867 – 1941) », suspendu de sa mission apostolique *a divinis*, c'est – à – dire par la volonté de Dieu, et surtout du Pape, parce qu'il était herboriste et pratiquait une sorte de magie, se croyant guérisseur. Il est appelé « *el pret de Ratanà* », locution avec laquelle il était connu et tenu en grand considération et respect. Le voyage continue, mais il change de ville. Le lecteur se retrouve dans une ville, je crois, inventée, dont le poète a mêlé les rues. Pour cette raison, on est au coin de « *via Vitruvio e rue Pirouette*⁴ », dans un grand marché qui comprend aussi « *rue de la Goutte d'or e via Scarlatti*⁵ ». Il est évident que les deux villes sont Milan et Paris : cela rappelle au lecteur la ville de Paris, mais surtout, parce que le poète indique, dans une note à la fin du livre, que la présence de la rue de la Goutte d'or est un signe de reconnaissance envers *L'assommoir* de Zola, plusieurs fois cité dans ses textes.

Pour continuer avec la prose, tous les trois romans ont comme fond la ville de Milan, mais ils ont des références différentes à Baudelaire. *Il male è nelle cose* est un roman dans lequel on continue avec les flâneries, mais elles ne sont pas aussi importantes que dans la poésie, elles sont seulement le cadre du roman. Pour cette raison, Pietro est, plusieurs fois, mentionné en train de se promener : « *Il suo*

1 Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 226.

2 Maurizio Cucchi, *Per un secondo o un secolo*, p. 21.

3 Idem, p. 28.

4 Idem, p. 43

5 Ibidem.

pensiero andava a Lea. Avrebbe voluto riavvicinarla, parlare, far tornare tutto come prima. Avrebbe chiesto a Piccardo di aiutarlo. Intanto aveva voglia di girare per le vie, di andare a spasso verso la periferia, come quando da ragazzo costeggiava il viale Forlanini nel poco verde opaco che c'era attorno al fosso, si fermava un po' a leggere, poi si spingeva quasi fino alle piste dell'aeroporto »¹.

La ville n'est plus la protagoniste, elle est le lieu dans lequel Pietro commet ses méfaits et où il se rend compte de sa méchanceté. Le goût documentaire est le fil rouge de la première traversée en prose contenue dans le livre *La traversata di Milano* de 2007. Dans tous les chapitres le poète milanais conduit son touriste – lecteur au sein de la ville de Milan, après avoir choisi des coins importants du pont de vue historique et littéraire :

Milano è la città ideale per andare a passeggio. Non ti aggredisce, non ti stuzzica molesta con l'esibizione delle sue meraviglie. Ti lascia camminare in pace, libero e trasognato. Non si impone a tutti i costi, non dissemina le sue vie di monumenti e bellezze accattivanti. Milano è una città riservatissima, ed è lo spazio ideale per il flâneur. [...]. Milano, dicevo, è il luogo ideale per andare a passeggio.

Infatti nelle sue strade si può osservare, quotidianamente, il senso della città, la sua sostanza, il suo darsi da fare quotidiano e anonimo del mondo. Un grandissimo "milanese" come Stendhal era già stato chiaro a suo tempo. Infatti, introducendo quella che possiamo considerare una tradizione non a tutti nota, proprio perché estranea al luogo comune, aveva privilegiato la possibilità di andare a spasso per la città, perché a Milano, il flâneur era per lui "quanto di più gradevole ci fosse"².

Bien différente est la description de la ville de Milan dans le roman *La maschera ritratto*, livre dédié aux vicissitudes personnelles du père Luigi et à l'amour malheureux entre Agnese et Sebastiano, ses grands – parents. En ce qui concerne l'histoire du père Luigi, Cucchi répète le voyage de *Poesia della fonte*, mais cette fois – ci, le voyage est réel, à la recherche des lieux de son enfance et de ce qu'il en reste. Le poète est en train de trouver le vieil atelier mécanique de son père, il se promène dans les faubourgs d'antan, il se souvient des prés maintenant devenus des rues. Il y a « un climat de normale désolation³ », il voit une plaque « *Borroni meccanico* » : « *Borroni, appunto, come l'intermediario di allora, una specie di committente. Più in là, oltre la cancellata, e dunque, irraggiungibile, un capannone in affitto. "Ecco" ho pensato. "È quello. Era il suo". Avrei voluto suonare al citofono, forse avrei trovato il figlio del Borroni. Ma, non ne ho avuto il coraggio. E poi, quasi cinquant'anni dopo... »⁴*

Cucchi n'a pas trouvé le courage d'appuyer sur la sonnette pour en savoir plus sur la fin de l'atelier paternel. Dans cette atmosphère mélancolique, Cucchi décide, pour la première fois de décrire en prose l'adieu du père. Le moment est vraiment triste, cinquante ans après il décide de remonter les escaliers de sa maison : « « Sai » ho detto a Lucrezia, e non so perché, « risalire quelle scale sarebbe

¹ Maurizio Cucchi, *Il male è nelle cose*, Milan, Mondadori, 2005, p. 34.

² Maurizio Cucchi, *La traversata di Milano*, Milan, Mondadori, 2007, pp. 7 – 8.

³ Maurizio Cucchi, *La maschera ritratto*, Milan, Mondadori, 2011, p. 14.

⁴ Idem, pp. 14 – 15.

ancora un'emozione. Non l'ho più fatto da allora, e sono passati cinquant'anni giusti ». L'ultimo ricordo fisso che ne avevo era di un giovedì, finita la scuola. Ero rientrato, e arrivato al quarto piano (senza ascensore) l'avevo vista lì, appoggiata alla ringhiera del pianerottolo, seria seria, che mi diceva: « Non è tornato ¹ ».

On comprend tout de suite que dans ses proses, Milan a un rôle très important mais il n'est pas le protagoniste, comme dans certains recueils de poésie. Un retour plus significatif à la sensibilité baudelairienne est marqué par *Vite pulviscolari*, recueil de 2009. Le livre est lié à la mort de la mère du poète, mais il y a encore de la place pour une référence au Milan d'Agnese, celui du début du siècle et donc celui de « Santa Maria Fulcorina² ». Presque à la fin du recueil, il y a une brève allusion à Baudelaire par l'utilisation de termes comme « traversée, bateau, navire³ ». Ces termes remontent aux *Fleurs du Mal* et à des compositions telles que : *Bobémiens en voyage*, *L'homme et la mère*, *L'invitation au voyage*, *Un voyage à Cythère* ou encore *Le voyage*. Mais la véritable reprise poétique de Baudelaire arrive avec *Malaspina* en 2013. Ce livre est considéré par les critiques comme la tentative la plus réussie avec laquelle Cucchi veut confronter le lecteur. Avec cette expérimentation, le lecteur revient, accompagné par Cucchi, dans les faubourgs de son enfance, pour rencontrer les vies des personnages abandonnés qui habitent ces lieux. Avant tout il y a une déclaration poétique bien claire :

Vorrei nuotare nel brodo di gallo,/ vorrei un cappello fiorito/ e uno scialle, una maschera bianca./ Vorrei avere il passo leggero,/ ballare anch'io con i ceffi del borgo./ Vorrei invitare le vecchie affacciate,/ cantare e ridere tra i volti grinzosi/ e arrossati che vedo nei vetri/ dipinti dell'estro violento,/ dalla mano dell'artista che canta,/ opaco e potente, la terra./ Vorrei portare un berretto/ a sonagli...⁴

Il y a une double lecture possible : « le chapeau à sonnette » est naturellement un titre de Pirandello, mais les références à Baudelaire sont plusieurs. Avant tout « le pas léger » de la « passante » de Baudelaire, puis « les têtes de bagnard du bourg » et « les vieilles (petites ?!) » aux fenêtres, mais ce sont surtout les vers « par la main de l'artiste qui chante,/ opaque et puissant, la terre ». Cucchi nous a suggéré que la terre symbolise le mal, donc les vers se transforment en « par la main de l'artiste qui chante/ opaque (peut – être à cause du spleen) le mal ». Et voilà la reconnaissance envers Baudelaire. Quelques pages plus loin, Cucchi nous présente les exclus de son bourg : « l'ingénieur Giulio Valerio et le maître maçon Carcano Luigi⁵ » qui ont bâti le faubourg dans lequel le poète est en train d'exhumer ses habitants. Puis on fait la connaissance de la pauvre Angiolina, une vielle dame répugnante, presque

¹ Idem, p. 22.

² Maurizio Cucchi, *Vite pulviscolari*, p. 12.

³ Idem, pp. 82, 88.

⁴ Maurizio Cucchi, *Malaspina*, p. 18.

⁵ Idem, p. 29.

une sorte de sorcière : « Facevo di corsa il ballatoio, / innamorato dell'esplorazione / già minima, eppure inesauribile. / Davo un'occhiata alle finestre estive, / alla vaschetta dell'acqua contro il muro, / sbirciavo il poggiolo dei Mainardi / e lei, che rimagliava le scorlère, / fino al sordido buco della vecchia, / povera diavola nei suoi pidocchi, / povera Angiolina sdraiata sui lastroni »¹.

La « pauvre diable » avec ses poux fait peur au petit Icio, surtout lorsqu'il la rencontre dans la latrine à la turque : « Le assi dell'uscio scricchiolavano / all'estremo infossato della ringhiera / e c'era lei, ancora, vecchia strega, / l'Angiolina accucciata sulla turca / a farmi scappare, nel suo schifo, / con un gesto e un ghigno / di nevrastenia² ». Bien différente est « la tête claire, rasée de Cochi³ » et la vieille « Ines qui étendait les draps⁴ » ou le médecin Markstahler, en train d'ausculter le petit Icio :

L'ambulatorio del dottor Markstahler / si affacciava sul corso Buenos Aires / come un negozio di droghiere, verniciato / di verdone e il titolare era un uomo / gentile, magrissimo, alto dai capelli / corvini in ordine perfetto con la riga / anche lui di lato e me lo sento ancora / sul torace mentre tasta e ausculta / mentre dice: "Tranquillo, piscinin, / un bel respiro, zan zan, zan zan, / zan zan le bèle rane"⁵.

Le docteur est train de procéder à un examen médical et , dans le but de rendre tranquille le petit Icio, il commence à lui parler en patois, en disant : « tranquille, mon petit, un beau souffle, zan zan, zan zan, zan zan, les belles grenouilles ». Encore une fois l'utilisation du patois veut rendre la description des sujets de Cucchi la plus réelle possible, donc être mimétique aux situations racontées par le poète. Le voyageur rencontre encore « Anita Bellingieri, la noble déchue⁶ » et Costante Ragazzoni, colporteur d'anchois « l'homme du XIX siècle » : « Costante Ragazzoni a Santa Brigida / nel 1950 e dintorni era un uomo perfetto / dell'Ottocento, ancora. Piccolo / di statura, e quei baffoni neri / foltissimi, la giacca scura di velluto / da anciuatt e il cappellaccio, / veniva su, serio serio e impassibile, / dallo stradone bianco mentre la radio / commentava il favoloso scatto / di Coppi alla Crespera »⁷.

Enfin il y a encore Monsieur Opale qui s'éclipsait sur les escaliers : « Monsieur Opale sgattaiolava coi suoi cioccolatini / sull'ultima rampa cupa e sassosa dei tuguri, / mentre io con il sorriso della mente, oltre il camion / con il muso, traballante sull'acciottolato, me ne andavo / nel mio maglione giallo con Topolino e Pecos Bill, / con l'aria serena e la sapienza / veloce e naturale dell'infanzia⁸ ». Monsieur Opale, est vu par Cucchi comme une sorte de Mr Hyde personnifié par Jean – Louis Barrault

1 Idem, p. 32.
2 Idem, p. 33.
3 Idem, p. 36.
4 Ibidem.
5 Idem p. 39.
6 Idem, p. 41.
7 Idem, p. 42.
8 Idem, p. 43.

dans le film *Il testamento del mostro* de Jean Renoir du 1959. Qui est vraiment Monsieur Opale, on ne peut pas le savoir. Je soupçonne qu'il est une représentation du père, un de ses fantômes et cela parce que, en considérant le titre du film, le terme testament fait penser au père disparu. Les Fleurs sont constellées par des monstres et des exclus de la société. Il suffit de considérer les nombreuses descriptions de l'« Affreuse juive¹ » du chant XXXII, de la noble Sisina (LIX), des Sept Vieillards (XC), qui ressemblent beaucoup à « la pauvre Angiolina », ou encore des Petites vieilles (XCI), de la Danse macabre de la prostituée (XCVII) et plus en général des exclus et des pauvres des chants V, LXXXVIII, XCII, CII, CIII, de « la maigre Adeline² » du CVII et, enfin, on peut se souvenir du conseil baudelairien contenu dans la composition *Rebelle* : « Sache qu'il faut aimer, sans faire la grimace,/ le pauvre, le méchant, le tortu, l'hébété,/ pour que tu puisses faire à Jésus, quand il passe, un tapis triomphal avec ta charité³ ». La description de la ville de Milan dans la biographie de Cesare Boggia a des contours bien plus obscurs et, donc, bien plus baudelairiens. Il s'agit d'une autre traversée, mais, par rapport aux autres, il n'y a pas l'indication de lieux suggestifs d'un point de vue touristique et, en même temps, historique, mais pour rejoindre les coins de la ville liés à l'activité criminelle. La découverte de cette passion pour le criminel italien plus connu au XIX^e siècle est fortuite et elle est la conséquence de son intérêt pour la ville de Milan :

*Ma cosa c'entro io con questo orrendo tipo, mi sono chiesto più volte, e perché viene a perseguitarmi? Sì, a cercarmi si direbbe. Suggestioni, coincidenze, d'accordo, che però mi hanno lasciato svariate tracce, tra l'assurdo e l'ironico, tra il macabro e l'onirico da incubo. Un giorno, passeggiando in via Nerino, avevo visto davanti alle mie scarpe una specie di sbocco, sulla destra. "Un portone ancora aperto" mi ero detto, anche se era quasi sera, quando i portinai hanno già chiuso. Invece no, era una via del centro di Milano, talmente stretta, come un budello, da essere chiamata, fino all'Ottocento o all'inizio del secolo scorso, stretta, appunto Bagnera. Stretta Bagnera, e Bagnera (da bagnaria o balnearia) sembra, perché al tempo dei romani, lì in zona, c'erano dei bagni pubblici. A passarci oggi, soprattutto di sera, fa un po' spavento; ma il vicolo ha una sua bellezza sinistra e antica, anche se adesso è mal tenuto e deturpato dai soliti scarabocchi e sgorbi degli idioti. Nella stretta Bagnera, sono venuto poi a sapere, aveva il suo "laboratorio (uno stanzino da fiaba dell'orrore, e le storie dell'orrore sono del resto quasi tutte le fiabe) il famigerato Boggia, personaggio notissimo di metà Ottocento. Il giorno dopo, manco a farlo apposta, passando per via Dante, entro come al solito in libreria e vedo, messo in discreta evidenza, un libro dalla copertina opportunamente gialla, intitolato *Il giallo della stretta Bagnera*, autore Giovanni Luzzati⁴.*

Les atmosphères obscures de la ruelle de Milan et la série de coïncidences conduisent Cucchi à s'occuper du criminel italien le plus connu du XIX^e siècle. L'histoire de Boggia est déjà connue, il faut alors souligner les descriptions des amis du Boggia. Elles sont certainement influencées par celles des figures patibulaires du poète parisien. Il y en a beaucoup, mais celle qui reflète le plus le goût de la déformation des corps baudelairienne est celle de Pietro Maezza, dit *el baiiscia* :

¹ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, p. 108.

² Idem, p. 180.

³ Idem, p. 242.

⁴ Maurizio Cucchi, *L'indifferenza dell'assassino*, pp. 9 – 10.

Il Pietro Meazza era anche detto, in modo spregiativo, el Baiüscia, e non perché fosse uno sbruffone in senso figurato, ma perché lo era in senso letterale. La baiüscia è infatti la saliva, e lui, el Meassa, el baiüscia, cioè, parlando, perdeva la saliva, semplicemente perché gli mancavano i denti di sotto. Come non bastasse era di pressoché orrendo volto – così almeno a detta dei testimoni – e sembrava anche più vecchio dei suoi sessant’anni. Era tristemente afflitto da doppia ernia, con conseguente uso del doppio cinto erniario e cinta ai lombi. A tentare di riscattare l’aspetto, alquanto da rudere, erano i due orecchini d’oro, che contribuivano a dare al vecchio fabbro un’aria da consumato ex pirata¹.

La description de Pietro Maezza semble répondre au goût de l’horrible de certains tableaux de l’Arcimboldi, né à Milan en 1593 et il semble sortir du livre *Storia della bruttezza* d’ Umberto Eco, dont la couverture est un tableau de Quentin Massys ou des *Fleurs* de Baudelaire, en pensant aux *Sept vieillards*. Boggia n’est pas le seul criminel du livre, il y en a un, à mi-chemin entre l’artiste et le criminel, qui s’appelle Leone Leoni : « *El Borghi lo porta allora in via degli Omenoni, lì a un passo dalla Scala, dove c’è quel palazzo del Cinquecento sul quale spiccano gli affaticatissimi telamoni, che sostengono da secoli i balconi. Il palazzo degli Omenoni era stato l’abitazione dello scultore Leone Leoni, che l’aveva anche disegnato. Era stato incisore della zecca pontificia e poi della zecca imperiale a Milano, e aveva avuto vicende torbide e gravi accuse. Tra l’altro, avendo sfregiato un tedesco venne condannato al taglio della mano; poi, però, fu graziato. Ma queste sono bel altre storie e belle divagazioni²* ». « El Borghi » est autant escroc que le Borgia, qui est aussi un meurtrier. On est en présence de deux escrocs, on parle d’une artiste, dont l’histoire est obscure et au dehors de la loi, qui travaillait pour l’Hotel de la Monnaie. Tout est fait pour augmenter la tension du lecteur, jusqu’à connaître le *modus operandi* des homicides de Boggia. qui vient de tuer une vieille femme et décide de s’accorder une longue promenade et une bouteille de vin :

Ma anche un intrepido guerriero, un fero ammazasette che colpiva rigorosamente la vittima alle spalle per derubarla, aveva bisogno dei suoi momenti di onesta ricreazione. Specie dopo aver ripreso attivamente l’arma del delitto che aveva lasciato riposare, chissà come, diversi anni. E per lui questo tipo di sosta comportava l’uso di due strumenti precisi: la bottiglia e la lunga passeggiata distensiva, e comunque necessaria alla programmazione delle successive mosse. Nel caso della vecchia abbattuta, forse perché da tempo, appunto, la sua carriera si era interrotta, il Boggia si concesse anche l’ausilio di un bel sugnètt ristorante. Né era egli un tipo troppo schizzinoso e dunque non soffriva in modo tragico della presenza – che per i più deboli e sensibili sarebbe sicuramente stata quanto meno fastidiosa – del corpo morto e decapitato in un lago di sangue della sciura Ester³.

La bouteille de vin et l’idée du cadavre guillotiné et plongé dans son sang est une idée de dérivation baudelairienne, surtout dans une poésie comme *Le vin de l’assassin*. En effet, nous sommes dans la même situation : un homme a tué sa femme parce qu’elle l’empêchait de boire. Alors il se propose de boire jusqu’à l’ivresse complète et de se suicider :

Ma femme est morte et je suis libre !/ Je puis donc boire tout mon souï./ Lorsque je rentrais sans un sou,/ ses cris me déchiraient la fibre.//[...] Je l’ai jetée dans un puits,/ et j’ai même poussé sur elle/ tous les pavés de la margelle./ - Je l’oublierai si je le puis !// Au nom des serments de tendresse,/ dont rien ne peut nous délier,/ et

¹ Idem, pp. 81- 82.

² Idem, p. 44.

³ Idem, p. 112.

pour nous réconcilier/ comme au beau temps de notre ivresse, // j'implorai d'elle un rendez – vous, le soir, sur une route obscure./ Elle y vint – folle créature !/ Nous sommes tous plus ou moins fou !// Elle était encore jolie,/ quoique bien fatiguée ! et moi,/ je l'aimais trop ! voilà pourquoi/ je lui dis : Sors de cette vie !//[...] me voilà libre et solitaire !/ Je serai ce soir ivre mort ; alors, sans peur et sans remords,/ je me coucherai sur la terre, // et je dormirai comme un chien !/ Le chariot aux lourdes roues/chargés de pierres et de boues,/le wagon enragé peut bien// écraser ma tête coupable/ ou me couper par le milieu,/ je m'en moque comme de Dieu,/ du diable et de la Sainte Table!

Voilà une sorte de croisement de destins entre les deux meurtriers qui sont très loin l'un de l'autre, autant au niveau spatial qu'au niveau temporel. Mais les atmosphères obscures sont présentes dans le dernier livre de Maurizio Cucchi *Rebus macabro*, dont le titre souligne cette tristesse d'esprit. On le lit très clairement dans le récit « *Un uomo compresso* », dans lequel l'ami du protagoniste essaie de l'arracher au « *spleen, alla noia livida, persasiva di quelle giornate*² ». Le chef d'œuvre de Baudelaire est repris littéralement avec un certain mépris pour la foule. En effet Baudelaire définit la foule dans la composition *Une Martyre* (CX) comme « une foule impure³ », ou encore « multitude vile⁴ » dans le sonnet *Recueillement*. La même conduite est tenue par le protagoniste « *Giallo imperatore* », lorsqu'il dit de son « balcon » en face à la mer : « *Certo ! O voi, laggiù sul lungo mare, vile plebaglia incolta e priva di giudizio autonomo, popolazione amorfa, gente anonima che passa*⁵ ». L'attitude du protagoniste d'accuser la foule n'est pas sincère parce qu'il souffre d'une maladie mentale et il est en train de délirer, jusqu'à ce qu'il prenne sa pilule. Milan est toujours décrit avec nostalgie comme dans la plaquette *L'onore del clochard*, figure proche de la sensibilité baudelairienne, ainsi cet accent du clochard flâneur : « *Non è lontano, non devo camminare molto, anche se a me piace camminare*⁶ ». Mais les plus émouvantes promenades sont contenues dans une plaquette de proses poétiques du 2008 appelée *Il viaggiatore di città*. Elles sont un ensemble de proses publiées dans les pages milanaises du journal « la Repubblica », écrites entre décembre du 1991 et mars 1992. Le poète confesse dans une note à la fin du livre qu'elles sont « *la mia prima opera in prosa*⁷ » et il se demande si elles auront une suite. Elles seront la base pour bâtir *La traversata di Milano*, mais Cucchi décidera d'en changer le ton, en abandonnant le style de Baudelaire pour se rapprocher de celui de Stendhal. Dans cette petite plaquette de proses poétiques, on peut relever l'influence du *Spleen de Paris*, autant dans les thématiques que dans le style. En commençant par les lieux présents comme par exemple à « *l'Isola* », un quartier « *dimesso e bigio*⁸ », qui avait été le quartier des « *tagliaborse e scassinatori*¹ ».

1 Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, pp. 178-179.
 2 Maurizio Cucchi, *Rebus macabro*, p. 44.
 3 Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, p. 183.
 4 Ibidem.
 5 Maurizio Cucchi, *Rebus Macabro*, p. 18.
 6 Maurizio Cucchi, *L'onore del clochard*, p. 6.
 7 Maurizio Cucchi, *Il viaggiatore di città*, p. 49.
 8 Idem, p. 9.

Voilà qu'on commence à rencontrer toute une série de caractères humains hors la loi : avant – tout voleurs de sacs et crocheteurs. Puis en « *via Arena* » *i locch*, traduit littéralement les idiots, mais dans le sens de délinquant, dernière réincarnation des « *bravi* » de Manzoni : « *Via Arena, cioè Viarèna, come dicevano una volta quando lì attorno c'erano "i locch", e cioè dei balordi o barabba di cui parlava cent'anni fa Cletto Arrighi: "il locco non vuole lavorare (...), ora lenone delle casigliane, ora accaparratore sui mercati", ma anche "ladro di occasione" o "pescatore nelle rogge suburbane"* ».

Le *Locch* est un terme du patois milanais pour indiquer un entremetteur, voleur à l'occasion et pêcheur dans les canaux d'irrigation citoyens : la seule chose commune est la minime, ou tout à fait absente, envie de travailler. On se promène et on rencontre les effrayants durs de « *via Lomellina* ». Ces durs étaient organisés en bandes : « *noi temevano le bande agguerrite di via Lomellina. Erano forti e duri e noi, quando arrivavamo fin qui, o scappavamo o cercavamo di convincerli a parole. Impresa tremenda...³* ». Le promeneur qui cherche le danger, enfin, arrive à Parco Lambro. Parco Lambro est un lieu de l'enfance du poète parce qu'il y a concouru à sa première et, en même temps, dernière compétitions sportive, en arrivant avant – dernier avec sa blouse de l'équipe de football milanaise Inter. En sortant du parc, il commence à se promener devant les palais à neuf étages des alentours et il se souvient que : « *Qui si incontravano vinosi e molto irascibili carrettieri e mercanti, e forse, come ho letto in un libro, vi si abbeveravano i cavalli di Garibaldi⁴* ». La reconnaissance définitive à Baudelaire est explicite, on la lit dans les descriptions de « *via Adda* », où il y a l'apparition d'une image chère à Baudelaire :

Osservo in via Adda qualcosa di onorevole e frusto. Ma uno sguardo di sfuggita mi attrae. A un ultimo piano, a una finestra, la tendina scostata appena con una mano, vedo una morettina affacciata. Cosa posso guardare non so: solo il grigiore e la solitudine della strada, per coltivare la sua noia. Mi fermo un istante, fingo di prendere nota sul taccuino, e con la coda dell'occhio, vedo che mi spia. Vorrei che mi invitasse a salire, a prendere un caffè, poi tiro dritto e la tenda si ricompone. Penso a una poesia di Baudelaire A une passante. Ma qui il passante sono io⁵.

Il est bien évident que « *i vinosi carrettieri e mercanti* » sont semblables dans leur traits surtout aux chiffonniers du *Vin de chiffonniers* : « *Oui ces gens harcelés de chagrins et ménage,/ moulus par le travail et tourmentés par l'âge,/ éreintés et pliant sous un tas de débris,/ vomissent confus de l'énorme Paris [...] C'est ainsi qu'à travers l'humanité frivole/ le vin roule de l'or, éblouissant Pactole ;/ par le gosier de l'homme il chante ses exploits/et règne par ses dons ainsi que le vrais rois⁶* ». Même dans les proses poétiques contenues dans *Le spleen*, Baudelaire poursuit avec ses thématiques traditionnelles comme

1 Ibidem.

2 Idem, p. 25.

3 Idem, p. 34.

4 Idem, p. 46.

5 Idem, p. 23.

6 Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, pp. 177-178.

celles de la flânerie dans les récits *Chacun sa chimère* et surtout *Les bons chiens*, dans lequel il imagine un chien flâneur : « Je chante le chien crotté, le chien pauvre, le chien sans domicile, le chien flâneur, le chien saltimbanque, le chien dont l'instinct, comme celui du pauvre, du bohémien et de l'histriion, est merveilleusement aiguillonné par la nécessité, cette si bonne mère, cette vraie patronne des intelligences »¹.

Baudelaire fait allusion à la figure du saltimbanque. En effet, elle est intéressante parce qu'elle rappelle, dans sa difformité, celle de Pietro Meazza de *L'indifferenza dell'assassino*. Dans le récit *Le vieux saltimbanque*, on trouve un vieil artiste « voué, caduc, décrépît, une ruine d'homme² ». Mais, en ce qui concerne, *via Adda*, c'est-à-dire la femme à la fenêtre, on la retrouve dans un récit du *Spleen* et pas seulement dans la composition *A une passante* : « Et plus tard, comme il suivait une grande avenue, il aperçut une auberge propre, où d'une fenêtre égayée par des rideaux d'indienne bariolée se penchaient deux têtes rieuses »³.

Deux styles différents

Il y a d'évidentes convergences entre la poétique de Baudelaire et celle de Cucchi. Jackson a raison lorsqu'il affirme que Baudelaire a inventé une certaine polyphonie qui, « loin de faire éclater l'unité locutrice, contribue à donner à la voix baudelairienne ses accents si authentiquement personnels⁴ ». C'est-à-dire qu'il a trouvé le moyen de baisser sa voix pour permettre à celles de ses personnages de se faire entendre. Il est vrai aussi que le poète parisien est encore lié à des modèles et à « une certaine orthodoxie prosodique, qui prends parfois des allures raciniennes⁵ ». On peut le voir très bien dans ses récits, dans lesquels la prose est d'aider à la poésie et donc « *porterà più tardi Baudelaire all'interesse per il perfezionamento artistico della prosa, della breve prosa saggistica, di divagazione autobiografica e critica, fra il diario intimo e l'allegoria : con l'esito classico dei poemetti in prosa raccolti nello Spleen de Paris*⁶ ».

Cette aide et ce perfectionnement artistique de la prose pour des « divagations autobiographiques » est le procédé utilisé par Cucchi aussi, surtout dans ses proses de *Il viaggiatore di città* et, plus généralement, pendant ses traversées. Il y a des convergences littéraires bien claires, mais il y a aussi un problème à la base qui sépare l'œuvre de Baudelaire de celle de Cucchi, à savoir l'urgence de l'expression.

1 Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, p. 359.

2 Idem, p. 300.

3 Idem, pp. 317-318.

4 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, p. 44.

5 Idem, p. 17.

6 Charles Baudelaire, *Lo spleen di Parigi*, p. XIII (préface).

En poésie, Cucchi préfère un vers court, qui s'éloigne des indications métriques classiques, qui se fait expressif, qui ne respecte pas les exigences de l'alexandrin ou de l'« *endecassilabo* » italien. L'exemple le plus évident est la réinterprétation du *cygne* partagée en plusieurs poésies, définitivement plus brèves et, en même temps, plus expressives. Cela ne doit pas absolument nous étonner, parce que Baudelaire a dédié *Les fleurs* à Théophile Gautier, en devenant l'archétype de l'esthétisme et du dandy et en ayant comme conséquence une certaine préoccupation pour le style, qui emprunte, par exemple, beaucoup à la mythologie grecque et latine (voir *Le cygne*), chose qui n'arrive jamais dans la poésie de Cucchi.

L'apport poétique est important à niveau de la prose, qui, chez tous les deux, est tendanciellement élevée ou, de toute façon, liée à des aspects littéraires : il faut tout simplement considérer les traversées de Cucchi, toujours liées à des poètes et à des personnages historiques et pas seulement à des coins de la ville de Milan. On peut conclure que, s'il y a des aspects communs vérifiables et très clairs d'un point de vue thématique, la langue de Cucchi est, d'une certaine façon, plus moderne, plus resserrée, plus expressive parce qu'elle ne respecte pas la métrique. Je suis tout à fait d'accord avec Elliot qui voit la naissance de la poésie moderne avec Baudelaire ; la naissance, en effet, et pas la dernière dérive de la langue poétique et lombarde de Cucchi.

Deux voix américaines : Edgar Lee Masters et Edgar Allan Poe

Même si mon travail porte sur les influences européennes, il est important de souligner les deux principaux auteurs américains, dont on trouve des références directes au niveau des atmosphères (Masters) et au niveau stylistique (Poe). Les principales thématiques, reprises par Cucchi, sont : la simplicité du dicté poétique, le grand thème de l'ubi sunt et l'engagement moral de Masters et, par contre, la connivence entre science et poésie et le contrôle de la rationalité sur la production poétique de Poe. En tous les deux auteurs, il y a la présence inaliénable des idiots et des figures ridicules, qui interprètent la figure classique du jongleur – bouffon d'origine shakespearienne.

Edgar Lee Masters et son anthologie

Si on lit le chef d'œuvre d'Edgar Lee Masters, on est transporté dans une Amérique baignée dans l'atmosphère de la vie provinciale entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e. On peut apprécier une société qui est encore rurale et qui ne connaît pas encore tout à fait la modernité de grandes villes américaines. La ville de Chicago, la plus proche de la campagne et du village de Spoon River, apparaît comme un mirage lointain et un rêve irréalisable.

Ce contexte agreste n'est pas bucolique : Masters décrit toutes les violences - plus au moins déclarées - et toutes les luttes intestines au sein du village et dans la vie de chaque paysan de la frontière américaine. Pourquoi tous ces aspects attirent l'attention de Cucchi ? La réponse est fournie par Cucchi même, dans une préface éditée par lui et dont la traduction appartient à Antonio Porta, un des plus importants poètes milanais de la néo-avangarde italienne de la seconde moitié du XX^e siècle :

D'altra parte la forza di un'opera come la Spoon River Anthology s'impone di per sé, nella chiarezza degli elementi che ne hanno decretato il giusto successo anche presso il grande pubblico. Tali elementi risiedono, in primo luogo, nell'abbassamento funzionale del livello lirico a quello di narrazione breve, piena di fatti e cose, asciutta e scandita – appunto epigrafica, al cui centro sono ben definiti personaggi con i loro nomi e le loro precise vicende, intrecciate a quelle di altre figure del paese, di quell'angolo di provincia americana che è Spoon River. Vicende, oltre tutto, narrate dai personaggi stessi da un punto di non ritorno, da un luogo – la collina della loro sepoltura – e da un tempo che superano (a volte come se fosse soltanto per un istante) la loro morte. [...] Si ha testimonianza, dunque, in questi personaggi, del loro dolore, della vanità del loro agire, in un « potente oggettivismo » in cui risaltano « le innumerevoli sconfitte, gli sforzi, le battaglie, e le rare vittorie, della vita contro la morte, dello spirito contro il caos, di cui è campo questo villaggio provinciale che è la terra (Pavese) ». Ecco allora immersi nella comune, meschina eppure a volte grande, vicenda del loro esistere provvisorio e precario, del loro sparire velocemente che è già anticipato, nel primo testo, La Collina, che ripropone una sorta di villoniana ballata del mais où sont ? che li accomuna tutti, tra violenze subite e perpetrate¹.

Voilà les premiers points de rencontre entre Cucchi et Masters : la narration poétique est « sèche », brève, dictée par une volonté épigrammatique, dans le but de présenter des personnages qui appartiennent à la vie quotidienne après leur mort, moment dans lequel on ne peut pas nier la vérité et

¹ Edgar Lee Masters, *Voci da Spoon River*, Milan, Mondadori, 1994, p. VIII.

on peut uniquement la confesser. Ces personnages picaresques sont ceux qui appartiennent à la poésie de Cucchi aussi, personnages qui ne sont pas des modèles de vertus, gouvernés par « *fisicità e violenza sorda*¹ », mais, en même temps, par une rigide moralité, qui frise le puritanisme. Pavese remarquait cela dans la première édition italienne de cette œuvre, en disant que « *all'opposizione contro il puritanesimo ci sono sempre stati i più grandi puritanisti* » . La philosophie morale est un des pivots de la production de Cucchi, une morale qui pousse l'auteur milanais dans ses invectives les plus farouches contre la société de consommation et contre ses aberrations et ses injustices par rapport aux plus faibles. En effet, on peut lire, à la fin de l'édition BUR de l'anthologie de Masters, toute une série d'interventions critiques rassemblées et, parmi lesquelles Pavese insiste sur le côté puritain dans son article « *I morti di Spoon River* », contenu dans *La letteratura americana e altri saggi* (Torino, Einaudi, 1951, pp. 65 – 66) :

Tutt'altra la tempra di Lee Masters che, mosso da interessi culturali e morali di ben più grave portata, non tanto perseguì nuove poetiche quanto, contentandosi una volta per tutte di una forma data – l'epigramma – un po' come i poeti del passato accettavano un metro, accentrò le sue facoltà visionarie sulla tensione etica dei suoi personaggi, i morti di Spoon River, chiedendo loro di rivelargli il segreto, la coscienza ultima delle loro azioni, e in questa severa, dantesca ansia visse il suo travaglio fantastico³.

Tout cela est confirmé par l'introduction de Fernanda Pivano, celle qui a fait connaître en Italie, avec Pavese, l'anthologie de *Spoon River Anthology*. Dans ce contexte, Pivano retient que la force du livre ne réside pas seulement dans la polémique antipuritaine, mais surtout dans « *l'ardore tutto puritano con cui venne affrontato, in quel particolare momento storico, il problema dell'esistenza e delle proprie azioni*⁴ ». Les intérêts culturels et moraux de Masters intéressent Cucchi , on le sait bien, mais il y a un autre aspect qui se retrouve dans sa poésie et dans les thèmes du poète milanais, à savoir le style. En effet, Cucchi l'admet fort clairement, lorsqu'il écrit dans sa préface à Master :

La fortuna e la durata della Spoon River Anthology è certo nella forza della sua chiarezza, nella concretezza delle sue parole, nella sua capacità di arrivare direttamente al cuore dell'interlocutore. [...] tanto che è ben difficile chiamarlo « maestro » : chi cercasse di seguirne la strada, infatti, non potrebbe che restare goffamente imbrigliato nella inevitabile semi-nullità di un epigonismo riconoscibile con facilità irrisoria. [...] La sua voce si deposita perfettamente in questo andamento prosastico, nella sua nudità o nel suo inarcarsi drammatico, nel parlare raccontando – come nella vita quotidiana – o viceversa nel suo strutturale rapprendersi in sentenze taglienti⁵.

On arrive à une question de style, à une clarté qui est point d'arrivée et non pas simplification ou incapacité. Cette clarté est un choix profond et conscient, un sommet si difficile à atteindre que les éventuels épigones sont facilement découverts, sans tomber dans la transcription tout-court. Et voilà que Cucchi se limite à imiter – et pas à transcrire – ce style qui rend Masters un maître de poésie, qui

¹ Idem, p. IX.

² Ibidem.

³ Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, Milan, BUR, 1997, p. 27.

⁴ Edgar Lee Masters, *Spoon River Anthology*, Torino, Einaudi, 1955, p. VIII.

⁵ Edgar Lee Masters, *Voci da Spoon River*, p. X.

mêle la quotidienneté et sa dénonciation avec un style, qui ne tombe jamais dans le pathétique et qui maintient une signature élégante, presque « hellénistique¹ », comme le critique Sertoli le soutient dans l'article « *La piccola commedia di Spoon River* », contenu en *Studi americani* du 1966, en paraphrasant une affirmation de Masters : « *I'm an Hellenist...* ». En effet la comparaison avec l'*Anthologie palatine* est acceptable, dans la mesure où on admet la présence dans l'anthologie américaine d'autres éléments, pivots de la poésie de Cucchi aussi, c'est-à-dire : « *semplicità, umiltà, sincerità e umanità*² » (simplicité, humilité, sincérité et humanité) dans les vers de la campagne de l'Illinois.

L'humanité de Spoon River, celle des morts sur la colline, est multiple et variée : il y a des idiots, des voleurs, des assassins, mais tous sont unis par une certaine conscience de la vanité de l'action humaine. Lorsqu'on est sur la colline – et peut être en étant hommes –, on est tous des perdants. Masters présente un homme dont la défaite est une nécessité inéluctable. Voilà pourquoi la présence la tristesse et de mélancolie, qui tire son origine de la mystique rhénane, dont les protagonistes de l'anthologie sont imprégnés, donne surtout le ton de la composition initiale de Spoon River :

Where are Elmer, Herman, Bert, Tom and Charley, / the weak of will, the strong of arm, the clown, the boozier, the fighter ? / All, all are sleeping on the hill. / One passed in a fever, / one was burned in a mine, / one was killed in a brawl / one died in a jail, / one fell from a bridge toiling for children and wife - / all, all are sleeping, sleeping, sleeping on the hill. / / Where are Ella, Kate, Mag, Lizzie and Edith, / the tender heart, the simple soul, the loud, the proud, the happy one ? - / All, all are sleeping on the hill. / One died in shameful child-birth, / One of a thwarted love, / one at the hands of a brute in a brothel, / one of a broken pride, in the search of heart's desire, / one after life in a far – away London or Paris / was brought to her little space by Ella and Kate and Mag - / All, all are sleeping on the hill. / / Where are Uncle Isaac and Aunt Emily, and old Towny Kincaid and Sevine Houghton, / and Major Walker who had talked / with venerable men of the Revolution ? - / All, all are sleeping on the hill. / they brought them dead sons from the war, / and daughters whom life crushed, / and their children fatherless, crying - / All, all are sleeping on the hill. / / Where is Fiddler Jones / who played with life and his ninety years, / braving the sleet with bared breast, / drinking, rioting, thinking neither of life nor kin, / nor gold, nor love, nor heaven ? / Lo ! he babbles of fish – fries of long ago, / of the horse-races of long ago at Clary's Grove, / of what Abe Lincoln said / one time at Springfield³.

La première composition du livre est la concrétisation la plus réussie de la mystique rhénane, avec le désespoir à sa base qui mine l'utilité de s'affirmer dans cette vie, en démontrant « l'infinie vanité du tout ». Toutes les catégories humaines sont représentées dans ce texte : l'ivrogne, le mauvais coucheur, le vieux major de l'armée, le joueur de violon, mais surtout le bouffon, « tous sont en train de dormir sur la colline ». Il est significatif de remarquer la double présence de deux grands – thèmes villoniens, c'est-à-dire l'*ubi sunt* et les exclus de la vie.

En ce qui concerne le thème de la vanité, Cucchi exprime, dans sa poésie, toute sa puissance dans le merveilleux chapitre dédié à Rutebeuf, dans son recueil *L'ultimo viaggio di Glenn* : « *Tutto l'avvenire è*

¹ Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, p. 32.

² Idem, pp. 28 – 29.

³ Idem, pp. 42 - 44

*già avvenuto./ E dove sono quelli che ho amato,/ che accanto a me mi ero tenuto?/ Gli amici sono spariti o sparsi: / il vento li ha portati via,/ amici che il vento se li porta/ e che soffiava davanti alla mia porta »¹. La vanité de l'action humaine trouve expression dans plusieurs compositions de Masters, surtout dans les épitaphes de *Petit le poète*, *Lambert Hutchins* et *Hortense Robbins*. En ce qui concerne Petit, la *vanitas vanitatum* est liée à l'amour et à la grande filière de la rose du pétrarquisme, dont Ronsard est aussi le descendant. Petit se demande en rime « *Triolets, villanelle, rondels, rondeaus,/ ballades by the score with the same old thought ;/ the snows and the roses of yesterday are vanished ;/ and what is rose but a rose that fades ?*² ». La vanité n'est pas uniquement synonyme de l'amour, même le succès et la richesse sont destinés à disparaître. Voilà les réflexions que se fait Lambert Hutchins, important homme politique dans l'Etat du Michigan. Lambert a deux monuments dédiés à son nom, un obélisque et une ville qui ressemble à un château médiéval sur la colline, il a toujours eu l'aspiration que ses filles aient une bonne éducation, mais il a été obligé de combattre avec les « *whispers*³ », c'est-à-dire les commérages. Plus il s'enrichissait et plus ses filles ne supportaient pas ces potins et, à cause de cela, elles se sont mariées très rapidement et elles ont décidé de s'en aller. Voilà ce qui reste à son père, la conscience que : « *though I had the mansion house/ and travelling passes and local distinctions [...] what was the whole of the business worth ?/ Why, it wasn't worth a damn !*⁴ » : mise à part la ville, les voyages gratuits et une certaine notoriété locale, à quoi est – il servi tout cela ? « À rien de tout ». Ainsi la matérialité ne donne pas la certitude d'être heureux, père Hutchins a amassé de l'argent, mais il a perdu ses filles, qui n'arrivent pas à gérer le bruit de la célébrité du père : elles ont préféré le silence inconnu de la félicité. Mais, si dans l'épitaphe final de Lambert il y a de la rage, dans celui de Hortense Robbins on trouve la conscience rigide et sûre de la vanité de la vie : « *My name used to be in the papers daily/ as having dined somewhere,/ or travelled somewhere,/ or rented a house in Paris,/ where I entertained the nobility./ I was forever eating or travelling,/ or taking the cure at Baden – Baden./ Now I am here to do honor/ to spoon river, here beside the family whence I sprang./ No one cares now where I dines,/ or lived, or whom entertained,/ or how often I took the cure at Baden-Baden* »⁵.*

Hortense est presque sûre de l'inutilité de la vie et des actions humaines, à cause de cela elle décide de retourner à Spoon River et de lui accorder tout l'honneur possible, parce que, à Spoon River, personne ne s'intéresse à ses dîners, à ses fréquentations et à ses voyages. Ce qui est intéressant, c'est la référence à Baden-Baden. Cette petite ville allemande, est située près des confins alsaciens dans l'état de Baden-Wurtemberg, district de Karlsruhe, est célèbre pour ses thermes. La référence n'est pas occasionnelle, parce que Masters souligne involontairement – surtout en écrivant les considérations

¹ Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 208.

² Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, p. 214.

³ Idem, p. 328.

⁴ Idem, p. 328.

⁵ Idem, p. 332.

d'Hortense – l'influence de la mystique rhénane et, plus en générale, allemande. La dernière partie de l'anthologie a beaucoup de références à cette mystique, surtout dans les épitaphes d'Elisabeth Childers, Lucinda Matlock, Davis Matlock, Alfonso Churchill et James Garber. Toutes ces épitaphes sont ultérieures aux déclarations d'Hortense et elles suggèrent une nouvelle approche ou, tout simplement, un nouvel intérêt de Masters pour la mystique allemande. En ce qui concerne Elisabeth Childers, dont le choix du nom n'est pas fortuit, on parle d'un enfant né mort et de la douleur d'une mère, qui arrive à soutenir que « *Death is better than Life!*¹ ». On peut entrevoir une référence à la mystique allemande, parce que les premiers deux vers évoquent le thème évangélique de la poudre : « *Dust of my dust,/ and dust with my dust,/ O child who died as you entered the world,/ Death with my dearth!*² ». L'idée que l'homme est poussière et qu'il retournera à la poussière appartient à cette mystique et, plus en général, à une vision évangélique rigoureuse du premier Christianisme.

Les idées de la famille Matlock. Lucinda et son mari Davis s'inscrivent dans cette perspective, parlent de leur vie commune comme d'une vie heureuse, mais riche en douleurs. Ces considérations reflètent un certain stoïcisme, parce que, même dans leur rigidité, elles sont une invitation à la vie et à combattre pour résister aux souffrances, en remerciant Dieu de tout ce qu'il arrive dans notre existence. Lucinda, dont le nom souvient les termes latins de lumière et de propreté (et cela n'est pas secondaire si on pense à niveau mystique), a vécu longtemps, elle a toujours travaillé et elle termine son épitaphe en reprochant la faiblesse des nouvelles générations : « *Degenerate sons and daughters,/ Life is too strong for you - / it takes life to love Life!*³ ». Lucinda a une forte prise de conscience du besoin de motivation pour aimer la vie, laquelle ne doit pas être plus forte que nous et qu'il faut aimer avec détachement. Lucinda est la personnification de la grand-mère paternelle de Masters : en effet, son mari Davis conseille de vivre la vie comme un Dieu parce que « *if that doesn't make God proud of you/ then go this nothing but gravitation,/ or sleep in the golden goal!*⁴ ».

Selon Davis, Dieu est donc content que l'homme redécouvre sa nature divine et qu'il vive dans cette perspective. Alfonso Churchill, enseignant d'astronomie au Knox College, partage cette opinion. Son tombeau est respecté, mais il veut qu'on se souvienne de lui, pas en raison de sa profession, mais parce que « *that through stars / I preached the greatness of man, / who is none the less a part of the scheme of things/ for the distance of Spica or the Spiral Nebulae!*⁵ ». La grandeur de l'homme le rend près des étoiles, dont l'homme est fait. Mais l'homme est aussi énergie et courage, force intérieure et volonté de résister à la

1 Idem, p. 418.
 2 Ibidem.
 3 Idem, p. 476.
 4 Idem, p. 478.
 5 Idem, p. 522.

vie et à ses souffrances. Voilà pourquoi Masters termine ses épitaphes rhénanes avec celui de James Garber, une épitaphe d'une force extrême, qui narre la vie d'un homme toujours de plus en plus épris de solitude, condition nécessaire pour rejoindre la paix intérieure :

And after you no longer reproach mankind/ with being in league against your soul's uplifted hands -/ themselves compelled at midnight and at noon/ to watch with steadfast eye their destinies ;/ after you have these understandings, think of me/ and of my path, who walked therein and knew/ that neither man or woman, neither toil,/ not duty, gold nor power/ came as the longing of the soul,/ the loneliness of the soul! !

Même Cucchi manifeste cette courageuse adhésion à la vie, une adhésion si forte qu'elle conduit Carlo Michaelstaedter au suicide. Cucchi présente l'écrivain italien de la première moitié du XX^e siècle en proie à un délire. Le choix de la mort n'est pas dicté par la volonté d'échapper à la vie, mais à la volonté d'y adhérer, même dans le moment le plus douloureux. La solitude est redoutée par Carlo, qui écrit à ses lecteurs, en maintenant une certaine austérité envers ceux – ci :

Vi siete accorti da come scrivo,/ che ho molto sonno.../ però non mi lasciate senza lettere,/ scrivete mi, vi supplico.../ Sarò calmo e normale,/ ma che angoscia il distacco, vero ?/ E tu, mamma, non puoi non essere contenta:/ son con tutti allegro, sempre,/ sono stato sincero con voi,/ sono stato sempre lo stesso.../ Ma le strade hanno in fondo/ come una nebbia dorata e gli occhi/ non vedevano che buio da ogni parte.../ è un incubo d'inerzia faticosa,/ l'inerzia nemica delle cose.../ il porto è la furia del mare./ Vi bacio, miei stronzetti adorati².

J'ai choisi cette composition plutôt que d'autres, dont le thème est le même, parce qu'il y a, à la base, l'idée d'un sentier qu'il faut parcourir et qui conduit à la libération de la vie : le parcours de James Garber, comme l'idée de la dernière lettre avant de se suicider, semble une sorte d'épitaphe gravée sur les pierres des tombeaux de Spoon River. En outre, il y a l'utilisation de la deuxième personne du verbe, qui suppose une sorte de dialogue partagé entre les morts et le lecteur, stratégie aussi efficace avec l'utilisation de la lettre que pour la pierre. Cette composition a tous les ingrédients de l'anthologie américaine, mais elle est aussi un message de dénonciation sociale et de prise de position en faveur des plus faibles. Cette perspective est habituelle à Spoon River : Masters accuse toute une société aussi chic que fausse et violente. En effet, on trouve la description d'homicides, d'adultères, de trahisons, de vols comme forme de dénonciation sociale, une dénonciation qui devient véritable violence et rébellion, par rapport aux valeurs de la société bien du Michigan. Le cas, le plus extrême, est celui d'Harry Carey Goodhue, homme qui se battait contre les injustices et contre la prohibition, contre la banque et la « *courthouse ring*³ » (la loge du tribunal) et, enfin, il arrive à punir Spoon River, avec sa propre « mandibule d'âne », comme un nouveau Sanson (*Juges* 15, 15-17) : « *I slipped from my cloak my last ideal,/ hidden from all*

¹ Idem, p. 526.

² Maurizio Cucchi, *Poesia della fonte (poesie 1965 – 2000)*, p. 190.

³ Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, p. 64.

eyes until then,/ like the cherished jambone of an ass,/ and smote the bank and the water works,/ and made Spoon River pay the cost/ of the fights that I had lost¹ ? ».

Harry est un perdant : avant son geste extrême, on vient de lire qu'il a tout perdu, qu'il marchait « entre les ruines de sa défaite et celles d'une carrière détruite² » et, comme Henry, il y a plusieurs pauvres et idiots, qui sont la majorité de la population de Spoon River. On peut lire les gestes du philanthrope Doc Hill qui, à cause de la haine de sa femme et de la ruine de son fils, il « *turned to the people and poured out my love to them³* » or Doctor Meyers, lequel admet que seulement Doc Hill a fait plus que lui pour la population du village. En effet, Meyers, au contraire de l'autre, appartient à une bonne famille, il a une femme qui l'aime et des enfants déjà bien mariés. Tous les pauvres du village viennent consulter le protagoniste de cette épitaphe, mais le malheur n'épargne pas Meyers et ce malheur s'appelle Minerva, la poétesse du village. En effet, Masters laisse entendre que cette jeune femme va avorter chez lui. Elle meurt pendant l'intervention et « *they indicted me, the newspapers disgraced me,/ my wife perished of a broken heart./ and Pneumonia finished me⁴* ».

L'histoire de Julia Miller est suggestive, parce que c'est l'histoire d'un suicide. La jeune femme a conçu, avant son mariage et avec un autre homme, un fils illégitime. Pour cacher cette honte, elle a été obligée d'épouser un homme qui a le double de son âge et qui est méchant. La vie avec cet homme l'épouvante et elle est effrayée aussi par la future naissance de son enfant, pour cette raison elle décide de prendre de la morphine et de se suicider. La fin est émouvante : « *And Jesus said unto him, Verily/ I say unto thee, To-day thou shalt/ be with me in paradise⁵* ». Enfin, le dernier médecin Siegfried Iseman fait aussi partie des humbles, un autre philanthrope, qui a dédié toute sa vie à soigner les pauvres et qui est accusé, parce que, pour joindre les deux bouts, il a inventé un filtre de longue vie : ce filtre le conduit en prison, à Peoria, comme « *swindler and a crock/ by the upright Federal Judge⁶* ».

Si d'un côté on voit les actions des médecins courageux, de l'autre on peut lire les mésaventures des idiots de village, mésaventures, qui ont une caractérisation ironique et dramatique en même temps. Le premier est Frank Drummer qui termine ses jours en prison et qui meurt à vingt – cinq ans. Il éprouve une sorte d'agitation intérieure, qui le pousse à étudier par cœur l'encyclopédie britannique : cette sorte de démence le rend « *the fool⁷* » du village. Puis le pauvre député Henry Bennett, qui a épousé une jeune femme, laquelle, au moment du trépas, lui confesse son amour pour le jeune Georgie Kirby,

1 Ibidem.

2 Ibidem.

3 Idem, 104.

4 Idem, p. 88.

5 Idem, p. 114.

6 Idem. P. 140.

7 Idem, p. 98.

« *that mount of brawn ! That clownish soul!* ». Puis on rencontre encore la triste histoire du procureur d'état Fallas, dont la naissance au forceps rend son fils « *idiot*² », ou encore le chef du parti libéral John Cabanis, qui a combattu contre l'illégalité et les gaspillages de l'administration de Spoon River et pour venger les droits de « *shiftness*³ », les ineptes du village.

Plus significative encore est la confession finale de Walter Simmons, un petit génie à partir de l'adolescence : ses parents ont attendu beaucoup de lui, mais il devient tout simplement horloger. Il rêve toute la vie à une invention qui, à la fin, ne marche pas. Le village commence à penser que la boutique et son travail l'empêchent de résoudre l'énigme de sa défaite et il abandonne l'idée. Mais Walter confesse au lecteur avec simplicité que : « *It wasn't true. The Truth was this:/ I didn't have the brains*⁴ ». Mais si l'inventeur de Spoon River n'est pas assez intelligent pour construire cette nouvelle machine, Willie Pennington, dernier fils d'anciens parents, a une santé très faible. Il confesse être l'idiot de la famille et il le fait deux fois : « *they called me the weakling, the simpleton [...] Then I, the weak one, the simpleton,/ resting in a little corner of life,/ saw a vision [...] thus a tree sprang/ from me, a mustard see*⁵ ». Naturellement Masters fait référence à la parabole du grain de moutarde (Mathieu, 13, 31 – 32 ; Marc 4, 30 – 32 et Luc 13, 18 – 19) : Jésus parle du paradis et il le compare avec le grain de moutarde, le plus petit parmi les grains, mais, dont l'arbre protège les oiseaux. Naturellement Willie est ce grain, duquel on peut rejoindre le paradis et sa vision a, donc, une nature philosophique et cela le rend, malgré tout, le messager de Dieu. Willie est la confirmation d'une découverte de Masters, c'est-à-dire la conscience que le jongleur est une créature divine, porte – parole abandonné à son destin, comme il est abandonné Willie Metcalf, le véritable idiot du village :

*I live in the livery stable,/ sleeping on the floor,/ side by side with Roger Baughtman's bulldog,/ or sometimes in a still./ I could crawl between the legs of the wildest horses/ without getting kicked – we knew each other./ On spring days I tramped through the country/ to get the feeling, which I sometimes lost,/ that I was not a separate thing from the earth./ I used to lose myself, as if in sleep,/ by lying with eyes half– open in the woods./ Sometimes I talked with animals – even toads and snakes –/ Anything that had an eye to look into./ Once I saw a stone in the sunshine/ trying to turn into jelly./ In April days in this cemetery/ the dead people gathered all about me,/ and grew still, like a congregation in silent prayer./ I never knew whether I was part of the earth/ with flowers growing in me, or whether I walked –/ now I know*⁶.

Cette épitaphe représente une sorte de re-visitation balzacienne du *Médecin de campagne*, où les imbéciles vivent dans un état bucolique et ils ont le don de mieux comprendre les phénomènes naturels, parce qu'ils vivent en étroit contact avec la nature. Mais la chose la plus étonnante est que Masters

1 Idem, p. 172.
 2 Idem, p. 198.
 3 Idem, p. 286.
 4 Idem, p. 338.
 5 Idem, p. 514.
 6 Idem, p. 512.

propose de nouveau la figure du médecin comme symbole de philanthropie par excellence. En effet, Cucchi écrit, dans la section Rutebeuf du livre *L'ultimo viaggio di Glenn*, soulignant cette caractéristique, : *Ma dove questi esseri vivono, / la gente crede che protino fortuna alla famiglia. / in certe valli dove abbondano / vivono all'aria aperta con le greggi¹* ». Mais plus étonnante encore est la figure du médecin Markstahler, ange parmi les idiots d'un quartier entier, c'est-à-dire celui du *Cairo*, où Cucchi est né : « *L'ambulatorio del dottor Markstahler / si affacciava sul corso Buenos Aires / come un negozio di droghiere, verniciato / di verdone e il titolare era un uomo / gentile, magrissimo, alto dai capelli / corvini in ordine perfetto con la riga / anche lui di lato e me lo sento ancora / sul torace mentre tasta e ausculta / mentre dice: "Tranquillo, piscinin, / un bel respiro, zan zan, zan zan, / zan zan le bèle rane* »². On peut délimiter un axe subtil entre Balzac – Masters – Cucchi : des idiots et des médecins (Bénassis / Meyer / Doctor Hill / Iseman / Markstahler) qui prodiguent leurs soins aux humbles de la société : mais ce sont les cours et recours de la littérature.

Une question de poétique : une collation entre E. A. Poe et M. Cucchi.

Maurizio Cucchi s'est occupé d'édition de plusieurs livres d'Edgar Allan Poe, surtout en ce qui concerne la production poétique de l'auteur américaine. On sait que la vie de Poe a été sous le signe du dérèglement : ses crises, l'abus de l'alcool et ses conséquences ont influencé l'atmosphère de ses œuvres, qui sont caractérisées par une indéniable présence du diabolique, de la magie, du mystère, du surnaturel et, surtout, de la mort. Tout cela a beaucoup fasciné le poète italien, qui est arrivé à parler de Poe comme d'un maître de poésie. Mais comment ? Et surtout, pourquoi ? On lit la réponse entre les lignes de la préface, dont le titre est « *La farfalla notturna* » (Le papillon nocturne), à l'édition Mondadori (1986) du Corbeau :

[...] è parecchio circa una poesia che ingloba non pochi calcolati eccessi in una sua geometrica chiusura, in una pronuncia tagliente e allucinata ; provvista, oltre che di una non banale forza suggestiva, di inesattezza strana. La lucida esattezza e il tono fermo di chi è già oltre il presagio, o di chi sta per sciogliersi da sé e dal contesto. Un po' come capita al personaggio famosissimo del racconto « Una discesa nel Maelstrom » : di fronte alla certezza agghiacciante dell'irreparabile, riesce inaspettatamente a salvarsi proprio in seguito a un'osservazione e a un calcolo condotti con un imprevisto distacco. [...] Raccogliendo i dati teorici o di laboratorio che lo stesso ci ha fornito con « impertinente » (Baudelaire) fierezza, si dovrebbe concludere che è dunque tutto opera di lucidissimo ingegno, di studio e di artificio ; che il meccanismo è messo in funzione per creare ad arte l' « effetto totale dell'inatteso³ ».

Le problème est à niveau stylistique : Cucchi se détache de toutes les atmosphères obscures et, plus généralement, des aspects noirs de Poe, mis à part pour le livre *L'indifferenza dell'assassino*, pour en valoriser le style, c'est-à-dire la capacité de contenir ces impulsions macabres, tendant à l'exagération

¹ Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn (poesie 1965 – 2000)*, p. 209.

² Idem p. 39.

³ Edgar Allan Poe, *Il corvo e altre poesie*, Milan, Mondadori, 19886, pp. 5 -6.

dans une cadre rationnel, lucide et détaché, par rapport à ce que le narrateur raconte dans ses romans, en évitant le danger du mauvais goût. De cela naît l'intérêt de Cucchi pour Poe, l'insistance sur la nécessité d'une certaine mathématique dans le contrôle du délire, à travers un processus de « *crystallino esercizio della ragione*¹ » et de « *sentimento del distacco*² ». Mais Cucchi aime surtout chez Poe la volonté de surmonter les ténèbres : « *Ecco allora l'esattezza e la bizzarra purezza di Poe, raccolta e ricomposta la tenebra, tendono poi a sfumare, come a librarsi, a liberarsi nell'astratto o nell'indefinito di una luminosa assenza*³ ». L'idée du contrôle rationnel chez Cucchi se base sur une préface à l'édition romane des *Marginalia* de Poe. Dans cette première présentation de l'auteur américain, il insiste, d'une façon précise, sur les aspects fondamentaux de Poe. En effet, le premier pivot de sa poétique est l'« *originalità*⁴ », mais « *entro limiti ragionevoli*⁵ », donc, la tendance à l'imagination contenue dans des limites acceptables. Ensuite, cette originalité génère « *simmetria e imprevedibilità*⁶ » et donc une alternance de situations réelles et paradoxales, ou, quand même, merveilleuses, mais l'élément, le plus important pour Cucchi, est « *[...] l'esigenza di un eccezionale e (unico antidoto reale ad ogni forma di ottuso moralismo) di rigore morale assoluto nella creazione artistica*⁷ ». L'idée d'une science créative, à la base de la production littéraire de Poe, est soulignée par Andrew Lang, dans son œuvre collective *Poems and essays of Edgar Allan Poe*. Dans cette préface, on revient sur les éléments essentiels de la poétique de Poe, éléments, d'ailleurs indiqués par le même poète américain, c'est-à-dire que le sentiment de la poésie est la mélancolie : « *Melancholy is the most legitimate of all the poetical tones*⁸ ». Mais, surtout, la conscience que la poésie n'est pas le domaine de la moralité et que « *Poe's nature was essentially rebellious, scornful, and aristocratic*⁹ ». Et pour éviter que sa poésie soit la continuation de toute une production moraliste, typiquement américaine, Poe soutient que la poésie tend à la Beauté. Sa recherche doit être contrôlée par le rationnel et par « *endless revisions*¹⁰ », au moins selon Harvey Allen, dans son édition du 1938.

Le contrôle extrême de Poe se montre aussi par un vif intérêt pour la science. Tommaso Pisanti souligne l'insistance du côté scientifique, pas seulement comme une forme de répétition de la rationalité dans le moment de la composition, mais, aussi, comme recherche des domaines et des lieux inusuels dans la poésie :

1 Idem, p. 9.

2 Ibidem.

3 Idem, p. 10.

4 Edgar Allan Poe, *Marginalia*, Rome, Il melograno, 1981, p. 5

5 Ibidem.

6 Idem, p. 7

7 Idem, p. 9.

8 Edgar Allan Poe, *Poems and essays of Edgar Allan Poe*, Londres, J. M. Dent & Sons LTD., p. IX.

9 Idem, p. X.

10 Edgar Allan Poe, *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*, New York, The modern Library, 1938, p.

[...] Insieme al rimpianto Poe ingloba quindi in sé un attento, tenace interesse nei riguardi della lucidità dei metodi e dei procedimenti : una ferma attenzione alla rigorosità del linguaggio matematico – scientifico, al linguaggio del pensiero e delle definizioni, che possono offrirgli materiali e stimoli proprio per il lato di rigorosità e di definizione loicizzante che egli intende dare alla sua macchina stilistica : [...]. Si tratta, naturalmente, di un uso « strumentale » della scienza, proprio al fine di ristabilire quella riunificazione tra il sensibile e il sovrasensibile che è il supremo proposito di Poe : nel quale resta nettissima, s'intende, l'avversione alla scienza come pretesa sistematica di spiegazione e interpretazione puramente ed esclusivamente logico – razionale¹.

Donc la science vise à contrôler les excès d'une imagination macabre et noire ou encore comme stimulation linguistique à la recherche d'étranges effets littéraires. Elle sert aussi à la réalisation littéraire et ne se base pas sur une conviction épistémologique ou sur une prétention, de la part de la science, d'expliquer tout cela qui arrive aux hommes avec les étroits schémas mathématiques. En effet Poe, en parlant de science s'éloigne de la rigueur mathématique en parlant, plusieurs fois dans ses contes, du mesmérisme ou magnétisme animal, une science médicale qui se développe dans le XVIII^e siècle et qui prévoit une sorte de magnétisme universel capable de guérir des maladies. On peut certainement parler d'une pseudo – science, dans laquelle Poe croyait beaucoup, surtout par sa conviction d'un système de inter corrélation universelle des âmes, un sorte de retour au culte du dieu Pan. En parlant de science, elle est la protagoniste absolue de certains contes. Un des plus importants est *The colloquy of Monos and Una*, où Monos, qui pourrait être le principe indivisible et auquel on doit retourner selon la Cabala, la philosophie néo platonique de Plotin ou l'hindouisme, parle en disant sur la science :

At long intervals some masterminds appear, looking upon each advance in practical science as a retro-gradation in the true utility. Occasionally the poetic intellect – that intellect which we now feel to have been the most exalted of all – since those truths to us were of the most enduring importance and could only be reached by that analogy which speaks in proof-tones to the imagination alone, and to the unaided step farther in the evolving of the vague idea of the philosophic, and find in the mystic parable that tells of the tree of knowledge, and of its forbidden fruit, death – producing, a distinct intimation that knowledge was not meet for man in the infant condition of soul. And these men, the poets, living and perishing amid the scorn of the « utilitarians » – of rough pedants, who arrogated to themselves a title which could have been properly applied only to the scorned v these men, the poets ponder piningly, yet not unwisely, upon the ancient days when our wants were not more simple than our enjoyments were keen – days when the mirth was a word unknown, so solemnly deep-toned was happiness – holy, august and blissful days, when blue rivers ran undammed, between hills unbewn, into far forest solitudes, primeval, odorous, and unexplored².

Ce texte est un premier exemple de présence de la science et de discussion sur sa fonction et de son combat avec l'intuition poétique. Il est sûr que le choix de cet argument et des noms des protagonistes des dialogues tirent ses origines de la philosophie platonique, en démontrant ce que Pisanti soutient. Dans le même sillon se colloque le conte *The Island of the Fay*, où Poe discute à l'égard de la dichotomie Science et Religion : « *our telescopes, and our mathematical investigations assure us on every hand – notwithstanding the cant of the more ignorant of the priesthood – that space, and therefore that bulk, is an important*

¹ Edgar Allan Poe, *Il corvo e tutte le poesie*, Rome, Newton, 2012, p. 8.

² Edgar Allan Poe, *The complete illustrated works of Edgar Allan Poe*, Londres, Bounty Books, 2013, p. 251.

*consideration in the eyes of the Almighty*¹ ». Il y a donc une accusation serrée contre les dogmes de l'Eglise, mais la science ne peut arriver à la sublimité de « l'Omnipotent », elle n'arrive pas à comprendre tout et donc elle doit s'agenouiller devant Lui.

La science devient aussi un moyen d'investigation, surtout dans les contes dont le protagoniste est M. C. Auguste Dupin, jeune gentil homme de l'acumen très marqué et passionné d'investigation criminelles. En effet, il est consulté par le commissaire de police de Paris qui est le protagoniste de certains contes comme : *The Murders of the Rue Morgue*, *The Purloined Letter* and *The Mystery of Marie Roget*. Ces contes anticipent les romans policiers. Toute l'investigation est affidée à la raison, au rationnel et à la finesse du raisonnement de M. Dupin qui, inmanquablement, découvre l'assassin ou le voleur. La science, comme moyen, peut être utilisée comme forme de dégénération sociale, comme dans le conte *The Diddling*. Ici, le rationalisme du protagoniste s'oppose à celui du M. Dupin, en ce qui concerne le but de l'action, en effet le sous-titre de cette histoire voudrait démontrer comment la tromperie peut être considérée « *as one of the exact sciences*² ».

Si on peut utiliser la science et le rationalisme comme forme de tromperie, on peut bien étudier, à travers la raison, une vengeance et un homicide. Ainsi dans le conte *The Tell – Tale Heart*, le protagoniste prépare avec soin l'homicide de l'homme qu'il soigne, uniquement à cause de la peur et de l'horreur pour son œil. Le meurtre est presque parfait, sauf que le meurtrier devient fou et confesse tout aux gendarmes stupéfaits et incrédules. Mais la plus perverse vengeance dans les contes de Poe est celle de *The Cask of Amontillado*, dans lequel le protagoniste veut punir son adversaire Fortunato à cause de ses offenses, mais surtout « *I would be avenged ; this was the point definitively settled – but the very definitiveness with which it was resolved, precluded the idea of the risk. I must not only punish, but punish with impunity*³ ». D'ici la longue élucubration pour emmurer vif Fortunato dans la cave médiévale de sa ville, dans le plus profond repli, pour arriver, à la fin, à confesser son crime.

Les étapes de chaque histoire sont les mêmes : haine, méditation sur les stratégies à suivre pour réaliser le crime parfait, confession à cause du sentiment de culpabilité. Mais ce schéma ne fonctionne toutes les fois, surtout si la vengeance est le produit d'une rage ancestrale, qui empêche le sentiment de culpabilité et si elle est une forme de justice. La raison devient le moyen pour inventer des stratagèmes pour punir les coupables avec la mort. Cette typologie des contes est exemplifiée, par exemple, par *Never bet the Devil your Head*, une histoire qui contient une morale. Le protagoniste s'appelle Toby

¹ Idem, p. 164.

² Idem

³ Idem, p. 115.

Dammit (dont le nom fait référence à sa damnation), un pauvre avec des problèmes de santé, qu'il a hérité de sa mère :

Poverty was another vice, which the peculiar physical defiance of Dammit's mother had entailed upon her son. He was detestably poor and this was the reason, no doubt, that his expletive expressions about betting, seldom took a pecuniary turn. I will not be bound to say that I ever heard him make the use of such figure of speech, as «I'll bet a dollar». It was usually «I'll bet you what you please », or «I'll bet what you dare », or «I'll bet you a trifle » or else, more significantly still, «I'll bet the Devil my head' ».

Le sort de Toby est décidé : un soir il rencontrera le diable masqué en homme et il lui proposera de sauter sous un pont , lui proposant de parier sur l'impossibilité de la réussite de l'entreprise. Toby dira l'habituelle phrase et, en sautant, il perdra la tête, parce qu'il n'a pas vu une barre de fer qui traversait le pont. Dans ce cas, le stratagème a été inventé par le Diable. Le nain bouffon *Hop Frog*, est un véritable diable qui vit dans une cour médiévale chez un roi très grossier et impitoyable envers lui. Il est amoureux d'une naine, Trippette, une danseuse très experte qui égaye les soirées du roi, car celui-ci aime beaucoup les bals masqués, les fêtes, mais surtout les plaisanteries méchantes à l'égard de Hop-Frog, qui est difforme :

I believe the name «hop – Frog was not that given to the dwarf by his sponsors at baptism, but it was conferred upon him, by the general consent of the seven ministers (du roi), on account of his inability to walk as other man do. In fact, Hop – Frog could only get along a sort of interjectional gait – something between a leap and a wriggle– a movement that afforded illimitable amusement, and of course consolation, to the king, for (notwithstanding the protuberance of his stomach and a constitutional swelling of the head) the king, by his whole court, was accounted a capital figure. But although Hop-Frog, through the distortion of his legs, could move only with great pain and difficulty along the road or floor, the prodigious muscular power which nature seemed to have bestowed upon his arms, by the way of compensation for deficiency in the lower limbs, enabled him to perform many feats of wonderful dexterity, where trees or ropes were in question, or anything else to climb. At such exercises he certainly much more resembled a squirrel, or a small monkey, than a frog².

Mais pourquoi Hop-Frog veut-il se venger ? La goutte qui fait déborder le vase est lorsque le roi, sans raison heurte violemment la petite Trippette, qui tombe de la table avec le contenu du verre que le Roi lui a jeté à la face. A compter de ce moment, la rage en Hop-Frog éclate sans frein et irrésistible et aboutira à une terrible vengeance : il incendie le château pendant la fête, le roi et ses ministres brûlent dans l'impossibilité de fuir, parce qu'immobilisés au chandelier pendu au plafond au milieu de la salle. Hop-Frog dira au Roi mourant : « *I am simply Hop-Frog, the jester – and this is my last jest³* ». La dernière plaisanterie du bouffon correspond à la mort et à la rébellion : le bal masqué qui se termine avec la mort est aussi présent dans *The Masque of the Red Death*, c'est-à-dire l'arrivée de la peste au château du prince de *Metzengerstein* qui voulait échapper à l'épidémie et à la mort. Ce prince hongrois vivant dans une steppe désolée aime beaucoup les chevaux et il incendie le château du noble voisin,

¹ Idem, p. 726.

² Idem, p. 341 – 342.

³ Idem, p. 349.

pour en obtenir le pur-sang, orgueil de ces haras. Le comte Metzengerstein devient fou d'amour pour ce cheval et il commence à faire d'étranges actions. Sa conduite n'éveille aucun suspçon, sauf ceux d'un « *insignificant and misshapen little page*¹ » : nous sommes en présence de l'habituel imbécile, qui a tout compris, mais qui est inécouté.

On peut retrouver ces grands thèmes également dans la production littéraire de Cucchi, à savoir l'importance des imbéciles, des atmosphères ténébreuses et obscures (dans les livres *Jeanne d'Arc et il suo doppio*, *Rebus Macabro* et *L'indifferenza dell'assassino*), mais surtout l'importance de la science et de sa terminologie dans ses recueils poétiques (*Per un secondo o un secolo*, *Malaspina* et *Vite pulviscolari*). En ce qui concerne les atmosphères obscures, on peut faire référence au conte *The pit and the pendulum*, où il y a une présence constante de souris, de saleté, de cachot, exactement comme pour Jeanne d'Arc, dans ses derniers jours de prison. En effet, le prisonnier du puits est condamné à mort, en attendant la sentence dans la souffrance, il est décrit comme « *had annihilated all my ordinary powers of mind. I was an imbecile – an idiot*² ». Le protagoniste se comporte comme une sorte d'idiot, d'imbécile, il commence à trouver « *a frenzied pleasure*³ » en regardant la lame qui, peu à peu, descend sur son corps. Il calcule la vitesse avec laquelle son corps sera déchiré par la lame. Tout autour de lui, il y a une énorme quantité des rats, qui attendent de se disputer son corps : « *A slight noise attracted my notice, and looking to the floor, I saw several enormous rats traversing it. They had issued from the well which lay just within view to my right. Even then, while I gazed, they come up in troops, hurriedly, with ravenous eyes, allured by the scent of the meat. From this, it required much effort and attention to scare them away*⁴. L'utilisation de l'image des rats augmente la sensation de terreur et de saleté dans laquelle le protagoniste est plongé. Poe insiste beaucoup sur cette présence, ils deviennent « *wild, bold, ravenous – their red eyes glaring upon me as if they waited but for motionless on my part to make me their prey*⁵ ». Les yeux rouges des souris ressemblent à ceux qui tourmentent pareillement Jeanne d'Arc. Jeanne, qui, dans son délire en prison, décrit les murs humides et puants ainsi que les rats, dont la description est semblable à celle de Poe : « *Ma toglietemi via questi catenacci.../ Non posso muovermi, vedete !/ andate via, voi tre/ che in questo buio mi offendete,/ non mi lasciate mai, tra questi topi,/ e questi muri umidi che puzzano,/ e quegli occhietti dappertutto,/ così ottusi, rossastri,/ tutte quelle zampine,/ e stridii/ e questo schifo*⁶.

Les horribles yeux rouges des rats effraye autant le protagoniste du conte de Poe que Jeanne qui est décrite en proie au délire, à « *una luminosa demenza verticale*⁷ », Le protagoniste Bartolomeo Ciccio du

1 Idem, p. 339.

2 Idem, p. 28.

3 Ibidem.

4 Idem, p. 27.

5 Idem, p. 29.

6 Maurizio Cucchi, *Jeanne e il suo doppio*, pp. 34 – 35.

7 Idem, p. 48.

conte *Giallo imperatore*, contenu dans *Rebus Macabro*. Est aussi dément, il décrit en train de délirer dans une infinie volonté de puissance. Dans ces moments privés de raison, Bartolomeo cite l'auteur américain, dont il est un grand amateur : « *Ma in ogni caso, il genio di Bachelard spaziava in un mondo apertissimo dell'espressione : dalla grande pittura alla grande poesia, da Monet e Chagall a Mallarmé e Rimbaud e poi Poe e Balzac*¹ ». Voilà l'explicite référence à Poe. Bachelard est un homme de science et un philosophe, dans le complet respect du parfait mélange entre science / philosophie et littérature, selon les dictames de Poe et de son art poétique. En effet, en lisant les poésies de Poe, on trouve titre comme *Sonnet to Science*, dans lequel le poète américain demande à la science « *why preyest thou thus upon the poet's heart, / vulture, whose wings are dull realities ?*² ». Le poète demande à la science pourquoi elle déchire le cœur de l'artiste, vu que la science, peu de lignes avant, est définie comme « *true daughter of Old Time*³ ». Ensuite, dans la composition *Fairy-Land*, Poe écrit une sorte de traité de science moléculaire sur les tempêtes, qui ravagent les vallées inachevées par l'homme. Les eaux des tempêtes se partagent « *its atomies, however, / into a shower dissever*⁴ ». La théorie des atomes est abandonnée pour développer certaines conclusions astronomiques dans les poésies *Al Aaraaf* et *Ulalume* : l'Aaraaf appartient au Coran et il est décrit comme un limbe de joie entre Paradis et Enfer, limbe personnifié à travers la description des comètes privées « *from their pride, and from their throne*⁵ ». Par contre, *Ulalume* est un nom inventé qui tire son origine du verbe ululer mélangé avec le terme latin « *lumen* » (lumière) ou avec le mot türck *ulu*, c'est-à-dire mort. Dans cette poésie, on trouve une merveilleuse description de la lune et des étoiles avec un vocabulaire tout scientifique : « *And now, as the night was senescent, / and stars – dials pointed to morn – / as stars – dials hinted of morn – / at the end of our path a liquescent / and nebulous lustre was born, / out of which a miraculous crescent / arose with a duplicate horn – / Astarte's bediamonded crescent, / distinct with its duplicate horn*⁶ ».

L'idée de l'espace infini se retrouve aussi chez Cucchi, particulièrement dans la section de poésies contenue dans le livre *Vite pulviscolari* et qui s'appelle *L'orizzonte degli eventi*. L'horizon des événements est la région dans laquelle un événement passé peut influencer le futur et, au-delà de cela, un fait n'existe plus, parce qu'il tombe dans un trou noir. On peut penser, que le choix d'un titre si particulier dérive de l'exigence de décrire les derniers moments de la vie de sa mère qui st allée au-delà de cet horizon, où les faits n'existent plus et où on tombe dans la parfaite obscurité. Donc un terme de l'astronomie pour décrire un concept métaphysique, presque eschatologique, comme la mort et ce qu'il arrive après le trépas. La citation de Poe n'est pas fortuite, mais elle suggère comment interpréter cette

1 Maurizio Cucchi, *Rebus macabro*, , p. 33.

2 Edgar Allan Poe, *Il corvo e tutte le poesie*, p. 64.

3 Ibidem.

4 Idem, p. 96.

5 Idem, p. 70.

6 Idem, p. 184.

composition. Il y a une référence à un conte très connu de Poe : « Sono già lì, sull'orlo del Maelstrom, / all'orizzonte degli eventi. / Potessi darmi un valore / che non fosse pulviscolare... »¹.

L'obsession pour le gouffre infernal du Maelstrom est bien soulignée dans une composition suivante du même livre, dans laquelle Cucchi décrit ce gouffre comme « precipizio / che chissà inghiotte e annulla, / divora eternamente² ». Le Maelstrom peut être compris comme une similitude de la mort, une personification scientifique qui ne s'arrête pas avec l'action de dévorer, qui jette l'homme dans une obscurité absolue, dont on ne peut pas revenir. On peut réaliser avec cette obscurité une tentative d'étudier de façon scientifique, la mort et ses conséquences, la mort qui est une limite subtile : si on la dépasse, on est perdu. On ne craint pas la mort, on craint ce mécanisme infernal, qui n'arrive pas à s'arrêter et qui efface tout, comme le gouffre du Maelstrom, qui avale tout en peu de secondes. L'idée du Maelstrom change un peu et devient plus compréhensible dans le livre *Malaspina*, dans lequel il devient « abîme³ ». Naturellement cet abîme est un gouffre qui engloutit tout, les hommes principalement comme l'écrit Cucchi : « L'animo solitario che precipita / implume nell'abisso scavato⁴... ». Voilà le destin de l'homme : tomber dans « l'abîme creusé » du Maelstrom et de la mort, gouffre dans lequel l'humanité se perd sans laisser des traces.

¹ Maurizio Cucchi, *Vite pulviscolari*, p. 38.

² Idem, p. 94.

³ Maurizio Cucchi, *Malaspina*, p. 58.

⁴ Idem, p. 81.

La sainte stupidité : Charles Bovary, Bouvard, Pécuchet.

Selon les interprétations de Flaubert proposé par Cucchi, la stupidité de certains protagonistes flaubertiens est une forme de sagesse, de mystique compréhension de la réalité qui échappe aux hommes communs. Dans presque tous les romans de Flaubert et, surtout, dans l'œuvre de Cucchi, il y a une opposition entre ces deux forces, entre qui veut s'imposer et l'imbécile qui préfère se retirer du monde et chercher à le comprendre dans sa stupidité bien aimée entre Emma et Charles, tous les deux destinés à perdre, mais d'une façon plus consciente et avec une force éthique différentes.

En parlant des rapports entre l'œuvre de Flaubert et celle de Cucchi, on doit parler d'un grand auteur, un écrivain fondamental pour le poète milanais, d'où Cucchi tire l'idée de la stupidité, le grand thème (ou sûrement un des plus importants) de toute sa production. Déjà en 1981, lorsque Cucchi édite avec Giovanni Raboni pour Editori riuniti la préface de *Novembre*, on commence à souligner de Flaubert « *la sua umiliante non – fisicità*¹ ». Ce n'est pas une grande nouveauté : un savant de la taille de J. P. Sartre, qui avait un rapport de haine et d'amour avec Flaubert, parle des troubles provoqués par les mots femme et maîtresse dans « *L'idiot de la famille, riferendosi proprio al nostro testo*² ».

Le terme idiot est le mot clé pour donner une interprétation particulière de l'œuvre flaubertienne. En partant du sage « *Un fantastico da biblioteca*³ » écrit par Michel Foucault, où on commence à parler de sainteté et de stupidité, parce que Flaubert écrit dans une lettre à Tourgenief : « *A volte mi sembra di diventare un idiota, di non avere più un'idea*⁴ » ou encore dans une autre lettre adressée à Louise Collet du 1852 : « *I capolavori sono stupidi*⁵ ».

Cucchi édite la préface à tous les romans, mais il les interprète dans le sillage de cette argumentation, c'est-à-dire de la stupidité. En effet, il faut remarquer que : « *i personaggi della sua narrativa, anche quando inseriti in meccanismi di vicenda eccezionali, qualche volta decisamente tragici, non appaiono come figure eccezionali. Sono, non sempre, ma in prevalenza, figure medie, o mediocri, o persino stupide* »⁶.

Ce sont les personnages stupides qui sont au centre de l'intérêt du poète milanais et à cause de cela, il concentre son attention sur : *Novembre*, *Mémoire d'un fou*, *Madame Bovary* et surtout, *Bouvard et Pécuchet*. Cucchi insiste surtout sur ceux – ci, parce que la stupidité de certains protagonistes est plus

1 Gustave Flaubert, *Novembre*, Rome, Editori Riuniti, 1981, p. 9.

2 Idem, p. 13.

3 Gustave Flaubert, *Romanzi*, Milan, Mondadori, 1992, p. V.

4 Ibidem

5 Ibidem.

6 Idem, p. VI.

remarquable que dans un autre roman, comme *Salammbô*, où Cucchi souligne la « *distanza dell'autore*¹ », ou *L'éducation sentimentale*, définie comme un roman de « *inquieta medietà*² » ou encore *La tentation de Saint Antoine*, drame taxé d'irreprésentable, qui ne peut que conduire à *Salammbô*. Et du Saint Antoine, Cucchi dit que : « *richiama Bouvard ... La santità di Antonio è vinta dalla sconfitta di ciò a cui egli non crede ; quella di Bouvard e Pécuchet trionfa nella disfatta della loro fede. I veri eletti sono loro, hanno ricevuto la grazia di cui il santo è stato privato*³ ».

Ce sont les deux imbéciles à vaincre, ils sont le point de départ pour les écrivains de l'absurde et, encore, pour les metteurs en scène des premiers films comiques. Charles a une fascination particulière sur Maurizio Cucchi : selon le poète il est « *meravigliosamente stupido e santo*⁴ ». En effet, on lit la citation du bovarysme donné par Diego Valeri, définition avec laquelle Maurizio Cucchi concorde : « *impotente anelito di spiriti mediocri verso l'alto*⁵ ».

Bouvard et Pécuchet, symboles de « *têtue humanité, de sympathie et honnête intelligence*⁶ », sont encore considérés comme deux idiots « *eppure tali non sono*⁷ », au moins dans la préface de Maurizio Cucchi. A la base de cette conception de la vie et de l'homme, il y a l'idée que « *l'uomo è, in qualche modo, sempre, pateticamente, ridicolo*⁸ » et, comme le souligne Claudine Gothot Mersch dans son préface que « *stupidità e intelligenza sono la stessa cosa, come la riuscita e l'insuccesso*⁹ ». Dans un roman comme celui – ci, il est fort clair que Flaubert attaque une conception de la culture, qui devient ridicule. Si on part de cela, on peut convenir que la stupidité « *è nel presunto sapere, ben più che nelle menti, discretamente opache*¹⁰ » des deux amis imbéciles. Lire le roman dans cette perspective ne signifie pas uniquement donner des alibis aux deux protagonistes, mais surtout piquer au vif une situation collective et désagréable liée aux concepts de culture et d'héroïsme. Et, en même temps, cela signifie anticiper toute la foule des anti-héros de la littérature du XXe siècle, à partir des premières années jusqu'à Cucchi avec ses Icio et Glenn.

En effet, dans la précieuse édition *Meridiani*, le livre où on trouve les deux héros – idiots, est défini par Giovanni Bogliolo « *uno sciocchezzaio*¹¹ » et Flaubert un « *implacabile e beffardo cacciatore di tutte le*

1 Idem, p. XII.

2 Idem, p. XIII.

3 Idem, p. XVII.

4 Idem, p. IX.

5 Idem, p. VII.

6 Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Milan, Mondadori, 1993, p. 5.

7 Ibidem.

8 Idem, p. 7.

9 Idem, p. 6.

10 Idem, p. 8.

11 Gustave Flaubert, *Opere 1838 – 1862*, Milan, Mondadori, 1997, p. XV.

*forme dell'umana stupidità*¹ ». Voilà la perspective dans laquelle Cucchi regarde les œuvres de Flaubert, comme un ensemble d'où tirer inspiration pour représenter l'humaine stupidité, surtout en faisant un clin d'œil à la figure flaubertienne du « Garçon », une « *sorta di Pantagruel caricaturale*² » et en s'apercevant que dans le sordide de l'humanité, il y a autant d'intérêt que dans les plus sublimes sphères du romantisme et de la sainteté (Saint Antoine).

Le « garçon » prend forme et grandit dans un monde qui est « enfer³ », à partir du jeune des *Mémoires d'un fou*, en passant par Charles Bovary et sa débâcle familiale et professionnelle, en abordant les protagonistes de *l'Education sentimentale* avec leur chute sociale et idéale, jusqu'aux deux héros de la dernière production flaubertienne, *Bouvard et Pécuchet*, dont la bêtise est l'unique remède à la méchanceté de l'univers. Ce livre est conçu, au moins selon Claudine Gothot – Mersch, comme « un gigantesque réquisitoire contre l'homme⁴ » moderne. Le texte dénonce la masse « nécessairement mauvaise⁵ », qui stigmatise et condamne les deux hommes, moqués par tous les habitants du village. Mais Bouvard et Pécuchet sont -ils vraiment des imbéciles ? Tout au long de sa préface, Gothot – Mersch continue à se poser cette question, mais elle arrive à la conclusion que « Bouvard et Pécuchet sont plus clairvoyants que leurs voisins et ils mettent fort en lumière la faiblesse des livres. [...] Flaubert ne peut annoncer avec plus de désinvolture que ses personnages deviennent ses porte – paroles, avec plus de clarté que la bêtise n'est pas en eux mais au-dehors⁶ ». Bouvard et Pécuchet sont des nouveaux Candide, parce qu'ils cultivent leur jardin et parce que Flaubert, dans une lettre à Edmond de Goncourt écrit : « La fin de Candide : cultivons notre jardin est la plus grande leçon de morale qui existe⁷ ». Il y a donc à la base un problème d'horizontalité et de verticalité, problème également débattu par Cucchi , où l'horizontalité est plus importante que la verticalité. On peut bien le comprendre lorsque la prostituée protagoniste de *Novembre* est décrite par Flaubert : « Quelle est belle la femme que tous applaudissent et que tous envient, celle qui donne à la foule, les rêves de chaque nuit, la fièvre du désir, celle qui m'apparaît jamais qu'aux flambeaux, brillante et chantante, et marchant dans l'idéal d'un poète comme dans la vie faite pour elle ! »⁸.

1 Ibidem.

2 Idem, p. XXXIII.

3 Gustave Flaubert, *Les mémoires d'un fou, Novembre, Pyrénées – Corse, Voyage en Italie*, Paris, Gallimard, 2001, p.

10.

4 Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, 1979, p. 13.

5 Idem, p. 18.

6 Idem, p. 23.

7 Idem, p. 47.

8 Gustave Flaubert, *Les mémoires d'un fou, Novembre, Pyrénées – Corse, Voyage en Italie*, p. 121.

La tendance à sublimer la femme est habituelle chez Flaubert. La femme apparaît supérieure à l'homme, tels sont les rapports entre Charles et Emma Bovary, dont la verticalité est vertigineuse et dédaigneuse :

Emma fut intérieurement satisfaite de se sentir arrivée du premier coup à ce rare idéal des existences pâles, où ne parviennent jamais les cœurs médiocres. Elle se laissa donc glisser dans les méandres lamartiniens, écouta les harpes sur les lacs, tous les chants des cygnes mourants, toutes les chutes de feuilles, les vierges pures qui montent au ciel, et la voix de l'Éternel discourant dans les vallons. Elle s'en ennuya, n'en voulut point convenir, continua par habitude, ensuite par vanité, et fut enfin surprise de se sentir apaisée, et sans plus de tristesse au cœur que de rides sur son front¹.

Emma a tendance à rechercher l'absolu, le ciel et les vallons et la sublimité, elle « s'ennuie » en vivant avec les gens simples du pays, avec son père et, surtout, avec son mari. Flaubert soutient silencieusement l'héroïsme des simples, un héroïsme qui ne s'affirme pas et qui sauve la vie aux humbles. La verticalité est toujours dangereuse, elle représente la possibilité de commettre des fautes, des erreurs, de s'élever parmi les nuages obscurs de l'orgueil. Peu à peu cela arrive à Emma, qui commence à détester « les héros communs et les sentiments tempérés, comme il y en a dans la nature² ». Le héros commun est naturellement Charles et, à cause de son mépris envers son mari, Emma se jette dans les bras de Rodolphe, un Don Juan local. Le cynique Rodolphe chuchote aux oreilles d'Emma des mots d'immensité, de rébellion à la quotidienneté, de refus de tous « les devoirs³ » et de la « petite, la convenue, celle des hommes, celle qui varie sans cesse et qui braille si fort, s'agite en bas, terre à terre, comme ce rassemblement d'imbéciles que vous voyez. Mais l'autre, l'éternelle, est tout autour et au-dessus, comme le paysage qui nous environne et le ciel bleu qui nous éclaire⁴ ». Voici les dangers de la verticalité et surtout le mensonge mesquin prononcé avec le seul but de séduire Emma, qui devient, elle – même, victime des arts de Rodolphe et, vu la fin de leur relation (la fuite de Rodolphe et la mort d'Emma), en quelque sorte, imbécile.

Suite à son échec amoureux avec Rodolphe et avec Charles, dans la tentative de soigner le boiteux Hyppolite, Emma commence à détester son mari d'une haine farouche et terrible. Elle devient violente avec le pauvre Charles, qui subit sa rage. Même dans le plus complet désespoir de Charles, Emma « ne partageait son humiliation, elle en éprouvait une autre : c'était de s'être imaginée qu'un homme pareil pût valoir quelque chose, comme si vingt fois déjà elle n'avait pas suffisamment aperçu sa médiocrité⁵ ». Cette conscience et ce faux préjugé poussent encore une fois Emma à l'adultère, entre les

¹ Gustave Flaubert, *Œuvres (I), Madame Bovary*, Paris, Gallimard, Pleiade, 1951, pp. 326 - 327.

² Idem, p. 367.

³ Idem, p. 423.

⁴ Ibidem.

⁵ Idem, p. 460.

bras de Léon, le jeune notaire qui, au moment de l'arrivée d'Emma au village, était tombé amoureux d'elle. De retour d'une nuit d'amour avec Léon, Emma vient d'apprendre la mort du père Bovary. Si Emma est totalement insensible à la perte de son beau – père, Charles est décrit en proie à la souffrance. Emma expérimente des sentiments sanglants : en voyant Charles, « la monotonie de ce spectacle bannissait peu à peu tout apitoiement de son cœur. Il lui semblait chétif, faible, nul, enfin être un pauvre homme¹ ». Mais on sait que, à la fin, la pauvre femme était Emma et même elle en a eu conscience à moment de son trépas, quand, en proie aux affres de la mort par empoisonnement, elle manifeste le peu d'affectation envers son mari, en lui disant : « Ne pleure pas ! Je ne te tourmenterai plus !² ».

Emma accepte la mort tout en sachant qu'elle était nécessaire et tout en comprenant sa faiblesse et sa fragilité humaine. Elle comprend l'absolue vacuité de ses rêves. La description offerte par Cucchi de la conduite et de la mort d'une autre héroïne française : Jeanne d'Arc présente des ressemblances. Toute la poésie de Cucchi se nourrit d'humilité et d'humbles, mais c'est surtout dans la parabole de la sainte française qu'on peut prendre conscience du danger de l'orgueil, de la faiblesse de ces aspirations et, enfin, de la chute nécessaire et obligatoire pour ceux qui poursuivent ces chimères. Dans ses vicissitudes personnelles narrées dans *La luce del distacco* (1990) et puis reprises dix-huit ans après dans le recueil *Jeanne D'arc e il suo doppio*, on peut dessiner le parcours personnel de Jeanne, un parcours qui commence avec l'humilité, atteint le sommet de la gloire et se termine dans une prison et avec une mort injuste, marquée par la trahison et l'abandon. Après ses premières victoires, elle : « *Credeva con naturalezza/ nella normalità della vittoria. Il dubbio nemmeno la sfiorava. Si dilatava...* »³.

Jeanne ne peut pas réaliser le fait qu'elle puisse perdre une bataille, elle croit avoir Dieu et son ange à son côté et que, en Son Nom, elle peut seulement vaincre les ennemis. Elle « *non era più reale*⁴ » et le peuple l'adore, toute la foule veut la voir, « *si accontentavano di questo*⁵ », une foule d'humbles et de sans nom, d'hommes destinés à l'oubli, au contraire de Jeanne, qui pense aux sphères éternelles. Mais ses rêves sont destinés à disparaître et, comme Emma, elle est obligé d'accepter que « *la natura è come un miracolo. / Versarsi, spargersi ma non sveltare. / Ecco la verità fluttuante, orizzontale, / il modo giusto del sacrificio, lo scopo. / Lo spazio, la torre, la vertigine e la caduta*⁶ ». Voici la vérité horizontale qui flotte, le juste moyen du sacrifice et le but final de la vie : tous s'opposent à la tour, au vertigo et à la chute, qui reste nécessaire à la fin de la parabole. Jeanne, comme Emma, apprend que « *nulla/ può spingerti fuori da questi confini.* /

1 Idem, p. 520.

2 Idem, p. 581.

3 Maurizio Cucchi, *Jeanne D'Arc e il suo doppio*, p. 24.

4 Idem, p. 31.

5 Ibidem.

6 Idem, p. 26.

Occorre dunque aderire al disegno, / obbedire ma con fierazza, / essere eroicamente parte che non si afferma¹ ». Jeanne comme Emma comprend, à la fin de son existence, sa « démente verticale » et la nécessité du détachement : en effet Flaubert définit, dans la dernière volonté, Emma stoïque. La conduite de Charles est aussi stoïque, qui pardonne à Rodolphe avant de mourir et après avoir trouvé les lettres d'Emma adressées à lui : cette conduite justifie une telle façon d'abandonner la vie sans s'en apercevoir, en s'endormant, et elle est l'écho de l'héroïsme silencieux des humbles. Voilà la sainte stupidité et la douce sagesse de Charles récompensées par une mort tout à fait horizontale et stoïque en même temps. Voilà décrit le grand thème de Flaubert : l'idiotie présente en tous ses romans, à partir de *Les mémoires d'un fou*.

A la première page du roman, Flaubert commence à discuter sur la folie, le grand – thème du livre et, en parlant de folie, Flaubert accuse le monde « ce grand idiot, qui tourne depuis tant de siècles dans l'espace sans faire un pas, et qui hurle et qui bave et qui se déchire lui-même² ». L'idiot est, en première instance, le monde et, par conséquent, les hommes qui le composent, qui ont la prétention de juger la folie et les fous, mais qui ne se rend pas compte qu'ils accomplissent des actions totalement sans but. Dans cette condition de marginalisation, le protagoniste refuse de faire partie du « monde », il se limite à le regarder avec la conscience d'avoir « à peine vécu³ ». Mais si le protagoniste vit à peine, il pense, il fait des réflexions intellectuelles sur le monde qu'il est en train d'abandonner, il a une attitude positive et spéculative en ce qui concerne la nature et sa nature :

Et bercé dans ces vagues rêveries, ces songes sur l'avenir, emporté par cette pensée aventureuse échappée come une cavale sans frein qui franchit les torrents, escalade les monts et vole dans l'espace – je restais des heures entières la tête dans mes mains à regarder le plancher de mon étude ou araignée jeter sa toile sur la chaire de notre maître – et quand je me réveillais avec un grand œil qui jamais n'aurait une idée positive, qui ne montrait aucun penchant pour aucune profession, qui serait inutile dans ce monde où il faut que chacun aille prendre sa part de gâteau, et enfin ne serait jamais bon à rien, tout au plus à faire un bouffon, un montreur d'animaux, ou un faiseur de livres⁴.

Voilà la description du crétin : pour la première fois il est mis en la scène comme un protagoniste positif qui se rend compte de l'inutilité des aspects mondains de la société et, plus généralement des hommes : « Et maintenant si rieur sur tout, si amèrement persuadé du grotesque de l'existence, je sens encore que l'amour, cet amour comme je l'ai rêvé au collège sans l'avoir, et j'ai ressenti plus tard, qui m'a fait tant pleurer et dont j'ai tant ri, combien je crois encore que ce serait tout à la fois la plus sublime des choses, ou la bouffonne des bêtises »⁵.

1 Idem, p. 41.

2 Gustave Flaubert, *Les mémoires d'un fou*, Novembre, Pyrénées – Corse, Voyage en Italie, p. 49.

3 Idem, p. 51.

4 Idem, pp. 58 – 59.

5 Idem, p. 76.

Les mêmes attitudes, perspectives et conduites sont propres au protagoniste du roman flaubertien *Novembre*. En effet, dans le roman, il y a tout le désespoir et la désillusion envers le monde, phénomènes qui ne se manifestent pas d'une façon irrationnelle, mais consciente et précise. Flaubert semble anticiper les pages, les plus profondes, de la pièce de Beckett *Malone never dies* (dont on parlera après), surtout lorsque le protagoniste dit qu'il est « né avec le désir de mourir. Rien ne me paraissait plus sot que la vie et plus honteux d'y tenir. Elevé sans religion, comme les hommes de mon âge, je n'avais pas le bonheur sec des athées ni l'insouciance ironique des sceptiques¹ ». Celle – ci est la condition existentielle du protagoniste du roman, une condition de détachement, mais dans la souffrance, du monde et de la société dans laquelle le protagoniste est inséré et prisonnier. Le découragement du protagoniste est encore ressenti : « Je passais alors de l'enivrement du génie au sentiment désolant de la médiocrité, avec toute la rage des rois détrônés et tous les supplices de la honte. Dans de certains jours, j'aurais juré être né pour la muse, d'autre fois je me trouvais presque idiot ; et toujours passant ainsi de tant de grandeur à tant de bassesse, j'ai fini, comme les gens souvent riches et souvent pauvres dans leur vie, par être et par rester misérable »².

Encore une fois l'amour est impitoyable avec le protagoniste, parce qu'il tombe amoureux d'une femme qui se prostitue. Le protagoniste se rend compte que cette femme tigre possède son sœur et son âme, mais, en même temps, il est conscient que cet amour ne peut s'accomplir. Il décide alors de l'abandonner, avec le sentiment des remords, de la jalousie vers les hommes qui l'ont possédée et avec la conscience que « c'était elle que je poursuivais partout, dans les lits des autres je rêvais à ses caresses³ ».

L'amour impossible et la stupidité sont les *leitmotiv* de Madame Bovary aussi : l'amour pour Emma et la sainte stupidité pour Charles, l'homme qui ne brille pas d'intelligence, même « pendant la noce⁴ ». Charles est toujours décrit par les yeux d'Emma comme un imbécile, incapable d'inspirer des sentiments amoureux forts ou des rêveries romantiques avec la tranquille quotidienneté et avec toute l'horizontalité de ses sentiments.

Si Emma rêvait des choses impossibles et elle méprisait son mari, Charles aimait, tout simplement, la vie tranquille, tous les gestes sont accomplis par habitude et étudiés par cœur, tout cela lui donnait de la tranquillité. Pour cette raison, Flaubert écrit que :

Charles à la neige, à la pluie, chevauchait par les chemins de traverse. Il mangeait des omelettes sur la tables de fermes, entraînait son bras dans des lits humides, recevait au visage le jet tiède des saignées, écoutait des râles,

¹ Idem, p. 135.

² Idem, p. 137.

³ Idem, p. 191.

⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, p. 318.

examinait des cuvettes, retroussait bien du linge sale ; mais il trouvait, tous les soirs, un feu flambant, la table servie, des meubles souples, et une femme en toilette fine, charmante et sentant frais, à ne savoir même d'où venait cette odeur, ou si ce n'était pas sa peau qui parfumait sa chemise¹.

Charles est un homme inoffensif, tranquille, humble (dans la plus noble des interprétations du terme), ordinaire et sûrement pas riche en fantaisie, en extravagances, en rêveries ; il aime les éléments les plus quotidiens, qui rendent une vie sereine et accomplie. C'est un homme estimé, parce que sa quotidienneté est vue et interprétée comme diligence et soin, sa profession et sa condition sociale sont admirées dans un petit village, comme celui de la famille Bovary. Charles est donc un homme respecté : « Il se portait bien, il avait une bonne mine ; sa réputation était établie out à fait. Les campagnards le chérissaient parce qu'il n'était pas fier. Il caressait les enfants, n'entraît jamais au cabaret, et, d'ailleurs, inspirait de la confiance pour sa moralité. Il réussissait particulièrement avec les catarrhes et maladie de poitrine »².

Aux yeux des campagnards, Charles n'est pas si stupide et ils l'aiment « parce qu'il n'était pas fier », c'est-à-dire qu'il est humble, compréhensif et prudent envers les malades, gentil et tendre avec les enfants, il est un homme de sains principes parce qu'il évite tous les loisirs du cabaret et, en raison de sa moralité, il est aimé et chéri par la population. On voit bien que Charles n'a pas la réputation d'être un stupide, il est seulement plus humble que les autres, un homme privé de tous les aspects mondains, qui sont aimés, par contre, par Emma. Il est clair que Flaubert, même, en déclarant « Madame Bovary c'est moi », ressent une certaine envie pour la situation émotive de Charles Bovary, homme accompli, aimé et bien accepté par le village. L'aveu d'être Madame Bovary se comprend comme la reconnaissance d'une faiblesse plutôt qu'un reproche de stupidité à Charles, comme le montre sa mort, une mort tranquille qui termine une vie vécue sagement, une vie à la fois stoïque et généreuse.

Dans les descriptions de Charles, Flaubert souligne souvent les expressions du visage toujours avec « quelque chose de stupide³ ». Même les postures que Charles assume après avoir dîné, dénotent une certaine stupidité, mais surtout une affectation qui est impossible aux autres protagonistes du roman, corrompus par la verticalité de la société. La description de Charles proposée par Léon est intéressante, un Léon perplexe sur les stratégies pour arriver à Emma et qui ne comprend pas la beauté de cette scène paternelle : « Léon le voyait au coin du feu, après le dîner, les deux mains sur son ventre, les deux pieds sur les chenets, la joue rougie par la digestion, les yeux humides de bonheur, avec l'enfant

¹ Idem, p. 346.

² Idem, pp. 346-347.

³ Idem, p. 383.

qui se traînait sur le tapis, et cette femme à taille mince qui, par-dessus le dossier du fauteuil, venait le baiser au front : - Quelle folie ! se disait – il, et comment arriver jusqu’à elle ? »¹.

Voilà la preuve de la sainte idiotie de Charles : pendant que les autres sont en train de se creuser la cervelle pour suivre leurs ambitions personnelles et sexuelles, il vit la plus tendre scène d’intimité et d’amour paternelle, pendant que les autres sont dévorés par la jalousie et rongés par l’envie, Charles a les yeux « humides de bonheur », élément qui n’appartient pas autant à Emma qu’à Léon, incapables de comprendre ces yeux plein d’amour et de bonté. Donc « ce gros garçon là² » est l’homme plus stupide de la terre, pas de doutes, mais il est surtout l’homme plus heureux de la terre, ce qui est refusé aux autres. Mise à part toutes les douleurs subies, le désespoir pour la mort d’Emma et la solitude après son trépas, Charles recouvre son identité et sa sérénité. Il est bien clair, lorsque Flaubert, peu de pages avant sa mort, décrit les effets d’une vie stupide, mais stoïcienne : « Une chose étrange, c’est que Bovary, tout en pensant à Emma continuellement, l’oubliait ; et il se désespérait à sentir cette image lui échapper de la mémoire au milieu des efforts qu’il faisait pour la retenir. Chaque nuit, pourtant, il la rêvait : c’était toujours le même rêve : il s’approchait d’elle ; mais, quand il venait à l’étreindre, elle tombait en pourriture dans ses bras »³.

Ce petit extrait de la fin du livre illustre le grand thème de l’*ubi sunt* et de l’importance de la dimension horizontale. La fin de grands rêves d’Emma et de sa passion d’absolue est symbolisée par sa pourriture, qui est finalement le destin de chaque homme, du plus simple au plus ambitieux. Voilà le message implicite de Flaubert, repris ensuite par Cucchi, un message qui est repris dans le trépas de la Jeanne du poète milanais. Et dans la triste conscience d’un destin commun, chacun de nous manifeste l’espoir de suivre l’exemple de Charles, de s’asseoir sur un banc dans la tonnelle, de regarder les vignes et la nature avec ses couleurs et s’assoupir à jamais, avec le désir d’être réveillé par la petite Berthe, sa fille.

La tendresse de Flaubert, en décrivant la vie et la mort d’un homme simple, est reprise et réutilisée avec la présentation des deux héros de sa dernière œuvre, *Bouvard et Pécuchet*, que tous leurs collègues « trouvaient drôles⁴ » dans leur spécificité. Il y a beaucoup de références à leur stupidité les termes drôles, stupides, imbéciles retournent avec obsession dans tout le roman. Flaubert se manifeste visionnaire, en pensant aux plusieurs Bouvard et Pécuchet du théâtre (Vladimir et Estragon dans

1 Idem, p. 388.

2 Idem, p. 410.

3 Idem, p. 607.

4 Gustave Flaubert, *Œuvres (II), Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1952, p. 725.

Waiting for Godot, pour citer et retourner à Beckett) et aux plusieurs couples d'imbéciles des premières comédies au cinéma, dont la plus connue a comme protagonistes Laurel & Hardy.

Les deux protagonistes ont une série de mésaventures liées aux domaines de la connaissance ; tous deux commencent avec l'agriculture et ils décident de fertiliser les terrains avec des charognes qui ont répandu une infection dans la campagne ; mais « Bouvard souriait au milieu de cette infection¹ ». La question clé de tout le roman est la suivante : « De quel droit les juger incapables ? Est-ce que la science appartenait à ce monsieur ! Comme s'il était lui-même un personnage bien supérieur² ! ». Malgré leurs limites et leurs débâcles, tous deux commencent à se rebeller contre les préjugés des autres, mais l'erreur dans les expérimentations est toujours aux portes et la défaite est presque programmée, ce qui leur coûte d'amères réprimandes. Un cas excellent appartient à la phase expérimentale en médecine, lorsque on essaie une injection de phosphore et la cuisinière les chasse de la cuisine, parce qu'elle est propre et la servante est fatiguée de la nettoyer après leurs expérimentations : « La veille servante les apostropha. – « C'est encore une de vos bêtises, j'en suis sûre ! – Et ma cuisine, elle est propre ! Ça le rend peut – être enragé ! On en fourre en prison qui ne nous valent pas !³ »

En parlant de géologie et de génétique, Bouvard et Pécuchet font des expériences scientifiques sur les rochers et ils réfléchissent sur la dérivation des hommes. Ils supposent que les hommes pourraient dériver des poissons. Les dialogues sont apparemment privés de sens, mais ils ont une logique propre qui échappe au lecteur et qui crée le comique du livre :

- « Croyez-vous que le genre humain descende des poissons ? »
- « Quelle bêtise ! »
- « Plutôt des singes, n'est-ce pas ? »
- « Pas directement, c'est impossible ! »⁴.

Après la géologie, ils deviennent archéologues et ils commencent à se passionner pour les œuvres et à collecter des pièces antiques. Ils décident de transformer leur maison en un mausolée riche et quand ils ne connaissent pas les caractéristiques d'une de ces fragments, ils commencent à en inventer les plus fantastiques origines, avec des raisonnements à la limite de l'absurde : « Peut – être que le Mont Faunus a disparu, et que ce n'était pas une colline mais un *tumulus* ? Que signifient les *tumulus* ?⁵ ». Mais les domaines d'altercations de majeure importance sont ceux de la politique et de la littérature, notamment en ce qui concerne les romans historiques. Pécuchet est séduit par la défense des

1 Idem, p. 741.
2 Idem, p. 766.
3 Idem, p. 770.
4 Idem, p. 794.
5 Idem, p. 810.

humbles et des opprimés et il adhère à tout ce qui est républicain. Ensuite ils commencent à lire des romans humoristiques, dont le premier indiqué est celui de Xavier de Maistre *Le voyage autour de ma chambre*. Flaubert est implacable dans son jugement littéraire de l'auteur : « un tel sans – gêne, d'abord les charma, puis leur parut stupide !¹ ». L'auteur, qui jouit de leur sympathie est Balzac, présenté comme un fin observateur. La chose étonnante est que Flaubert se laisse aller à une énumération d'artistes et d'œuvres qui démontre, avant tout, une profonde connaissance littéraire, ensuite une critique farouche d'une certaine interprétation de la culture et, enfin, une sorte de vision de la critique et des postulats postmodernes, avec le goût de la citation et du grand thème de la bibliothèque, développé une centaine d'années plus tard par Borges et Eco. Mais les problèmes pour Pécuchet deviennent graves avec la philosophie, avec la diatribe entre philosophes et spiritistes :

Les anges, hommes autrefois, couchent leurs pensées sur des feuillets, devisent des choses du ménage, ou bien de matières spirituelles ; et les emplois ecclésiastiques appartiennent à ceux, qui dans leur vie terrestre, ont cultivé l'Écriture sainte. Quant à l'enfer, il est plein d'une odeur nauséabonde, avec des cahutes, des tas d'immondices, des personnes mal habillées. Et Pécuchet s'abîmait l'intellect pour comprendre ce qu'il y a de beau dans ces révélations. Elles parurent à Bouvard le délire d'un imbécile. Tout cela dépasse les bornes de la Nature ²!

Après avoir terminé les discussions spirituelles, les deux amis pensent au suicide et puis, après avoir adopté deux enfants et redécouvert la valeur de la pédagogie, ils retournent à leur ancienne profession, la seule que les deux étaient capable de suivre et d'accomplir. Cucchi reprend l'ironie – idiotie de Flaubert dans tous ses recueils de poésie, parce que ce thème est un des fondements de sa production. On peut faire un petit rapprochement sur ce thème, en commençant par *Le Meraviglie dell'acqua*, où Cucchi se décrit avec les traits des singes : « *belluino scimiesco, folto di sopraciglia/ d'improvviso sulla fronte, l'innocuo, piccolo C.,/ cresciuto a dismisura, lo sguardo, il sorriso,/ già ebete, pauroso...*³ ». La première poésie du *Poesia della fonte* peut nous indiquer la présence de Flaubert : « *Sono ridotto a una cornice,/ eppure mi attraversano/ sentimenti bellissimi./ L'uomo che giace e si oppone/ non è l'uomo indigente, l'escluso./ Dicono i proverbi : messaggero fedele porta salute* »⁴.

L'être réduit au cadre d'un tableau se retrouve aussi chez Charles Bovary, avec ses yeux plein de bonheur qui ne voient pas le tableau de trahisons et d'amours extra conjugaux de sa femme Emma. Charles porte de la santé et il est traversé par des sentiments très beaux, condition qui n'arrive pas à Emma. Le symbole de l'idiotie qui se définit « *un bel ragazzo mongoloide*⁵ » est voisin. Les préjugés envers les deux expérimentateurs des connaissances, les deux philosophes ainsi que spiritualistes et médecins

¹ Idem, p. 829.

² Idem, p. 894.

³ Maurizio Cucchi, *Le Meraviglie dell'acqua (Poesie, 1965 – 2000)*, p. 79

⁴ Maurizio Cucchi, *Poesia della fonte (Poesie, 1965 – 2000)*, p. 169.

⁵ Maurizio Cucchi, *Il disperso (Poesie, 1965 – 2000)*, p. 24.

sont semblables aux préjugés envers le petit Icio, qui démontrent, toutefois, une force inattendue par les autres et une certaine intelligence propre, comme on peut lire dans cette petite poésie contenue en *Malaspina* : « Monsieur Opale sgattaiolava coi suoi cioccolatini/ sull'ultima rampa cupa e sassosa dei tuguri,/ mentre io con il sorriso della mente, oltre il camion/ col muso, traballante sull'acciotolato, me ne andavo/ nel mio maglione giallo con Topolino e Pecos Bill,/ con l'aria serena e la sapienza/ veloce e naturale dell'infanzia »¹.

L'extrait montre que, mis à part l'aspect animalesque d'Icio, il a « l'air serein et une sagesse rapide et naturelle », comme celle des enfants normaux. On rencontre aussi le monstre Monsieur Opale, qui mène à parler des humbles qui habitent les faubourgs de Milan. On retrouve alors Costante Ragazzoni², la vieille Anita Bellingeri³, le médecin Markstahler⁴, la tête sans cheveux du Cochi⁵ et la pauvre femme avec ses poux Angiolina⁶, mais aussi Barawitza⁷, dont la boutique introduit dans les faubourgs de Milan. Les mêmes humbles et les mêmes ruines sont présents aussi dans les œuvres de Flaubert. Par exemple, dans *Les mémoires d'un fou*, on remarque une certaine douceur dans la description des ruines de sa jeunesse : « Elles sont déjà veilles ces ruines : en marchant dans la vie, l'horizon s'est écarté par derrière, et que de choses depuis lors, car les jours semblent longs, un à un depuis le matin jusqu'au soir ! Mais le passé paraît rapide tant l'oubli rétrécit le cadre qui l'a contenu. Pour moi, tout semble vivre encore, j'entends et je vois le frémissement des feuilles, je vois jusqu'au moindre pli de sa robe »⁸.

On entend très bien le son de la mélancolie, mais aussi de la pitié lorsque le protagoniste du roman se souvient de son enfance, quand il aimait « vider mes poches dans celles du pauvre, de quel sourire ils accueilleraient mon passage et quel plaisir aussi j'avais à leur faire du bien⁹ ». Voilà le binôme inséparable entre ruines – faubourgs et humbles – exclus de la société. Ce binôme est à la base de toute la production littéraire de Cucchi, mais, en même temps, de celle de Flaubert. On ne s'étonne pas si la protagoniste de *Novembre* est une prostituée et elle habite dans des quartiers mal fréquentés, quartiers qui peuvent rappeler ceux de Milan. En effet, les deux perspectives sont mélangées dans ce roman dans une longue tirade, qui décrit les pérégrinations du protagoniste à Paris :

J'aimais à me perdre dans le tourbillon des rues ; souvent je prenais des distractions stupides, comme de regarder fixement chaque passant pour découvrir sur sa figure un vice ou une passion saillante. Toutes ces têtes passaient vite devant moi : les unes souriaient, sifflaient en partant, les cheveux au vent ; d'autres étaient pâles, d'autres

¹ Maurizio Cucchi, *Malaspina*, p. 43.

² Idem, p. 42.

³ Idem, p. 41.

⁴ Idem, p. 39.

⁵ Idem, p. 36.

⁶ Idem, p. 32.

⁷ Maurizio Cucchi, *Poesia della fonte (Poesie, 1965 – 2000)*, p. 187.

⁸ Gustave Flaubert, *Les mémoires d'un fou, Novembre, Pyrénées – Corse, Voyage en Italie*, p. 71.

⁹ Idem, p. 63.

rouges, d'autres livides ; elles disparaissaient rapidement à mon côtés, elles glissaient les unes après les autres comme les enseignes lorsqu'on est en voiture. Ou bien je ne regardais seulement que les pieds qui allaient dans tous les sens, et je tâchais de rattacher chaque pied à un corps, un corps à une idée, tous ces mouvements à des buts, et je me demandais où tous ces pas allaient, et pourquoi marchaient tous ces gens. [...] Au coin d'une rue, un joueur d'orgue jouait, des enfants en guenilles chantaient, un marchand de fruits poussait sa charrette, éclairée d'un fagot rouge ; les cafés étaient plein de bruit, les glaces étincelaient sous le feu des becs de gaz, les couteaux retentissaient sur les tables de marbre ; à la porte les pauvres, en grelottant, se haussaient pour voir les riches manger, je me mêlais à eux et, d'un regard, pareil, je contemplais les heureux de la vie ; je jalousais leur joie banale, car il y a des jours où l'on est si triste qu'on voudrait se faire plus triste encore. [...] J'ai souvent souhaité d'être misérable et de porter des haillons, d'être tourmenté de la faim, de sentir le sang couler d'une blessure, d'avoir une haine et de chercher à me venger¹.

La description de la ville est très sombre et triste : il n'y a pas de lumière, les rues sont marquées par la misère, par la souffrance. Le protagoniste voudrait se mêler avec les pauvres, partager leurs douleurs, il semble de vouloir essayer de connaître tous les chagrins qui tourmentent les humbles et les pauvres de la ville, en partageant un destin commun de souffrance et de mort. Il y a aussi des trouvailles plus lumineuses, plus sereines et plus faciles à lire. L'occasion est la sortie des faubourgs : « je sortis des faubourgs, je me trouvais derrière des jardins. [...] la tourmente que j'avais sentie jusqu'à là, changea de nature, je n'étais plus si irrité, mais enlacé ; ce n'était plus une déchirure, mais un étouffement² ». Le retour dans la ville est représenté avec joie et avec de l'espoir : dans les places, le protagoniste commence à admirer les femmes qui passent et qui s'en vont légères. Les mêmes atmosphères pleines de lumières sont aussi présentes dans *L'éducation sentimentale*. Ce livre, dont Cucchi a considéré seulement des aspects superficiels, est caractérisé par le grand thème de la flânerie et par les descriptions des rues de la ville de Paris. Flaubert en peint le quai de la gare, « les ruines et l'enceinte des fortifications, des établissements de produits chimiques³ » et tout ce qui compose la capitale française. Il rencontre aussi les habituels humbles des faubourgs comme « des enseignes de sage-femme, des ouvriers en blouse, des brasseurs, des blanchisseuses, des bouchers et puis un coquetier⁴ ». On est en train de flâner à travers Paris accompagné par Frédéric jusqu'au « Louvre⁵ » ou « aux alentours de l'Hôtel de Ville⁶ ». Il y a un moment aussi pour savourer le trafic de Paris, en voyant la ville et ses habitants d'une glace de voiture, et, parmi les autres éléments, « des yeux pleins d'envie brillaient au fond des fiacres ; des sourires de dénigrement répondaient aux ports de tête orgueilleux ; des bouches grandes ouvertes exprimaient des admirations imbéciles [...]⁷ ». Bouvard et Pécuchet aussi aiment beaucoup flâner à travers la ville de Paris. Flaubert les décrit allant « le long des boutiques de bric à

1 Idem, p. 128 – 129.

2 Idem, p. 149.

3 Gustave Flaubert, *Œuvres (II), Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1952, p. 133.

4 Idem, pp. 133-134.

5 Idem, p. 100.

6 Idem, p. 109.

7 Idem, p. 239.

brac. Ils visitent le Conservatoire des Arts et Métiers, Saint-Denis, les Gobelins, les Invalides, et toutes les collections publiques. Quand on leur demandait leur passeport, ils faisaient mine de l'avoir perdu, se donnant pour deux étrangers, deux Anglais »¹.

Leur façon de se promener est minutieusement décrite par Flaubert, qui les présente, dès le début, comme un couple étrange et comique, même dans leur démarche, anticipant les comédies modernes : « Bouvard marchait à grandes enjambées, tandis que Pécuchet multipliait les pas, avec sa redingote qui lui battait les talons semblait glisser sur des roulettes² ». En continuant avec les différentes typologies de marches et, surtout d'humbles-imbéciles, il faut enfin se souvenir de la marche d'Hyppolite, le jeune malade dont. Flaubert dit :

Il avait un pied faisant avec la jambe une ligne presque droite, ce qui ne l'empêchait pas d'être tourné en dedans, de sorte que c'était un équin mêlé d'un peau de varus, ou bien léger varus fortement accusé d'équin. Mais, avec cet équin, large en effet comme un pied de cheval, à peau rugueuse, à tendons secs, à gros orteils, et où les ongles noirs figuraient les clous d'un fer, le stréphopode, depuis le matin, jusqu'à la nuit, galopait comme un cerf. On le voyait continuellement sur la place, sautiller tout autour des charrettes, en jetant en avant son support inégal³.

Ce jeune homme a été convaincu par M. Homais à se faire opérer par M. Bovary, mais l'opération n'a pas eu un bon résultat, parce que Bovary a tranché le tendon, en lui causant, avant tout, la gangrène et puis la perte de la jambe, remplacée par une jambe en en bois. Après cette grave faute, Hyppolite reste le bien – aimé du village, toujours accepté même avec sa nouvelle démarche boiteuse, il reste surtout ami avec M. Bovary, ils se portent un respect mutuel, cela est indispensable pour l'économie littéraire de Flaubert et du roman : comment peut – il détester ? Comment des imbéciles comme Charles et Hyppolite peuvent – ils devenir méchants ?

La perception de la mort et les problèmes aux dents et à l'école.

Il y a plusieurs perspectives communes entre Flaubert et Cucchi, mais le poète milanais a repris et remanié deux points cruciaux, en les déclinant, de sa poétique : le premier est la perception de la mort en *Per un secondo o un secolo* et le deuxième est représenté par le choix des dents pour indiquer la difformité de l'imbécile.

On a déjà constaté que, d'une certaine façon, Flaubert a anticipé les écrivains de l'absurde de la première moitié du XX^e siècle, surtout Beckett avec son *Malone*, repris ensuite, à son tour, par Cucchi. L'idée de la vie fonctionnelle à la mort est fondamentale pour le protagoniste du roman *Novembre*. En

¹ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, p. 720.

² Idem, p. 720.

³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, p. 452.

effet, on a déjà lu ses considérations, mais il continue avec ce raisonnement, en disant : « Alors la mort m'apparut belle. Je l'ai toujours aimée ; enfant, je désirais la connaître, pour savoir qu'est – ce qu'il y a dans le tombeau et quels songes a ce sommeil ; je me souviens d'avoir souvent gratté le vert-de-gris de vieux sous pour m'empoisonner, essayé d'avalier des épingles, m'être approché de la lucarne d'un grenier pour me jeter dans la rue... »¹.

Il est possible de retrouver tout cela dans *Per un secondo o un secolo*, lorsque Cucchi écrit : « Comunque sia non muoio subito, del tutto./« Nascere è l'idea del momento »,/ scrisse Malone con il suo mozzicone² ». La spéculation à l'égard de la mort est très importante dans tous les deux auteurs, mais dans l'œuvre Cucchi il est moins obscur, il y a une petite lueur de vie, ce qui n'arrive pas chez Beckett et Flaubert. On peut entrevoir une sorte de citation en sourdine de Flaubert, un passage qui perd peu à peu son infinie tristesse, parce qu'il a subi la médiation de Beckett. La vraie reprise de Flaubert consiste dans la première entrée de Charles et d'Icicio à l'école.

Même si le Charles adulte avait un beau sourire, (Emma « remarqua même avec surprise qu'il n'avait point les dents vilaines³ »), il conserve un aspect animal : « il avait sa casquette enfoncée sur les sourcils, et ses deux grosses lèvres tremblotaient, ce qui ajoutait à son visage quelque chose de stupide ; son dos même, son dos tranquille était irritant à voir, et elle y trouvait étalée sur la redingote toute la platitude du personnage⁴ ». Cucchi s'est concentré sur la figure de Charles enfant, à sa première entrée à l'école, c'est-à-dire aux premières pages du premier chapitre :

Il avait les cheveux coupés droit sur le front, comme un chantre de village, l'air raisonnable et fort embarrassé. Quoiqu'il ne fût pas large d'épaules, son habit-veste de drap vert à boutons noirs devait le gêner aux entournares et laissait voir, par la feinte des parements, des poignets rouges habitués à être nus. Ses jambes, en bas bleus, sortaient d'un pantalon jaunâtre très tiré par les bretelles. Il était chaussé de souliers forts, mal cirés, garnis de clous. [...] Il y a un rire éclatant des écoliers qui décontenança le pauvre garçon, si bien qu'il ne savait s'il fallait regarder sa casquette à la main, la laisser par terre ou la mettre sur sa tête. Il se rassit et la posa sur ses genoux.

- Levez – vous, dit le professeur, et dites moi votre nom.

Le nouveau articula, d'une voix bredouillante, un nom inintelligible.

- Répétez.

Le même bredouillement de syllabes se fit entendre, couvert par les huées de la classe.

- Plus haut ! cria le maître, plus haut !

Le nouveau, prenant alors une résolution extrême, ouvrit une bouche démesurée et lança à pleins poumons, comme pour appeler quelqu'un, ce mot : Charbovary. [...]

- Restez donc tranquilles ! Continuait le professeur indigné, et s'essuyant le front avec son mouchoir qu'il venait de prendre dans sa toque. Quant à vous, le nouveau, vous me copierez vingt fois le verbe *riduculus sum*⁵.

1 Gustave Flaubert, *Les mémoires d'un fou*, Novembre, Pyrénées – Corse, *Voyage en Italie*, p. 139.

2 Maurizio Cucchi, *Per un secondo o un secolo*, p. 11.

3 Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, p. 453.

4 Idem, p. 382.

5 Idem, pp. 293-295

Le premier jour d'école n'a certainement pas été positif pour le pauvre Charles, moqué par tous les compagnons de classe et par un professeur méchant et impitoyable, qui le punit, en l'obligeant à écrire vingt fois « je suis ridicule », parce que l'enfant n'est pas capable de bien articuler les syllabes de son nom. Ce qui est arrivé à Charles, Icio l'a vécu le premier jour d'école. On le voit avec les mêmes problèmes d'articulations de syllabes à cause de ses dents horribles : « *E in più, dopo, uscire, fare il giro della casa, / tenerti la bocca, dire al primo che incontri e ti saluta : « Sai, / devi scusarmi se parlo male, o mostro un riso macabro. Ma vedi, / mi mancano i denti, proprio qui davanti... »*¹.

Voilà les dents protagonistes responsables de sa difformité, comme, d'après tout, peu pages après, où le petit Icio exprime toute sa rage pour sa condition d'orphelin : « *(ancora i denti - protagonisti ? – sbriciolati, / come polvere nel mangiare. O con tenaglie / a strapparmi il piombo dell'otturazione)*² ». Mais encore plus proche de Flaubert est la poésie *Il canto del silenzio*, où Cucchi présente le petit Icio de la même façon que « Charbovary » : « *Il mite fanciullo franato / storpiava urlando nei denti storti, / il canto del silenzio*³ ». La convergence est très marquée dans la description de la situation : deux enfants désespérés, avec des problèmes, timides et fragiles, qui doivent affronter les méchancetés des compagnons de classe. Voilà une autre superposition que le lecteur peut trouver en abordant les livres *Malaspina* et *La maschera ritratto*. En effet, dans ce recueil de poésies, il y a la description de son compagnon de classe préféré : « *Ma il bambino non era scaltro, / non era ribelle. La sua era solo / obbedienza e normale fiducia / nell'ordine semplice e quieto. / Masciadri era il suo preferito, / aperto negli occhi e nella fronte, / leale nel sorriso*⁴ ».

Au contraire de Charles, le jeune Icio a trouvé en qui il peut avoir confiance ; mais Icio vit les mêmes violences, celles qu'il décrit dans le roman *Maschera ritratto*. Le chapitre commence avec le début de la poésie de *Poesia della fonte* : *Il mite fanciullo franato*⁵... A différence de Charles, Icio « *non sembra così sguarnito, così vittima indifesa. Un dodicenne triste, con gli occhi acuti e molto risentiti, ma con una specie di robustezza che non mi aspettavo*⁶ ».

Cucchi parle à la troisième personne pour décrire comment le petit Icio n'est pas si faible, n'est pas si victime ; il a des yeux aigus et une certaine force, qui lui permet de se tenir tête à ses compagnons. Il se fait un ami, Dominici, qu'il préfère parce que « *lui mi dava sicurezza e mi rendeva meno solitario e perso in mezzo a quei vigliacchi dei miei compagni di classe*⁷ ». Dominici est bien aimé par le jeune Icio, non seulement parce qu'il lui donne de la sécurité et il le fait se sentir moins isolé des autres

1 Maurizio Cucchi, *Il disperso (Poesie 1965 – 2000)*, p. 13.

2 Idem, p. 45.

3 Maurizio Cucchi, *Poesia della fonte (Poesie 1965 – 2009)*, p. 186.

4 Maurizio Cucchi, *Malaspina*, p. 16.

5 Maurizio Cucchi, *Maschera ritratto*, Milan, Mondadori, 2011, p. 28.

6 Ibidem.

7 Idem, p. 30.

compagnons, définis comme des lâches et, peu après, « étrons¹ ». Le petit Icio peut avoir confiance en un ami, bonheur que le pauvre Charles n'a jamais connu. On doit admettre que, mise à part ces petites différences, les situations sont les mêmes, seulement revisitées avec plus de légèreté. Cucchi donne une note plus positive parce qu'Icio peut vaincre sa timidité avec Dominici et il peut parler de sexualité sans éprouver de la honte. Cucchi confesse cela dans les dernières lignes du chapitre : « *Gli dissi solo : « Grazie, Dominici » e gli diedi persino la mano, manco fosse il dottore, prima di scappare via a rinfrescarmi sotto la fontanella del cortile² ».*

¹ Ibidem.

² Idem, p. 31.

Franz Kafka, ou l'amour d'un père.

Comment les deux auteurs racontent le difficile rapport et l'amour presque impossible entre eux et leurs pères. Il y a, en effet, beaucoup de points communs entre le rapport de Kafka avec son père et celui de Cucchi avec le sien. La seule différence : entre Luigi et Maurizio il y a une reconnaissance, une réconciliation et un pardon finaux ce qui chez Kafka n'existe pas. En outre, il y a une intense insistance en ce qui concerne les figures des insectes et du célèbre cafard du récit *Die Verwandlung*. Enfin, surtout dans le roman *Amerika – Der Verschollene*, titre aussi du premier recueil de Cucchi *Il disperso*, il y a la présence d'idiots et de personnages picaresques.

On constate une parenté idéale entre Cucchi et Kafka, surtout en ce qui concerne la problématique centrale de l'œuvre de l'auteur pragois, c'est-à-dire le rapport avec la figure paternelle et les représentations filiales. C'est aussi le thème principal de l'œuvre de Cucchi, mais le poète italien se donne la possibilité d'une réconciliation finale, impossible chez Kafka. Voilà le premier thème commun : ce tragique rapport entre père et fils, décrit surtout dans les œuvres *Die Verwandlung* et la célèbre *Brief an den Vater*.

Dans le premier recueil du poète italien : *Il disperso*. On peut voir une référence implicite concerne au roman de Kafka *Amerika*, ainsi nommé parce qu'il était et a été publié de manière posthume par Max Brod, curateur de l'œuvre de Kafka. Selon les intentions de Kafka, le roman devait s'appeler *Der Verschollene*, donc avec le même titre que chez Cucchi. En effet, le premier livre du poète, il révèle le rapport conflictuel avec son père, il a des atmosphères sombres et asphyxiantes et, enfin, on retrouve les maisons populaires de New York habitées par des idiots ou par des vauriens. A Milan, on retrouve les *case a ringhiera*, c'est-à-dire des anciennes maisons de l'Italie du Nord, dont tous les appartements s'ouvrent sur une cour intérieure qui est délimitée par un balcon commun de fer, qui court tout long le bâtiment et, qui ressemblent, aux maisons - ghettos des grandes villes américaines, dont New York.

Pour ce qui concerne le rapport de Franz et Hermann Kafka, on le peut définir comme un rapport qui outrepassa le simple conflit, ce sont des rapports impossibles à gérer. Tous les deux ne sont ni coupables ni innocents, tout simplement ils n'ont pas réussi à surmonter les conflits pour construire un rapport d'amour, sain ; ils ont choisi la voie de la peur, du détachement et de l'hostilité. On peut comprendre dans la lettre que Franz aurait voulu envoyer à son père. Dans la préface d'une édition italienne de la *Brief an den Vater*, Italo Alighiero Chiusano souligne comment la conscience de Franz est coupable à cause du rapport qui s'est institué entre les deux :

Forse fin dall'inizio Kafka sentiva che quella lettera non era indirizzata al padre oggettivo ed esterno ma a quello soggettivo ed interno: un ennesimo colloquio con uno spettro interiore, l'ennesimo litigio e processo con e da una controparte che lo opprimeva anche in sogno. Come si dice dei pazzi, insomma, Kafka "parlava da solo": e questa lettera non sarebbe che un angoscioso soliloquio affidato alla carta scritta. Noi, oggi, leggendo, queste pagine, siamo fortemente indotti a parteggiare: ovviamente per il figlio geniale, la vittima, contro il padre ottuso, il carnefice. È una tentazione quasi fatale, ma che va rifiutata. Del resto, lo stesso Kafka non l'avrebbe gradita, tanto lui stesso, pur lanciando al padre accuse di enorme gravità, si premura tuttavia di mettere in luce i lati positivi del genitore, ma più ancora di evidenziare i lati negativi di sé stesso. È dunque consigliabile una lettura "morbida", che non cada in nessun genere di manicheismo. I buoni e i cattivi, in questo scritto, non sono divisi da un taglio netto, così come non lo sono i felici e gli infelici. Se mai si potrebbe ritenere che tutti, padre figli moglie, sono ugualmente infelici, che tutti nutrono ottime intenzioni pessimamente realizzate¹.

Il faut lire d'une façon « morbide et pas manichéenne » et il ne faut pas tomber, du moins selon Chiusano, dans le piège dans lequel *l'intelligensia* européenne était tombée en considérant la condition familiale de Kafka comme le symbole de la « décadence de la famille bourgeoise ou le statut infernal de la famille² ». En effet, il y a un problème génétique à la base du conflit avec son père, un problème remarqué par Kafka et abordé dans la préface de Roberto Fertonani. Kafka percevait son caractère comme inconciliable avec celui de son père en raison de la lignée maternelle. Le père symbolise la vitalité du surhomme, la volonté de s'imposer à un niveau social et économique, la dureté de l'homme qui est devenu riche, qui n'a pas la fantaisie et la sensibilité d'un fils qu'il voudrait plus pratique et dont il n'apprécie pas sa vocation littéraire, typique de la famille maternelle des Löwy. Dans cette lettre, on trouve « toute l'habileté du Doktor Juris Franz Kafka³ » :

Il padre è colpevole, sì, ma solo per aver voluto imporre i principi di un'educazione giusta a un figlio disadattato a realizzare le ambizioni paterne. [...]. Fin dall'inizio padre e figlio percepiscono la distanza che li divide e la differenza di fondo che non potrà mai conciliare l'attività dinamica di chi costruisce giorno dopo giorno la propria fortuna e l'acquiescenza passiva di chi vive soltanto delle proprie idee sublimi. Una definizione sarcastica del modo di essere di Franz, che senza volerlo, coglie nel segno. Il figlio tenta di dare una sua interpretazione, diciamo così, positivista di questo dissidio: a un elemento kafkiano esuberante e volitivo, si oppone, incarnato dalla madre, un carattere löwiano, che riassume in sé la stravaganza sognante e l'amore per la cultura dei suoi ascendenti materni⁴.

On insiste sur un problème de nature génétique, sur une double culpabilité innée, presque héréditaire, non voulue et non gérée. D'un côté et de l'autre, il y a la conscience de ne pas être capable de se comprendre, de s'accepter tel qu'on est et, surtout, de collaborer pour réaliser une situation familiale positive et enrichissante. De la condition et de la rébellion émotionnelle, Franz passe à une rébellion culturelle : le père est le prototype de l'ancienne sagesse juive, liée à l'affirmation de la matérialité comme démonstration de la force de volonté et de l'activité spirituelle et pratique, tandis que le fils est tout perdu derrière à des activités qui transcendent le quotidien, le travail et le gain. Le conflit

¹ Franz Kafka, *Lettera al padre*, La condanna, Rome, Newton, 2007, pp. 22 – 23.

² Ibidem.

³ Franz Kafka, *Lettera al padre*, *Gli otto quaderni in ottavo*, *Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via*, Milan, Mondadori, 1996, p. VIII (préface).

⁴ Ibidem.

n'implique pas la seule famille Kafka, mais il est plus généralement un conflit générationnel ayant pour cadre les valeurs de la modernité, trahies par la Première Guerre Mondiale, vécue par Franz. En effet, Roger Hermes présente cela dans sa postface à cette lettre :

Hermann Kafkas Verhältnis zu seinem Sohn Franz ist – vor diesem Hintergrund – auch (oder vielleicht vor allem) geprägt von der eher traditionellen Erwartungshaltung des erfolgreichen Geschäftsmannes an den einzigen Sohn und Erben. Es entspricht damit nahezu beispielhaft dem für die patriarchalische Ordnung typischen (und aus ihr resultierenden) Vater-Sohn-Konflikt in der neu entstandenen jüdischen Mittelschicht, die innerhalb eines kurzen Zeitraumes entscheidende Veränderungen in ihrer Umwelt erfuhr¹.

On peut retrouver la même situation dans le récit *Die Verwandlung*. Ce récit est l'histoire dramatisée du conflit entre père et fils, avec l'image de la blatte qui symbolise le fils. En effet, Loic Marcou, qui a éditée l'œuvre pour la maison d'édition Flammarion, voit dans ce récit un « règlement des comptes² » entre le fils et le père. Mais Marcou a remarqué aussi dans le texte « le personnage principal ne nourrit en effet dans le récit aucun sentiment de haine ni même de rancune à l'égard de sa famille³ ». Il faut abandonner une lecture de partisane, qui tend naturellement à l'accusation du père pour s'orienter vers une lecture plus objective, permettant de redécouvrir les vrais sentiments et les vraies douleurs autant du fils que du père.

Cette situation incurable est la structure portante des premiers recueils du poète de Milan, lorsque la mort du père est encore quelque chose difficile à accepter de sa part. Les recueils successifs démontrent une approche plus morbide du père parce que l'auteur, même dans l'interview qu'il m'a accordée, confesse avoir eu connaissance de certains faits qu'avant il ignorait. On peut lire une sorte de réconciliation symbolique avec cette figure qui n'est plus disparue, mais, tout simplement, morte. Les poésies de la rébellion au père recèlent une figure très chère à Kafka, celle du cafard. En effet, on retrouve la blatte surtout dans les deux premiers recueils de Cucchi : *Il disperso* et *Le meraviglie dell'acqua*. Le premier livre de Cucchi est la traduction du titre du roman *Amerika*. Dans ses poésies, c'est-à-dire celles du « disparu », on respire sa rage d'un fils contre un père, parce qu'il ne comprend pas l'abandon. Ici, la blatte apparaît pour la première fois :

IN TRENO.

Gli annunci dei treni alla stazione.../ Ma chiari. Li ascolti qui, di sera. Più bello, poi, / se te li gusti a metà sonno. Magari alzarsi apposta.../ (dubito che ci sia stato anche Mario. Ho l'impressione d'essere solo./ Accompagnato da lui? Portato la borsa per un po' per uno? Bevvi- / to una camomilla – tranquillante? Difficile allungare le gambe./ Ho salutato bene la portiera. Giù per le scale / uno scarafagione bello grosso./ Mangiarlo! Altro che dargli un colpo di valigia...)⁴

¹ Franz Kafka, *Brief an den Vater*, Francfort sur le Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2013, p. 71.

² Franz Kafka, *La métamorphose*, Paris, Flammarion, 1999, p. 17.

³ Idem, p. 18.

⁴ Maurizio Cucchi, *Il disperso (Poesie 1965 – 2000)*, p. 51.

Le livre de la métamorphose de Kafka commence avec un lent réveil du protagoniste Gregor Samsa, qui doit prendre le train pour aller travailler et qui le rate, parce qu'il se retrouve transformé en un insecte énorme et abominable. Le livre commence avec ces mots :

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt. [...] « Ach Gott » dachte er, « was für einen anstrengenden Beruf habe ich gewählt! Tagaus, tagein auf der Reise. Die geschäftlichen Aufregungen sind viel größer als im eigentlichen Geschäft zu Hause, und außerdem ist mir noch diese Plage des Reisens auferlegt, die Sorgen um die Zuganschlüsse, das unregelmäßige, schlechte Essen, ein immer wechselnder, nie andauernder, nie herzlich werdender menschliche Verkehr. Der Teufel soll das holen »¹.

Donc la situation est presque la même : Gregor Samsa se réveille transformé en un *Ungeziefer*, une blatte horrible avant de rater le train ; dans la poésie de Cucchi, le protagoniste va prendre le train et il rencontre sur les escaliers un gros cafard qu'il voudrait manger. On ne connaît pas le nom du protagoniste mais le lecteur retrouve d'autres insectes nuisibles dans le recueil suivant, *Le meraviglie dell'acqua*. Ce livre continue dans le sillage du premier livre, c'est-à-dire avec une certaine présence d'un vers long, narratif, qui remonte à la prose. Le grand thème du livre est soigner les blessures avec l'eau et ses merveilles, eau qui renvoie au liquide amniotique maternel. Le retour dans le ventre maternel est toutefois dangereux parce que, Cucchi l'admet, « *Qui è tutto pieno di miele e di tagliole...*² » : ici on trouve partout du miel et des traquenards. Le retour à la joie et aux merveilles de l'amniotique ne suffit pas à faire oublier le drame paternel et filial : voilà la raison pour laquelle on retrouve les insectes. La première composition dans laquelle ces figures apparaissent est *Giuseppe*, où il y a une description d'une cabane pour protéger les outils agricoles :

Il tavolo ben più che grezzo: assi/, male inchiodate, piuttosto; ruvide, percorse/ da formiche, maggiolini,/ per giunture, sulla panca. Sotto,/ alla rinfusa arnesi da lavoro, bustine di sementi,/ il setaccio, qualche cassetta, barattoli incrostati./ / rudimentali recipienti d'acqua, grosse tolle/ per le mani, le verdure, senza vergogna/ per i pochi moschini galleggianti.../ Sul fianco, tra i badili, le vanghe,/ la carriola, una catasta di legna, quindi/ lo schifo di pomodori spappolati,/ quasi ormai muffi, putridi, infestati/ da mosconi, zanzare, vespe ronzanti³.

Il y a plusieurs insectes : fourmis, hannetons, moucheron dans l'eau et puis grosses mouches, moustiques et guêpes autour de tomates en train de se décomposer. Le poète utilise un ton plus kafkaïen lorsqu'il écrit une section plus onirique, c'est-à-dire *L'abilità dei passi*. Dans cette petite section, qui compte quatre poésies, les atmosphères amniotiques deviennent plus sombres et plus obscures : le poète semble interpréter le sens général du recueil et il présente toutes les traquenards, dans une

¹ Franz Kafka, *Die Verwandlung*, Berlin, Berliner Ausgabe, 2014, p. 3.

² Maurizio Cucchi, *Il disperso (Poesie 1965 – 2000)*, p. 57.

³ Idem, p. 90.

dimension sans temps ni espace. Et alors on lit de « *Magiche larve... ombrose creature... languenti¹* » ou encore des « *unghiuti piedini²* » qui ressemblent à ceux de Gregor Samsa, transformé en la blatte du récit.

Une référence ultérieure à la blatte est constituée par une poésie de la section *L'énigmatique*, contenue dans le recueil *Donna del gioco*. On a déjà rencontré la figure de « l'énigmatique », surnom donné par les journaux français au vainqueur de deux Tours de France dans les années Vingt Ottavio Bottecchia. Celui-ci a été tué par la répression fasciste, accusé de ne pas répondre aux dictés de la politique dictatoriale du fascisme. Il y a une superposition entre le cycliste et le père, dans une vision onirique difficile à comprendre : « *Rovescia gli occhi, nere/ zampine, ventre in cui si accartoccia un'anima/ che la senti crocchiare/ nella bava tra le mandibole* »³.

Dans les situations où le poète essaie d'exprimer sa rage ou dans des situations dans lesquelles il y a de fortes altercations avec le père, allant jusqu'à la violence et à la mort, on retrouve une tendance obsessionnelle à revenir à Kafka.. Cette tendance est évidente, car, dans les livres de la réconciliation (*Poesia della fonte, L'ultimo viaggio di Glenn*) on ne trouve plus la figure de la blatte. En outre, dans les derniers recueils, le cafard apparaît seulement une fois dans *Malaspina* et dans le roman *La maschera – ritratto*. En effet, dans le premier il y a une seule poésie qui est empreinte de colère, mais elle n'est pas dirigée envers le père, mais envers la souffrance du passé, dont sa mort est une de causes : « *La mia memoria, infatti, è una cantina/ e nell'umido dei suoi muri marci,/ sgretolati, sento l'impronta strana,/ invisibile dei defunti, delle loro mani,/ come nei sordidi recessi nascosti/ albergano funghi, mucillaggini e insetti,/ topi che guizzano e acute mufte* »⁴.

On voit le poète évoquer ses souvenirs marqués de beaucoup de deuils et de souffrance. Pour cette raison, sa mémoire est « comme une cage et il sent l'empreinte étrange des morts ». Et chaque fois que la souffrance augmente, voilà qu'apparaissent des champignons, des mucilages, des insectes et des rats sur la scène. On retrouve une preuve ultérieure de cette constante dans le roman *La maschera – ritratto* : Cucchi est sur les traces des derniers descendants de Sebastiano, le fiancé qui a abandonné Agnese, sa grand – mère maternelle. Il retrouve l'appartement, désormais vieux et sale, de Vito Scalia Gandolfo à Catane, qui est le cousin de sa mère. Il essaie d'entrer, mais le poète rencontre beaucoup de difficultés. À la fin, il vient d'apprendre que le cousin était mort. La description de la découverte du corps est effectuée par Raffa, un homme qui a aidé l'ingénieur Vito Scalia dans ses vieux jours :

¹ *Le meraviglie dell'acqua*, Idem, p 94.

² Idem, p. 95.

³ *Donna del gioco*, Idem, p. 140.

⁴ Maurizio Cucchi, *Malaspina*, p. 12.

Ho fatto il corridoio scavalcando giornali, vestiti e – immagino – scacciando con le mani qualche insetto e in camera da letto se l'è trovato disteso sul tappeto, per terra, insomma, vicino al comodino, dove c'era il telefono con la cornetta che penzolava. Forse, si era sentito male, aveva cercato di telefonare, di chiamare qualcuno in aiuto. Ma non aveva fatto in tempo. Però era ancora vivo, quando l'ha trovato Raffa. Era lì, raggomitolato, con gli occhi chiusi, che tremava e un po' sbavava. Ogni tanto riapriva gli occhi, ma non capiva e non vedeva, non capiva l'amico che lo chiamava e cercava di sollevarlo. [...] Ai funerali, mi ha detto Raffa, c'erano una dozzina di persone, non di più. Ormai l'ingegnere non frequentava più nessuno, e di parenti ne aveva pochi. Però, finalmente, si è visto il figlio, quel tipo un po' misterioso, abbastanza giovane... Insomma, il tuo giovane cugino sconosciuto. Si chiama Giuliano, mi sembra, e pare che adesso sarà lui ad abitare la casa di via Penninello. Almeno quando sarà umanamente possibile, viste le condizioni in cui si trova!

Dans ces lignes se trouve la description de la maladie et de la mort du vieil ingénieur. Cucchi sait que la maison est dans un état horrible et il nous le suggère en mentionnant les insectes et son « j'imagine » suggère l'habituelle présence de cet insecte dans les moments de violence. Alors les insectes appartiennent à une constante poétique et ils se présentent dans les scènes les plus sombres et douloureuses. Cette récursivité est également typique de Kafka. Lorsque Gregor ne se présente pas au travail, il reçoit la visite d'un inspecteur qui est obligé de contrôler si Gregor est tombé malade. Le protagoniste a honte d'ouvrir la porte et « *Trotz aller Not konnte er bei diesem Gedanken ein Lächeln nicht unterdrücken* »². La situation est angoissante et voilà apparaît « les petites pattes » du cafard : « *Das ist jemand aus dem Geschäft* » *sagte er sich und erstarrte fast, während seine Beinchen nur desto eiliger tanzten*³ ».

Le même procès appartient au roman *Amerika* et à la *Brief an den Vater*, une lettre dans laquelle Kafka éparpille le texte des blattes. Dans le roman, le jeune protagoniste Karl Rossman est envoyé aux Etats – Unis par le père, qui ne le veut plus à la maison parce qu'il séduit une femme de chambre, qui se retrouve ensuite enceinte. Karl est en train de débarquer à New York, lorsqu'il fait la connaissance du chauffeur du bateau. Cet homme est en difficulté et il va se plaindre auprès du capitaine du navire en présence de Karl, qui a un art rhétorique meilleur que le sien. Une autre situation de tension, une autre apparition de la blatte :

*Der Heizer sah nach dieser Antwort zu Karl hinunter, als dieser sein Herz, dem er stumm seinen Jammer klage. Ohne weitere Besinnung machte sich Karl los, lief quer durchs Zimmer, daß er sogar leicht an den Sessel des Offiziers streifte, der Diener lief gebeugt mit zum Umfängen bereiten Armen, als jage er ein Ungeziefer, aber Karl war der erste beim Tisch des Oberkassiers, wo er sich festhielt, für den Fall, daß der Diener versuchen sollte, ihn fortzuziehen*⁴.

La même situation arrive dans la *Lettre au père* « *Das bezog sich auf Gedanken so gut wie auf Menschen. Es genügte, daß ich in einem Menschen ein wenig Interesse hatte – es geschah ja infolge meines Wesens nicht sehr oft –*

¹ Maurizio Cucchi, *La maschera – ritratto*, pp. 101 – 102.

² Franz Kafka, *Die Verwandlung*, p. 7.

³ Ibidem.

⁴ Franz Kafka, *Amerika*, Francfort sur le Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2013, p. 17.

daß Du ohne jede Rücksicht auf mein Gefühl und ohne Achtung vor meinem Urteil mit Beschimpfung, Verläumdung, Entwürdigung dreinfuhrst. Unschuldige, kindliche Menschen wie z. B. der jiddische Schauspieler Löwy mußten das büßen. Ohne ihn zu kennen, verglichst Du ihn in einer schrecklichen Weise, die ich schon vergessen habe, mit Ungeziefer und wie so oft für Leute, die mir lieb waren, hattest Du automatisch das Sprichwort von der Hunden und Flöhen bei der Hand¹ ». Tout est tendu : le père est en train de blâmer un acteur « jiddische » sans aucune motivation : Franz confesse que le père d'habitude accuse tous ses amis ou tous les hommes auxquels Franz est « marginalement intéressé ». Il le compare à un cafard et il utilise l'expression figée « du chien et des puces » pour dénigrer le jeune acteur. À la fin de la lettre, le père rétorque aux accusations du fils, en le comparant à un parasite : « Ich gebe zu, daß wir miteinander kämpfen, aber es gibt zweierlei Kampf. Den ritterlichen Kampf, wo sich die Kräfte selbständiger Gegner messen, jeder bleibt für sich, verliert für sich, siegt für dich. Und den Kampfes Ungezieters, welches nicht nur sticht, sondern gleich auch zu seiner Lebenserhaltung das Blut saugt. Das ist ja der eigentliche Berufssoldat und das bist Du² ». A la base du conflit, on peut trouver des attitudes face à la vie très différentes : le père parvenu et vital et le fils rêveur et mélancolique. Le problème réside dans l'incompréhension mutuelle. Le père accuse plusieurs fois le fils de ne pas avoir l'esprit dédié au travail, un esprit d'entrepreneur, il n'arrive pas à gérer sa « lassitude » et sa propension à l'inactivité pour se concentrer sur l'Art et sur les idées. Le père est trop fort pour Franz, qui se sent toujours écrasé comme une vermine par son père. La narration de la cabine est significative : tous deux se déshabillent ensemble dans une cabine, dans laquelle l'enfant Franz s'aperçoit tout de suite de la différence immense entre les deux : « Ich erinnere mich z. B. daran, wie wir uns öfters zusammen in einer Kabine auszogen. Ich mager, schwach, schmal, Du stark, groß, breit. Schon in der Kabine kam ich mir jämmerlich vor und zwar nicht nur vor Dir, sondern vor der ganzen Welt, denn Du warst für mich das Maß aller Dinge »³.

Tout sépare le père et le fils, le conflit naît de la conscience que « Du aber standst davor und alles schien Dir wieder « contra » zu sein, während es nur selbstverständliche Folge Deiner Stärke und meiner Schwäche war⁴ ». Le rapport a généré la conscience de la force du père et de la faiblesse du fils avec ses sentiments de culpabilité. Cette dynamique génère un détachement de la vie pratique de Franz, qui est recherche un lieu où trouver satisfaction et amour, mais la quête de ce lieu va entrer en collision avec la vitalité paternelle, qui abhorre les fantaisies filiales. Le sentiment de culpabilité de Franz naît de l'impossibilité de se rapprocher du père, toujours plus seul et loin du fils en raison de ses idées ; leur relation est désormais compromise. Tout cela a comme conséquence la propension de Gregor Samsa au rêve, à une certaine indolence « Er war eine Kreatur des Chefs, ohne Rückgrat und Verstand. [...] Und die

1 Franz Kafka, *Brief an den Vater*, p. 13.

2 Idem, p. 59.

3 Idem, p. 11.

4 Idem, p. 18.

Besinnung durfte er gerade jetzt um keinen Preis verlieren; lieber wollte er im Bett bleiben¹ ». Etre une créature dans les mains des autres, la tendance à rester dans le lit génèrent une sorte d'indifférence à tout ce qui lui arrive, alors qu'il était déjà transformé en insecte. Il comprend qu'il ne possède plus l'amour et l'estime de sa famille, alors il abandonne peu à peu tous les loisirs de la blatte et il commence à se laisser mourir, très lentement mais d'une façon inexorable : « seine Gleichgültigkeit gegen alles war viel zu groß, als daß er sich, wie früher mehrmals während des Tages, auf den Rücken gelegt und am Teppich gescheuert hätte² ».

La difformité et la tendance au détachement sont propres aussi au poète milanais, vues les influences de Silesius et de Maître Eckhart. La difformité de Franz et la force d'Hermann sont présentes aussi dans les dynamiques et dans le rapport entre Luigi et le petit « Icio ». L'amour complet, l'estime totale du fils envers le père, sa maigreur et sa faiblesse, le regard absent entrent bien vite en conflit avec le père, du moins selon l'esprit du petit « Icio ». On le voit dans le recueil *Il disperso*, dans lequel les descriptions de Cucchi enfant sont très semblables à celles de Franz :

[...] *E in più, dopo, uscire, fare il giro della casa, / tenerti la bocca, dire al primo che incontri e ti saluta: "Sai, / devi scusarmi se parlo male, o mostro un riso macabro. Ma vedi, / mi mancano i denti, proprio qui davanti..." / Così, dopo l'accaduto, la vicina del dentista: "Se la gente caro lei / ci pensasse un po' più spesso / ci sarebbe meno cattiveria". E io / rosso di colpa, mezzo scemo, coi capelli / già quasi tagliati a zero / a giustificarmi come segue: "Ma io non c'entro, / io non ho fatto niente... l'infarto.. lo sa bene..." / E mi toccavo i bottoni della giacca³.*

Voilà quelques mots clés présents aussi chez Kafka : « demi idiot », « rouge pour le sentiment de culpabilité », « Icio » est, enfin, un « *bel ragazzo mongoloide⁴* ». Plus loin, on lit la description du père, expert en littérature, culture et sport, une description impitoyable par rapport au fils, présenté comme un handicapé : « *È che mio padre sì / sapeva di lettere, cultura : London, / Steinbeck, Coppi e Bartali, Oscar / Carboni e la Gazzetta / dello Sport⁵* ». Voilà la distance entre le fils et le père qui reproduit le drame de Franz et d'Hermann : écrivains (London et Steinbeck), deux cyclistes très connus, peut – être les cyclistes italiens les plus connus à cause de leur dures compétitions (Coppi e Bartali), Oscar Carboni était un chanteur italien et « *la Gazzetta* » est le journal sportif italien le plus connu, qui prend la couleur de ses pages en l'honneur des vainqueurs du Tour de l'Italie. Même la vitalité économique et l'esprit d'entrepreneur appartiennent à Luigi aussi : « « *Tra le voci raccolte una frase, / detta, ripetuta, sentita un po' da tutti quanti : « Ho visto... sapete bene... quello mutilato. Ebbene, / dice che se ne va, in cerca di qualcosa / di*

1 Franz Kafka, *Die Verwandlung*, pp. 6- 7.

2 Idem, p. 35.

3 Maurizio Cucchi, *Il disperso (Poesie 1965 – 2000)*, p. 13.

4 Idem, p. 20.

5 Idem, p. 13.

straordinario, chissà che. Affari ;/ sarà che è diventato matti »./ (Ma è che la portiera mi ha spiegato, gli occhi al cielo,/ « lui, lui ! Altro che quello là... »)¹.

Luigi est en train de chercher quelque chose. On ne sait pas quoi, peut – être quelques papiers liés à une question d'affaire, mais dont on ne connaît pas les coordonnées. Sur lui, à différence du père de Kafka, pèse, après la mort, le supçon d'être devenu fou et cela est la seule discordance entre Luigi et Hermann. Cucchi continue avec les descriptions de son père dans *Le meraviglie dell'acqua*, descriptions qui deviennent toujours plus agressives. Il suffit de lire la composition qui fait partie de la section du livre *L'abilità dei passi* : « *Unghiuti piedi, amorevole broncio. All'ora/ che i conti non si chiudono, quale filtro/ mai s'insinua, tenro crapino, intollerante/ bisbetico cuoricino...solo più bava e grinze./ « Crudeltà sottili, piccole vendette/ miserabili... ».* *Ma guardati,/ vacante sguardo, vischioso cane appigliato.../ tra la porta ormai socchiusa e il muro/ due occhi trasparenti gonfi fissano »².*

Luigi et Icio sont en train de régler leurs comptes dans le moment poétique le plus terrible pour tous les deux. Dans le domaine poétique, tous deux ont commencé à s'affronter : les coups, qu'ils se donnent, ne permettent pas d'excuses et ni de pauses. La rébellion et l'accusation du fils, qui compare le père à « un chien du regard vacant » est totale, il ne reste que la possibilité de pleurer. La rébellion prend forme dans une comparaison entre Luigi et son père Giuseppe, contenue dans *Il disperso* et qui culmine dans les vers : « *meglio mio nonno, un po' fattore rovinato dalla guerra e un po'/ tranviere,/ che qualche pirla disinvolto alla James Bond³ ».* On ne comprend pas encore si « l'imbécile plein d'aisance comme James Bond » est Luigi, mais on peut le soupçonner. Le caractère courageux et plein d'aisance de James Bond soutient l'idée que le fils avait de son père, avant de découvrir la vraie raison de sa disparition. Le livre se termine avec un adieu temporaire et une réconciliation manquée : « *Le solite strane coincidenze. Il profumo/ delle corriere, il clacson. Aspettare una vita. Sul quaderno/ pagine e pagine di nomi/ scarabocchiati, sghembi sempre più. Di te, di me,/ di quelli là./ Ma quella volta niente:/ niente cavalli, dico, sollevarsi il polverone,/ fanfare, spade sguainate: no./ / Non sono arrivati i nostri./ Addio/ / caro adorabile piccolo tanghero ipocrita »⁴.*

La fin est dramatique : les deux présumés protagonistes du film « *Il disperso* » sont en difficulté, ils sont en train d'attendre des aides de la part des alliés (les nôtres) avec « chevaux, fanfares, et épées dégainées », mais « les nôtres » n'arriveront jamais. On continue, pourtant, à combattre comme dans les meilleurs films, films qui se terminent toujours avec la mort des protagonistes. Et la mort, dans ce contexte, est représentée par les deux derniers vers : « *Adieu/ cher adorable petit rustre hypocrite* »,

¹ Idem, p. 30.

² Maurizio Cucchi, *Le meraviglie dell'acqua (Poesie 1965 – 2000)*, p. 95.

³ Maurizio Cucchi, *Il disperso (Poesie 1965 – 2000)*, p. 17.

⁴ Idem, p. 67.

deux vers d'une force extrême qui empêchent absolument une paix entre les deux. En effet, il s'agit seulement d'une trêve, d'ailleurs interrompue à l'occasion de la publication de *Le meraviglie dell'acqua*, le livre tout plein des traquenards :

Qualcuno diceva: orridi segnali di fine; ingenuo, / bastardo... dal trampolino / pendevano residui sconci e nell'azzurro / stronzi, cartocci, pelli levigate, / le nostre chimere, diavoli, / confusi pensieri ; ridente, fregandosi le mani / osservava in silenzio lo squisito istruttore. / / Un equilibrio elementare governava / le minuscole forze, le immediate, / difficili convivenze. Resisteva agli sguardi, / sguazzava, esercitato. «Dimestichezza / / vorrà pur dire sfuggirne il controllo» eppure / «che resistenza potrà mai opporre / la pelle e non piuttosto decomporsi, macerarsi, / / già sbiancata come olio...¹ »

On ne comprend pas à qui est adressé le qualificatif « le naïf bâtard », peut – être à tous les deux , parce qu'il y a l'utilisation de l'adjectif possessif à la première personne plurielle « nôtres chimères, diables, pensées confuses ». On est presque certain que l'« exquis instructeur » est le père parce que Luigi, même dans les livres plus accusateurs se veut pédagogue par rapport à « Icio ». Il est plus important, il est plus fort, il a le devoir d'instruire le fils avec le but de le rendre plus combattif. Le sport représente une passion commune entre père et fils chez Cucchi, une possibilité de rapprochement impossible pour Hermann et Franz. La passion du père pour la boxe est le banc d'essai du fils, dont le corps est faible et Luigi veut renfoncer : « *Debole, ma sorridente / se colto dall'obiettivo. / Ma molto preciso nella mira. / Qualche difficoltà iniziale con le aste. / / ingiuste per le botte prese : soperchierie infantili. / / (... ritto sul tavolo, diligentissimo, docile all'iniziazione / paterna ai primi rudimenti della boxe, / la noble art : destro, sinistro, attacco, / guardia vigile, bersaglio... / la sfida proditoria, ma leale, il kappào vincente. / ... / ...² » ». Le père veut apprendre à son fils à se défendre face à d'autres enfants plus forts que lui. On parle « d'initiation paternelle aux rudiments de la boxe » : le vers a une valeur pédagogique et semble lier les deux dans un rapport de tendre éducation, même si à la base il y a un « défi », toujours loyal. C'est très différent pour Hermann et Franz, surtout quand le père expose, dans sa « lettre » de réponse, le caractère parasitaire de leur combat.*

Le lecteur est certain que Luigi est un boxeur parce que, à son retour de la Russie et à l'intérieur du livre *L'ultimo viaggio di Glenn*, Cucchi, en narrant les souffrances de son père, décrit son incapacité permanente au bras, faisant référence à la boxe et disant dans un distique : « *Nell'asfalto viscido del film, / la mano del pugile schiacciata da un mattone³ » ». Ce rapport pédagogique est souligné dans le livre *La maschera – ritratto*, le roman dans lequel le poète retourne à ses origines. Cucchi revisite sa vieille maison, celle dans laquelle il vivait avec son père et qui, maintenant, est habitée par un autre locataire, un certain Capone :*

¹ Maurizio Cucchi, *Le meraviglie dell'acqua* (Poesie 1965 – 2000), p. 100.

² Maurizio Cucchi, *Il disperso* (Poesie 1965 – 2000), p. 56.

³ Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn* (Poesie 1965 – 2000), p. 213.

Capone aveva messo nella mia stanzetta un pianoforte verticale, l'attrezzo della sua grande arte, e attorno vedevo poster di jazzisti, dischi vari quasi solo antichi di vinile, una chitarra acustica, un paio di armoniche e persino un kazoo, cosa che mi fece per un istante riacquistare il buonumore e considerare più benevolmente quel poveraccio. Certo, quella che era stata la stanzetta di un bambino, che nella mia memoria era ancora e solo quella, si presentava come il guscio balordo di un uomo in preda al delirio delle sue illusioni di sessantenne. Com'ero io, del resto, che continuavo a vedere lì, sulla porta, il punching-ball che mi aveva regalato mio padre per aiutare lo sviluppo di un bambino talmente gracile ed etereo da sembrare quasi immateriale o immaginario ai suoi coetanei e anche a se stesso¹.

L'image de la boxe se retrouve également chez Kafka, particulièrement dans la description des collègues garçon d'ascenseur de Karl Rossmann dans le roman *Amerika*. La situation est presque la même : Karl a un corps très frêle par rapport à ses collègues qui, pendant la nuit et dans leur temps libre, se battent. Il voudrait participer à ces combats, mais il se rend compte qu'il n'en est pas capable, il n'a pas la constitution physique nécessaire pour rivaliser avec eux :

Und man konnte sicher sein, wenn man in der Nacht, mitten aus dem Schlaf durch großen Lärm geweckt, aufsprang, auf dem Boden neben seinem Bett zwei Ringkämpfer zu finden und bei greller Beleuchtung auf allen Betten in der Runde aufrecht stehend Sachverständiger in Hemd und Unterhosen. Einmal fiel anlässlich eines solchen nächtlichen Boxkampfes einer der Kämpfer über den schlafenden Karl, und das erste, was Karl beim Öffnen der Augen erblickte, war das Blut, das dem Jungen aus der Nase rann und, ehe man noch etwas dagegen unternehmen konnte, das ganze Bettzeug überfloß. Oft verbrachte Karl fast die ganzen zwölf Stunden mit Versuchen, einige Stunden Schlaf zu gewinnen. Obwohl es ihn auch sehr lockte, an den Unterhaltungen der anderen teilzunehmen; aber immer wieder schien es ihm, daß alle anderen in ihrem Leben einen Vorsprung vor es ihm hatten, denn er durch fleißigere Arbeit und ein wenig Verzichtleistung ausgleichen müßte².

Voilà la première référence à Kafka, en ce qui concerne le roman *Amerika*. En continuant avec le sport, Cucchi éparpille dans ses livres des sportifs anonymes. Ces sportifs sont des représentations paternelles qui ont le devoir de décrire par personne interposée son père. Une de ces premières figures s'appelle Attilio Fresia, footballeur, entraîneur et militaire italien, mais surtout le premier Italien à jouer au football en Angleterre en 1913 dans l'équipe *Reading*. Sa vie picaresque, son caractère extroverti et sa force font de lui un alter – ego de Luigi aux yeux du petit « Icio » : « *Morto* », / *diceva, senza adeguata fama nazionale (pensavo/ agli occhi rossi per il vino) eppure/ gran giocoliere, padrone chiaro dell'attrezzo/ elementare, mancino estroso, precocemente/ inghiottito*³ ».

Les descriptions de Luigi continuent dans les derniers livres, mais avec un changement très important : on a une approche nouvelle, entre père et fils, toute la rage et la rébellion se sont transformées en affection et amour. On le voit très clairement dans le texte « *Lettera e preghiera* » de *Donna del gioco*, titre qui sera repris aussi dans *Vite pulviscolari* :

¹ Maurizio Cucchi, *La maschera – ritratto*, p. 125.

² Franz Kafka, *Amerika*, Francfort sur le Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2013, p.144.

³ Maurizio Cucchi, *Il disperso (Poesie 1965 – 2000)*, p. 58.

Caro perduto Luigi/ sei oggi più tenero, inerme fratello/ nel mio mutato pensiero./ È bianca la tua pelle, come carta,/ e io ci scrivo./ È questo il saluto e sarà più leggero/ il sacrificio dell'anima./ Sul lieto silenzio di un prato/ si posa l'ombra dell'ultima parola./ Abbi comunque pace/ e l'abbia chi ha taciuto. Siamo noi/ il corpo dell'economia¹.

Voilà le changement : le père devient « inerme frère » , sa peau est un « papier blanc » sur laquelle écrire un nouvel adieu, « le dernier mot » d'un abandon que le poète n'arrive pas à gérer. La découverte est étonnante : toute la première partie de la production poétique est surmontée, on commence une nouvelle narration poétique ensemble et on arrive à la pacification entre les deux. A la page suivante, il admet le nouveau rôle de Luigi et les jeux de superposition entre les deux : « Ora il suo volto/ è diventato la mia maschera./ Ciò che di lui sapevo/ io l'ho versato in me² ». Le père est aussi présent dans le recueil *Poesia della fonte* comme sont présents les jeux de superpositions, mais avec d'autres footballeurs dans la poésie '53 : « L'uomo era ancora giovane e indossava,/ un soprabito grigio molto fine./ Teneva la mano di un bambino/ silenzioso e felice./ Il campo era la quiete e l'avventura,/ c'erano il kamikaze,/ il Nacka, l'apolide e Veleno./ Era la primavera del '53,/ l'inizio della mia memoria./ Luigi Cucchi/ era l'immenso orgoglio del mio cuore,/ ma forse lui non lo sapeva »³.

Voilà une scène de tendresse d'un père envers son fils, le fils regarde le père qui est « l'immense orgueil de son cœur », tandis que « kamikaze, Nacka, apolide e Veleno » sont les pseudonymes des footballeurs Ghezzi, Skoglund, Nyers e Lorenzi. L'identification du père et du héros se retrouve aussi dans les romans de Cucchi : si on considère le roman *La maschera – ritratto*, il y a la description du petit Icio qui attend avec impatience son père à la mer. Celui-ci doit arriver dans une « *Lambretta* » :

Vederlo arrivare era sempre uno spettacolo, oltre che una gran gioia. Avrebbe percorso con il suo scooter la penisola intera, soprattutto per arrivare da noi. O da lei. [...] In apprensione, a dire il vero, era soprattutto lei: «Chissà dov'è... Chissà a che ora arriva... » continuava a ripetere. Io, invece, totalmente fiducioso nel mio eroe, ero in pace e non vedevo l'ora che l'attesa finisse, perché il suo arrivo, per me, era come ricevere un regalo, era sempre una festa. [...] all'inizio ho provato un po' di spavento, ma poi, quando ho visto che il mio danno si limitava alla solita sbucciatura sul ginocchio, e più ancora quando l'ho visto rialzarsi, tenendosi una mano, ma tutto intero e con un sorriso leggero sulle labbra, mi è venuto da ridere e sono scattato in piedi per andare ad abbracciarlo. [...] A San Marino si è assentato un momento, mentre eravamo seduti a un bar, e ho visto che entrava in una farmacia. Quando è uscito, venendo verso di noi, al polso destro aveva una fasciatura bianca. Già una fascia elastica che, non so come, mi è rimasta dopo cinquant'anni, l'ho conservata chissà come e chissà perché io. O forse me l'ha data lei, quando lui se n'è andato per sempre, in ricordo. L'ho tenuta per un po' in un comodino, con cura, e adesso, se mi capita tra le mani, qualche volta, l'accarezzo come se fosse lui⁴.

L'idée du souvenir du père et de la photographie dans la composition précédente remonte à Kafka et, surtout, à Karl Rossmann. Après avoir désobéi à son oncle et après les vicissitudes dans la

¹ Maurizio Cucchi, *Donna del gioco (Poesie 1965 – 2000)*, p. 137.

² Idem, p. 138.

³ Maurizio Cucchi, *Poesia della fonte (Poesie 1965 – 2000)*, p. 184.

⁴ Maurizio Cucchi, *La maschera – ritratto*, pp. 34 – 36.

maison de campagne de Monsieur Pollunder, son oncle Jakob décide de l'éloigner de sa vie. Karl arrive dans un hôtel sans argent, il peut dormir dans la chambre déjà occupée par deux figures obscures : Robinson et Delamarche. Il a peur, même lorsqu'ils dorment et le premier geste pour se tranquilliser est de regarder la photo de sa famille : « *In diesem Anschauen merkte er bald, daß er doch sehr müde war und kaum die Nacht werde durchwachen können. Das Bild entfiel seinen Händen, dann legte er das Gesicht auf das Bild, dessen Kühle seiner Wange wohltat, und mit einem angenehmen Gefühl schließt er ein'* ». Karl trouve paix et courage en regardant la photo, mais après être allé chercher quelque chose à manger pour tous, il trouve sa valise ouverte à son retour. Il est effrayé, il contrôle toutes ses affaires et il se rend compte que la photo manque. La rage le saisit et il de les abandonner, pour aller travailler chez l'hôtel Occidental. Un autre aspect sur lequel les deux écrivains se sont arrêtés est lié au sourire paternel. Quand Luigi se relève après le petit accident de moto avec son fils, il a mal au poignet, mais il sourit. Dans une composition de *Donna del gioco*, le fils se souvient de son sourire et il décide de le décrire : « *Il padre che mi parlava/ era un ragazzo dal largo sorriso/ e aveva gli occhi cha hanno già imparato/ rifugio lui ristoro mio pensante/ che riempie la mia sorte./ Non ti ho tradito ma non ti sogno più/ e se ti sogno mi sogno con il tuo viso:/ sul tuo torace mi ergo/ nella tua mano mi fido/ con te la folla si spalanca./ Sii maledetto tu/ che sai fare e non sai fare/ sono un bambino ignavo/ che non si vuole alzare* »².

Le même sourire appartient aussi à Hermann Kafka, Franz le décrit dans sa *Lettre* : « Du hast auch eine besonders schöne, sehr selten zu sehende Art eines stillen, zufriedenen, gutheißen Lächelns, das den, dem es gilt, ganz glücklich machen kann³ ». Le sourire du père inspire courage au fils, qui, en réalité, n'est pas si faible. La faiblesse d'« Icio » et de Franz est la conséquence de la souffrance et des chocs vécus pendant leur enfance. En effet, Gregor n'est pas l'insecte répugnant sur la photo accrochée au mur de sa chambre. : « *Gerade an der gegenüberliegenden Wand hing eine Photographie Gregors aus Militärzeit, die ihn als Leutnant darstellte, wie er, die Hand am Degen, sorglos lächelnd, Respekt für seine Haltung und Uniform verlangte⁴* ». Franz « sourit sans souci » et, du moins sur la photo, il semble heureux, tranquille, il exige le respect qu'il n'a plus avec sa condition de cafard. Le petit Icio, avant la mort de Luigi, est décrit dans une scène heureuse, en montagne avec son père en train de faire du trekking. Si « sa curiosité n'est pas si manifeste⁵ », le petit a, de toute façon, une force intérieure puissante, qui lui permet, malgré son corps fragile, d'atteindre le sommet de la montagne : « *È incredibile come il piccolo ami camminare, come senta in sé. Graduale, il gusto dello sforzo, del passo, il piacere del sentiero, del bosco, dell'erba bagnata, dell'attrito, l'aspettativa del laghetto. Qui, lui stesso così esile, pressoché esangue, etereo, ha divorato seduto sulla ghiaia sei panini,*

¹ Franz Kafka, *Amerika*, pp. 101 – 102.

² Maurizio Cucchi, *Donna del gioco (Poesie 1965 – 2000)*, p. 133.

³ Franz Kafka, *Brief an den Vater*, p. 22.

⁴ Frank Kafka, *Die Verwandlung*, p. 12.

⁵ Maurizio Cucchi, *Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 119.

saltellando poi verso l'ascesa e le stelle alpine, verso il favoloso Ponte Ranica'». Tous les deux ne naissent pas idiots ou cafards, ils le deviennent parce qu'ils ont connu des grands chocs psychologiques et surtout parce qu'il y a une trahison à la base de leur faiblesse : celle du père, même de façon involontaire : Hermann ne voulait certainement pas affaiblir Franz, mais le rendre plus fort et Luigi ne voulait pas l'abandonner, disparaître, mais, quelquefois, le poids de la vie est trop lourd pour le dos d'un homme. La trahison, dont les pères sont accusés, est de ne pas avoir été capables de comprendre l'importance qu'ils avaient pour leurs fils. Franz l'écrit en grosses lettres dans sa lettre et en utilisant les mots de Protagoras, comme Roberto Fertonani l'a remarqué dans sa préface : « Tu eri per me la misura di tutte le cose² » et puis il constate que l'attitude de Hermann est similaire à celle des tyrans anciens, « dont le droit se fonde sur leur personne, pas sur leur pensée³ ». Cucchi fait des considérations très proches de celles de Franz, dans *La maschera – ritratto* :

«Certe volte» ha continuato Mornacco, molto concentrato, e noi eravamo contenti di ascoltarlo «crediamo in qualcosa che orienta le nostre scelte, che in parte arriva a dirigere la nostra vita. E poi, a un certo punto, ci accorgiamo, da un segno, da un dettaglio magari anche da poco, che ci eravamo scagliati. E tu, da quello che mi hai raccontato» si rivolgeva a me, «ne sai qualcosa. Non so, credi in qualcuno, lo eleggi a tuo modello, e d'improvviso ti tradisce. Oppure ragioni sui tuoi destini e sulle tue origini, credi di avere ereditato tratti, carattere, fisionomia da qualcuno che hai venerato, che più di ogni altro ti è sempre stato caro, del quale hai creduto di seguire l'esempio, poi scopri un'improvvisa anomalia, un personaggio oscuro della tua famiglia, e ti accorgi che la tua storia è molto simile alla sua. Casualità, errori, coincidenze e fatti accidentali, inoltre, decidono più spesso di quanto noi crediamo della nostra esistenza. [...] Un errore di fondo, insomma, una specie di peccato originale. Non è mai detto. A volte si arriva alla fine senza saperlo, senza poterci fare niente. Ma tu forse hai fatto ancora in tempo a scoprire qualcosa, o ti stai avvicinando a farlo. E poi le sorprese certe volte sono vitali, ti aprono una nuova via. O addirittura ti regalano una nuova identità. Diventi un altro, un'altra persona. Può non piacere, in un primo momento. Ma in seguito, se ci pensi bene, tutto questo ti fa quasi rinascere⁴».

La longue tirade de Mornacco, un des amis du poète et un des protagonistes de l'œuvre, explique le sens le plus profond du livre : c'est à dire qu'on peut découvrir des choses qui détruisent la confiance que nous avons en certaines figures importantes pour notre vie. Lorsque nous comprenons que notre confiance a été trahie, on ne se reconnaît pas, parce qu'on est en train d'effectuer un changement, on est en train de s'ouvrir « un autre chemin » : celui-ci est le centre du livre et aussi du rapport d'Icio avec Luigi . En effet Icio croyait en quelque chose qui n'était pas la vérité et, après avoir connu les faits « par coïncidence », sa vie a totalement changé, il a pu construire un nouveau rapport, au moins spirituel, avec Luigi, qui a fini d'être « le disparu » pour devenir « l'immense orgueil de son cœur ».

¹ Idem, p. 121.

² Franz Kafka, *Lettera al padre, Gli otto quaderni in ottavo, Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via*, p. IX (préface).

³ Ibidem.

⁴ Maurizio Cucchi, *La maschera – ritratto*, pp. 107 -108.

Karl a subi plusieurs trahisons : celle de l'Oncle qui l'a éloignée de sa maison, celle du chef de service et du chef concierge de l'hôtel Occidental qui l'ont licencié et celle de Delamarche et Robinson qui l'ont réduit en esclavage. La casualité, les erreurs et les coïncidences, dont Mornacco parlait, ont déterminé la vie de Karl et ils lui causé beaucoup de mésaventures, ce qui l'a fait grandir psychologiquement, il a subi des transformations qui l'ont rendu plus fort et plus réactif par rapport aux injustices qu'il a dû subir. Parmi les chapitres du roman *Amerika*, il a pu rencontrer Thérèse, une jeune collègue qui se définit ainsi : « *Ich bin nicht sehr stark, ich habe früher viel zu leiden gehabt und bin dadurch in der Entwicklung ein wenig zurückgeblieben¹* ». Thérèse est naturellement un des alter – egos d'« Icio », elle fait partie de tous ces exclus, que Cucchi aime à la folie et qui deviennent protagonistes de ses œuvres. Exceptés les antagonistes Delamarche et Robinson, comparés par Italo Chiusano « au Chat et au Rénard », protagonistes de la célèbre nouvelle italienne *Pinocchio* (dont Kafka pourrait en avoir entendu l'histoire), Karl rencontre toute une série de personnages très picaresques : *Der Heizer* (est – elle une autres référence à *Pinocchio* vu la figure du mangeur de feu?) qui est allé à se plaindre chez le capitaine du navire et que Karl a défendu, comme dans un « procès », pour lui éviter le licenciement. Puis il a connu la vieille servante qui l'a conduit dans la chambre, le premier soir qu'il a rencontré Delamarche et Robinson : « *altes Frauenzimmer, ärgerlich über den gestörten Schlaf, empfing und, fast ohne ihn anzuhören, mit ununterbrochenen Ermahnungen, leise aufzutreten, in ein Zimmer führte, dessen Tür sie, nicht ohne ihn vorher mit einem pst! Angehaucht zu haben, schloß²* ». Puis pendant une manifestation publicitaire pour l'élection d'un nouveau juge de quartier, Karl voit un homme « *von dem man, in dieser Höhe nichts anderes sah als seine mattschimmernde Glatze, über der er seinen Zylinderhut ständig grüßend hoch erhoben hielt³* ». La tête qui brille du Monsieur vu par Karl ressemble à « *la testa chiara, pelata del Cochi⁴* » en *Malaspina*.

Donc pendant ses mésaventures, il rencontre plusieurs exclus, qui déterminent la vie du jeune Karl. Il faut se souvenir que le personnage picaresque par excellence dans la poésie de Cucchi est le père Luigi, surtout lorsqu'il retourne de Russie. L'amour pour ce personnage se manifeste en trois compositions – camaïeu, qui en font le portrait. Deux sont contenues dans le recueil *L'ultimo viaggio di Glenn*, où le poète lui démontre toute son affection : « *Glenn, come lo chiamavo nella mente io, / o com'è più dolce e semplice, / com'è più vero: / Luigi. / Resti per me una crepa d'affetto / o un lampo intermittente nel cervello. / E anche tu, che non l'hai ai visto, / lo ami. / Tu che hai taciuto, e oggi non taci più, / hai la memoria smangiata come la tua macula: / cerchi e non trovi più / nemmeno la sua voce⁵* ». On comprend que Luigi est devenu un de ses personnages, que le lecteur « aime, même si il ne l'a jamais vu ». Il y a une tentative de partager avec le

¹ Franz Kafka, *Amerika*, p. 135.

² Idem, p. 96.

³ Idem, p. 238.

⁴ Maurizio Cucchi, *Malaspina*, p. 36.

⁵ Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 229.

lecteur la douleur pour la mort de son père, de lui expliquer ses sentiments, ses émotions avec l'évocation de cette figure. Les deux dernières compositions décrivent l'adieu définitif du fils : « *Lui se ne andò gettandoci/ nell'improvviso smarrimento./ In un sacchetto della polizia,/ ecco gli assegni, il pettine,/ la benda per il polso.../ / Ciao, dico adesso senza più tremare./ Io ti ho salvato, ascoltami./ Ti lascio il meglio del mio cuore/ e con il bacio della gratitudine, questa serenità commossa* »¹.

Il y a encore le bandeau pour le poignet, mais il y a surtout la définitive pacification entre les deux : le fils a sauvé le père et il lui laisse le meilleur de son cœur, le baiser de sa gratitude. Le dernier acte de reconnaissance du fils envers le père est à rechercher dans l'œuvre *Vite pulviscolari*. Dans ce contexte, le lecteur rencontre une composition dont le titre avait été déjà utilisé dans *Donna del gioco*. Il s'agit donc d'une reprise plus émouvante de la figure paternelle, mais elle représente aussi la vraie description du lieu de la mort de son père et du billet de congé de Luigi :

*Un senso di quiete strana/ e di ristoro affettuoso./ Un vero amen./ / Qui, almeno, nel campo di un confine,/ ti ho seguito passo passo, e tutto/ è stato come si deve, lineare e logico,/ pacificato./ / Terzo albero a destra, lungo la strada/ un cappello, pantaloni blu, e l'impugnatura/ sinistra. Il rimbombo/ alle sei di sera, come un segnale/ dei contrabbandieri./ Seduto nella stessa stanza, allo stesso tavolo/ allo stesso posto, come se fosse stato/ ieri, come se fosse stato/ normale./ / Ma a quel pensiero per me,/ a quel piccolo messaggio di affetto,/ non potevi che dire quelle tre parole,/ una condanna : « Non ha importanza »./ / No, non aveva importanza,/ mio per sempre e più di sempre/ amatissimo*².

Deux cafards et deux styles : une étude de cas.

Il est difficile comparer deux auteurs si différents et avec des modalités et des moyens d'écriture qui sont très éloignés l'un de l'autre. Il est sûr et certain que Cucchi a un certain goût pour l'expressionnisme de Kafka. On le voit très bien surtout dans ses premiers recueils, où on peut entendre les égratignures de la douleur s'exprimer à travers les accusations envers le père. Ces reproches n'ont pas la même force que chez Kafka, parce que Franz a vécu et, donc, il a dû subir, pendant toute sa brève vie, les vexations d'Hermann. Franz connaissait très bien le manque d'affection du père, son ironie, ses méthodes brutales, tandis que le petit « Icio » était seulement meurtri par la disparition de son père, dont il ne connaissait pas la cause.

Il ne faut pas mêler la dimension de la réalité à la dimension littéraire : Franz a vécu une réalité brutale, tandis que Maurizio Cucchi a vécu un abandon incompréhensible, douloureux, mais, lorsque Luigi était encore en vie, il avait un très bon rapport avec son père, il était son héros alors que Franz, qui aurait voulu Hermann comme héros, n'a rencontré qu'un tyran. Ensuite, il s'agit d'œuvres littéraires et pas de procès réels : toutes les preuves pour accuser leurs pères sont fournies par les fils, les

¹ Idem, p. 230.

² Maurizio Cucchi, *Vite pulviscolari*, pp. 59 – 60.

pères ne peuvent pas se défendre (Luigi) ou, si on leur en donne la possibilité, le plaidoyer est relégué aux dernières pages de la *Lettre*.

Enfin, dans toutes les préfaces aux œuvres de Kafka, il y a le mode d'emploi, à savoir lire ses œuvres d'une façon « morbide » et pas littérale. Et cela est très important parce que Franz lui-même nous le suggère : plusieurs fois il dit à son père qu'il y a un problème génétique, que leurs caractères sont incompatibles et donc qu'il faut partager les responsabilités, conseil que le lecteur retrouve en lisant *Lettera e preghiera 2* : « *non ha importanza* », ceci pèse comme une des plus grandes accusations qu'il adresse au père, qui n'est plus « le disparu sans raison » mais la victime de la guerre, de la société et, peut – être, d'une grave maladie, dont sa famille ne s'est pas aperçue.

En choisissant un thème ultérieur pour démontrer le style moins dur et moins asphyxiant de Cucchi par rapport à Kafka, il est important de considérer les descriptions des balcons et des maisons des périphéries dans les romans considérés, c'est-à-dire *Brief an den Vater* et *Amerika*. Si dans la poésie de Cucchi les faubourgs sont considérés avec tendresse, dans les œuvres de Kafka les maisons ont toujours de longs couloirs, obscurs ou elles sont petites et suffocantes, à commencer par la sienne :

Nachdem einige starke Drohungen nicht gebolfen hatten, nahmst Du mich aus Bett, trugst mich auf die Pawlatsche und ließest mich dort allein vor der geschlossenen Tür ein Weilchen im Hemd stehen. [...] Das für mich Selbstverständliche des sinnlosen Ums – Wasser – Bittens und das außerordentlich Schreckliche des Hinausgetragen – Werdens konnte ich meiner Natur nach niemals in die richtige Verbindung bringen. Noch nach Jahren litt ich unter der quälenden Vorstellung, daß der riesige Mann, mein Vater, die letzte Instanz fast ohne Grund kommen und mich in der Nacht aus dem Bett auf die Pawlatsche tragen konnte und daß ich also ein solches Nichts für ihn war¹.

L'épisode est très connu et cette exposition nocturne n'est jamais arrivée au petit Icio, qui est en train de rechercher son père, même s'il l'accuse d'être un « *pirla disinvolto alla James Bond* ». Cucchi décrit des balcons ouverts, pleins de lumière et il nous les présente avec beaucoup de nostalgie, sans l'angoisse de Franz et de sa terrible expérience. Il faut considérer une page du livre *Il viaggiatore di città* dans laquelle on fait une référence directe à Kafka. Cucchi est train de se promener avec un poète italien très connu, Mario Santagostini, qui habite à Milan. Celui-ci cherche une maison dans la via Sannio et il a vu « une maison formidable² ». Tous deux apprennent que le quartier est mal fréquenté et qu'il y a beaucoup de problèmes de prostitution et de drogue et, plus généralement de violence. Ils se préparent à monter les escaliers de cette vieille maison de « *ringhiera* », lorsqu'ils commencent à réfléchir et se souviennent de Kafka :

¹ Franz Kafka, *Brief an den Vater*, pp. 9 -10.

² Maurizio Cucchi, *Il viaggiatore di città*, p. 11.

È immenso, come non si potrebbe sospettare guardandolo da fuori. Appare ordinato e nebbiosamente sobrio. Dipinto di giallo, nella sua interminabile sfilata di porte grigie, con i quattro cessi (ex tali) sui pianerottoli. Dall'alto si vede corso Lodi, si vede la ferrovia. E all'altezza del primo piano si osserva un magazzino di oggetti per ricambi d'auto. Siamo in un luogo grandiosamente opaco, e silenzioso, anche perché lungo le ringhiere non si incontra anima viva. Eppure ci sono novanta appartamenti per ognuno dei due ingressi: dunque numerosissimi abitanti. "Provo una sorta di cupa attrazione - mi dice Mario - e mi viene in mente una frase di Kafka: la mia casa, quasi un salansterio". Scendendo incontriamo una signora che mi dice: "Avete visto quanta sporcizia?" E io sincero: "No, sembra tutto lividamente ovattato e pulito, impassibile e civile". Vorrei aggiungere: benché a un passo dall'incubo, ma per rispetto mi censuro¹.

Le phalanstère est un terme créé par le philosophe utopiste Charles Fourier qui indique un grand édifice, mais aussi la partie à la base de son système social, mais pour Cucchi il est seulement une maison d'ouvriers avec plusieurs appartements, qui, maintenant, est habitée par des bourgeois milanais. On voit très bien que ce phalanstère exerce une puissante fascination sur les deux poètes. Les atmosphères ne sont pas aussi sombres que dans le roman *Amerika*, auquel Cucchi fait référence dans cette citation. Il le définit comme « civile et impassible » et pas comme un enfer, même s'il est près du cauchemar.

Les vrais cauchemars sont à rechercher dans le roman kafkaïen, parce qu'ils sont habités par les antagonistes principaux de Karl Rossmann, c'est-à-dire le rusé et malin Delamarche et le vile et servile Robinson. Karl a perdu son travail à l'Hôtel Occidental à cause de Robinson, il a échappé à un policier et il a été sauvé par Delamarche, qui, comme récompense, prétend le garder en otage. Les descriptions des appartements sont dégoûtantes, les balustrades et les rampes rassemblent à celles des cellules disciplinaires d'une prison. Voilà pourquoi Robinson, presque toujours relégué dans ce petit espace, commence à pleurer devant Karl : « [...] *wie ich also da so allein gelegen bin und durch das Gelände hinuntergeschaut habe, war mir alles so traurig und ich habe zu heulen angefangen* »².

Les fonds rappellent la prison, surtout l'image des deux qui regardent parmi les baguettes des balustrades. Même les descriptions des voisins d'appartements ne possèdent pas le naturel et la politesse de celles de Cucchi, surtout dans *Poesia della fonte* et *Malaspina*. Ces voisins ne sont pas, comme dans les faubourgs de Milan, les exclus ou les porte – paroles du poète parce que savants d'une sagesse populaire, qui a une certaine douceur à la base, toujours démontrée à l'orphelin « Icio ». Dans les périphéries kafkaïennes, il y a de véritables délinquants, en commençant par Delamarche et Robinson, des individus statiques qui dans leurs expressions du visage ou dont les attitudes corporelles trahissent un passé de hors de la loi, sans aucune pitié. En effet, Delamarche et Brunelda sont détestés par tous les voisins, mise à part un étudiant – travailleur en médecine, qui se montre indifférent. On peut trouver une des descriptions de cette typologie humaine vraiment significative :

¹ Idem, pp. 11 – 12.

² Franz Kafka, *Amerika*, p. 222.

Karl stand auf, lehnte sich ans Geländer und sah auf die Straße hinunter. Der Mond war schon sichtbar, in die Tiefe der Gasse war, besonders vor en Haustoren, gedrängt voll von Menschen, alle waren in langsamer, schwerfälliger Bewegung, die Hemdärmel der Männer, die hellen Kleider der Frauen hoben sich schwach vom Dunkel ab, alle waren ohne Kopfbedeckung. Die vielen Balkone ringsum waren nun insgesamt besetzt, dort saßen beim Licht einer Glühlampe die Familien, je nach der Größe des Balkons, um einem kleinen Tisch herum oder bloß auf Sesseln in einer Reihe oder sie steckten wenigstens die Köpfe aus dem Zimmer hervor. Die Männer saßen breitbeinig da, die Füße zwischen den Geländerstangen hinausgestreckt, und lasen Zeitungen, die fast bis auf den Boden reichten, oder spielten Karten, scheinbar stumm, aber unter starken Schlägen auf die Tische, die Frauen hatten den Schoß voll Näharbeit und erübrigten nur hier und da einen kurzen Blick für ihre Umgebung oder für die Straße. Eine blonde, schwache Frau auf dem benachbarten Balkon gähnte immerfort, verdrehte dabei die Augen und hob immer vor den Mund ein Wäschestück, das sie gerade flickte; selbst auf den kleinsten Balkonen verstanden es die Kinder, einander zu jagen, was den Eltern sehr lästig fiel. Im Inneren vieler Zimmer waren Grammophone aufgestellt und bliesen Gesang oder Orchestralmusik hervor, man kümmerte sich nicht besonders um diese Musik, nur hier und da gab der Familienvater einen Wink, und irgend jemand eilte ins Zimmer hinein, um eine neue Platte einzulegen. An machen Fenstern sah man vollständig bewegungslose Liebespaare, an einem Fenster Karl gegenüber stand ein solches Paar aufrecht, der junge Mann hatte seinen Arm und das Mädchen gelegt und drückte mit der Hand ihre Brust¹.

Les hommes semblent assoupis dans leurs occupations, éloignés, solitaires. Les atmosphères sont lourdes, sombres, on ne communique pas et la seule scène d'amour se traduit dans une étreinte purement sexuelle. On ne trouve pas, comme chez Cucchi, la vielle dame qui déplore la saleté des maisons, mais des victimes d'un enfer – prison, d'où on ne peut pas sortir et où on ne peut pas cultiver l'espoir de liberté et de joie. Kafka et son exigence expressionniste avaient besoin d'exprimer cela, cette angoisse, ces mots et pensées terribles, avant tout et à tous prix : on ne doit pas s'en étonner.

¹ Idem, pp. 228- 229.

Une question de bêtise ? T. S. Eliot et Samuel Beckett

Les grands thèmes de deux auteurs anglais sont liés à la conception de la bêtise et de l'absurdité : ils sont les fils rouges qui conduisent la quête littéraire de Cucchi, surtout dans le choix des protagonistes de ses poésies, c'est-à-dire Prufrock et Malone.

T.S. Eliot et son Prufrock

On est certain que T. S. Eliot a beaucoup influencé la littérature du XX^e siècle, surtout en ce qui concerne l'approche postmoderne du *Tradition and individual Talent*, c'est-à-dire l'essai dans lequel Eliot essaie de démontrer la possibilité de récurrences littéraires dans chaque auteur, récurrences qui, à l'insu de l'auteur même, peuvent influencer son style. En ce qui concerne Cucchi, Eliot est son point de référence à cause d'une certaine pédagogie morale à l'intérieur de ses textes, du détachement par rapport à la matière, des protagonistes de ses œuvres et pour les personnages.

En considérant la meilleure édition italienne de Eliot, c'est-à-dire celle Bompiani, un des plus importants connaisseurs de la poésie d'Eliot, Roberto Sanesi, soutient, dans sa préface, l'importance d'une pédagogie sociale. Eliot, en effet, refuse le modernisme et il éprouve une sorte de « *insofferenza*¹ » pour les avant-gardes et pour l'engagement « *quello politico come quello spirituale e religioso*² ».

Le refus d'Eliot des solutions les plus hardies des avant-gardes est le même que celui du poète milanais pour les solutions stylistiques et l'approche des néo – avant-gardes de la deuxième moitié du XX^e siècle. Les deux poètes poursuivent des langages plus liés à la tradition, à « *modi più discorsivi, ironici, arguti [...] e attraverso certe drammatiche rudezze del teatro elisabettiano*³ ». Donc, les deux auteurs préfèrent une poésie avec un style plus discursif, ironique et intelligent et, pour dramatiser, ils utilisent certaines scènes dures du théâtre, que Sanesi fait remonter au théâtre élisabéthain. Cucchi utilise la dramatisation théâtrale lorsqu'il décrit la vie de Jeanne d'Arc, où le sens du détachement est si fort qu'il amène la protagoniste à décider d'abandonner sa vie, en comprenant, seulement à la fin, l'inutilité des actions égotistes, qui ne laissent pas de traces dans l'histoire. Le détachement est élément fertile chez T.S. Eliot aussi, parce qu'il conduit le poète anglais à des « *soluzioni angustee, con una proposta di distacco, di scettico razionalismo, di tono neutro in strutture chiuse*⁴ ».

¹ Thomas Stearns Eliot, *Opere*, Milan, Bompiani, 1986, p. VIII.

² Ibidem.

³ Idem, p. IX.

⁴ Idem, pp. VII – VIII.

Cette condition et cette vision de la vie et de la poésie permettent une vision plus noble, plus rationnelle et, naturellement, plus détachée de la vie et de la matière poétique, qui tire son origine du monde et de la société autour du poète. Pour cette raison, Sanesi écrit :

[...] la forza disgregante di un esempio che nell'evidenziare il disastro di una condizione « ignobile, sordida, addomesticata, conferisce al distaccato (non disperato, non nichilista) rigore dell'analisi il valore esemplare di una poetica di riappropriazione e di ripresentificazione della storia, facendo del gesto poetico un progetto, e della disgregazione in atto un momento di « messa in opera della verità » che non può essere scavalcato in nome di un discorso interiore fra il descrittivo e l'autoconsolatorio, nello sforzo, come notava Paci, di « vivere nel mondo senza essere posseduto dal mondo », ma anche di « fare che la verità sia esistenza », senza ignorare che nella mediazione dell'immagine si accentua, non si placa, la contraddizione fra temporalità e sogno, ma che è appunto nella contraddizione dell'energia della trasformazione¹.

La longue tirade indique les buts de la poésie d'Eliot et de Cucchi : le protagoniste vit dans une situation désastreuse, mais n'est pas nihiliste et ni sans espoir, il atteint la désillusion qui lui permet une analyse plus efficace de l'histoire. Mais tout cela ne se traduit pas dans une vision consolante de l'existence, ou dans un discours intérieur, mais en vivant dans le monde sans en être esclave et en proclamant la vérité. Les moyens en sont les paroles des imbéciles eliotiens, à travers la négation de l'ego du poète et de l'homme, en général, à travers une « fuite de la personnalité² », pour accentuer les intérêts à l'égard de la poésie et de ses protagonistes. Voilà pourquoi, les poétiques d'Eliot et de Cucchi ont des protagonistes presque imbéciles, des anti-héros qui ont tendance à s'abstraire et à être des schématisations fixées dans un processus de théâtralisation de leurs actions : « [...] essendo il teatro « il modo più diretto di utilità sociale della poesia », i personaggi sono tenuti ora a rappresentare non tanto le proprie caratteristiche individuali, il loro dramma personale, quanto il senso dell'azione³ ».

Les personnages ont le droit d'exprimer leur utilité seulement s'ils se placent en dehors du chœur, c'est-à-dire qu'ils doivent être des imbéciles. La raison est très simple et presque évidente : si ces personnages étaient parfaitement insérés dans la société, leur voix perdrait de l'importance et de la force, surtout pour dénoncer les horreurs de la société. Voilà pourquoi ils doivent être détachés : la méfiance des autres leur permet de crier et de dénoncer le monde autour d'eux. L'imbécillité des protagonistes de la section de poésies eliotiennes *Prufrock* insiste souvent sur la présence de l'eau, surtout dans la composition *Mr. Apollinax* : « [...] He laughed like an irresponsible fetus./ His laughter was submarine and profound/ like the old man of the sea's/ hidden under coral islands/ where worried bodies of drowned men drift down in the green silence,/ dropping from fingers of surf »⁴.

1 Idem, pp. VIII – IX.

2 Idem, p. XVI.

3 Idem, p. XIX.

4 Idem, 36.

L'eau cache la mort et elle donne une sorte de paix aux décédés : la même situation arrive au protagoniste, parfaitement inconnu, de *Le meraviglie dell'acqua*, livre dans lequel on fait référence à cet élément, à commencer par le titre. Mais les coïncidences vont au-delà de cela : l'eau cache « *il miele e le tagliole*¹ », les morts et les « *magiche larve... ombrose creature... languenti/ erbe che affiorano*² ». Mais le poète, antérieurement, invite l'interlocuteur poétique à se souvenir d'« *una schiuma di sale aerea* ». L'image de l'écume revient comme les images des morts conservés par l'eau. L'eau « *non è un fluido/ in attesa carezzevole*³ » : elle est dangereuse et trompeuse, elle peut rappeler le liquide amniotique maternel, mais aussi le noir du Maelstrom ou les eaux putrescentes de la mort.

L'eau porte un masque, qui cache la duplicité de sa nature, c'est la même chose pour Prufrock, qui se console en se disant que « *there will be time, there will be time/ to prepare a face to meet the faces that you meet*⁴ ». Mais le masque reconduit le lecteur à la production de Maurizio Cucchi, surtout au recueil *Donna del gioco*. Les jeux des masques impliquent père et fils (comme le titre du recueil de poésie le suggère) : Cucchi dit que « *Ora il suo volto/ è diventato la mia maschera*⁵ » ou encore, peu de pages après, dans la section *Disegni di carta* : « *trepidi cenni disegni/ di carta ma quali saranno/ attore maschera o marinaio/ i moti del tuo cuore ?*⁶ ». Le masque est partie intégrante du titre du roman *La maschera ritratto*, où on peut lire les vicissitudes du petit Icio, « *il mite fanciullo franato*⁷ », l'imbécile protagoniste de la poésie de Cucchi et de celle d'Eliot. Si l'imbécile le plus important chez Cucchi s'appelle Icio, c'est-à-dire le poète enfant en quête de Glenn, son père disparu et imbécile lui – même, Eliot imagine l'auto-description de Prufrock, qui se présente au lecteur d'une façon très sincère et très franche, en utilisant des similitudes ridicules et ironiques comme celles liées aux animaux : « *[...] dance, dance,/ like a dancing bear,/ cry like a parrot, chatter like an ape*⁸ ». L'imbécile devient le bouffon aussi, le fou et le prophète, lorsque Prufrock se reconnaît en Lazaros : « *I am Lazarus, come from the dead,/ come back to tell you all, I shall you tell you all*⁹ » ou en Sweeny, dont les gestes sont définis « *of orang- outang*¹⁰ ». Mais le moment, le plus haut, de rencontre poétique parmi les deux auteurs arrive avec le topo de la confession. En effet, Prufrock – et Eliot surtout – utilise la confession et le monologue intérieur pour identifier et décrire les caractéristiques des protagonistes des recueils, à travers une longue similitude, qui énumère leurs principales caractéristiques, pas entièrement négatives : « *No ! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be ;/ Am an*

1 Maurizio Cucchi, *Le meraviglie dell'acqua (Poesie 1965 – 2000)*, p. 97.

2 Idem, p. 94.

3 Idem, p. 96.

4 Thomas Stearns Eliot, *Opere*, p. 6.

5 Maurizio Cucchi, *Donna del gioco (Poesie 1965 – 2000)*, p. 138.

6 Idem, p. 142.

7 Maurizio Cucchi, *La maschera ritratto*, p. 28.

8 Thomas Stearns Eliot, *Opere*, p. 22.

9 Idem, p. 10.

10 Idem, p. 56.

attendant lord, one that will do/ to swell a progress, start a scene or two,/ advise the prince, no doubt, an easy tool,/ deferential, glad to be of use,/ politic, cautious, and meticulous ;/ full of high sentence, but a bit obtuse ;/ at times, indeed, almost ridiculous –/ almost the Fool »¹.

Prufrock n'est pas le prince Hamlet, il n'est pas destiné à l'être, mais il a d'autres caractéristiques : il est précis, méticuleux, prudent, profère de sages sentences, il est donc le bouffon par excellence, le Pierrot inécouté avec une larme aux yeux. La même typologie de figure, c'est-à-dire la similitude – confession, est utilisée par Cucchi aussi dans le recueil *Per un secondo o un secolo* : « *Perchè tutto sia chiaro, quel che segue/ sono io, il mio diario, la mia autobiografia./ Io, cioè un personaggio, un'identità/ fittizia : Rutebeuf, Malone, Prufrock/ o quel che resta di Icio, nato/ e vissuto sei anni al Cairo »².*

L'allusion est très claire et suit l'exemple de celle d'Eliot : il y a un parallélisme entre Icio, Prufrock et Malone, le protagoniste absolu du recueil de Cucchi, auquel il dédie une section entière, mais aussi du roman de Samuel Beckett. Tous les trois ont plusieurs différences et une seule ressemblance : ils sont des idiots.

Malone ne meurt jamais

L'autre auteur anglais que Cucchi considère avec beaucoup d'intérêt est Samuel Beckett, dont il tire les prototypes du crétin ou de l'imbécile. Ce sont les mêmes qu'Eliot et, antérieurement on les retrouve dans le *Fool* de Shakespeare, mais dans les travaux de Beckett on trouve toute une poétique innovatrice : à savoir l'absurdité beckettienne.

En effet, il y a toute une longue discussion sur la conception de l'absurde, propre aux livres de Beckett et, plus généralement, aux livres de l'existentialisme. Dans ce cas, l'existentialisme mène l'écrivain à s'engager, à avoir « les mains sales » comme Sartre, mais il y a des atmosphères hors du temps et du lieu, comme celles de Camus et du théâtre de Beckett. Parmi ces figures, l'imbécile devient le protagoniste et le porte-parole positif dans un monde et dans un contexte incompréhensible. Le crétin assume alors le rôle de la santé et de l'engagement, quoique teinté d'absurdité.

C'est le thème principal de la préface de Theodore Adorno à *Fin de partie*, une pièce de Beckett, qui semble englober toutes les œuvres de l'écrivain irlandais. En effet, Cucchi se consacre plus aux romans qu'aux œuvres dramatiques, mais cette préface arrive à toucher tous les aspects principaux de ses œuvres. L'essai d'Adorno, contenu dans la seule édition italienne de la maison d'édition Sugar & co

¹ Idem, p. 12.

² Maurizio Cucchi, *Per un secondo o un secolo*, p. 35.

de Milan des romans de Beckett, commence avec une comparaison avec les œuvres de Kafka, en soulignant les divergences. Avant tout il soutient que « *l'assurdità non è più una condizione affettiva [befindlichkeit] dell'esservi ridotta a un'idea trasparente e poi arricchita di illustrazioni*¹ ». L'absurdité n'est plus une condition personnelle comme elle était pour Kafka, le seule exclu dans un monde de parfaitement inclus, mais une condition générale qui réunit et caractérise tous les hommes.

L'homme de Beckett est un homme moyen, dans tous les sens du terme, qui n'a pas d'attitudes significatives et qui est exilé dans un monde qu'on ne peut pas comprendre. Alors c'est lui qui est sain dans un monde corrompu par ceux qui le composent. Tel est l'élément innovateur de Beckett, parce que, comme le soutient Adorno, « *il linguaggio di Beckett provoca una salutare malattia dell'ammalato*² ». Le malade souffre d'une maladie qui le rend sain : le fou peut regarder sa mort comme une sorte de libération d'une situation sans issue, dans laquelle la vraie condition humaine est « *l'immagine dell'ultimo uomo che divora gli uomini precedenti, l'umanità vera*³ ». En effet, tous les personnages rêvent à leur propre mort comme à un refuge où il est nécessaire terminer avec la vie et où « *la fine del mondo è scontata, come se fosse ovvia*⁴ ».

Il ne reste à l'homme qu'être détaché de la vie, la seule voie pour ne pas souffrir des horreurs du monde et de la société atomique. En effet, le détachement « *scivola nell'ideologia*⁵ » ou, au moins, il peut le faire. Voilà pourquoi Beckett a besoin d'un porte-parole insoupçonnable : le jongleur, ou mieux encore, le *clown*, dont Adorno donne une description efficace :

*La psicoanalisi spiega l'umorismo dei clowns come una regressione a un gradino ontogenetico estremamente primitivo : ed ecco la regressiva commedia beckettiana discende fino a quel gradino. Ma la risata cui essa induce dovrebbe soffocare i ridenti. Ecco cosa è diventato l'umorismo, invecchiato come mediatore estetico, divenuto come tale ripugnante, privo ormai di ogni canone cui attenersi, privo di un luogo di conciliazione dove sarebbe possibile la risata, senza che ci sia qualcosa di innocente sospeso tra cielo e terra, che possa essere oggetto di riso*⁶.

La psychanalyse explique l'humour des jongleurs comme une régression à un niveau de compréhension plus bas, qui ne trouve pas de rire libérateur, mais une violence et une répugnance significatives, le rire est étouffé par le drame de l'homme et de l'univers. A la base de cette conception de la vie et de l'humour, il y a la philosophie de Schopenhauer, avec la nécessité d'abandonner la volonté de vivre. Dans la pièce *Fin de partie*, Hamm, le protagoniste, n'a pas d'identité, il est « *il re, il*

1 Samuel Beckett, *Molloy, Malone muore, L'innominabile*, Milan, Sugar & co, 1965, p. V.

2 Idem, p. XXXII.

3 Idem, p. XI.

4 Idem, p. X.

5 Idem, p. XIV.

6 Idem, p. XXV.

centro di tutto, che personalmente non è in grado di fare nulla¹ », tandis que Clov, (nom qui porte en soi le substantif clown) est le « gant utilisé par son maître pour toucher le monde des choses² ». Toutes les pièces de Beckett sont constellées par Clov : dans le roman, pris en considération par Cucchi, il s'appelle Malone, il est exclu, il est détaché, il est fou et, donc, il ressemble à un clown, mais, surtout, il est le prototype des personnages de Cucchi.

La préface de Gabriele Frasca, dont le titre est significatif (*tous se tient, tout vous tient*), souligne, d'une façon vraiment efficace, la « bêtise letteraria³ » de l'écrivain irlandais. La bêtise de Malone le paralyse, le rend esclave des volontés d'autrui, mais elle ne l'empêche pas d'avoir « *un bel ritmo narrativo, anche se si perde in digressioni, secondo una consolidata consuetudine della famiglia cui appartiene, che poi è quella degl'ipocondriaci delegati degli scrittori che un tempo si definivano spleenetic⁴* ».

Malone est sûrement un imbécile, mais jusqu'à un certain point : en effet on peut associer sa stupidité avec une grande profondeur émotive, inconnue des autres hommes, avec lesquels il coexiste dans la maison de santé où il est interné. Frasca souligne une certaine réalité de concentration, un « *destino chiaramente detentivo⁵* », que Beckett a connu en décrivant les camps nazis, reproposé avec Malone et qui est repris dans le bref récit *Giallo imperatore* de Cucchi, contenu dans *Rebus macabro* où le protagoniste, fou et délirant, attend ses pilules pour se calmer. En effet, la réalité de camps de concentration allemands est un prétexte pour décrire un homme qui essaie de se libérer du drame de la vie, de la réalité, parce que, même si tous les personnages de Beckett désirent ardemment la mort, « *Beckett sente la responsabilità di essere legato al mondo, e se pure il male assoluto dei campi non appare mai nei suoi lavori, ebbene nessun autore ha scritto con tanta consapevolezza direttamente sulle ceneri di Auschwitz* ».

Malone est interné en tant qu'imbécile dans une maison de santé, parce qu'il n'est pas capable de se prémunir contre les dangers, il est dans une condition physique de totale dépendance, à la merci des autres. On le lit clairement lorsqu'il décrit son réveil : « *My sight and hearing are very bad, on the vast main no light but reflected gleams. All my senses are trained full on me, me. Dark and silent and stale, I am no prey for them. I am far from the sound of blood and breath, immured. I shall not speak of my suffering* »⁶.

La situation clinique du patient est entièrement bloquée, il est dans une situation dangereuse dans laquelle il risque de mourir, il ne sent plus le bruit de son sang et de son souffle. A mi-chemin

1 Idem, p. XLIII.

2 Idem, p. XXXIX.

3 Samuel Beckett, *Malone muore*, Turin, Einaudi, 2011, p. VII.

4 Idem, p. VIII.

5 Idem, p. XI.

6 Samuel Beckett, *Three Novels*, New York, Grove Press, 2011, p. 180.

entre la maladie mentale et physique, sa condition ressemble à celle du petit Icio dans le recueil des compositions Glenn, dont on craint que « *la sua fantasia sia assai modesta, l'attitudine al fare inconsistente*¹ ».

Beckett n'hésite pas à définir la situation de Malone comme idiotie, en effet dans plusieurs passages il décrit ce statut mental de démence, statut qui lui permet d'être partiellement heureux dans sa vie. On le comprend quand Malone ne se rend pas compte des différences entre le soleil et la lune, « *from his ignorance of them he drew a kind of joy, as from all that went to swell the murmur, You are a simpleton*² ». Être un nigaud est essentiel pour devenir le porte-parole de Dieu et pour comprendre des réalités qui échappent aux autres, on s'en aperçoit à l'école, mais surtout à l'université, lorsque sa mère prie tous les soirs pour exaucer son désir de voir son fils, c'est-à-dire Malone, avec sa maîtrise. Elle était sûre et certaine que « *for they felt that a more or less normal, if unintelligent youth, once admitted to the study of these professions, was almost sure to be certified, sooner or later, apt to exercise them. For they had experience of doctors, and of lawyers, like most people*³ ».

Selon les parents de Malone, pour exercer les professions de médecin et d'avocat, il faut être accepté à l'université et alors, on est presque sûr, de le devenir. Ceci contraste avec la réalité de Malone, où même les infirmiers ne sont pas normaux, si tant est que la normalité existe. En effet, Lemuel, son gardien – persécuteur, donne l'impression « *of being lightly more stupid than malevolent, and yet his malevolence was considerable*⁴ ». Lemuel est celui qui, à la fin du roman, tue tous les accompagnateurs pendant l'excursion finale, en laissant en vie seulement les malades – prisonniers : cela démontre une certaine logique dans un geste pourtant totalement fou : ce geste peut être lu comme une tentative de fuir la captivité.

En parlant de captivité, Malone semble souffrir d'une sorte d'esclavage, une sorte de dépendance de choses autour de lui, de ses choses, c'est-à-dire son crayon noir pour écrire, son bloc-notes pour prendre des notes absurdes sur sa vie et pouvoir la raconter. Les choses de Malone revêtent une importance fondamentale pour lui, une sorte d'urgence impérative « *quick, quick my possessions*⁵ », ou encore « *I would hook the desired object and bring it over the bed*⁶ » ou encore « *there exists a whole of strange objects, having apparently very little in common, which have never left me, since I have been here, but remained quietly in their place*⁷ ». Ils connotent sa vie, passée immobilisé dans un lit, ils donnent à cette existence un sens ou, mieux, cette existence a un sens à travers eux. Leur manque lui une anxiété incontrôlable qu'il n'arrive

1 Maurizio Cucchi, *Glenn (Poesie 1965 – 2000)*, p. 119

2 Samuel Beckett, *Three Novels*, p. 187.

3 Idem, p. 204.

4 Idem, p. 259.

5 Idem, p. 239.

6 Idem, p. 243.

7 Ibidem.

pas à gérer ; en effet Malone a une véritable crise lorsqu'il ne trouve pas ses objets aimés dans son lit, près de lui « *my things !, over and over again, tossing about in the bed and beating and distributed the blanket with his palms¹* ». Il est si obsédé par la possession de ses choses qu'il en arrive à rédiger de véritables inventaires, pour être sûr de rien oublier de « *his things* ». L'inventaire est si important que Malone se pose une question cruciale : « *But I can really resign myself to the possibility of my dying without leaving an inventory behind ?²* ».

La liste de ses choses devient la seule possibilité pour lui de laisser une trace sur la terre de son existence. Et peu après il continue avec la même question, c'est-à-dire s'il a du sens « *go on drawing up an inventory corresponding perhaps but faintly to the facts³* ». L'inventaire change de signification : d'une liste de choses, elle devient une liste de faits, qui a le devoir de conserver ses souvenirs. La même obsession pour les objets est aussi présente chez Cucchi, par exemple dans le recueil *Le meraviglie dell'acqua*, dans lequel il énumère d'une façon irrationnelle une série de choses qui semble donner une signification à l'existence du protagoniste : « *Cerchi concentrici sono quei padiglioni, verso il basso/ a chiocciola ; attorno drappi, frange dorate,/ specchi dipinti sottili come lame... lampade/ a foglie accartocciate... e gli elastici, le fionde/ che agito con le mani ; il sapore/ verde intenso della menta.../ un elefantino luccicante ci protegge⁴* ».

Il y a beaucoup d'énumérations parmi ses livres, celle – ci est significative parce qu'elle arrive au protagoniste pendant la description d'un théâtre et, il est clair, que ce cadre est important, surtout si on fait référence à Beckett. Mais il est encore plus significatif d'analyser celles du recueil *Per un secondo o un secolo*, dans lequel il y a une section entièrement dédiée à Malone, dont elle porte le nom. La première poésie de cette section, c'est-à-dire *Malone non muore*, décrit la chambre du Malone milanais, une chambre sale, avec « *i fiaschi, le stoviglie, l'aglio appeso,/ gli stracci, il cagnetto sul cuscino/ danno un'idea di miseria e impostura/ che vorrei riscattata in Emmaus,/ con il sacco e le pagnotte⁵ [...]* ».

De la description de la chambre, on passe à celles des éléments qui composent un lit morbide, dont le contact est très agréable, surtout le contact « *del lattice, del lino,/ sognando l'eterna piuma⁶ [...]* ». les choses, peu à peu, perdent leur dimension extérieure pour assumer une connotation intérieure, c'est-à-dire que Cucchi se rend compte que l'homme aussi est composé par des choses et il décrit, comme sous la lentille d'un microscope, les infinies cellules de notre corps, en admettant, ironiquement, que « *la mia*

1 Idem, p. 250.

2 Idem, p. 175.

3 Idem, p. 244.

4 Maurizio Cucchi, *Le meraviglie dell'acqua (Poesie 1965 – 2000)*, p. 71.

5 Maurizio Cucchi, *Per un secondo o un secolo*, p.9.

6 Idem, p. 14.

mistica è l'oggetto, l'acquisto¹ » et que, après s'être dépossédé de soi – même, d'engendrer « infinite sequenze merceologiche² ». Et alors les objets deviennent les cellules qui composent les corps : « Dalle frattaglie e dai frustoli, / dal macinato ai globuli, / dai villi e microvilli e soprattutto / si scatena lì, si incrocia / si imbeve e si sparge, / indecifrabile materia, / dalle caverne e dai succhi e genera / sentimenti e visioni, / sentori, panico, euforia, rigurgiti / e figure della mente, / protocollo cangiante dell'anima »³

L'identification avec Malone est toute à fait plus explicite, elle prend forme avec des citations du texte beckettien. En effet le Malone milanais dit : « *Comunque sia, non muoio subito, del tutto.* / « *Nascere è l'idea del momento* », / *scrisse Malone con il suo mozzicone* »⁴. La citation de Cucchi est tirée de deux extraits du roman de Beckett : « *I shall soon be quite dead at least in spite of all. Perhaps next month*⁵ ». Le deuxième exprime presque le même sentiment, la même obsession : « *I now add these few lines, before departing from myself again. I do not depart from myself now with the same avidity as a week ago, for example* »⁶. Et, peu de pages après, on trouve la dernière citation du Malone irlandais : « *No matter, I have just had another. Perhaps it is the same one back again, ideas are so alike, when you get to know them. Be born, that's the brainwave, that is to say live long enough to get acquainted with free carbonate gas, then say thanks for the nice time and go* »⁷.

Le projet de deux auteurs suit une égale progression : la constante négativité du Malone beckettien n'arrive pas à être de la même intensité que celle du début du roman. En effet, on remarque un changement : on passe du désir de mourir à l'obligation de mourir. La négativité se transforme alors en une conscience pessimiste liée à une réelle bonté de la naissance, événement qui prévoit et prélude à la mort. Cucchi n'assume pas cette négativité : il y a encore de la place pour avoir de l'espoir en ce qui concerne la vie, on peut encore réagir au désespoir et manifester sa force et sa présence, étant bien entendu qu'il faut mourir et que naître, surtout dans un monde comme le nôtre, n'est pas une grande idée. Mais il ne faut pas se décourager, il faut combattre, dans la conscience que ce monde ne changera pas beaucoup à cause de nos actions, mais il est important de ne pas être complice de ses aberrations. Voilà la morale, voilà le *lupus in fabula* : ne pas se rendre et accepter, avec détachement, que notre société doit être améliorée et que l'homme est obligé de mourir, peut – être pas « tout de suite », comme le désirait Malone.

1 Idem, p. 38.

2 Ibidem.

3 Idem, p. 49.

4 Idem, p. 11.

5 Samuel Beckett, *Three Novels*, p. 173.

6 Idem, p. 202.

7 Idem, p. 219.

« ... surtout, peut – être, une question de style » : Jacques Prévert.

De Jacques Prévert, Cucchi tire une prédisposition à une poésie populaire et en même temps aristocratique, une poésie, qui a pour protagonistes des imbéciles, des assassins repentis ou pas (Gilles de Rais) et dans laquelle les objets et les choses sont les éléments les plus importants. Voilà le pourquoi de l'inestimable importance de la figure de style de l'énumération, de l'inventaire confus, seul lien avec la réalité, figure qui caractérise aussi la poésie de Cucchi .

« C'est surtout, peut – être, une question de style¹ » ainsi Cucchi commence toutes les directions d'éditions de *Les feuilles mortes* de Prévert. Je l'estime significative, vu qu'il a initié beaucoup d'éditions de cet auteur français et que, parmi toutes les sources d'inspiration, il lui a donné beaucoup d'attention et de temps, si bien que, dans la préface à *Sole di notte* de Giovanni Raboni, Cucchi remarque sa grande connaissance de Prévert² . Une phrase – sentence qui indique l'élément le plus important et qui justifie tout l'intérêt de Cucchi : en effet il continue peu de lignes après : « *una questione di stile, di ormai indiscutibile eleganza e raffinatezza di pronuncia, una questione anche di classe*³ ». Donc il définit les qualités de ce style: élégance et raffinement et classe.

Cucchi commence par souligner les aspects du style qu'il aime le plus, c'est-à-dire la légèreté de l'énonciation poétique prévertien, qui le mène « *a muoversi sempre con noncurante disinvoltura tra l'arrogante e il tenero, tra l'aristocratico e il plebeo*⁴ ». Mais ce n'est pas seulement le style, quand même élégant, qui oscille entre le plébéien et l'aristocrate, c'est toute la poésie de Prévert, qui est connotée par cette ambiguïté ou, tout simplement, par cette ampleur du matériel poétique. En effet, ses personnages aussi ont les mêmes attitudes et la même extravagance que celles de son style ; ce sont les personnages que Cucchi aime le plus et qui apparaissent dans ses vers : « *Troviamo in queste pagine personaggi diversi, tra cui qualche duro un po' ... molliccio, annoiato o strambo che ha una non troppo vaga rassomiglianza con lo stesso Prévert ritratto in numerose foto con la famosa cicca all'angolo della bocca ; troviamo anche numerosi « tristi fanciulli perduti », personaggi patetici, goffi e nondimeno simpatici e deliziosi come l'asino che dorme o l'elefante* »⁵.

Selon Cucchi, le recueil *Les feuilles mortes* est rempli de tristes enfants perdus, de personnages pathétiques et gauches, mais aussi sympathiques et, parmi ces figurants, il y a quelqu'un qui joue le dur,

1 Jacques Prévert, *Le foglie morte*, Parme, Guanda, 1981, p.7.

2 Jacques Prévert, *Sole di notte*, Parme, Guanda, 1993, p. 12.

3 Jacques Prévert, *Le foglie morte*, cit. p. 7.

4 Ibidem.

5 Idem, p. 8.

avec le mégot à la bouche, quelqu'un qui ressemble à Prévert. Ces personnages vivent dans une réalité surréaliste, caractérisée par des longues et confuses énumérations de rêves, d'humeurs, de choses, de libres jeux de mots gratuits et qui démontrent « *il surrealismo popolare di tanti versi*¹ ». En effet Giagni dit que ces sont des énumérations d'objets « *puliti, semplici, allineati uno dopo l'altro, affidati soltanto al ritmo*² ». Les humbles et les énumérations sont des traits communs avec le recueil *La pluie et le beau temps*. Dans la préface pour la maison d'édition de Milan TEA, Cucchi indique la raison pour laquelle Prévert est si connu : « *la sua è un'arte popolare*³ ».

La notoriété de Prévert est le résultat de son art, qui a su partir de la vie quotidienne et se rendre « populaire » et en fait un de poètes les plus aimés du XXe siècle. Mais cela ne suffit pas, il faut aussi souligner l'interpénétration du comique et du sentimental, qui rend sa poésie d'une « *naturale leggerezza*⁴ », même dans sa veine anarchisante. Prévert est un parfait interprète de la réalité qui est autour de lui, qui semble perdre contenance dans ses mains, avec ses interminables catalogues d'objets et de situations qui échappent à la morale et, surtout, au moralisme commun. Prévert alors acquiert des « *magiche virtù di narratore*⁵ », ses histoires bizarres « *riempiono questo libro di personaggi, caricature, situazioni di ogni tipo, che si intrecciano o si giustappongono, si accavallano, si moltiplicano. Questa ricchezza multicolore di presenze è certo uno dei segreti della sua fortuna*⁶ ».

Cucchi parle d'histoires, de personnages « de tous les genres », qui vivent et peuplent ses poésies et ces recueils, mais ces caricatures sont justifiées aussi par une indéniable présence de la prose, élément fondamental pour Cucchi : il faut tout simplement penser aux recueils comme *Glenn* et *L'ultimo viaggio di Glenn*, composés de prose et de poésie. Ces personnages picaresques se prêtent à la tendance prosaïque, parce qu'ils sont des humbles, comme le remarque Gian Domenico Giagni. On trouve le clochard qui « *non accetta compromessi nella sua professione*⁷ », mais des personnages « *calati nell'ultimo stadio dell'inferno sociale*⁸ » aussi et le poète même, qui fait partie des inconnus parce qu'il devrait être « *l'uomo più umile*⁹ ». Giuseppe Conte continue dans le sillon tracé par Giagni et il souligne dans la préface du recueil *Parole*, la présence d'une poésie maudite :

Se c'è del « maledettismo », c'è in forma nuova e annacquata : né quello feroce e visionario di Lautrémont, né quello supremamente elegante, sofferto e dandystico di Baudelaire, né quello arduo e bruciato di Rimbaud. Siamo piuttosto di fronte a un « maledettismo

1 Idem, p. 7.

2 Jacques Prévert, *Poesie*, Parme, Guanda, 1964, p. IX.

3 Jacques Prévert, *La pioggia e il bel tempo*, Milan, TEA, 1995, p. 7.

4 Idem, p. 8.

5 Idem, p. 9.

6 Ibidem.

7 Jacques Prévert, *Poesie*, cit. p. XV.

8 Idem, p. XVIII.

9 Idem, p. XVII.

democratico », a quel guardare l'emarginazione, la devianza, l'assassinio, la colpa in un'ottica assolutoria fatta ora però di buon senso concreto e di coperture ideologico – sociali¹.

Selon Comte, s'il y a une poésie maudite, elle est moins ancrée dans la tradition, on peut parler d'une certaine démocratie de cette poésie, qui souligne la déviance avec un point de vue absolu et imprégné de sens concret et de couvertures idéologiques. Une des figures les plus récurrentes de la poésie de Prévert, naturellement parmi les exclus, est certainement le clochard. Cette figure apparaît dans plusieurs textes, dont *Encore une fois sur le fleuve*, dans lequel on trouve « le prodigieux clochard au réveil triomphant/ le grand soleil paillard bon enfant et souriant/ plonge sa grande main chaude dans le décolleté de la nuit/ et d'un coup lui arrache sa belle robe du soir² ». Peu après, une étrange nouvelle figure apparaît sur la scène, la figure du père, un père « dénaturé, le père soleil indifférent³ ».

Il y a beaucoup de monde pour remplir les rangs des idiots : on trouve « Là – bas un indigène dans sa rizière⁴ » dans la poésie *Le cours de la vie* à l'égard de la situation au Viet - Nâm, ou la vie des chômeurs dans la poésie *La nouvelle saison*, où « Dieu s'en va chercher du travail en usine/ du travail pour lui et pour son serpent⁵ ». On trouve sur la scène les rues de la vie américaine et du théâtre de New York (*Chanson de cireurs*), où « l'enfant noir/ au gentil cireur de Broadway⁶ » nettoie les chaussures des passants. Le protagoniste de la poésie *Les derniers sacrements*, où on trouve les affres d'un moribond est d'une inspiration plus macabre et dramatique :

Noyé dans les grandes eaux de la misère/ qui suintent horriblement/ le long des murs de sa chambre sordide/ un mourant/ livide abandonné et condamné/ aperçoit/ dans l'ombre de la veilleuse/ promenade et bercée par le vent/ contre le mur suintant/ une lueur vivante et merveilleuse/ la flamme heureuse des yeux aimés/ et il entend/distinctement/ en mourant/ dans l'éclatant silence de la chambre mortuaire/ les plus douces paroles de l'amour retrouvé⁷.

La défense des humbles met en lumière le côté politique de sa veine, lorsqu'il arrive au lecteur de tomber sur un titre comme *Chasse à l'enfant*, dont l'incipit est très clair : « Bandit ! Voyou ! Voleur ! Chenapan !⁸ ». Le dénouement explique la volonté de dénonciation de Prévert : l'enfant est accusé par les « honnêtes gens⁹ » et il est chassé par eux. Mais « pour chasser l'enfant pas besoin de permis/ tous les braves gens s'y sont mis/ Qu'est ce qui nage dans la nuit/ quels sont ces éclairs ces bruits/ c'est un

¹ Jacques Prévert, *Parole*, Parme, Guanda, 2007, p. 9.

² Jacques Prévert, *Œuvres complètes, volume I*, Paris, Gallimard, 1992, p.791.

³ Idem, p. 792.

⁴ Idem, p. 816.

⁵ Idem, p. 821.

⁶ Idem, p. 829.

⁷ Idem, p. 838.

⁸ Idem, p. 57.

⁹ Ibidem.

enfant qui s'enfuit/ on tire sur lui à coup de fusil¹ ». Les thèmes de la chasse, de la condamnation et de la punition sont présents aussi dans le texte *Confidence d'un condamné* : c'est l'histoire d'un homme qui a tué une femme, mais qui ne sait pas pourquoi et il préfère choisir la mort plutôt que le ridicule. En effet, le texte en prose commence avec la question : « pourquoi on m'a coupé la tête² ». L'homme continue son histoire, en racontant qu'il s'est trouvé avec le cadavre d'une de ses amies sur l'escalier et qu'on l'a découvert en cette macabre compagnie, alors : « couvert de sang [...] j'avais passé un trop mauvais quart d'heure dans les mornes ténèbres de ce noir escalier et j'avais eu la folle imprudence d'affirmer : je vois clair la nuit, moi, je suis comme les chats. Qui m'aurait pu cru alors et sans me rire au nez ? Oui, j'en suis bien sûr, on m'aurait ri au nez pendant de longues, de trop longues années à mon gré. J'ai préféré me taire plutôt que d'être ridiculisé »³.

Dans le texte *Le fusillé*, l'homme tué est « par terre comme un paquet sanglant [...] comme un enfant dormant⁴ ». On est choqué par l'image, mais on remarque aussi cette imagination maudite plus contenue, celle décrite par Giuseppe Conte et qu'on peut retrouver dans un texte comme *Les bruits de la nuit*, où il y a toute une description du milieu criminel nocturne de la ville. En se promenant avec Prévert la nuit, on fait la connaissance d'« un ivrogne perdu dans un corridor/ un fou sur un toit qui joue du tambour/ j'entends aussi le rire d'une fille/ qui pour satisfaire le client/ simule la joie simule le plaisir⁵ », mais aussi le pauvre client qui « tourne l'œil dans la nuit⁶ ».

La figure de la prostituée est habituelle dans les textes des poètes maudits, qui valorisent la déviance et ce que la moralité refuse ; il ne s'agit pas uniquement de scandaliser le lecteur, il faut aussi accuser la société chic, pour pouvoir en souligner la complète décadence. Prévert décide d'utiliser l'ironie (figure littéraire qui cache toujours une certaine agressivité), une ironie qui semble parcourir dans le texte les modulations des comptines des enfants. Voilà pourquoi, dans le texte *Riviera*, on rencontre Mme la baronne Crin « reine de la carie dentaire/ son mari c'est le baron Crin, le roi du fumier du lapin⁷ ». Tous les deux ont été décrits avec beaucoup de sarcasme, en juxtaposant des éléments qui appartiennent à la noblesse à d'autres qui font partie intégrante des expériences moins nobles de la vie de tous jours.

Les poésies où les humbles ne sont plus des marginaux à cause de leurs actions, mais en raison de leur apparence physique sont d'une autre tonalité. Le lecteur ne rencontre pas d'assassins, d'enfants

1 Idem, p. 58.
2 Idem, p. 723.
3 Idem, p. 726.
4 Idem, p. 843.
5 Idem, p. 852.
6 Ibidem.
7 Idem, p. 52.

chassés ou de prostituées, mais des gens très simples, oscillant entre naïveté et idiotie. Le ton se fait plus plastique, l'accusation se transforme en un sourire ironique avec des figures surréalistes, dont l'existence est réellement improbable. On rencontre alors *Sur la route de Denain* « une femme nue/ que jamais homme n'eut¹ », cette femme rencontre un nain qui, comme elle, n'a jamais connu l'amour et il profite de la situation sur la même route « ni vu ni connu/ la nuit/ le nain eut la nue² ». Ce texte est un bon exemple des changements à l'égard de la dénonciation de Prévert : il n'y a plus de critique sociale manifeste, mais un certain détachement envers la matière décrite, un choix des sujets absurdes et une utilisation de l'ironie, qui frise la crétinerie.

On respire la même atmosphère dans le texte *Ardoises*, une ballade médiévale dans laquelle on retrouve « Barbe-Bleue », protagoniste du recueil *Jeanne D'Arc e il suo doppio* de Cucchi, « la reine de l'espoir et de l'oubli noir³ ». Un des protagonistes est « Crédit » « son bouffon gris, /ne cesse de valser/ dans son nuage de poussière de craie/ Et les mauvais clients du malheur/ les bons vivants rêveurs et titubants/ lisent toujours en se marrant/ le faire-part de deuil hilarant/ Crédit est mort et pour longtemps⁴ ». La figure très récurrente du jongleur continue la tradition médiévale, comme dans un texte complètement dédié à cette image, un texte dont le titre est *Figuration* et qui porte la signature de Shakespeare :

Entre le fou/ sort un messenger/ entre trois sorcières/ entre le chœur/ entre le Rumeur/ entre la vieille femme/
entre le spectre/ entrent des paysans avec des pelles et des pioches/ entre une nourrice avec un enfant mort dans
ses bras/ entre un gentilhomme au couteau sanglant/ entrent Pyrame et Thisbé le mur le clair de lune et le
lion// Tous sortent/ SHAKESPEARE⁵.

On est en présence d'une représentation sacrée, une espèce de danse macabre dans laquelle les protagonistes dansent tous ensemble : on trouve le fou, les sorcières, la vieille femme, le spectre, les paysans, la nourrice avec l'enfant mort dans ses bras, le gentilhomme avec le couteau sanglant, Pyrame et Thisbé et enfin Shakespeare, tous avec le même destin, celui de tous les hommes qui est de sortir de la scène..Le poème est agencé comme une pièce de théâtre, une sorte de scénario baroque du destin des hommes.

Parmi les exclus, dans le texte *Le combat avec l'ange*, dans lequel il y a la figure du boxeur – ange, destiné à se battre dans un match combiné et truqué avec la victoire prédéterminée de l'autre, c'est-à-dire du challenger. Le poète plaide longuement afin que l'ange ne monte pas sur le ring, mais, comme

1 Idem, *volume, II*, 1996, cit. p. 414.
2 Ibidem.
3 Idem, p. 427.
4 Ibidem.
5 Idem, p. 391.

tous les hommes, il doit combattre, même en sachant qu'il va perdre le match.« N'y va pas/ tout est combiné d'avance/ le match est truqué [...] et avant même que tu te sois levé de la chaise/ ils te sonneront les cloches à toute volée/ ils te jetteront à la figure l'éponge sacrée [...] et il te frappera au-dessus de la ceinture/ et tu t'écrouleras [...] et jamais tu me pourras faire l'amour¹ ». L'élément le plus étonnant de cette composition est qu'on est en présence d'une chronique sportive dans laquelle l'ange reprend les stéréotypes du boxeur : il est généreux, il est courageux, il doit souffrir sur le carré, il doit supporter les coups bas qui le jetteront au tapis. Il semble souffrir d'une certaine imbécillité, comme s'il était affligé par la *dementia pugilis*, c'est-à-dire la maladie des boxeurs, conséquence des coups reçus dans leurs matchs. Et cela rend ce sport plus intéressant par rapport aux autres, ils sont de vrais héros destinés à perdre sur le ring, à la différence des anti-héros destinés à tuer les jeunes, c'est-à-dire les vieux cadres de l'armée. Prévert n'en doute pas et il abrège en les définissant comme « imbéciles/ à chanter et à défiler² » dans le texte *La guerre*.

On est dans la même situation lorsque le lecteur aborde *La pluie et le beau temps*, un recueil dans lequel on trouve des figures crétines. Le premier imbécile est le docteur Jonquille dans le texte *Rue Stevenson*, qui a commis un homicide et qui va être pendu. Certainement on peut voir une dette envers Villon et sa *ballade des pendus*, mais le côté dramatique manque : l'amour fatal pour la belle Adèle le perd « Adieu donc docteur Jonquille/ Je ne te dis pas au revoir/ puisqu'on va te pendre/ adieu malheureux imbécile/ et paix à tes cendres³ »

La bêtise ne se limite pas à la dimension humaine, mais elle rejoint un statut personnel et donne son titre à la poésie *Drôle d'immeuble*. Ce texte très long voudrait être une sorte de feuilleton, dont le protagoniste n'est pas un héros, mais un homme commun, « un homme comme les autres sauf qu'il est bossu⁴ » : il possède toutes les caractéristiques physiques des imbéciles. Il en va de même dans la poésie suivante *Petite tête sans cervelle*, qui narre l'histoire d'un vol, « C'est un vélo volé et secoué par le vent/ un enfant est dessus qui pédale en pleurant/ un brave homme derrière lui le poursuit en hurlant⁵ ». La morale : l'enfant est victime de son vol parce qu'il finit sous un train. Voilà une critique explicite à la société et aux vieux, qui semblent poursuivre les enfants, parce qu'ils sont envieux.

On peut savourer le même esprit dans la poésie *A Alphonse Allais* : de nouveau la légèreté de l'enfant et du jeune qui doit affronter la gravité moraliste du monde adulte. Dans un monde absolument

¹ Jacques Prévert, *Poesie*, cit. p. 122.

² Idem, p. 156.

³ Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, volume I, cit. p. 703.

⁴ Idem, p. 704.

⁵ Idem, p. 713.

surréaliste, on trouve Alphonse Allais, un jeune « qui jouait avec la vie comme/ le chat avec le souris¹ » ; une dame demande à Alphonse s'il est sérieux de temps en temps, mais elle obtient toujours la même réponse : « Jamais, Jamais² ». Mais Alphonse n'a pas pris en compte les reproches des adultes et une fois, lorsqu'il riait « dans la barbe des gens bien élevés/ le fou rire alors l'emportait/ et il se lassait emporter frémissant/ à la gare Saint-Lazare où l'âge d'homme l'attendait³ » et il découvre la saleté du monde adulte, en abandonnant définitivement l'adolescence. Dans ce texte, il y a un plaidoyer pour le monde infantine, privé de la méchanceté des adultes, un monde idiot qui rejoint celui d'Icicio et du poète milanais.

Il faut encore indiquer toute une série d'exclus présents dans le recueil *Parole*, un recueil où la critique sociale s'émancipe et devient l'argumentation principale de ce livre. En effet, Prévert arrive aussi à réécrire l'Évangile dans le texte *Souvenir de famille ou l'ange garde chiourme*, où il est représenté comme pouvant guérir « les hydrique⁴ », réciter « Heureux les pauvres⁵ » et, en attendant, « il leur multipliait les pains⁶ ». Puis dans la poésie *Événements*, le lecteur rencontre « un jeune malade crève doucement, [...] sur le trottoir devant la porte/ Il y a un type qui est noir et qui débloque/ [...] un pédéraste regarde un autre pédéraste/ et lui fait un adieu de la main [...] le jeune malade meurt [...] un assassin la tête dans les mains/ la victime est rangée dans un coin/ repliée sur elle – même⁷ ». Il est bien clair qu'il y a toute une série d'exclus qui ont été choisis pour dénoncer la fausseté et la moralité de la société. Prévert essaie d'accompagner le lecteur dans un enfer quotidien pour lui montrer une certaine humanité, même parmi des hommes coupables. La culpabilité de ces hommes est lisible sur les traits de leurs visages, comme ceux de l'oncle Ferdinand :

Celui qui puait tellement des oreilles/ et qui n'avait plus qu'une seule dent/ l'homme se balade dans un cimetière/ et promène en laisse son ennui/ il n'ose rien dire/ il n'ose rien faire/ il a hâte que ça soit fini/ aussi quand arrive la guerre/ il est fin prêt pour être crôni/ et celui qu'on assassine/ une fois sa terreur passée/ il fait ouf et dit Je vous remercie/ me voilà bien débarrassé⁸.

Dans une autre rue, on a des faits très grave qui n'intéressent pas la bonne société et qui vont disparaître comme leurs protagonistes « un nouveau-né malade qui grelotte sur une tombe/ dans un

1 Idem, p. 737.

2 Ibidem.

3 Ibidem.

4 Idem, p. 19.

5 Ibidem.

6 Ibidem.

7 Idem, pp. 31-32.

8 Idem, pp. 35-36.

cimetière l'hiver.../ le cri d'un être les doigts pris dans la portière¹ ». Le trait commun de la poésie *Rue de Seine* est naturellement l'idée de la douleur qui accompagne toutes les phases de la vie, avec un destin de mort commun à tous. Prévert a conscience de la stupidité de l'homme, lorsqu'il dit « faut être bête comme l'homme l'est si souvent/ pour dire des choses aussi bêtes/ que bête comme ses pieds gai comme un pinson² ». La stupidité est un trait commun à tous les hommes, il faut seulement s'en apercevoir comme il faut se rendre compte de l'iniquité et de la violence sociale envers les plus faibles. Dans *Chanson dans le sang*, Prévert dénonce tous les crimes de la guerre et il entonne une mélodie d'accusation envers les pouvoirs forts, en utilisant la figure du sang : « Où s'en va-t-il tout ce sang répandu/ le sang des matraqué... des humiliés.../ des suicidés... des fusillés... des condamnés.../ et le sang de ceux qui meurent comme ça... par accident³ ». La violence est répandue partout et elle génère une spirale insurmontable : en effet, elle n'appartient pas seulement à la seule guerre, il y a aussi celle des assassins, assidus dans les textes de Prévert. On les trouve dans la déjà citée poésie *Evènements*, mais dans le texte *La grasse matinée* aussi, où la victime est

un homme très estimé dans son quartier/ a été égorgé en plein jour/ l'assassin lui a volé/ deux francs/ soit un café arrosé/ zéro franc soixante-dix/ deux tartines beurrées/ et vingt-cinq centimes pour le pourboire du garçon./ Il est terrible/ le petit bruit de l'œuf dur cassé sur un comptoir d'étain/ il est terrible ce bruit/ quand il remue dans la mémoire de l'homme qui a faim⁴.

La violence est encore une fois le thème du texte *L'orgue de Barbarie* et, quelquefois, punie, comme dans le texte *Chanson du géôlier*, dans lequel le protagoniste va libérer « celle que j'aime/ avec une clé tachée de sang⁵ ». La dynamique crime-châtiment est fondamentale aussi pour le livre *L'indifferenza dell'assassino* de Cucchi. En effet on lit les mêmes vicissitudes de l'assassin qui fait partie de l'œuvre de Cucchi, surtout celle-ci, dans laquelle on la figure de Boggia, qui sera exécuté, comme les assassins de Prévert. Dans le recueil *Rebus macabro* : on en retrouve qui ressemblent plus à ceux de Prévert, dans la complète confusion mentale et dans une atmosphère qui n'a rien de réel. Le premier est décrit s'armant d'un fusil pour aller à la chasse des « victimes innocentes⁶ », il a comme objectif celui de « *perseguire/ con la modestia e la prudenza/ che sempre mi contraddistinguono/ la più faticosa escalation/ uccidendo qua e là ma senza prevaricare*⁷ ». On peut parler d'un assassin gentilhomme, respectueux de la fatigante entreprise de tuer sans s'imposer aux autres. Cette situation totalement absurde se rencontre dans une autre composition,

1 Idem, p. 42.

2 Idem, p. 56.

3 Idem, p. 67.

4 Jacques Prévert, *Parole*, cit. p. 132.

5 Jacques Prévert, *Œuvres complètes*, volume I, cit. p. 121.

6 Maurizio Cucchi, *Rebus Macabro*, cit. p. 78.

7 Ibidem.

à savoir *L'uccisione*, dans laquelle le meurtrier sort dans les rues de la ville pour tuer. Il y a une longue énumération des crimes qu'il a commis :

ho ucciso a colpo sicuro/ esseri umani di ogni razza e sesso./ Ho ferito dimostrando non nego/ fermezza ed equilibrio./ E ho catturato prigionieri./ Ho ricevuto da più parti lodi disinteressate./ Ma tuttavia non sempre/ questa mia personalità complessa/ può, così energicamente, trovare/ esplicazione immediata/ estrinsecamente virile¹.

Etrangement l'assassin croit avoir une conscience et « *una personalità umana e civile²* », il croit accomplir une mission pour sauvegarder et pour préserver l'ordre social: il est bien clair que l'atmosphère est totalement absurde et que Cucchi se moque du lecteur qu'il veut frapper et scandaliser, comme dans les derniers vers du recueil, quand il prend conscience du fait qu'on est au printemps et que « *potrebbe essere anche l'ora adatta per morire³* ».

Comme dans les recueils de Prévert, les assassins sont accompagnés par des imbéciles chroniques : cela est bien visible dans ce livre qui se termine avec un criminel et commence avec une composition à propos d'un imbécile. Le titre ne laisse rien imaginer « *L'incapacità di intendere* » : le protagoniste se demande comment « *programmare la propria/ scontata inettitudine⁴* » et il arrive à la conclusion que « *tutto è inutile, tu vedi,/ non so gestirmi⁵* ».

En ce qui concerne les crétins, il y a toute une série d'imbéciles disparus éparpillés dans toutes les poésies de Cucchi, mais c'est seulement dans le roman *Il male è nelle cose* que se vérifie une étrange coïncidence, à savoir une totale superposition entre le protagoniste et les autres personnages de l'histoire au niveau de l'imbécillité. Pietro, le protagoniste « *era un ignavo⁶* », croit, toutefois être meilleur que ceux qu'il rencontre. En effet, il questionne un de ses amis, un nommé Giacomazzi, à sur le livre qu'il est en train de lire et ce dernier répond : « *Certo non è il libro Cuore. C'è un idiota che parla⁷* ». Pietro soutient que ce livre, *Cuore*, est un chef d'œuvre « *che gli stupidi non hanno capito⁸* ». Et Giacomazzi confirme : « *Allora sono uno stupido anche io⁹* ». Voilà la complète adhésion des protagonistes du roman à la stupidité, caractéristique dans laquelle ils se reconnaissent, mais elle est la clé aussi pour comprendre le pourquoi de l'éloge du livre De Amicis et de Franti, l'adversaire d'Enrico. De Amicis qualifie Franti d'infâme, parce qu'il commet beaucoup d'actions criminelles, il est cruel envers sa mère et il est

1 Idem, p. 81.

2 Ibidem.

3 Idem, p. 82.

4 Idem, p. 11.

5 Ibidem.

6 Maurizio Cucchi, *Il male è nelle cose*, cit. p. 62.

7 Idem, p. 65.

8 Ibidem.

9 Ibidem.

irrévérencieux envers les vétérans italiens de retour de la guerre d'indépendance. La figure de Franti a été objet d'étude également pour Umberto Eco : il lui dédie le livre *Elogio di Franti*, dans lequel il présente son rire comme une action démystificatrice et cruelle, mais véridique, par rapport à la réalité et à la société. La même attitude cruelle se retrouve chez Prévert, dans ses dénonciations sociales, mais surtout chez Pietro, quand il rit en voyant son ami Andrea, se promener en boitant : « *Era bellissimo, per Pietro, vederlo maldestro e con un mezzo sorriso, procedere a fatica e a grandi passi tra la gente*¹ ».

Parmi les victimes et les imbéciles, il y a aussi Luigi Cucchi, le père du poète qui a commencé par être disparu et puis est devenu l'immense orgueil du cœur du fils, « *il cuore povero dell'orfano*² ». Dans le premier livre, *Il disperso*, le père est très mal introduit dans l'histoire littéraire du fils : il a disparu, mais le fils ne comprend pas la raison de sa disparition, il souffre beaucoup de ce manque. Un de ses derniers souvenirs a comme sujet son père qui est en train de chercher quelque chose, n'importe quoi : « *ho visto... sapete bene... quello mutilato. Ebbene,/ dice che se ne va, in cerca di qualcosa/ di straordinario, chissà che. Affari ;/ sarà che è diventato matto*³ ».

Le père passe sous silence, il n'est pas reconnu dans son statut, il est le « mutilé », parce qu'il est revenu de Russie avec une blessure au bras. Luigi n'est pas arrivé à surmonter l'expérience de la Seconde Guerre Mondiale, une terrible vicissitude terrible qui ne l'a pas frappé uniquement au bras, mais aussi au cœur. Il a montré beaucoup de tendresse envers le fils, quand il lui enseigne « *i primi rudimenti della boxe,/ la noble art*⁴ », pour lui apprendre à se défendre des compagnons d'école, jusqu'à ses apparitions en rêve, quand il lui apparaît avec « *un largo sorriso*⁵ ». Dans ce recueil, la dimension paternelle change et Luigi devient l'ami le plus important du petit Icio, qui a finalement compris sa fin et sa nature tendre et aimable. On peut bien voir cela dans la première lettre poétique du fils à son père, dans laquelle Cucchi appelle son père « *caro perduto Luigi/ sei oggi più tenero, inerme fratello/ nel mio mutato pensiero*⁶ ». L'idée d'un père absent appartient aussi aux compositions de Prévert, par exemple *Histoire du cheval*, dont le premiers vers dit : « *Braves gens écoutez ma plainte/ écoutez l'histoire de ma vie/ c'est un orphelin qui vous parle / qui vous raconte ses petits ennuis*⁷ ».

La nature dialogique et la trame des événements sont les mêmes : la souffrance de l'abandon est telle quelle celle de Prévert, lorsqu'il crie sa douleur pour une absence, à l'occasion d'un rendez – vous manqué dans la poésie *Cet amour*, qui termine avec ces vers brefs, mais très intenses et dramatiques :

1 Idem, p. 79.

2 Maurizio Cucchi, *Poesia della fonte (Poesie 1965 – 2000)*, cit. p. 193.

3 Maurizio Cucchi, *Il disperso (Poesie 1965 – 2000)*, cit. p. 30.

4 Idem, p. 56.

5 Maurizio Cucchi, *Donna del gioco (Poesie 1965 – 2000)*, cit. p. 133.

6 Idem, p. 137.

7 Jacques Prévert, *Ouvres complètes*, volume I, cit. p. 12.

« nous t'avons oublié/ Toi ne nous oublie pas/ nous n'avions que toi sur la terre/ ne nous laisse pas devenir froids/ beaucoup plus loin toujours/ et n'importe où/ donne – nous signe de vie/ beaucoup plus tard au coin d'un bois/ dans la forêt de la mémoire/ surgis – soudain/ tends – nous la main/ et suave nous »¹.

Le développement de cette poésie est presque liturgique, il ressemble à une prière, un adieu éternel entre deux personnes qui se sont beaucoup aimé. Cette démarche poétique a été bien utilisé dans l'adieu jamais formulé entre Cucchi et son père. Comme Cucchi avec l'indémorable « petit Icio », Prévert se souvient du petit enfant encore vivant en lui et il le décrit dans la poésie dont le titre est *L'enfant de mon vivant* : les premiers vers présentent sa situation familiale : « Dans la plus fastueuse des misères/ mon père ma mère/ apprirent à vivre à cet enfant/ à vivre comme on rêve et jusqu'à ce que mort s'ensuive/ naturellement² ». Ce n'est pas seulement la présence de l'enfant encore vivante dans l'adulte qui réunit les deux poètes : il y a encore les longs catalogues comme source d'inspiration pour Cucchi. A vrai dire, les interminables énumérations prévertiennes sont une puissante source d'inspiration pour le poète milanais, qui essaie de les réinterpréter de manière bien différente. En commençant avec celles du recueil *Parole*, dans l'ironique composition *Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris – France*, cette poésie consiste en une anaphore des deux mots « Ceux qui », répétés d'une façon obsessive et pour se moquer de la société française « ceux qui tricolorent/[...] ceux qui croient croire/ ceux qui croa-croa³ ». La même stratégie poétique a été suivie pour la composition *J'en ai vu plusieurs...*, dans laquelle il utilise l'anaphore pour conclure la strophe fin « j'en ai vu qui tirait son enfant par la main et qui criait/ j'en ai vu avec un chien/ j'en ai vu avec un canne à épée/ j'en ai vu un qui pleurait/ j'en ai vu un qui entrait dans une église/ j'en ai vu un autre qui en sortait⁴... ». Cette anaphore indique un certain dédain social et, avec le vers final, on comprend que la religion chrétienne, prise dans son côté humain et évangélique, peut consoler l'homme qui souffre : il y a plusieurs personnes désespérées, qui sont bouleversées par la violence et par la douleur, le seul qui est en paix avec soi-même est celui qui, sortant de l'église, est soutenu par la foi d'un jour meilleur. Une autre brève anaphore d'argumentation religieuse est contenue dans la composition *Evénements* :

note toutes les mouches entonnent le béneédicté/ l'hirondelle passe et fronce les sourcils/ elle a horreur de ce simagrées/ les mouches sont pieuses/ l'hirondelle est athée/ elle est vivante/ elle est belle/ elle vole vite/ il y a un bon Dieu pour les mouches/ un bon Dieu pour les mites/ pour les hirondelles il n'y a pas de Halte là mes enfants/ remerçons le bon dieu des mouches de ce festin improvisé/ et sans une fausse bon Dieu/ elles n'ont pas besoin⁵.

1 Idem, p. 98.

2 Jacques Prévert, *Poesie*, cit. p. 220.

3 Jacques Prévert, *Œuvres complètes*, volume I, cit. p. 3.

4 Idem, p. 27.

5 Idem, p. 36.

Il en y a deux oppositions : la première décrit la beauté de l'hirondelle, qui est sans Dieu, parce que ce sont seulement les mouches et les mites, les plus faibles de la société, qui chantent le béneédicé. Les hirondelles n'ont pas besoin de Dieu. Les anaphores peuvent aussi avoir pour sujet les arbres et les fleurs, le lecteur peut bien le voir dans la composition *Fleurs et couronnes* avec cette – fois ci, la répétition du mot fleur : « dans leur tête/ pousse la fleur sacrée/ la sale maigre petite fleur/ la fleur malade/ la fleur aigre/ la fleur toujours fanée/ la fleur personnelle.../ la pensée¹ ». Dans ce contexte, la fleur est la pensée, qui peut avoir des connotations sacrées, elle peut être maigre et petite, malade, aigre, toujours fanée et, surtout, personnelle. La fleur est remplacée par le paysage dans la composition *Le paysage changeur*, où il y a des éléments que « les pauvres travailleurs ne voient pas² » et d'autres éléments dont les travailleurs doivent subir la vision, à savoir :

le paysage éclipsé/ le paysage prison/ le paysage sans air sans lumière sans rires ni saisons/ le paysage glacées des cités ouvrières glacées en plein été comme au cœur de l'hiver/ le paysage éteint/ le paysage sans rien/ le paysage exploité affamé dévoré escamoté/ le paysage charbon/ le paysage poussière/ le paysage cambouis/ e paysage mâchefer/ le paysage châtre gommé effacé relégué et rejeté dans l'ombre/ dans la grande ombre³.

La dimension humaine est présente dans la poésie *L'effort humain*, où l'homme accomplit à un effort résolu vers le mal et vers l'ostentation du pouvoir, vers la guerre et la souffrance, vers la mort et le massacre. L'anaphore est construite sur deux images : le grand portrait et la tête. Le portrait semble indiquer la dimension politique du pouvoir, son aspect extérieur : « le grand portrait équestre/ le grand portrait en pied/ le grand portrait de face de profil à cloche-pied/ / le grand portrait doré/ le grand portrait du grand devin// le grand portrait du grand empereur/ le grand portrait du grand penseur/ du grand sauteur/ du grand moralisateur/ du digne et du triste farceur⁴ ». Le ton baisse lorsqu'on commence avec énumération de la tête, pour conclure la composition. Et alors il y a « la tête du grand emmerdeur/ la tête de l'agressif pacificateur/ la tête policière du grand libérateur/ la tête d'Adolf Hitler/ la tête de monsieur Thiers/ la tête du dictateur/ la tête du fusilleur/ de n'importe quel pays/ de n'importe quelle couleur/ la tête odieuse/ la tête malheureuse/ la tête à claques/ la tête à massacre/ la tête de la peur⁵ ».

Plus le rythme s'accélère, plus le vocabulaire tombe et, en même temps, plus les situations se font dramatiques : de la tête du grand emmerdeur, on passe à travers à celle d'Adolf Hitler et on arrive à

1 Idem, p. 45.

2 Jacques Prévert, *Poesie*, cit. p. 140.

3 Idem, p. 142.

4 Idem, p. 154.

5 Ibidem.

celle de la peur, sensation qui unit tous les hommes et toutes les têtes de n'importe quel pays et couleur. A la fin du livre dans les dernières poésies, les anaphores et les énumérations deviennent toujours plus longues et fatigantes, l'anaphore est la composition même. On comprend un titre comme *Inventaire*, une longue liste qui commence avec des vers réduits au minimum comme « une pierre, deux maisons, trois ruines¹ » : la poésie signale tous les aspects qui sont liés à la vie quotidienne. La même quotidienneté est utilisée par *Salut à l'oiseau*, dans laquelle la figure de l'oiseau est présente dans tous les aspects de la vie de tous les jours, à partir « des paresseux/ oiseau des enfants amoureux² ».

Les mêmes énumérations sont les protagonistes de la première anaphore de la poésie *Eléphant* : « Enfant, je suis monté sur toi dans le jardin/ je t'ai vu dans les documentaires/ je t'ai vu à Hambourg/ je t'ai vu e breloque en pain d'épice/ je t'ai vu sur la gomme éléphant/ je te vois tel que tu es/ présent comme un véritable chose vivante³ ». L'anaphore en tête retourne dans la composition *Lumières d'homme*, mais dans une forme plus brève : « vos deux têtes/ tête de garçon/ tête de fille⁴ » : la tête symbolise, encore une fois, la pensée. En effet dans ce bref morceau, il y a tout l'espoir de Prévert qui invoque l'union de deux têtes pour sauver le monde entier. Encore une reprise du recueil *Parole*, surtout en ce qui concerne la figure de l'oiseau déjà utilisée dans la composition *Salut à l'oiseau*. Dans cette poésie, intitulée *Mauvaise soirée*, les oiseaux représentent l'espoir d'un monde sans guerre :

Oiseaux de tous les pays/ oiseaux de toutes les branches de tous les arbres de tous les pays/ rossignol du Japon/ unissez-vous/ oiseaux de paradis/ oiseaux mouches/ oiseaux de proie/ pélicans/ pingouins/ moineaux/ unissez-vous/ paons poussez de cris de paons/ oiseaux chantez à tue-tête dans le monde entier/ orfraies poussez de cris d'orfraies/ et toi buse/ pousse le cri de la buse/ rossignol/ l'homme t'a crevé les yeux/ pour que tu chantes mieux/ mais ça crève les yeux/ que l'homme est un con⁵.

On comprend le véritable but de Prévert : accuser les hommes d'être des cons, cette certitude est chantée partout par les oiseaux, porteurs de vérité et de joie, « à la santé entière/ d'un monde éparpillé/ d'un monde escamoté/ d'un monde retrouvé/ et perdu/ éperdu⁶ », comme dans la poésie *Aujourd'hui*. Il y a une tendance spécifique à lister toute une série d'instruments quotidiens qui semblent connoter la vie de leur possesseurs, comme dans la poésie *Fastueuse épaves...*, dans laquelle Kor Postma, peintre surréaliste hollandais, définit son processus créatif et indique ses buts artistiques, du moins dans la structure fictive poétique de Prévert. En effet la poésie commence avec une reproduction d'une lettre du peintre à un de ses amis :

1 Jacques Prévert, *Œuvres complètes*, cit. p.131.
2 Idem, p. 144.
3 Idem, *volume II*, cit. p. 416.
4 Idem, *volume I*, cit. p. 632.
5 Idem, p. 639.
6 Idem, *volume II*, cit. p. 451.

Un jour/ Kor Postma écrivait à un ami/ un de ceux qui aiment ce qu'il peint/ parce qu'il ne peint que ce qu'il aime/ tu sais que ma peinture ne vaut rien de magistral ou d'important et que j'essaie de donner une vie plus réelle aux choses insignifiantes, pauvres, simples, oubliées et jetées...// plumes et plantes/ objet éperdus éprouvés/ roseaux séchés liés et brisés/ et papillons éparpillés/ Vieille ratière et nouveau bigarreau/ rebuts de liège vêtus comme des oiseaux/ Vestiges de terre et de mer de joie et de misère/ de lumière et de vent/ signaux de morts et signe de vie/ vivantes et frêles ruines¹.

Les choses perdues et privées de signification sont des éléments poétiques également pour Maurizio Cucchi qui les utilise pour comprendre la vie de leur possesseur, pour narrer ses expériences personnelles, tout en allant plus loin que la poésie prévertienne et ses énumérations d'éléments quotidiens. Par exemple, dans la poésie *Le briciole nel taschino* du recueil *Il disperso*, Cucchi fait une longue liste à la Prévert :

Ma noi altri lo sappiamo,/ noi sà, quello che costa la briciola, il boccone (un po' di gioia/ in più, niente di più) la punta della matita, il foglio di quaderno/ (non si sciupa/ niente-niente va mai sciupato) il bastoncino, la cordetta col vestito/ magari della festa (« comodo farne a meno, quando si può/ tenerne sette, quindici, trentuno... »); e ancora il temperino,/ il sanguis,/ l'astuccio, le scarpe, il paletò,/ il cinemino (un po' di gioia in più/ niente di più). (È la mediazione,/ la mediazione...Ma se gli marcisse/ tutto, se una buona volta...)².

Le titre n'est pas fortuit : les miettes sont le seul instrument resté pour redécouvrir la figure paternelle. Tous ses objets sont présentés comme dans un réquisitoire, évidemment accusateur. Ce réquisitoire empêche toutes les justifications possibles, tous les *alibis* sont inécoutés et l'intention du magistrat est de condamner l'accusé, à cause de son obsession d'amasser tous les objets parce qu'ils coûtent cher, mais il n'y a pas jamais l'intention de sauvegarder la joie, « seulement un peu de joie, rien de plus ». On peut remarquer dans ce texte l'utilisation des termes qui sont des italianisations de langues étrangères ; les mots comme « *sanguis* » et « *paletò* » sont des calques de l'anglais « *sandwich* » et du français « paletot ». Cette utilisation réduit à zéro l'intention poétique dans la description du père, mais elle permet une connotation expressionniste et plus authentique du monde paternel. Le magistrat continue l'enquête en interrogeant les objets de son grand – père dans la poésie suivante :

¹ Idem, *volume II*, cit. p. 677.

² Maurizio Cucchi, *Il disperso (poesie 1965 – 2000)*, cit. p. 22.

E va bene, io forse ce l'avrò per fissazione, d'accordo, / sarò un testone, d'accordo, ma porca madocina mi ricordo sempre / del nonno in questi casi, della nonna, / del casotto (dell'orto) tutto ruggine, riempito di badili, pezzi di legna, tolle, / bellissime cianfrusaglie tenute d'acconto, / sacchetti di plastica con cordine fatte su, elasticini, lucchetti, palline di gazzosa (verdi), chiodi, bulloncini, cacciavite, cerotti : così come in casa al primo piano, in basso i detersivi nell'armadio a muro / e le bottiglie dell'olio e dell'aceto e sopra / scatolette zeppa di roba che chissà / potrebbe servire a qualche cosa / e così correre ravanare / bottoni pennini / e la boccetta dell'inchiostro, tutto asciugato, i tacchetti per le scarpe da pallone, nastalina, immaginette, la coroncina del rosario dello scout e / contagocce, bottigliette turaccioli, la macchinetta / per forare i biglietti / del tram (vecchio cimelio). Tutto, tutto, / tutto potrà servire, chi lo sa'.

Voilà que le magistrat tend à acquérir son grand – père dans la *captatio benevolentiae* initiale : il admet son obsession, il admet être têtue, mais, après un blasphème caché (*porca madocina*), il commence à lister tous les objets de son grand-père, en leur donnant un air plus aimable par rapport à la description de ceux du père. Le juge continue à flairer les traces du père disparu dans son usine : « *il magazzino, le matassine colorate. Schede / scarabocchiate. Quotidiana, / mattutina esplorazione tra le lavoranti*² ». On sait qu'on est sur les traces du « cher disparu Luigi » parce qu'il dirigeait une petite usine de la marque *Innocenti* dans les années soixante et, encore une fois, l'enquêteur n'arrive pas à retrouver le disparu.

La continuation de la recherche prend forme dans le recueil *Le meraviglie dell'acqua*, dans lequel on rencontre des fantômes du disparu. Voilà alors pourquoi on commence à demander des informations à Giuseppe, un homme présenté comme l'habituel idiot de ses poésies. Les choses sont énumérées sans ordre précis : « *la prima / è un'immagine di materassi, / coperte varie, cuscini, lenzuola stese a prender aria...ma sul tavolo, foglietti... su cartoline rovesciate conti / di soldi certo, cifre. Predomina quel verde, / il colore di sterpaglie, cespugli... forse laggiù / un trattore arrugginito, un pergolato / rudimentale ormai in disuso*³ ». Dans ces jeux de réfraction, la figure du grand- père revient sur la scène pour la bonne raison que Cucchi fait référence aux mêmes objets :

*Il tavolo ben più che grezzo, assi / male inchiodate, piuttosto ; ruvide, percorse / da formiche, maggiolini, / per le giunture, sulla panca. Sotto, alla rinfusa arnesi da lavoro, bustine di sementi, / il setaccio, qualche cassetta, barattoli incrostati. // Rudimentali recipeinti di acqua, grosse tolle / per le mani, le verdure, senza vergogna / per i pochi moschini galleggianti... / sul fianco, tra i badili, le vanghe, / la carriola, una catasta di legna, quindi / lo schifo di pomodori spappolati, / quasi ormai muffi, putridi, infestati / da mosconi, zanzare, vespe ronzanti*⁴.

Le catalogue des choses reflète le caractère du grand-père, un caractère difficile et rude, mais honnête, sincère et, surtout, une figure toujours présente et importante. Cette figure de style se rencontre aussi dans le recueil *Per un secondo o un secolo*, dans la section Malone, et on a vu la même attitude énumérative dans les romans de Beckett. La première poésie n'a pas de titre, elle décrit une chambre à coucher qui doit ressembler à celle de Malone ; Cucchi y amasse beaucoup de choses : « *Ma*

¹ Idem, p. 23.

² Idem, p. 44.

³ Idem, *Le meraviglie dell'acqua*, cit. p. 86.

⁴ Idem, p. 90.

i fiaschi, le stoviglie, l'aglio appeso, / gli stracci, il cagnetto sul cuscino / danno un'idea di miseria e impostura che vorrei riscattata in Emmaus¹ ». Dans cette composition il y a à la base une idée d'ordure et de saleté, de misère et d'imposture propres à l'idiot Malone. Dans ce recueil, Cucchi exprime l'urgence aussi de dénoncer les iniquités sociales et il commence par énumérer des signes de l'opulence en opposition à la misère de Malone. Par exemple dans le marché entre la rue de la Goutte d'or et la rue Scarlatti, où on peut trouver :

Cascate di amarene, cipolle viola di Tropea, / verdissime olive di Puglia, il bianco avorio opaco / delle rape, gobbe scure di ortaggi, pentole / di lupini, diavoletti e alici. / Mi avventuro tra montagne dell'usato / e i cappotti tirolesi di Gabriele / maneggiati da neri, gialli, albanesi / caporali, massaie, suorine e occhiuti / borsaioli, e poi donne che frugano frenetiche / tra fioriture di tessuti, mille colori di cravatte, / nastri, guanti gonne e ombrellini².

Ici, l'énumération sert à accomplir le désir du poète de dénoncer la richesse inique du monde occidental. Donc même stratagème, buts différents, comme est différente la liste des particules atomiques du corps humain, réduisant l'homme à une conglomérat d'atomes qui génère toutes les sentiments de l'être humain : « *dalle frattaglie e dai frustoli, / dal macinato ai globuli / ai villi e microvilli e soprattutto / si scatena lì, si incrocia / si imbeve e si sparge, / indecifrabile materia, / nelle caverne e dai succhi e genera / sentimenti e visioni / sentori, panico, euforia, rigurgiti / e figure della mente, / protocollo cangiante dell'anima³ ». On enregistre encore un changement de perspective, un changement significatif et indéniable où les listes, maintenant, décrivent toute une série de réactions chimiques déterminantes tous les conséquences anatomiques et psychologiques de l'homme. La dernière composition du texte termine le tour microscopique du corps, pour retourner aux instances initiales, c'est-à-dire la recherche du père. En fait, on ne cherche plus un père déjà retrouvé, il s'agit plutôt d'un retour au passé, dans la section nommée *La pazienza degli affetti*, d'une confirmation, à travers les choses, d'un amour désormais inaliénable :*

È stato così che ho visto le unghie / dei piedi ritorte, le unghie / cerchiare di nero e gialle di fumo, / le sedie spalmate di schifo, impiastrato / per terra, le cicche, le scarpe e i vestiti / a mucchi sul letto, sulle lenzuola fradice. [...] « Mi ricordo di lui, / così maschio e gentile, / mi ricordo di te, che volavi al laghetto / e alzavi le braccia, uccellino felice di vivere. / Io ti chiedo perdono, ma è andata così⁴.

Entre la publication de *Per un secondo o un secolo* et *Vite pulviscolari*, il faut enregistrer la mort de la mère ; une perte qui mène le poète à se souvenir de ses deux parents à travers les objets habituels. Dans une des premières poésies de ce texte, le poète parle à sa mère des objets en fer ayant appartenu à son père, objets qu'elle détestait :

¹ Maurizio Cucchi, *Per un secondo o un secolo*, cit. p. 9

² Idem, p. 43.

³ Idem, p. 49.

⁴ Idem, pp. 87- 88.

Ti disturbava quel fervore chiassoso/ dell'officina, quel gran disordine/ di ferro in barre, in cunei, in lamiere,/ serbatoi, assi, ingranaggi, manovelle,/ marmitte, soprattutto, e tute di operai/ giovani, sporchi di fuliggine e di gesso/ e le montagne di frantumi arrugginiti./ / Aversi visto invece, come nell'album/ delle figurine, la nobiltà del ferro/ giovane, abbagliante. Il ferro rosso/ di fuoco o bianco incandescente, il ferro/ nero freddo, e un gusto forte/ di ferro, un odore aspro/ di ferro...¹

Les choses et les outils du père sont un prétexte pour décrire les sentiments et l'aversion de la mère envers le travail du père, qui fabriquait des d'échappement des voitures *Innocenti*. Le fer renvoie à son travail, mais il parle aussi de lui et, je crois, de sa mort, vue la répétition obsessionnelle de ce mot. Si les objets permettent une sorte de récupération du passé d'autrui, il est vrai aussi qu'ils permettent au poète de se souvenir de son enfance. En effet, dans la poésie *I salesiani del '57*, Cucchi met en lumière des souvenirs passés, comme celui des matchs de baby-foot: « *Oppure la cascata di palline bianche,/ lo studio rallentato e la fiondata/ secca, il gancio come un fulmine/ che brucia la manopola, il taglio/ impomatato e freddo del ganassa²* ». Les choses permettent un voyage proustien autant dans la mémoire que dans son propre corps, il s'agit de découvrir et se découvrir, comme il arrivait dans *Per un secondo o un secolo* et dans une poésie de ce recueil dédiée à William Xerra : « *Nervi, membrane, cartilagini,/ vasi che pompano, vasi/ che perdono plasma,/ anfore, vene e vasi da notte./ / [...] come il subacqueo microbo/ mi viaggio dentro il corpo³* ».

La recherche, enfin, peut conduire à une histoire commune, qui transcende la dimension personnel et qui devient une sorte d'histoire collective. Dans un texte contenu dans *Malaspina*, on est en train de faire des fouilles pour découvrir les mystères du passé ensevelis . Le décor de la recherche est la place devant l'église médiévale de Saint Ambroge à Milan, une des plus anciennes de la ville. Les énumérations ont pour but d'attirer l'attention sur les découvertes attestant une éventuelle histoire commune : « *In piazzua sant'Ambrogio, verde,/ nei suoi spettacolari rotelloni/ d'argano, adagiato, per chissà/ quale pausa, enorme, il mostro/ tra fango e macerie e cumuli,/ fogliame, come una bestia antica,/ preistorica, un oviraptor/ o brachiosauro che morde/ e smuove, con lento metodo,/ implacabile, che affonda, paziente,/ fra strati muti di sepolte storie⁴* ».

Les citations prévertiennes

Mise à part les atmosphères communes, il y a des reprises qui démontrent une certaine convergence entre les deux auteurs, faite par des citations démontrant une attitude poétique commune. Pour revenir à la présence de Gilles de Rais qui n'est pas un personnage historique très significatif, mise à part sa terrible carrière de meurtrier d'enfants. Cela fait de lui un homme détestable et terrifiant, mais,

¹ Maurizio Cucchi, *Vite pulviscolari*, cit. p. 14.

² Idem, p. 62.

³ Idem, p. 83.

⁴ Idem, p. 48.

en même temps, un symbole de tous les crimes de l'homme. En effet, Prévert dédie une composition à cette figure, dont le titre est *Complainte de Gilles* :

Tristes enfants perdus/ nous errons dans la nuit. / Où sont les fleurs du jour,/ les plaisirs de l'amour,/ les lumières de la vie ?// Tristes enfants perdus/ nous errons dans la nuit./ La lune blanche et nue/ dans le ciel nous poursuit,/ son sourire est glacé/ nos cœurs glacés aussi.// Tristes enfants perdus/ nous errons dans la nuit./ Le diable nous emporte/ sournoisement avec lui.// Le diable nous emporte/ loin de nos belles amies./ notre jeunesse est morte/ et nos amours aussi....¹

Le lament de Gilles réfléchit tous les aspects essentiels de la poésie médiévale, c'est-à-dire le mouvement circulaire, les reprises anaphoriques, le grand thème villonien de l'« *ubi sunt* », des « neiges d'antan » ou des « amis disparus » de Rutebeuf. Il faut ajouter que Cucchi connaît très bien Prévert, mais il connaît aussi le livre *Soleil de nuit*, dans lequel celui-ci met en scène de nouveau la figure de Gilles sous la forme de Barbe-Bleue, le terrible cauchemar des enfants. Le texte de référence est *Ardoises*, où on trouve les habituels lieux poétiques du Moyen-âge et où l'ardoise est le « miroir de Barbe-Bleue² ».

Cucchi utilise l'image de cet homme dans le livre *Jeanne D'arc e il suo doppio*, recueil qui reproduit les textes de 1990 contenus dans le livre *La luce del distacco*. Si, dans la première édition, Jeanne est la seule protagoniste de l'œuvre, dans la seconde il y a Gilles aussi, qui est sa contrepartie. En effet « *Tra i cavalieri c'era Gilles de Rais/ e il tuo vicino è sempre perdonabile³* » et le poète ajoute ironiquement que « *È strano/ come la sorte li abbia accomunati⁴* ». Il veut considérer avec ironie les vicissitudes de Jeanne, il se demande comment il se peut que l'innocente Jeanne et le coupable Gilles meurent de la même façon, tous deux condamnés à mort. Dans une composition de ce recueil, Cucchi utilise le terme « barbe-bleu⁵ » qui veut être un hommage ultérieur à Prévert et à sa poésie.

Un poème de Prévert, chef d'œuvre de douce mélancolie, est utilisé par Cucchi, pour donner l'extrême adieu à Luigi. Elle représente un au revoir à un homme qui va s'absenter, qui abandonne quelqu'un. Le titre de cette poésie est *Déjeuner du matin*, où on trouve un adieu silencieux :

il a mis le café/ dans la tasse/ il a mis le lait/dans la tasse de café/ il a mis du sucre/ dans le café au lait/ avec la petite cuiller/ il a tourné/ il a bu le café au lait/ et il a reposé la tasse/ sans me parler/ il a allumé/ une cigarette/ il a fait des ronds/ avec la fumée/ il a mis les cendres/ dans le cendrier/ dans le cendrier/ sans me parler/ sans me regarder/ il s'est levé/ il a mis/ son chapeau sur sa tête/ il a mis/ son manteau de pluie/ parce qu'il pleuvait/ et il est parti/ sous la pluie/ sans une parole/ sans me regarder/ et moi j'ai pris/ ma tête dans ma main/ et j'ai pleuré⁶.

¹ Jacques Prévert, *Œuvres complètes, volume II*, cit. p. 784 - 785.

² Idem, p. 425.

³ Maurizio Cucchi, *Jeanne e il suo doppio*, cit. p. 15.

⁴ Idem, p. 16.

⁵ Idem, p. 18.

⁶ Jacques Prévert, *Œuvres complètes, volume I*, cit. p. 102.

La désolation de l'abandon est forte, le vide est immense : c'est comme le vide laissé par le père Luigi dans le cœur du fils à l'occasion de son dernier voyage. La poésie de référence est la dernière du recueil *L'ultimo viaggio di Glenn*, dans laquelle il y a le déchirant adieu à son père : « *Lui se ne andò gettandoci/ nell'improvviso smarrimento./ In un sacchetto della polizia,/ ecco gli assegni, il pettine,/ la benda per il polso...// Ciao, dico adesso senza più tremare./ io ti ho salvato, ascoltami./ Ti lascio il meglio del mio cuore/ e con il bacio della gratitudine,/ questa serenità commossa* »¹.

La structure poétique est la même : il y a un adieu, des actions quotidiennes qui viennent avant un salut prononcé et puis, à la fin, la désolation insurmontable du fils qui se voit abandonné. On peut imaginer la tristesse causée par un abandon immérité, mais il y a aussi l'espoir de se sauver. En effet « *io ti ho salvato* » (je t'ai sauvé) est très similaire aux trois derniers vers de la poésie *Le salut* de Prévert, où il y a encore une fois un abandon volontaire et qui se décline ainsi : « - Tu es sauvée, nous t'avons sauvée./ - Sauvée. Sauvée, sauvée moi/ qui voulais m'enfuir »².

¹ Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn (poesie 1965 – 2000)*, cit. p. 230.

² Jacques Prévert, *Sole di notte*, cit p. 74.

Conclusions

Chaque étude se doit terminer avec une conclusion et chaque thèse doit nécessairement se conclure avec une récapitulation la plus scientifique et la plus objective possible. Le premier chapitre de ce travail représente une reconnaissance des plus importants auteurs et philosophes postmodernes et intertextuels. Le deuxième est une présentation de toutes les œuvres de Cucchi, tandis que, dans le troisième, prend forme la démonstration des liens existants entre Cucchi et les auteurs pris en considération (Angelus Silesius, Balzac, Baudelaire, Eliot, Becket, Flaubert, Kafka, Lee Masters, Maître Eckart, Poe, Prévert, Rutebeuf, Stendhal et Villon), en distinguant entre atmosphères communes, reprises thématiques et reprises lexicales.

Il est désormais évident que Cucchi utilise trois formes de références, à savoir les directes avec une note explicative à la fin du texte, des méta-références, à savoir des citations explicites pendant un discours ou une spéculation philosophique des protagonistes d'une l'œuvre, mais sans la note explicative à la fin du texte et, enfin, des référence plus cachées, sans aucune forme d'explication du choix de Cucchi. Tous les trois outils sont fondamentaux pour comprendre les livres composant la bibliothèque bourgeoise qui nourrissent la poésie de Cucchi. En outre, j'ai choisi les œuvres dans lesquelles conduire la recherche des références, en considérant les indications explicites fournies par Cucchi, mais aussi en lisant les œuvres traduites ou éditées par lui-même, avec l'espoir de trouver quelques éléments à partager que Cucchi eut repris.

Enfin, il faut ajouter la considération que, même dans la plus scientifique et la plus précise des recherches, dans le domaine des sciences humaines, l'homme est toujours présent, en ce cas Cucchi, avec sa psyché, sa profondeur émotive et avec toute une série d'éléments qui échappent à toutes les formes de critique. La mort, l'amour et la peur ont des façons propres de se manifester, toutes les fois différentes, même s'il y a une littérature plus que millénaire derrière eux. Il nous reste à choisir les meilleurs moyens pour nous exprimer, avec le but de sauvegarder une expressivité innovatrice et respectueuse du passé, d'où proviennent ses échos fondamentaux. Telle est la condition de l'homme selon la tradition (*Ueber-lieferung*), dont la pensée faible s'oppose à la pensée forte qui a dominé la première partie du XX^e siècle. Enfin, le but de chaque chercheur, je crois, c'est n'est pas de fournir des solutions absolues et sûres, mais partir par des données objectives pour stimuler d'autres approfondissements, parce que la recherche, dans n'importe quel domaine, a le devoir éthique et moral de ne jamais s'interrompre parce que chaque fin correspond à un nouveau début.

Bibliographie

A. Oeuvres

I. Oeuvres de Maurizio Cucchi

Poésies

- Maurizio Cucchi, *Parodossalmente e con affanno*, Milan, Teograf, 1971.
Maurizio Cucchi, *Il disperso*, Milan, Mondadori, 1976.
Maurizio Cucchi, *Letargo*, Biella, Sandro Maria Rossi Editore, 1978.
Maurizio Cucchi, *Le meraviglie dell'acqua*, Milan, Mondadori, 1980.
Maurizio Cucchi, *Glenn*, Gène, San Marco dei Giustiniani, 1982.
Maurizio Cucchi, *Il figurante*, Florence, Sansoni, 1985.
Maurizio Cucchi, *Donna del gioco*, Milan, Mondadori, 1987.
Maurizio Cucchi, *Poeticamente Milano*, Milan, Rizzardi, 1989.
Maurizio Cucchi, *La luce del distacco*, Milan, Crocetti, 1990.
Maurizio Cucchi, *Poesia della fonte*, Milan, Mondadori, 1993.
Maurizio Cucchi, *Il disperso*, Parme, Guanda, 1994.
Maurizio Cucchi, *Stazione paradiso*, Milan, Rizzardi, 1994.
Maurizio Cucchi, *Hotel riviera*, Cesena, Medusa, 1996.
Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio di Glenn*, Milan, Mondadori, 1999.
Maurizio Cucchi, *Com'era strano*, Prato, Canopo, 2001.
Maurizio Cucchi, *L'uomo che mangia*, Olgiate Comasco, Dialogo libri, 2001.
Maurizio Cucchi, *Poesie 1965- 2000*, Milan, Mondadori, 2001.
Maurizio Cucchi, *Per un secondo o un secolo*, Milan, Mondadori, 2003.
Maurizio Cucchi, *Valeria*, Ancone, Centro studi F. Scataglini, 2004.
Maurizio Cucchi, *L'orizzonte degli eventi*, Prato, Canopo, 2005.
Maurizio Cucchi, *Avec l'œil avec la plume*, Nice, La diane française 2005.
Maurizio Cucchi, *Il denaro e gli oggetti*, Milan, Quaderni di Orfeo, 2006.
Maurizio Cucchi, *Il rosso e l'azzurro*, Milan, Quaderni di Orfeo, 2006.
Maurizio Cucchi, *L'ultima volta che vidi Parigi*, Milan, Il ragazzo innocuo, 2007.
Maurizio Cucchi, *Jeanne d'Arc e il suo doppio*, Parme, Guanda, 2008.
Maurizio Cucchi, *Come una nave*, Salerne, L'Arca felice, 2008.
Maurizio Cucchi, *Vite pulviscolari*, Milan, Mondadori, 2008.
Maurizio Cucchi, *Verso una quiete naturale*, Milan, Il ragazzo innocuo, 2010.
Maurizio Cucchi, *Malaspina*, Milan, Mondadori, 2013.
Maurizio Cucchi, *Rebus macabro*, Milan, EDB edizioni, 2014.
Maurizio Cucchi, *Sua Eminenza verbale*, Varese, Stampa2009, 2014.
Maurizio Cucchi, *Poesie 1963 – 2015*, Milan, Mondadori, 2016.

Romans

- Maurizio Cucchi, *Il viaggiatore di città*, Côme, LietoColle, 2001
Maurizio Cucchi, *Il male è nelle cose*, Milan, Mondadori, 2005.
Maurizio Cucchi, *La traversata di Milano*, Milan, Mondadori, 2007.
Maurizio Cucchi, *L'onore del clochard*, Saint Cesario di Lecce, 2009.
Maurizio Cucchi, *La maschera ritratto*, Milan, Mondadori, 2011.
Maurizio Cucchi, *L'indifferenza dell'assassino*, Parme, Guanda, 2012.
Maurizio Cucchi, *Il ritmo della città*, Milan, Meravigli, 2015.

Essais

- Maurizio Cucchi, *Poesia italiana dell'Ottocento*, Milan, Garzanti, 1978 (poi 2001).
Maurizio Cucchi, *Dizionario della poesia italiana*, Milan, Mondadori, 1983 (poi 1990).
Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi, *Poeti italiani del secondo Novecento*, Milan, Mondadori, 1996 (puis 2004, 2010).
Maurizio Cucchi, *Novissima poesia italiana*, Milan, Mondadori, 2004.
Maurizio Cucchi, a cura di Valeria Poggi, *Cronache di poesia del Novecento*, Rome, Gaffi editore, 2010.

Editions en autres langues

- Maurizio Cucchi, *D'une seconde ou d'un siècle*, Rome, Edizioni di Poesia e Storia delle Poetiche europee, Rome, 2002.
Maurizio Cucchi, *Por un segundo o un siglo*, Cordoba (Argentine), Editorial Brujas, 2002.
Maurizio Cucchi, *E keqja ndodhet te gjërat*, Tiran, Botimet Max, 2006.
Maurizio Cucchi, *The Missing*, New York, Agincourt Press, 2008.
Maurizio Cucchi, *Jeanne D'Arc and Her Double*, New York, Gradiva Publications Stony Brook, 2011.
Maurizio Cucchi, *No part to play : selected poems 1965 – 2009*, New York, Chelsea Editions, 2013.
Maurizio Cucchi, *Vies particulières*, Le Mazeldan, Le Bousquet-Le Barthe Editions, 2014.
Maurizio Cucchi, *El desaparecido*, Madrid, Vaso Roto, 2014.

Editions et préfaces

- F. Tozzi, *Bestie*, Milan, Guanda, 1979.
G. Flaubert, *Novembre*, Rome, Editori riuniti, 1981.
J. Prévert, *Le foglie morte*, Parme, Guanda, 1981.
P. A. François Choderlos de Laclos, *Le relazioni pericolose*, Milan, Garzanti, 1981.
C. S. Lewis, *A viso scoperto: (un mito rinarrato)*, Milan, Jaka book, 1983.
J. Prévert, *Le foglie morte*, Bergamo, Euroclub, 1983.
M. Yukio, *Il sapore della gloria*, Milan, Mondadori, 1983.
M. Miniello, *La consistenza dei contorni*, Florence, Casati, 1984.
R. Carifi, *Infanzia*, Milan, Lunarionuovo, 1984.
T. Folengo, *Zanitonella sive innamoramentum Zaninae et Tonelli*, Milan, Mondadori, 1984.
S. Zavattini, *Poesie*, Milan, Bompiani, 1985.
E. A. Poe, *Il corvo e altre poesie*, Milan, Mondadori, 1986.
J. Prévert, *Le foglie morte*, Parme, Guanda, 1987.
J. Prévert, *La pioggia e il bel tempo*, Parme, Guanda, 1989.
M. Luzi, *L'alta, la cupa fiamma 1935-1985*, Milan, Rizzoli, 1990.
E. A. Poe, *Il corvo e altre poesie*, Milan, Mondadori, 1991.
A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, Milan, Feltrinelli, 1992.
F. Sagan, *Occhi di seta (Des yeux de soie)*, Milan, Mondadori, 1992.
G. Flaubert, *Romanzi*, Milan, Mondadori, 1992.
H. Miller, *Paradiso Perduto*, Milan, Mondadori, 1992.
S. Corocchia, *L'ingombro dello spazio*, Rome, Il ventaglio, 1992.
AA. VV., *Almanacco dello specchio n. 14*, Milan, Mondadori, 1993.
G. Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*, Milan, Mondadori, 1993.
J. Prévert, *Le foglie morte*, Parme, Guanda, 1993.
E. A. Poe, *Marginalia*, Rome, Il melograno, 1981.E. L. Masters, *Voci da Spoon River*, Milan, Mondadori, 1994.
G. Brassens, *Poesie e canzoni*, Parme, Guanda, 1994.
E. A. Poe, *Il corvo e altre poesie*, Milan, Mondadori, 1995.
J. Prévert, *La pioggia e il bel tempo*, Milan, TEA, 1995.
G. Ungaretti, *Il deserto: quaderno egiziano 1931*, Milan, Mondadori, 1996.
G. Ungaretti, *Il dolore <1888-1970>*, Milan, Mondadori, 1996.
P. A. François Choderlos de Laclos, *Le relazioni pericolose*, Milan, Garzanti, 1996.
E. Montale, *Poesie scelte (1920-1970)*, Milan, TEA, 1997.
A. Porta, *Poesie 1956- 1988*, Milan, Mondadori, 1998.
J. Prévert, *Le foglie morte*, Parme, Guanda, 1998.
AA. VV., *La poesia dialettale*, Rome, Istituto Poligrafico Zecca dello Stato, 1999.
E. A. Poe, *Il corvo 25 poesie*, Milan, Mondadori, 1999.
M. Clementi, *Il giglio nel dirupo*, Bari, Palomar, 1999.
C. Porta, *Poesie <1776-1821>*, Rome, Istituto poligrafico Zecca dello Stato, 2001.
F. Tralli, *Il tempo e la sabbia*, Venice, Marsilio, 2002.
M. Cerutti Marocco, *Nuvole di nulla*, Milan, Mondadori, 2003.
AA. VV., *110 poesie per sopravvivere*, Parme, Guanda, 2004.
H. de Balzac, *Papà Goriot*, Rome, Gruppo Editoriale la Repubblica, 2004.
J. Prévert, *Le foglie morte*, Parme, Guanda, 2004.
R. Scotellaro, *Tutte le poesie (1940 – 1953)*, Milan, Mondadori, 2004

- AA. VV., *Almanacco dello specchio 2005*, Milan, Mondadori, 2005.
 J. Prévert, *La pioggia e il bel tempo*, Parme, Guanda, 2005.
 V. Fabbri, *Luoghi preziosi*, Rimini, Raffaelli, 2005.
 C. Zavattini, *Stricarm' in d'na parola: stringermi in una parola*, Milan, Bompiani, 2006.
 J. Prévert, *Le foglie morte*, Parme, Guanda, 2006.
 N. Risi, *Di certe cose: poesie 1953-2005*, Milan, Mondadori, 2006.
 Collectif, *Almanacco dello specchio 2007*, Milan, Mondadori, 2007.
 R. Bacchelli, *L'umanità del tonno*, Milan, Isbn edizioni, 2010.
 H. de Balzac, *Papà Goriot*, Rome, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2012.
 J. Prévert, *Le foglie morte*, Parme, Guanda, 2014.

Traductions

- J. Prévert, *Poesie*, Parme, Guanda, 1979.
 J. Prévert, *Poesie da questo amore a Barbara*, Foligno, Campi Editore, 1980.
 J. Prévert, *Poesie*, Milan, Euroclub, 1980.
 J. Prévert, *Poesie*, Parme, Guanda, 1980.
 G. Flaubert, *Novembre*, Rome, Editori riuniti, 1981.
 J. Prévert, *Le foglie morte*, Milan, Guanda, 1981.
 J. Prévert, *Poesie*, Bergamo, Euroclub, 1981.
 J. Prévert, *Poesie*, Parme, Guanda, 1982.
 J. Prévert, *Poesie*, Parme, Guanda, 1983.
 AA. VV., *Fiabe lombarde*, scelte da Lidia Beduschi, Milan, Mondadori, 1986.
 J. Prévert, *Poesie d'amore*, Milan, CDE, 1986.
 J. Prévert, *Poesie*, Parme, Guanda, 1987.
 J. Prévert, *Poesie*, Parme, Guanda, 1988.
 J. Prévert, *La pioggia e il bel tempo*, Parme, Guanda, 1989.
 J. Prévert, *Parole*, Parme, Guanda, 1989.
 J. Prévert, *Poesie*, Parme, Guanda, 1989.
 A. de Lamartine, *Meditazioni e altre poesie*, Milan, Mondadori, 1990.
 J. Prévert, *Poesie*, Parme, Guanda, 1992.
 J. Prévert, *Poesie d'amore*, Milan, CDE, 1993.
 J. Prévert, *Poesie*, Parme, Guanda, 1993.
 J. Prévert, *Poesie*, Parme, Guanda, 1994.
 J. Prévert, *Poesie*, Parme, Guanda, 1996.
 J. Prévert, *Parole*, Milan, TEA, 1998.
 J. Prévert, *Poesie*, Parme, Guanda, 1998.
 J. Prévert, *Poesie*, Parme, Guanda, 1999.
 G. Flaubert, *Novembre*, Milan, Mondadori, 2001.
 J. Prévert, *Poesie*, Parme, Guanda, 2003.
 J. Prévert, *Parole*, Parme, Guanda, 2004.
 Stendhal, *Romanzi e racconti*, vol. 1, Milan, Mondadori, 2004.
 J. Prévert, *La pioggia e il bel tempo*, Parme, Guanda, 2005.
 J. Prévert, *Poesie*, Parme, Guanda, 2007.
 Stendhal, *Romanzi e racconti*, vol. 3, Milan, Mondadori, 2008.
 J. Prévert, *Poesie*, Parme, Guanda, 2012.

B. Etudes

I. Etudes sur l'œuvre de Maurizio Cucchi

- R. Feldman, B. Swann, *Italian Poetry today : current and trends*, Kensington (Ca), New River Press, 1979.
 R. Perrotta, *Altro polo. Italian Poetry today : a critical anthology*, Sidney, F. May Foundation for Italian Studies (University of Sidney), 1980.
 A. Spatola, P. Vangelisti, *Italian Poetry 1960 – 1980 : from Neo to Post Avant-garde*, San Francisco, Invisible City/ Red Hill Press, 1982.
 « Grosseteste Review », n. 15, trad. De M. Perryman et P. Robinson, Lancashire, The Arc&Trostle Press, 1983-1984.

- P. Civitereale, *Poesia italiana de hoy (1974- 1984)*, « La narracion del desengaño », n. 63-64, trad. Di e. Coco, Barcelona, Lentini Editor Barcelona, Majo-agosto, 1989.
- K. van Eerd, Een tak van deken. *Tien moderne Italiaanse dichters*, Amsterdam, Meulenhoff, 1989.
- « Polyttext », n. 7, trad. di G. Sidoli, Spring 1991, Polytechnic preparatoy country day school, Brooklin-New York.
- E. Coco, *Poesia italiana contemporanea*, Gijòn, Ateneo Obrero de Gijòn, 1991.
- B. Simeone, *Lingua. La jeune poésie italienne*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1995.
- G. Ridinger – G.P. Renello, *Italian Poetry. 1950 – 1990*, Boston, Dante University of America Press, 1996.
- L. Ballerini – B. Cavatorta – E. Coda – P. Vangelisti, *The Promised Land. Italian Poetry After 1975*, Los angeles, Sun&Moon Press, 1999.
- E. Solonovich, *Poeti italiani*, Moscou, Izdatel'stvo Raduga, 2000.
- P. Anadon, *El astro disperso. Ultimas transformaciones de la poesia en Italia (1971-2001)*, Cordoba (Argentine), Ediciones del Copista, 2001.
- « Arsenal. Littérature/Italie », n. 5, trad. di M. Baccelli, Brest, Até, 2001.
- « Akzente », n. 2, avril 2002, trad. de B. Kleiner.
- « Knjizeva republika », n. 7-8, trad. di T. Maroevic', Zagreb, 2003.
- « Vikerbaar », n. 12, Décembre, Tallin, 2003.
- E. Nicotra, *La Realidad en la palpebra. Escritores italianos del siglo XX y nuestros días*, Cordoba (Argentine), 2005.
- « Chelsea », n. 82/83, trad. de M. Palma, New York, Chelseaeditions, 2007.
- F. Buffoni, *Un'altra voce. Antologia della poesia italiana contemporanea. Con traduzione in russo*, trad. de N. Malinin, Milan, Marcos y Marcos, 2008.
- « Sentence : a Journal of prose poetics », n. 6, trad. de M. Baino, Danbury, Fireweel, 2008.
- V. Poggi, *Cronache di Poesia*, Rome, Gaffi Editore, 2010.
- D. Mareschi, *Maurizio Cucchi o la pace sospesa*, Lucca, Editrice Zona Franca, 2011.
- F. Italiano- M. Kruger, *Die Erhellung des Lichts, Italiänische Dichtung der Gegenwart*, Muniche, Carl Hanser Verlag, 2013.
- « Gradiva. International Journal of Italian Poetry », n. 47, Firenze, Leo S. Olschki, 2015.

II. L'intertextualité et la postmodernité

- U. Eco, *Opera aperta*, Milan, Bompiani, 1962.
- U. Eco, *Diario minimo*, Milan, Mondadori, 1963.
- U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani, 1975.
- J. Kristeva, *Σημειωτική recherche pour une sémanalyse*, Paris, Édition du Seuil, 1978.
- J. Kristeva, *Le langage, cet inconnu*, Paris Éditions du Seuil, 1981.
- G. Vattimo, *Il pensiero debole*, Milan, Feltrinelli, 1983.
- U. Eco, *La struttura assente*, Milan Bompiani, 1983.
- U. Eco, *Postille a Il nome della Rosa*, Milan, Bompiani, 1983.
- C. Segre, *Teatro e romanzo*, Turin, Einaudi, 1984.
- U. Eco, *Lector in fabula*, Milan, Bompiani, 1985.
- T. Sterne Eliot, *Opere*, Milan, Bompiani, 1992.
- M. Polacco, *L'intertestualità*, Rome-Bari, Laterza, 1998.
- Collectif., *Introduzione alla letteratura comparata*, Milan, Mondadori, 1999.
- A. Gnisci, *Una storia diversa*, Rome, Meltemi, 2001.
- Collectif., *Storia delle poetiche Occidentali*, Rome, Meltemi, 2001.
- M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Turin, Einaudi, 2001.
- S. Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.
- T. Samoyault, *L'intertextualité Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2010.
- G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Palermo, Sellerio, 2012.
- R. Cesarani, *Raccontare il postmoderno*, Turin, Bollati Boringhieri, 2013.
- R. Cesarani, *Guida breve allo studio della letteratura*, Rome-Bari, Laterza, 2014.

III. Articles parus sur revues spécialisées

- P. Valesio, *Piazza delle preghiere massacrate*, Modena, Edizioni del Laboratorio, 1999.
- P. Cataldi, *Poeti italiani del secondo Novecento 1945 – 1995*, en Moderna, 2001.
- G. Petrucci, *Le proprie ossessioni e i doveri della storia. A colloquio con Maurizio Cucchi*, en Soglie, 2002.
- G. Petrucci, *Poesie 1965 – 2000*, en Soglie, 2002.
- A. Zambardi, *Oggetti e forme nella poesia di Maurizio Cucchi*, en Il veltro, 2004.

- F. Sepe, *A colloquio con Maurizio Cucchi*, en Italienisch, 2007.
 M. Cucchi, *Delirance*, en Italienisch, 2007.
 E. Salibra, *Il delirio per voce recitante di Maurizio Cucchi Jeanne D'Arc con Maurizio Cucchi*, en Soglie, 2008.
 M. Cucchi, *Cuore e immondizia*, en Resine, 2008.
 F. Patrucco, *L'immagine del « cretino nella poesia di Maurizio Cucchi*, en Critica letteraria, 2009.
 G. Pontiggia, *Malaspina*, Milano, 2013.
 M. Corsi, *Dal figurante alla Traversata di Milano. Isotopie e Luoghi letterari di Maurizio Cucchi*, en Rivista di Letteratura italiana, 2015.

IV. Articles parus sur les quotidiens

Il disperso

- G. Giudici, *Poesia come istruttoria*, en Corriere della Sera, le 4 Avril 1976.
 A. Giuliani, *Mettono in versi il mondo fratturato*, en la Repubblica, le 11 Avril 1976.
 D. Porzio, *Il disperso di Maurizio Cucchi*, en Panorama, le 27 Avril 1976.
 G. Sica, "Morte segreta", en Avanti, le 25 Avril 1976.
 G. Manacorda, *Il poeta ha le rime disperse*, en Il Tempo, le 2 Mai 1976.
 M. Luisa Spaziani, *Poeta incantatore con pezzi di realtà*, en La Stampa, le 15 Mai 1976.
 G. Pandini, *Cucchi nel labirinto*, en Avvenire, le 16 Juin 1976.
 A. di Giacomo, *Il disperso*, en Il Tempo, le 19 Juin 1976.
 R. Crovi, *La poesia*, en Giornale della libreria, Juillet- Août 1976.
 M. Forti, *Il disperso di Maurizio Cucchi*, en Paragone, Août 1976.
 F. Paolo Memmo, *Il disperso*, en « Prospetti », Septembre- Décembre 1976.
 G. Pontiggia, *Il verso del disperso*, en Linus, Octobre 1976.
 S. Ramat, *Sul versante lombardo*, en La fiera letteraria, le 3 Octobre 1976.
 G. Passero, «*Il disperso*» di Maurizio Cucchi, en Città Nuova, le 25 Novembre 1976.
 R. Lamantea, *La linea lombarda*, en Il gazzettino, le 11 Décembre 1976.
 A. Rossi, *Appunti su « il disperso » di M. Cucchi*, en Lo specchio, 1979.

Le meraviglie dell'acqua

- G. Giudici, *Nel miele c'è una tagliola*, en Poesia, le 13 Avril 1980.
 M. Santagostini, *Il comune linguaggio della poesia*, en l'Unità, le 24 Avril 1980.
 D. Bellezza, *Ma a che serve scrivere versi?*, en Paese sera, le 9 Mai 1980.
 E. Fagiani, *I nuovi temi della poesia*, en Gente, le 16 Mai 1980.
 G. Raboni, *Disperso in un acquario di luce*, en la Stampa, le 17 Mai 1980.
 A. Porta, *La scelta di essere simili all'acqua*, en Corriere della Sera, le 18 Mai 1980.
 F. Pappalardo La Rosa, *Poesia in technicolor*, en L'Umanità, le 28 Mai 1980.
 D. Bisutti, *Le meraviglie dell'acqua*, en Gazzetta di Parme, le 29 Mai 1980.
 P. Ruffilli, *Come dentro a un acquario le sensazioni quotidiane*, en il Resto del Carlino, le 31 Mai 1980.
 G. B. Squarotti, *Versi impegnati e ironici o belli, «da contemplare»*, en La Stampa, le 13 Juin 1980.
 B. Frabotta, *Puntini di sospensione, lame allo specchio. Una nuova generazione di poeti scopre stupori, tremori consapevoli del Novecento poetico, insomma, «Le meraviglie dell'acqua». Un nuovo libro di Maurizio Cucchi*, en il manifesto, le 15 Juin 1980.
 S. Addamo, *Lo sguardo in agguato dietro a sé*, en L'Ora, le 19 Juin 1980.
 F. Sancitale, *Tutti insieme poeticamente*, en Il lavoro, le 20 Juin 1980.
 E. Filippo Accrocca, *Il taccuino di un poeta Il fascino dell'acqua*, en Il gazzettino, le 27 Juin 1980.
 R. Osella, *I simboli poetici di Cucchi*, en Il nostro tempo, le 29 Juin 1980.
 M. Bachis, *Una raffinata ricerca del verso*, en L'unione sarda, le 5 Juillet 1980.
 G. Pandini, *Le tante meraviglie dell'acqua*, en Gazzetta di Parme, le 17 Juillet 1980.
 B. Pento, *La poeticità sfaccettata*, en Il ragguaglio librario, Septembre 1980.
 A. Motta, *Una poesia tra memoria e sogno*, en Puglia, le 16 Octobre 1980.
 S. Cesari, *Leggerissimo*, en il manifesto, le 21 Février 1981.

Donna del gioco

- B. Garavelli, *Donna del gioco*, en Schema, Février-Avril 1987.

- A. Porta, *Sulla zattera della poesia*, en l'Unità, le 13 Février 1987.
 S. Geraci, *Il vero volto è una maschera*, en La Nuova Sardegna, le 14 Février 1987.
 C. Del Teggio, *Il gioco*, en La provincia, le 15 Février 1987.
 C. Toscani, *Quel graffio creativo lasciato da Quasimodo nella lunga storia dell'invenzione poetica*, en La prealpina, le 20 Février 1987.
 M. Grasso, *Raffinato gioco di poesia*, en La Sicilia, le 20 Février 1987.
 G. Bonura, *Donna del gioco: la posta è la poesia*, en Avvenire, le 21 Février 1987.
 D. Bellezza, *Vado verso l'impossibile (con le caviglie gonfie)*, en Il Tempo, le 18 Mars 1987.
 G. Giudici, *Ritratto del poeta da adulto*, en Espresso, le 22 Mars 1987.
 F. Mannoni, *Una «Donna del gioco»*, en Corriere padano, le 27 Mars 1987.
 F. Mannoni, *La donna del gioco*, en Il cagliaritano, Avril 1987.
 S. Geraci, *Dico all'anima: resta!*, en Gazzetta di Reggio, le 1 Avril 1987.
 M. Santagostini, *Il poeta ha déjà vu*, en Rinascita, le 4 Avril 1987.
 R. Pagnanelli, *I «giochi» di Cucchi*, en Arenaria, Mai - Décembre 1987.
 R. Lollo, *Poeti lombardi: Maurizio Cucchi*, en Il Raggiungimento librario, Mai 1987.
 F. Cordelli, *Qualità, facci un verso*, en Europeo, le 16 Mai 1987.
 F. Masini, *Postmoderno con che faccia?*, en Il Messaggero, le 23 Mai 1987.
 D. Maffia, *Donna del gioco*, en Il policordo, Mai - Décembre 1987.
 A. Donati, *Donna del gioco*, en Stilema, Eté-Automne 1987.
 L. Canali, *Fino all'ultimo poeta*, en Rinascita, le 11 Juillet 1987.
 G. Oldani, *La grazia della fragilità*, en Avvenire, le 20 Août 1987.
 G. Chiarelli, *Cucchi, il poeta disperso*, en Gazzetta di Parme, le 17 Décembre 1987.
 D. Bisutti, *Versi da capire con i cinque sensi*, en Millelibri, Février 1988.

La luce del distacco

- G. D'Elia, *Libri da divorare o vomitare, lasciate decidere ai bambini*, en il manifesto, le 6 Avril 1990.
 M. Santagostini, *Giovanna si spoglia del cielo*, en l'Unità, le 3 Mai 1990.
 G. Manacorda, *Il vecchio Luzi vola da solo*, en la Repubblica, le 19 Mai 1990.
 L. Amendola, *Tre poeti al traguardo*, en la Repubblica, le 26 Mai 1990.
 P. Lagazzi, *Quei poeti nelle vertigini della grazia e del dubbio*, en Gazzetta di Parme, le 1 Juin 1990.
 M. Sovente, *Delirio nei carcere dell'eroina Giovanna*, en Il mattino, le 19 Juin 1990.
 F. Brevini, *Per un verso o per l'altro*, en Panorama, le 15 Juillet 1990.
 B. Meo, *La luce del distacco*, en Atortus, Septembre 1990.
 G. Manacorda, *Giovanna D'Arco in poesia*, en Resine, Octobre 1990.
 G. Manacorda, *Un Petrarca nato in Francia*, en la Repubblica, le 2 Décembre 1990.
 M. Caporali, *Teatro e poesia si ispirano al mito*, en l'Unità, le 2 Décembre 1990.

Poesia della fonte

- S. Bartolini, *Le meraviglie del poeta*, en Michelangelo, Janvier-Mars 1993.
 L. Cantarutti, *Una voce che non è carriera E Cucchi presenta la "vita parallela"*, en Il gazzettino, le 8 Mars 1993.
 E. Siciliano, *Milan in versi Tutta una rovina*, en Corriera della Sera, le 21 Mars 1993.
 G. Oldani, *Cucchi, la via Paal e il villaggio globale*, en Avvenire, le 8 Mai 1993.
 F. Loi, *Là sgorgano versi e parole*, en Il Sole-24 ore, le 16 Mai 1993.
 A. Ederle, *Maurizio Cucchi, la continua ricerca dell'universo uomo*, en L'Arena, le 20 Mai 1993.
 G. Tesio, *Cucchi: viaggio nella muta dignità delle rovine*, en La Stampa, le 5 Juin 1993.
 A. Lavieri, *«La poesia? È il filo che chiude l'eterno cerchio della vita»*, en Giornale di Sicilia, le 17 Juin 1993.
 S. Ramat, *Alla «fonte» di Cucchi*, en Corriere del Ticino, le 21 Juin 1993.
 M. Sovente, *Tra sogno e bisogno*, en Il mattino, le 17 Juillet 1993.
 E. Bruno, *L'esaltazione dei sentimenti nel cielo della poesia*, en Roma, le 1 Septembre 1993.
 D. Atanasio, *Qui parlo di me*, en Segnavia, Septembre 1993.
 P. Ruffilli, *Cercando col padre le fonti della poesia*, en il Resto del Carlino, le 16 Septembre 1993.
 P. Tresso, *La ricerca della fonte*, en Gazzetta di Vicenza, le 22 Juillet 1993.
 P. Lagazzi, *Lo sguardo giusto E la poesia si fa racconto*, en Gazzetta di Parme, le 21 Octobre 1993.
 G. Pandini, *Poesia della fonte*, en Il Cristallo, le 3 Décembre 1993.

L'ultimo viaggio di Glenn

- F. Loi, *Il pensiero è lampo*, en Il Sole-24 Ore, le 23 Mai 1999.
A. Bevilacqua, *Cucchi i messaggi segreti della poesia*, en Grazia, le 1 Juin 1999.
Fossati, *L'ultimo viaggio di Glenn*, en clanDestino, Juin 1999.
P. Ruffilli, *Poesia Cucchi*, en il Resto del Carlino, le 12 Juin 1999.
U. Fiori, *L'ultimo viaggio di Glenn*, en Diario della settimana, le 14 Juillet 1999.
G. Gramigna, *Cucchi dialogando con Rutebeuf*, en Corriere della Sera, le 9 Septembre 1999.
E. Di Mauro, *Cucchi, Lambrate mi struggi*, en il manifesto, le 18 Septembre 1999.
L. Doninelli, *Milan L'officina della nuova poesia*, en il Giornale, le 25 Septembre 1999.
A. Di Mauro, *Tutto l'avvenire è già avvenuto*, en La Sicilia, le 27 Septembre 1999.
G. D'Elia, *Ritorna il padre dal profilo d'attore*, en Letture, Octobre 1999.
A. Ederle, *Viaggio poetico di Cucchi*, en L'Arena, le 9 Octobre 1999.
G. Tesio, *Untori e santi viaggiano con Glenn*, en La Stampa, le 4 Janvier 2000.

Poesie 1965-2000

- G. Tesio, *Il gioco dei versi nel viaggio di Cucchi*, en La Stampa, le 20 Septembre 2001.
A. Toni, *I connotati della poesia di Cucchi*, en Avanti, le 10 Octobre 2001.
M. B. Tolusso, *In viaggio con Maurizio Cucchi nel mondo dei giovani poeti*, en il piccolo, le 8 Décembre 2001.
G. M. Walch, *L'umile Cucchi, lo stregone Mussapi*, en Il giorno, le 15 Décembre 2001.
G. Saltini, *Le ballate di Peake, i versi di Cucchi, i graffi di Pagliarani*, en Il Messaggero, le 18 Décembre 2001.
B. Pellegrino, *Vecchia Milan, Le cinque vie di Agnese*, en Avvenire, le 20 Décembre 2001.
G. Riotta, *I sentimenti di Cucchi*, en La Stampa, le 29 Décembre 2001.
E. Bruno, *La vena prolifica della «linea lombarda»*, en Il denaro, le 26 Janvier 2002.
R. Minore, *Maurizio Cucchi, un "magone" chiamato vita*, en Il Messaggero, le 29 Janvier 2002.
S. Giovanardi, *Le ragioni di un disperso*, en la Repubblica, le 23 Mars 2002.
G. D'Elia, *Così si canta il presente*, en l'Unità, le 13 Avril 2002.
E. Vicoli, *Io, poeta della quotidianità*, en Giornale di Brescia, le 21 Avril 2002.

Per un secondo o un secolo

- S. Lecchini, *Materia mistica*, en Gazzetta di Parme, le 7 Juin 2003.
P. Rossi, *E ora Cucchi rievoca Beckett*, en Avvenire, le 14 Juin 2003.
L. Canali, *Quando la pigrizia sa essere spietata*, en il Giornale, le 30 Juin 2003.
M. Attanasio, *Il bisturi di Cucchi scava nell'atlante dell'anima*, en La Sicilia, le 30 Juin 2003.
L. Picchi, *Il risvolto epico della quotidianità*, en l'Unità, le 1er Juillet 2003.
S. Raimondi, *Per un secondo o un secolo*, en Pulp, Juillet- Août 2003.
A. Ederle, *Un poeta in cerca delle maschere*, en L'Arena, le 2 Juillet 2003.
G. Gramigna, *Il verso si fa materia, illusionismi da poeta*, en Corriere della Sera, le 7 Juillet 2003.
S. Prandi, *Otto movimenti scanditi dall'essenzialità*, en Il Sole-24 Ore, le 27 Juillet 2003.
B. Garavelli, *Il disarmo dell'io*, en "Stilos" supplemento di La Sicilia, le 8 Juillet 2003.
P. Berra, *Fiorisce l'estate della POESIA italiana*, en La Provincia di Como, le 10 Juillet 2003.
M. B. Tolusso, *Guardarsi dentro per un secondo o un secolo*, en il piccolo, le 12 Juillet 2003.
E. Tavilla, *L'anima carnale nei versi di Maurizio Cucchi*, en Gazzetta del Sud, le 4 Août 2003.
G. Tesio, *In viaggio tra gioia e paura*, en La Stampa, le 9 Août 2003.
A. Bevilacqua, *Cucchi il labirinto del poeta*, en Grazia, le 12 Août 2003.
R. Carnero, *«La poesia? Non sono mica canzonette»*, en l'Unità, le 24 Août 2003.
G. Amoroso, *Le maschere del quotidiano nascondono un altrove*, en Gazzetta del Sud, le 8 Septembre 2003.
R. Minore, *Se il cuore è un magazzino immenso*, en Il Messaggero, le 11 Septembre 2003.
M. Zizzi, *Per un secondo o un secolo*, en L'immaginazione, Octobre 2003.
S. Giovanardi, *Due giovani poeti di mezza età*, en la Repubblica, le 12 Juin 2004.

Il male è nelle cose

- M. Santagostini, *Cucchi, la colpa è dentro di noi*, en il Giornale, le 28 Janvier 2005.
G. Bonura, *Si trasforma in romanzo la poesia di Cucchi*, en Avvenire, le 12 Février 2005.
W. Mauro, *Inesorabile viaggio verso il Male*, en Il tempo, le 13 Février 2005.

- G. Amoroso, *La maschera esistenziale in un quadro di inganni*, en Gazzetta del Sud, le 17 Février 2005.
 B. Quaranta, *Quando le cose guastano l'animo*, en la Stampa, le 19 Février 2005.
 M. Finazzi, "Giovani imparate dai poeti, non dai cantatori", en L'eco di Bergamo, le 12 Avril 2005.
 G. Pacchiano, *Storia di Pietro, perdigiorno che non sa scegliere*, en Il Sole 24 ORE, le 1 Mai 2005.
 A. Guglielmi, *Cucchi, la purezza è nelle cose*, en l'Unità, le 8 Mars 2005.
 E. Krumm, *La Vertigine del Male*, en Corriere della sera, le 11 Mars 2005.
 S. Giuberti, *Pietro, diario di un male quotidiano*, en Il Sole -24 h, le 13 Mai 2005.

Vite pulviscolari

- L. Sorrentino, *Maurizio Cucchi : vite pulviscolari*, en blog Rai, le 30 Mai 2009.
 S. Giovanardi, *Quell'identità ridotta in polvere*, en la Repubblica, le 13 Juin 2009.
 D. Laterza, *Maurizio Cucchi. La poesia al tempo del consumo*, en Il Sole 24 ore, le 10 Juillet 2009.
 E. Zucchi, *Il nulla e l'amore che resta*, en Gazzetta di Parma, le 2 Septembre 2009.
 R. Cicala, *Cucchi all'oratorio tra ostia e pallone*, en la Repubblica, le 25 Octobre 2009.
 F. Mannoni, *Strofe, schegge di verità*, en Gazzetta di Parma, le 28 Août 2010.
 P. Tricomi, *Maurizio Cucchi « vite pulviscolari »*, en Critica letteraria, Novembre 2011.
 F. Severini, « *Vite pulviscolari* » di Maurizio Cucchi, en La gazzetta di Lucca, le 4 Juin 2013.

La traversata di Milano

- M. Lodoli, *Camminando tra vita e ricordi*, en la Repubblica, le 13 Juillet 2007.
 L. de Vito, *Seduti e niente sono mai mangiare in fretta*, en la Repubblica, le 5 Juin 2011.
 C. Bacchini, *Viaggio nel ventre di Milano*, en Gazzetta di Parma, le 19 Mai 2015.

La maschera ritratto

- B. Quaranta, *Maurizio Cucchi viaggio al termine della Bovisa*, en La Stampa, le 17 Février 2011.
 E. Zucchi, *La ricerca del padre nella Milano di Maurizio Cucchi*, en Gazzetta di Parma, le 29 Juillet 2011.
 L. Sorrentino, *Su La maschera ritratto di Maurizio Cucchi*, en blog rai, le 13 Juillet 2011.
 M. G. Calandrone, *La gioia fanciullesca di un poeta en prose*, en il manifesto, le 15 Avril 2011.
 V. Magrelli, *Le maschere dell'identità*, en la Repubblica, le 16 Avril 2011.

L'indifferenza dell'assassino e Rebus Macabro.

- M. G. Calandrone, *Occhi compassionevoli sul male*, en il manifesto, le 6 Juin 2012.
 V. Fisogni, *Il serial killer di Urio lo racconta Cucchi*, en La provincia, le 19 Juin 2012.
 O. Rossani, *Oggi a Milano presentazione della nuova raccolta di Maurizio Cucchi « Rebus macabro »*, en Corriere della sera, le 14 Mai 2014.
 L. Sorrentino, *Maurizio Cucchi, « Rebus macabro »*, en Blog poesia della Rai, Novembre 2014.
 S. Spaventa, *Gli angoli segreti e lontani dal glamour di Cucchi e Loi*, en la Repubblica, le 5 Janvier 2016.
 M. Corsi, *Maurizio Cucchi, « Rebus macabro » & gli altri EDB*, en Nuovi argomenti, le 2 Août 2016.

Malaspina

- C. De Luca, *Maurizio Cucchi, « Malaspina »*, en Blog poesia della RAI, le 22 Mai 2013.
 G. Tesio, *Brevi soste felici nel lago del cuore*, en la Stampa, le 8 Juin 2013.
 C. Bonvicini, *Libri da leggere in estate, ce n'è per tutti i gusti*, en il fatto quotidiano, le 28 Juillet 2013.
 M. Corsi, *Malaspina*, en Nuovi Argomenti, le 27 Septembre 2013.
 O. Rossano, *Sul nuovo libro di Maurizio Cucchi « Malaspina »*, en Corriere della sera, le 2 Octobre 2013.
 D. Rondoni, *Rondoni : nella poesia c'è la società solida*, en Avvenire, le 16 Janvier 2014.

Poesie 1963 – 2015

- R. Cicala, *Alla Darsena con Cucchi in Buenos Aires con la Valduga*, en la Repubblica, le 12 Mai 2016.
 R. Cicala, *Memorie di un indigeno a zonzo Qui si sbizzarrisce il mio cuore*, en la Repubblica, le 9 Juin 2016.
 N. Bultrini, « *Poesie 1963 – 2015* » *L'esperienza letteraria e biografica di Cucchi*, en il tempo, le 10 Juillet 2016.
 M. B. Tolusso, *Cucchi, un canzoniere per attraversare cinquant'anni di poesia*, en il piccolo, le 22 Juillet 2016.

C. Autres oeuvres

I. Les auteurs

- E. A. Poe, *The lyrical poems of Edgar Allan Poe*, Londre, William Heinemann, 1906.
- E. A. Poe, *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*, New York, The modern library, 1938.
- Collectif, *Poètes et romanciers du Moyen Age*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1939.
- E. L. Masters, *Antologia di Spoon River*, Turin, Einaudi, 1945.
- H. de Balzac, *Tre racconti - Il colonnello Chabert, La messa dell'ateo, L'interdizione*, Turin, UTET, 1946.
- A. Silesius, *Auf der cherubinische Wandersmann*, Klagenfurt, Eduard Keiser Verlag, 1947.
- E. A. Poe, *Poems and essays*, Londre, J. M. Dent & sons ltd., 1948.
- Collectif, *Jeux et sapience du Moyen Age*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1951.
- G. Flaubert, *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1951.
- G. Flaubert, *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1952.
- L. Anceschi, *La linea lombarda*, Varese, Editrice Magenta-Varese, 1952.
- Stendhal, *Romans et nouvelles (I)*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1952.
- Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1954.
- E. L. Masters, *Spoon River Anthology*, Turin, Einaudi, 1955.
- H. de Balzac, *Tre racconti - Il colonnello Chabert, La messa dell'ateo, L'interdizione*, Turin, UTET, 1955.
- Stendhal, *Romans et nouvelles (II)*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1968.
- M. Eckhart, *La nascita eterna*, Florence, Sansoni, 1957.
- H. de Balzac, *I capolavori della Commedia umana*, Rome, Gherardo Casini Editore, 1964.
- J. Prévert, *Poesie*, Parme, Guanda, 1964.
- S. Beckett, *Molloy, Malone muore, L'innominabile*, Milan, Sugar & co, 1965.
- Fr. de Villon, *Œuvres*, Lausanne, Éditions rencontre, 1968.
- E. A. Poe, *Opere scelte*, Milan, Mondadori, 1971.
- J. Prévert, *Parole canzoni poesie*, Milan, Feltrinelle, 1971.
- Fr. de Villon, *Poésies complètes*, Paris, Librairie Générale française, 1972.
- Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, 1973.
- J. Prévert, *La pluie et le beau temps*, Paris, Gallimard, 1975.
- Stendhal, *Armance*, Paris, Gallimard, 1975.
- C. Porta, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milan Mondadori, 1976.
- H. de Balzac, *La Comédie humaine (III)*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1976.
- A. Porta, *Quanto ho da dirvi Poesie 1958-1975*, a cura di Giuseppe Pontiggia, Milan, Feltrinelli, 1977.
- N. Risi, *Poesie scelte (1943-1975)*, a cura di Giovanni Raboni, Milan, Mondadori, 1977.
- H. de Balzac, *La Comédie humaine (IX)*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1978.
- A. Porta, *Poesia degli anni settanta*, Milan, Feltrinelli, 1979.
- G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, 1979.
- M. Eckhart, *Trattati e prediche*, Milan, Rusconi, 1982.
- Stendhal, *Œuvres Intimes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1982.
- G. Caproni, *Tutte le poesie*, Milan, Garzanti, 1983.
- T. S. Eliot, *Opere*, Milan, Bompiani, 1986.
- V. Sereni, *Tutte le poesie*, a cura di Maria Teresa Sereni e di Dante Isella, Turin, Einaudi, 1986.
- F. Brevini, *Poeti dialettali del Novecento*, Turin, Einaudi, 1987.
- A. Silesio, *Il pellegrino cherubico*, Milan, edizioni paoline, 1989.
- Stendhal, *Le rouge et le noir*, Paris, Pocket, 1990.
- Fr. Kafka, *Il processo, America, Il castello*, Rome, Newton, 1991.
- H. de Balzac, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, 1991.
- J. Prévert, *Œuvres complètes, volume I*, Paris, Gallimard, 1992, p.791.
- J. Prévert, *Œuvres complètes, volume II*, Paris, Gallimard, 1992, p.791.
- J. Prévert, *Sole di notte*, Parme, Guanda, 1993.
- Fr. Kafka, *Romanzi*, a cura di Ervino Pocar, Milan, Mondadori, 1994.
- G. Giudici, *Poesie 1953-1990*, Milan, Garzanti, 1994.
- H. de Balzac, *Le médecin de campagne*, Paris, Poket, 1994.
- M. Eckhart, *La via del distacco*, Milan, Mondadori, 1995.
- D. Rincé, *Baudelaire et la modernité poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- Fr. Kafka, *Lettera al padre, Gli otto quaderni in ottavo, Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via*, a cura di Roberto Fertonani, Milan, Mondadori, 1996.
- G. Flaubert, *Opere 1838 – 1862*, Milan, Mondadori, 1997.

- Fr. Kafka, *La métamorphose*, Paris, Flammarion, 1999.
- G. Majorino, *Autoantologia (1953-1999)*, Milan, Garzanti, 1999.
- D. della Valle, *Florilège*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.
- V. Sereni, *Poesie*, a cura di Dante Isella e Pier Vincenzo Mengaldo, Milan, Mondadori, 2000.
- G. Caproni, *L'opera in versi*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milan, Mondadori, 2001.
- G. Flaubert, *Les mémoires d'un fou, Novembre, Pyrénées – Corse, Voyage en Italie*, Paris, Gallimard, 2001.
- P. Brunel, *Histoire de la littérature française*, Paris, Bordas, 2001.
- Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 2002.
- V. Sereni, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Turin, Einaudi, 2002.
- P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milan, Mondadori, 2003.
- A. Silesius, *Le voyageur chérubinique*, Paris, éditions Payot & Rivage, 2004.
- Ch. Baudelaire, *I fiori del male (avec texte original en regard)*, édité par Giovanni Raboni, Milan, RCS Libri S.p.A, 2004.
- Ch. Baudelaire, *Lo spleen di Parigi (avec texte original en regard)*, Milan, Garzanti, 2004.
- G. Gozzano, *Poesie*, a cura di Giorgio Bárberi Squarotti, Turin, BUR, 2004.
- Ch. Baudelaire, *Opere*, éditées par Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Milan, Mondadori, 2005.
- E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milan, Mondadori, 2005.
- G. Raboni, *Tutte le poesie (1951-1998)*, Milan, Garzanti, 2005.
- G. Ungaretti, *Vita di un uomo*, a cura di Leone Piccioni, Milan, Mondadori, 2005.
- Rutebeuf, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2005.
- A. Manzoni, *I promessi sposi (1840)*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milan, Mondadori, 2006.
- Fr. Kafka, *Racconti*, a cura di Ervino Pocar, Milan, Mondadori, 2006.
- G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Pocket, 2006.
- Fr. Kafka, *Lettera al padre, La condanna*, Rome, Newton, 2007.
- J. Prévert, *Parole*, Parme, Guanda, 2007.
- E. L. Masters, *Antologia di Spoon River*, Milan, BUR, 2009.
- S. Beckett, *Malone muore*, Turin, Einaudi, 2011.
- S. Beckett, *Three Novels*, New York, Grove Press, 2011.
- E. A. Poe, *Il corvo e tutte le poesie*, Rome, Newton Compton, 2012.
- E. A. Poe, *The complete illustrated works of Edgar Allan Poe*, Londre, Bounty Books, 2013.
- Fr. Kafka, *Amerika*, Francfort sur le Main, Suhrkamp Tashenbuch Verlag, 2013.
- Fr. Kafka, *Brief an den Vater*, Francfort sur le Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2013.
- G. Flaubert, *L'éducation sentimentale*, Paris, Flammarion, 2013.
- H. de Balzac, *Le colonel Chabert*, Paris, Éditions Larousse, 2013.
- Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Librairie Générale Française, 2014.
- Fr. de Villon, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2014.
- Fr. Kafka, *Die Verwandlung*, Berlin, Berliner Ausgabe, 2014.
- M. Eckehart, *Deutsche Predigten und traktate*, Zürich, Diogenes Verlag, 2014.
- E. A. Poe, *Tutti i racconti*, Rome, Newton Compton, 2015.

D. Sites et documents

I. Interviews

- « L'approdo letterario », n. 77 – 78, *Autoritratto*, ERI, 1977.
- G. Masini e B. Rivalta, *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, Parme, Pratica, 1981.
- M. Cucchi, in « il sabato », 1984.
- A. Ria, *Il poeta ? Resta ancora una ben strana creaturra*, en *Quotidiano*, n. 16-17, Juin 1985.
- L. Salimbene, *C'è un poeta nel metro*, en *Famiglia Cristiana*, Octobre 1985.
- N. Merola, *Il poeta e la poesia*, Rome, Liguori, 1986.
- P. Paganin, *A colloquio con Maurizio Cucchi*, en *Check – up*, 1988.
- M. De Stasio, en *Italia oggi*, 16 octobre 1989.
- E. Piemontese, *Autodizionario degli scrittori*, Milan, Leonardo, 1990.
- D. Rondoni, *A casa dei poeti*, Rimini, Guaraldi, 1992.
- S. Baretolini, *Le meraviglie del poeta*, en *Michelangelo*, Janviers-Mars, 1993.
- « L'europeo », 17 -30 avril 1993.
- A. Lavieri, en « *Giornale di Sicilia*, le 17 Juin 1993.
- P. Barbato, *Quest'epoca senza sentimento del tempo*, en *Vita*, le 23 Mars 1996.
- P. Ruffili, en « *il Resto del Carlino* », le 14 Juillet 1998.

- M. Cucchi, *Fotoracconto*, en Steve, Mars – Septembre 1998.
 V.L. de Oliveira, *La nuova poesia italiana*, en « insieme », Arte&Ciencia, Sao Paulo, 1999.
 F. Amoni, en *Il giorno*, 4 Janvier 2000.
 G. Terzi, en *Il tempo*, 3 Mai 2000.
 E. Tommaselli, en *Il giorno*, 7 Mai 2000.
 M. Schieppati, en *Class*, Avril 2001.
 R. Capello, en *Class*, Décembre 2001.
 R. Held, *Otto domande sulla poesia*, en Studi Duemilleschi, 2002.
 P. Berra, en *La provincia*, le 3 septembre 2002.
 G. Petrucci, *Le proprie ossessioni e i doveri della storia. A colloquio con M. Cucchi*, en *Soglie*, le 3 Décembre 2002.
 R. Carnero, *La poesia ? Non sono mica canzonette*, en *L'unità*, le 24 Août 2003.
 F. Napoli, *Novecento prossimo venturo. Conversazioni critiche sulla poesia*, Milan, Jaka Book, 2005.
 R. Scorrane, en *Corriere della sera*, le 22 Août 2005.
 L. Cannillo- G. Fantato, *La biblioteca delle voci. Interviste a 25 poeti italiani*, Novi ligure, Joker, 2006.
 D. Claudi, en *Roma*, le 7 Juin 2006.
 D. Bernard, en *Corriere del Mezzogiorno*, le 17 Juin 2006.
 F. Sepe, *Delirance*, in *Italienisch*, Mai 2007.
 E. Valdini, en *il Giorno*, le 1 Juillet 2007.
 M. Fresa, en *Cronache del Mezzogiorno*, le 2 Juillet 2007.
 P. Valduga, en *La repubblica*, le 7 Juillet 2007.
 M.T. finazzi, en *L'eco di Bergamo*, le 14 Mai 2008.
 E. Salibra, *L'oscena contiguità del male*, en *Soglie*, Août 2008.
 L. Rafanelli, *Cucchi e il confine estremo delle cose*, en *Mobydick*, le 21 Novembre 2010.
 M. Fresa, *Se n'è andata così, all'oscuro di tutto*, *La mosca di Milano*, le 23 Décembre 2010.
 F. Larovere, en *Corriere della Sera*, le 27 Août 2013.
 L. Vido, en *Il giorno*, le 27 Août 2013.
 G.M. Walch, en *Il giorno*, le 23 Janvier 2014.

II. Vidéo

- Collectif., *Torsoli di mela. Le voci della poesia contemporanea italiana*, Université de Gène, 2006.
 B. Bigoni, *L'attimo assoluto, provincia di Milano*, M. Ferraris & associati, 2009.
 V. Pezzella, *Il viaggiatore di città. Maurizio Cucchi. Intervista e videoritratto, voci e luoghi della poesia italiana in DVD*, Archivio Dedalus Edizioni, 2011.
 G. Bonoldi – M. Cecconi, *Maurizio Cucchi. Un po' nell'ombra un po' nella memoria*, Gente di Milano, Città metropolitana di Milano, 2015.

III. Sites internet d'intérêt

- A. Sichera, *Dalla deflagrazione all'integrazione. Per la poesia di Maurizio Cucchi*, progettoblio.com
 F. Fantoni, *Maurizio Cucchi : Jeanne D'Arc*, lapoesiaelospirito.wordpress.com
 F. Weisghizzi, *La complessità e la trasparenza : incontro con Maurizio Cucchi*, weisghizzi.it.
 N. Di Stefano Busà, *Malaspina di Maurizio Cucchi*, partecipiamo.it.
 A.M. Simm, *Una mattinata di luglio a casa di Maurizio Cucchi*, Tiscali.it/dialogolibri/interviste, le 3 Juillet 2001.
 M. Danieli, *Intervista a M. Cucchi*, fucinamente.it, le 1 Octobre 2003.
 L. Sorrentino, *La poesia dell'etica*, poesia.blog.rainews.it, le 6 Mars 2006.
 O. Rossani, *Jeanne D'arc e il suo doppio : il poema teatrale di Maurizio Cucchi che dà dignità agli umili*, poesia.corriere.it, le 27 Novembre 2008.
 L. Sorrentino, *Vite Pulviscolari. Intervista a M.C.*, poesia.blog.rainews.it, le 30 Mai 2009.
 C. De Luca, *Maurizio Cucchi, Malaspina*, poesia.blog.rainews.it, le 22 Mai 2013.
Nel bianco totale. Malaspina di Maurizio Cucchi, poetarumsilva.com, le 25 Juillet 2013.
 A. Galgano, *La lenta conquista frugale di Maurizio Cucchi*, le 5 Août 2013.
 D. Rondoni, *La Malaspina stupefatta di Maurizio Cucchi*, rivistaclandestino.com, le 16 Septembre 2013.
 M. Corsi, *Malaspina*, noviargomenti.net, le 27 Septembre 2013.
 O. Rossani, *Sul nuovo libro di Maurizio Cucchi*, poesia.corriere.it, le 2 Octobre 2013.
 R. Maggiani, *Intervista a M.C. e il cammino di Darwin al contrario*, ilfatto quotidiano.it, le 17 Novembre 2013.
 V.A. Campagna, *Intervista a M.C.*, ilviziogiornalettario.wordpress.com, le 24 Mai 2014.
 R. Frollà, *Malaspina*, pelagoletteratura.it, le 24 Juillet 2014.
 A. Arcuda, *In viaggio nei ricordi con i versi di Maurizio Cucchi*, economiailiana.it, le 10 Février 2014.
 R. Deidier, *Qualche appunto su Malaspina di Maurizio Cucchi*, robertodeidier.blogspot.it, le 8 Novembre 2014.

F. Filia, *Intervista a M.C.*, poetarumsilva.com, le 22 Décembre 2014.

M. Pelliccioli, *Non diamo Cucchi per scontato. Intervista a Maurizio Cucchi*, rivistaclandestino.com, le 28 Août 2015.

La thèse aborde la poésie de Maurizio Cucchi à travers une perspective intertextuelle et comparée. Il s'agit de comprendre comment la littérature européenne (de Maître Eckart à Jacques Prévert, en passant par Rutebeuf, Villon, Balzac, Edgar Allan Poe ou Franz Kafka) influencé l'œuvre du poète italien et comment la critique intertextuelle des années 1970, de Bakhtine à Kristeva, Genette et d'autres, a été intégrée à la composition de ses œuvres. L'analyse des thèmes et des procédés à l'œuvre chez l'écrivain Maurizio Cucchi met en évidence trois formes de l'intertextualité : la citation directe, la transformation ainsi que le partage complice d'un air de famille avec les auteurs considérés comme essentiels dans la formation littéraire du poète. Implicites ou affirmées, ces références ouvrent l'œuvre de Cucchi à la littérature mondiale et l'inscrivent dans l'actualité la plus contemporaine.

This thesis deals with Maurizio Cucchi's poetry, studied from a comparative and intertextual perspective. Its aim is to understand how the European literature influenced Cucchi's poetical work and how the intertextual criticism has been received by the Italian poet for his own writing. As a result, the thesis underlines the existence of three types of literary references: direct or meta quotations and shared atmospheres with some authors who have been considered essential for Cucchi's literary formation. These references make Cucchi's work open to European and universal literature as well as to contemporaneity.