

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 17 / Issue no. 17

Giugno 2018 / June 2018

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 17) / External referees (issue no. 17)

Gioia Angeletti (Università di Parma)

Guglielmo Barucci (Università Statale di Milano)

Laura Carrara (Universität Tübingen)

Corrado Confalonieri (Harvard University)

Giulio Iacoli (Università di Parma)

Guido Santato (Università di Padova)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2018 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

PALINSESTI / PALIMPSESTS

- A che serve parlare di fonti? (cortese invito a farsi venire qualche dubbio)*
GIAN PIERO MARAGONI (Université de Fribourg) 3-20
- Il romanzo di Elena in Achille Tazio: reminiscenze tragiche*
GRETA CASTRUCCI (Università Statale di Milano) 21-42
- “Un mazzolin di rose e di viole”. Lecture anti-leopardienne de quelques poèmes de Giovanni Pascoli*
FABRICE DE POLI (Université Savoie Mont Blanc) 43-64
- “Quashed Quotatoes”. Per qualche citazione irregolare (terza parte)*
RINALDO RINALDI (Università di Parma) 65-87

MATERIALI / MATERIALS

- On Pauline Quotation Modes and Their Textual-Literary Value.
A Brief Note On “2 Timothy”, 2, 19*
SIMONE TURCO (Università di Genova) 91-96
- Citer à sa manière. Giovan Francesco Straparola et Girolamo Morlini*
ROSARIA IOUNES-VONA (Université de Lorraine) 97-104
- Il ritratto dell’ozioso. Le citazioni morali di Francesco Fulvio Frugoni*
MAICOL CUTRÌ (Università di Bologna) 105-119
- Gli “Appunti” linguistici di Tommaso Valperga di Caluso e qualche citazione dantesca*
MILENA CONTINI (Università di Torino) 121-128
- Un ricordo di Delio Tessa: Edoardo Ferravilla e la parodia dell’opera*
ANDREA SCIUTO (ITIS Pietro Paleocapa – Bergamo) 129-139
- “Ho, mia kor”. Lazar Ludwik Zamenhof fra Archiloco e Shakespeare*
DAVIDE ASTORI (Università di Parma) 141-149
- Un processo ad Antigone. “The Island” di Athol Fugard, John Kani e Winston Ntshona*
CHIARA ROLLI (Università di Parma) 151-163



FABRICE DE POLI

“UN MAZZOLIN DI ROSE E DI VIOLE”.
LECTURE ANTI-LEOPARDIENNE DE QUELQUES
POÈMES DE GIOVANNI PASCOLI

Le but de cet article est d'étudier la reprise et l'influence, dans la poésie de Giovanni Pascoli, d'un motif tiré du *Sabato del villaggio* de Giacomo Leopardi, “un mazzolin di rose e viole” :

“La donzelletta vien dalla campagna,
in sul calar del sole,
col suo fascio dell'erba; e reca in mano
un mazzolin di rose e di viole,
onde, siccome suole,
ornare ella si appresta
dimani, al dì di festa, il petto e il crine.”¹

Le syntagme est bien connu de la critique pascolienne du fait du commentaire qu'en fit Pascoli lors de sa première conférence *Giacomo*

¹ G. Leopardi, *Il sabato del villaggio*, dans Id., *Canti*, commento di N. Gallo e C. Garboli, Con una cronologia della vita di Giacomo Leopardi, una nota bibliografica e un'appendice di scritti del poeta relativi ai Canti, Torino, Einaudi, 1962, p. 203 (1-7). Je souligne.

Leopardi (1798-1837) le 24 mars 1896, une conférence qu’il titrera *Il Sabato del villaggio* pour la publication le 29 mars 1896 dans la revue “Il Marzocco”, puis *Il sabato* pour la publication dans *Miei pensieri di varia umanità* en 1903.² Le commentaire de Pascoli a stimulé abondamment la critique puisqu’il illustre un aspect essentiel de sa poétique, à savoir le culte de la précision terminologique, le refus de “l’indeterminatezza”³ (selon Pascoli, le couple “rose e viole” est botaniquement parlant une absurdité) :

“Donzelle’ non vidi venire dalla campagna col loro fascio d’erba: non ancora la lupinella insanguinava i campi. Avrei voluto vedere il loro mazzolino, se era proprio ‘di rose e di viole’! Rose e viole nello stesso mazzolino campestre d’una villanella, mi pare che il Leopardi non le abbia potute vedere. A questa, viole di marzo, a quella, rose di maggio, sì, poteva; ma di aver già vedute le une in mano alla donzelle, ora che vedeva le altre, il poeta non doveva qui ricordarsi [...]”⁴

En revanche la question de la présence du couple floral dans la poésie de Pascoli n’a pas été spécifiquement étudiée, et les commentateurs se sont souvent contentés, le cas échéant, de noter une allusion au binôme leopardien mais sans chercher à en définir le sens et la portée. Cette lacune pourrait s’expliquer par le fait que la critique qui s’est intéressée au dialogue entre Pascoli et Leopardi s’est longtemps concentrée davantage sur les discours de Pascoli que sur sa poésie, et ce choix se justifiait d’autant plus dans le cas du “mazzolin di rose e di viole” qu’il revêt avant toute chose une importance emblématique dans la définition par Pascoli de

² Voir M. Marcolini, *Pascoli prosatore – Indagini critiche su “Pensieri e discorsi”*, Modena, Mucchi, 2002, p. 93-94. Pour une étude approfondie spécifiquement centrée sur les essais et les leçons de Pascoli sur Leopardi voir G. Castoldi, *Introduzione*, dans G. Pascoli, *Saggi e lezioni leopardiani*, a cura di M. Castoldi, La Spezia, Agorà, 1999, p. XV-CCXIV.

³ Cf. G. Pascoli, *Il sabato*, in Id., *Miei pensieri di varia umanità*, Messina, Vincenzo Muglia, 1903, p. 70.

⁴ Ibidem, p. 68-69. Le raisonnement botanique de Pascoli a été remis en question par plusieurs critiques. Voir F. R. Berno, *Il “mazzolin di rose e di viole”: poesia di un equivoco*, dans “Rivista internazionale di Studi leopardiani”, II, 8, 2000, p. 6.

sa propre poétique, ce qui a pu occulter le rôle inspirateur que ce même syntagme a pu jouer dans la poésie. Or, cette question mérite d’être traitée à plus d’un titre : parce qu’elle rentre dans le cadre des études sur le rapport de Pascoli à Leopardi (un rapport qui pour la poésie pascolienne “viene subito dopo quello con Dante”, et qui se distingue par son caractère à la fois “integrativo” et “oppositivo”);⁵ parce que l’association *rose-viole* a marqué l’attention de Pascoli théoricien – il en fait le premier point de sa conférence, et la citait déjà quelques années plus tôt dans l’entretien à Ugo Ojetti, en 1894 :

“La campagna è stata per troppo tempo dai nostri poeti descritta convenzionalmente sopra un tipo fatto; per troppo tempo gli uccelli sono stati sempre rondini ed usignoli, e per troppo tempo i fiori dei mazzolini sono stati *rose e viole*.”⁶

Certes, Pascoli vise toute une tradition de poètes qui ont utilisé le couple “*rose e viole*”,⁷ mais c’est très probablement à Leopardi en premier que pense Pascoli, compte tenu de l’envergure du poète et du rôle majeur qu’il joue dans l’inspiration pascolienne. Et la polémique que suscitera du vivant même de Pascoli sa critique du “*mazzolino*” leopardien ne fera que renforcer, pour les critiques et pour Pascoli lui-même, l’importance de ce motif dans la définition et l’affirmation de sa poétique.⁸ Traiter cette question des “*rose e viole*” dans les vers de Pascoli permet donc d’illustrer

⁵ Cf. G. Nava, *Pascoli e Leopardi*, dans “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, 1983, 512, p. 506.

⁶ U. Ojetti, *Giovanni Pascoli*, dans Id., *Alla scoperta dei letterati*, a cura di P. Pancrazi, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 200.

⁷ Pour le caractère topique de l’association des *rose-viole* dans un filon poétique qui va de l’antiquité à Carducci, voir F. R. Berno, *Il “mazzolin di rose e di viole” : poesia di un equivoco*, cit., *passim*.

⁸ Le traitement du bouquet leopardien par Pascoli “è stata per quasi cento anni al centro di un tormentato dibattito critico” et le débat s’ouvre quelques mois seulement après la conférence, avec un article d’Ettore Botteghi paru dans “La Gazzetta Letteraria” du 10 octobre 1896. Cf. M. Castoldi, *Introduzione*, cit., p. CXL.

l'interaction qu'il peut y avoir entre sa poésie et son activité critique. On constate d'ailleurs une intensification du dialogue Pascoli-Leopardi dans la période correspondant aux conférences leopardiennes (*Il sabato* fut prononcé le 24 mars 1896, *La ginestra* le 14 mars 1898).⁹ Or, c'est précisément dans des poèmes composés en grande partie entre l'automne 1895 et 1898 que l'on peut repérer l'utilisation du binôme *rose-viole* dans la poésie de Pascoli.

Nous nous proposons donc, à partir d'un repérage de poèmes où joue la référence à Leopardi, d'étudier la signification que peuvent avoir les réminiscences ou emprunts délibérés. La reprise du syntagme (même déformé), par la médiation du discours de Pascoli sur Leopardi, acquiert automatiquement une épaisseur de sens particulière, renvoyant, comme dans le discours, à une différence d'esthétique ; mais la citation pourrait tout aussi bien, dans le même temps, servir à marquer une différence idéologique.

1. Signification d'une reprise : "*Digitale purpurea*"

L'œuvre théorique et poétique de Pascoli, malgré la "profonda consonanza di visione pessimistica della vita"¹⁰ qu'elle partage avec l'œuvre de Leopardi, montre une volonté profonde de dépasser la "sconsolata filosofia"¹¹ de ce dernier ; et cette volonté se traduit souvent par la transformation voire le renversement antiphrastique de motifs leopardiens. Un exemple emblématique parmi d'autres est le poème *Povero dono de Myricae* (1891-1892) où Pascoli renverse les termes de

⁹ Voir G. Nava, *Pascoli e Leopardi*, cit., p. 513.

¹⁰ Cf. ibidem, p. 507.

¹¹ Cf. G. Pascoli, *La ginestra*, dans Id., *Miei pensieri di varia umanità*, cit., p. 93 et p. 102.

l'exhortation pessimiste de *A se stesso*, probablement le plus noir des poèmes de Leopardi ("Dispera / l'ultima volta")¹² pour inviter au contraire un homme tenté par le suicide à se ressaisir :

"Getta quell'arma che t'incanta. Spera
l'ultima volta. Aspetta ancora, aspetta
che il gallo canti per la città nera."¹³

Ce rappel de l'opposition idéologique qui singularise le leopardisme de Pascoli doit nous inciter à demander si, lorsqu'il y a reprise des *rose-viole*, celle-ci n'est pas aussi chargée d'implications idéologiques. Le couple floral apparaît deux fois dans le poème *Digitale purpurea*, publié le 20 mars 1898 dans "Il Marzocco", mais avec une signification botaniquement différente puisque les *viole* en question sont des "viole a ciocche", une espèce de violettes dont la floraison ne commence qu'en avril-mai, contrairement à la simple *viola* qui pour Pascoli pousse en mars. Le binôme apparaît tout d'abord dans l'évocation du souvenir commun des deux compagnes de couvent, Rachele et Maria, qui revoient en pensée leurs années de jeunesse conventuelle :

"Vedono. Sorge nell'azzurro intenso
del ciel di maggio il loro monastero,
pieno di litanie, pieno d'incenso.

Vedono; e si profuma il lor pensiero
D'odor di rose e di *viole a ciocche*,
di sentor d'innocenza e di mistero."¹⁴

¹² Cf. G. Leopardi, *A se stesso*, dans Id., *Canti*, cit., p. 227 (11-12).

¹³ G. Pascoli, *Povero dono*, dans Id., *Myricae*, introduzione di P. V. Mengaldo, note di F. Melotti, Milano, Rizzoli, 1981, p. 224 (1-3).

¹⁴ Id., *Digitale purpurea*, dans Id., *Primi poemetti*, a cura di N. Ebani, Parma, Ugo Guanda, 1997, p. 163-164 (II, 1-6). Je souligne.

Il apparaît ensuite quand Rachele comment à raconter le moment fatidique où elle succomba à la tentation de la fleur mystérieuse et suave, image d'un plaisir défendu :

“ [...] ‘sì: sentii quel fiore. Sola
ero con le cetonie verdi. Il vento
portava odor di rose e di viole a

ciocche. Nel cuore, il languido fermento
d'un sogno che notturno arse e che s'era
all'alba, nell'ignara anima, spento.”¹⁵

La précision calendaire (“ciel di maggio”) vient ici souligner la rigueur botanique de Pascoli, qui associera toujours les simples *viole* au début du printemps. Si la répétition du motif dans le récit de Rachele et l'enjambement (“viole / a ciocche”) peuvent avoir une fonction diégétique et suggérer l'effet envoûtant des parfums dans ce moment de tentation extrême,¹⁶ ils n'en traduisent pas moins une accentuation de la polémique anti-leopardienne.¹⁷ Notons la hardiesse de l'enjambement, l'effet de forte suspension créé par le passage d'un tercet à l'autre et par une liaison sonore de voyelles en fin de vers qui ne trouve leur résolution musicale et rythmique que dans le rejet “ciocche” – un rejet, donc, fortement mis en valeur et qui précisément marque tout l'écart entre la précision terminologique pascolienne et l'indétermination de Leopardi. La dimension méta-poétique du syntagme n'étonnera pas les lecteurs de Pascoli, habitués à la multiplication des plans de signification dans sa poésie symboliste.

Mais peut-on arrêter ici l'analyse de la citation ? Ne faut-il pas s'interroger plus avant sur la présence répétée d'un syntagme

¹⁵ Ibidem, p. 166-167 (III, 10-15).

¹⁶ Voir ibidem, p. 166-167 (note de l'éditeur).

¹⁷ Voir F. R. Berno, *Il “mazzolin di rose e di viole”: poesia di un equivoco*, cit., p. 14 et G. Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di O. Becherini, Milano, Mursia, 1994, p. 256 (note de l'éditeur)

intrinsèquement polémique, dans un poème composé à une période où s’intensifie le dialogue avec Leopardi, et dans un poème qui, par ailleurs, multiplie les points de contact avec son œuvre ? Une analyse du leopardisme latent dans l’ensemble du texte est nécessaire pour apprécier la citation du binôme floral dans toute sa portée sémantique – les “rose e [...] viole” n’étant que le signe le plus apparent d’un dialogue plus profond et sous-jacent.

La première partie du poème offre des résonances leopardiennes dans l’évocation du souvenir des années conventuelles, un souvenir dont la douceur rappelle un *topos* des *Canti* (on pense au “caro tempo giovanil” et au “dolce rimembrar”¹⁸ de *Le ricordanze*). On notera en outre l’utilisation du verbe *lontanar*, “verbo inconfondibilmente leopardiano”,¹⁹ celui du finale de *La sera del dì di festa*²⁰ qui inspire plusieurs poèmes de Pascoli :

“ [...] ‘Io sì: ci ritornai;
e le rividi le mie bianche suore,
e li rivissi *i dolci anni* che sai;

quei piccoli *anni così dolci al cuore...*
L’altra sorriso. ‘E di’: non lo ricordi
quell’orto chiuso? i rovi con le more?’

[...]

Memorie (l’una sa dell’altra al muto
premere) *dolci*, come è tristo e pio
il *lontanar* d’un ultimo saluto!”²¹

¹⁸ Cf. G. Leopardi, *Le ricordanze*, dans Id., *Canti*, cit., p. 179-180 (44 et 57).

¹⁹ Cf. G. Nava, *Pascoli e Leopardi*, cit., p. 510.

²⁰ Cf. G. Leopardi, *La sera del dì di festa*, dans Id., *Canti*, cit., p. 121 (44-46): “un canto che s’udia per li sentieri / lontanando morire a poco a poco, / già similmente mi stringeva il core”.

²¹ G. Pascoli, *Digitale purpurea*, cit., p. 161 et p. 166 (I, 7-12 et III, 4-6). Je souligne.

D'un point de vue idéologique, les différences avec Leopardi se montrent dans la partie finale du poème, lorsque Rachel évoque un rêve nocturne brûlant puis le moment du plaisir goûté au contact de la fleur. Pascoli reprend ici (et ailleurs)²² un motif qu'on trouve également chez Leopardi, celui du rêve suave interrompu par le retour à la réalité :

“ [...] Il vento
portava odor di rose e di viole a

ciocche. Nel cuore, il languido fermento
d'un sogno che notturno arse e che s'era
all'alba, nell'ignara anima, spento.”²³

Pascoli, cependant, renverse la logique du motif pessimiste par excellence qu'est celui du rêve comme seul plaisir possible (si pensi, per Leopardi al *Cantico del gallo silvestre*). Dans *Digitale purpurea* le rêve ardent de Rachele, rêve d'un plaisir intense, devient réalité :

“ [...] E dirmi sentia: Vieni!

Vieni! E fu molta la dolcezza! molta!
tanta, che, vedi... (l'altra lo stupore
alza degli occhi, e vede ora, ed ascolta

con un suo lungo brivido...) si muore!”²⁴

Quel que soit la signification que l'on attribue à la mort ici (allusion au péché mortel ? image d'un plaisir infini ? mort réelle ?), le fait est que Pascoli donne à voir un personnage qui a expérimenté l'extase. Ce finale est on ne peut plus anti-leopardien, Leopardi étant le philosophe et poète

²² On pense au poème *Sonnellino* dans *Canti di Castelvechio*, qui se rattache à un long passage de la conférence *Il sabato*. Voir G. Nava, *Pascoli e Leopardi*, cit., p. 521.

²³ G. Pascoli, *Digitale purpurea*, cit., p. 166-167 (III, 11-15).

²⁴ Ibidem, p. 167-168 (III, 21-25).

qui dénie toute réalité positive au plaisir (le plaisir est imagination ou simple cessation de douleur). On pourrait lire ici, dans la différence qui sépare Maria (dévote et timorée) de Rachele (ouverte au plaisir), la différence qui sépare un Leopardi, poète de la douleur, d'un Pascoli, qui, tout en entrant en empathie avec le pessimisme leopardien, tend à lui opposer un principe de plaisir et d'enthousiasme, dans sa poésie mais aussi dans le discours *La ginestra*, où le pessimisme de Leopardi est associé plusieurs fois à une mort spirituelle que ne vient racheter que l'appel final du poème à la solidarité humaine.²⁵ Ici, c'est une mort d'un tout autre sens, une mort par trop-plein de plaisir, de sensation, et non une mort comme extinction de la vitalité.

On pourrait nous rétorquer que le finale de *Digitale purpurea*, unissant *Eros* et *Thanatos*, renvoie au binôme leopardien inscrit dans le titre du poème *Amore e morte*.²⁶ Le binôme leopardien *amore-morte* est présent dans la poésie de Pascoli, il domine les *Poemi conviviali* ; mais ce binôme est chez Pascoli un "connubio mutato di segno"²⁷ où la mort n'est pas simplement annulation de la douleur de vivre, mais se trouve elle-même intrinsèquement unie à une dimension érotique ou affective. Une simple évocation du poème *La ginestra* suffit pour illustrer le rapport non sensuel à la mort dans la poésie de Leopardi ; et Pascoli, dans son discours consacré justement à la *Ginestra*, prévoit d'ailleurs pour Leopardi une mort sans son compagnon l'amour: "La fanciulla che sottoporrà dopo due anni il suo vergineo seno a quel volto esile e smunto, la fanciulla non ha per mano

²⁵ Voir G. Pascoli, *La ginestra*, cit., p. 106-107.

²⁶ Pascoli et Leopardi utilisent d'ailleurs tous deux l'adjectif "languido" pour qualifier le travail intérieur de l'émotion d'amour, en lien avec la mort. Cf. G. Pascoli, *Digitale purpurea*, cit., p. 167 (III, 13-14): "Nel cuore, il languido fermento / d'un sogno che notturno arse"; G. Leopardi, *Amore e morte*, dans Id., *Canti*, cit., p. 120 (28-31): "nel cor profondo / un amoroso affetto, / languido e stanco insiem con esso in petto / un desiderio di morir si sente").

²⁷ Cf. G. Nava, *Pascoli e Leopardi*, cit., p. 519.

il suo gemello”.²⁸ Si d’autre part pour Leopardi l’amour est un imaginaire (“pensiero dominante”, “inganno estremo”, “felicità che il [...] pensiero figura”),²⁹ dans *Digitale purpurea* à l’inverse le rêve se réalise, *Eros* se manifeste comme une réalité sensible. Et Pascoli semble avoir voulu unir (dans une volonté syncrétique qui lui est coutumière) ce qui chez Leopardi restait ontologiquement séparé, puisque le lien entre *Amore e morte* reste du domaine de l’imaginaire, l’amour n’étant relié à la mort que parce que le sentiment d’amour fait naître mystérieusement un désir de mort.

Si les “rose” et les “viole a ciocche” apparaissent dans la seconde partie du poème pascolien (sans enjambement) comme un souvenir commun aux deux jeunes filles des douces années de la jeunesse (aux couleurs leopardiennes), en revanche dans la troisième partie le binôme (avec enjambement), est lié au récit de Rachel qui raconte comment elle s’est abandonnée au plaisir. La rupture créée par l’enjambement est le signe d’une différence radicale entre les deux compagnes et ce qu’elles représentent: Maria une forme de négation de la vie sensible, Rachele l’adhésion entière au monde qui se traduit par une ferveur, un “fermento”. Et Pascoli penche sans conteste pour Rachele, comme en témoigne, dans *Odi e Inni*, le contraste entre la fleur de *L’ederella* (associée à Maria) et celle de *La rosa delle siepi* (associée à Rachele).³⁰ Ce n’est donc pas un hasard si, dans son discours *La ginestra*, Pascoli s’adresse à Leopardi à

²⁸ Cf. G. Pascoli, *La ginestra*, cit., p. 105-106.

²⁹ Cf. G. Leopardi, *Il pensiero dominante*, dans Id., *Canti*, cit., p. 207; Id., *A se stesso*, cit., p. 229 (2); Id., *Amore e morte*, cit., p. 220 (39).

³⁰ Cf. G. Pascoli, *L’ederella*, dans Id., *Odi e inni*, a cura di F. Latini, dans G. Pascoli, *Poesie*, Torino, UTET, 2008, vol. III, p. 175-176 (7-8 e 17: “troppo, / vedi, celeste / [...] / Tu non odori, o misera, e non frutti”; Id., *La rosa delle siepi*, ibidem, p. 177 (1): “Rosa di macchia, t’amo”).

travers son double littéraire Tristano³¹ et suggère que ce qui lui manque est le fait de ne pas être visité intérieurement par le sentiment d'amour :

“Tu dicesti, quattr’anni sono: ‘Io non ho bisogno di stima, nè di gloria, nè d’altre cose simili, ma ho bisogno d’amore!’ E per il tuo cuore basterebbe, credo, anche quello che tu, così vivamente, chiamasti ‘amor di sogno’, simile a quelle meteore spirituali che scoppiano nel silenzio del sonno, e lasciano, al risveglio, l’anima rinverdita e rinnovata come dal refrigerio d’una tempesta. Al tuo cuore basterebbe dell’amore il lampo, che da lontano esso, nuvola temporalesca e fecondatrice della nostra vita, manda, quel lampo che è illusione, o quell’ombra che getta pur da lontano, trascorrendo via, quell’ombra che è dolore. Ti basterebbe ripensare, con un risveglio di palpiti, quella cara beltà che ti appariva, quand’eri poco più che fanciullo, ti appariva, ma sempre lontana e nascondendo il viso; ti basterebbe sperare che quando puro spirito movessi per vie inusitate ad ignoto soggiorno, ella ti si facesse incontro, viva, e venisse con te compagna. Ti basterebbe risentire l’affetto acerbo e sconsolato nel ricordare il suono della voce e il rumorio del telaio di Silvia; ti basterebbe riprovare i palpiti della rimembranza acerba [...] .”³²

Les météores spirituelles que Pascoli souhaite à Leopardi, qui régénèrent l’âme, la font palpiter, la rendent à nouveau pleinement sensible et ouverte, sont précisément celles qu’expérimente Rachele en rêve, la nuit précédant sa découverte du plaisir. Ce que Pascoli appelle, par une formule leopardienne, “amor di sogno”³³ s’oppose donc doublement à la poésie leopardienne : parce que le rêve du plaisir se réalise, mais aussi parce que ce rêve nourrit l’âme à son réveil, la régénère, lui redonne une vitalité, une intensité traduite par l’image de phénomènes violents, l’éclair et la tempête

³¹ Le protagoniste du *Dialogo di Tristano e di un amico* dans les *Operette morali*.

³² G. Pascoli, *La ginestra*, cit., p. 109-110.

³³ Cf. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, Roma, Newton & Compton, 2001, p. 928 (p. 4417 de l’autographe): “Non saprei come esprimere l’amore che io ho sempre portato a mio fratello Carlo, se non chiamandolo amor di sogno”.

ou le feu. Si le rêve s'est logiquement éteint pour Rachele qui se réveille, le cœur continue de palpiter, le feu de langueur continue de couver, ferment d'une action.

2. *L'“epos garfagnino” : la question onomastique*

Deux éléments probants témoignent d'une interaction entre le discours théorique du *Sabato* et ce que la critique a coutume d'appeler l'“epos garfagnino” ou “romanzo georgico”,³⁴ à savoir le récit poétique champêtre des *Poemetti* (1900), *Primi poemetti* (1904) et *Nuovi poemetti* (1909). Le premier élément, plus circonscrit en termes d'impact poétique que le second, comme nous le verrons, se trouve dans le poème *L'oliveta e l'orto*, publié en 1900 (dans une édition qui comprend par ailleurs *Digitale purpurea*). Dans ce poème où un modeste paysan propriétaire chante un hymne au printemps et au potager, Pascoli évoque la “viola a ciocche” en recourant à un synonyme (“viola gialla”) :

“E come l'amo il mio cantuccio d'orto,
col suo radicchio che convien ch'io tagli
via via; che appena morto, ecco è risorto:

o primavera! con quel verde d'agli,
[...]

coi riccioluti càvoli, che sono
neri, ma buoni; e quelle mie viole
gialle, ch'hanno un odore... come il suono

dei vespri, dopo mezzogiorno, al sole
nuovo d'Aprile [...]”³⁵

³⁴ Cf. E. Gioanola, *Giovanni Pascoli – Sentimenti filiali di un parricida*, Milano, Jaca Book, 2000, p. 15 et C. Di Lieto, *Il romanzo familiare del Pascoli – delitto, passione e delirio*, Napoli, Guida, 2008, p. 50.

³⁵ G. Pascoli, *L'oliveta e l'orto*, dans Id., *Primi poemetti*, a cura di N. Ebani, cit., p. 260-261 (II, 1-4 e 10-14).

On remarque que les enjambements soulignent le réalisme botanique de Pascoli puisque sont mis en évidence la nature spécifique des violettes (“viole / gialle”) et le mois précis de leur éclosion (“sole / nuovo d’Aprile”) – Pascoli utilise un procédé analogue d’enjambement et spécification des “viole” dans *I filugelli*.³⁶ Ces artifices de la versification ne sont pas anodins et sont à relier au discours polémique sur l’indétermination leopardienne. Plus encore, comme pour *Digitale purpurea*, ces précisions botaniques et calendaires pourraient appuyer une opposition à Leopardi sur le versant idéologique, dans un poème qui, aux antipodes de la “sconsolata filosofia” de Leopardi, affirme une pleine adhésion au réel, une joie d’être au monde par un paysan dont la satisfaction est scandée par l’anaphore “amo” dans l’incipit des trois parties qui le composent.

Le second élément d’une interaction prose-poésie, dans une perspective anti-leopardienne, est de plus large effet car l’influence du binôme *rose-viole* a porté sur les choix onomastiques du “romanzo georgico”, du personnage principal (Rosa) et de sa sœur (Viola). Quelques rappels sont nécessaires sur la genèse de *La sementa*, la première partie de l’épopée paysanne. L’ancêtre de Rosa est Reginella, un personnage de jeune femme paysanne qui inspire à l’auteur des poèmes champêtres dès 1883.³⁷ Dans les années 1891-1892, Pascoli met en vers un “poemetto”

³⁶ Cf. Id., *I filugelli*, dans Id., *Nuovi poemetti*, a cura di R. Aymone, Milano, Mondadori, 2003, p. 262 (I, v, 4-6): “Ti slacci il busto. Odore di viole / bianche è nell’orto. Oh! lascia come prima. / Bello è come è. Non altro fior ci vuole”.

³⁷ “Reginella” est au centre d’un projet de poèmes champêtres de 1883 intitulé *Epistole* ; après la reconstruction d’un nid familial avec ses sœurs en 1885, Pascoli associe le personnage de la “reginella” à Ida, l’aînée des sœurs (dans des poèmes familiaux de 1886 et 1889) ; en 1887, il annonce à son ami Severino Ferrari le projet d’un volume poétique intitulé *Reginella e altri poemetti*. Le personnage paraît dans l’édition de *Myricae* de 1892, dans deux poèmes à caractère champêtre (*O reginella e Ti chiama*). Voir F. Nassi, “Io vivo altrove”. *Lettura dei “Primi Poemetti” di Giovanni Pascoli*, Pisa, ETS, 2005, p. 25-27.

intitulé *Reginella*, formé de douze petits textes, à partir desquels il développera les neufs “poemetti” qui constitueront *La sementa*. Ce passage de la série de textes à un ensemble plus développé et définitif est opéré en grande partie, sinon en totalité, à partir du mois d’octobre 1895 seulement,³⁸ jusqu’à la publication dans le volume *Poemetti* en 1897. La rédaction de *Reginella* / *La sementa* coïncide donc, au moins en partie, voire en grande partie, avec l’élaboration du premier discours sur Leopardi (car Pascoli est sollicité dès le 23 novembre 1895 pour la première conférence sur Leopardi,³⁹ et il y travaille de sûr en février et mars 1896).⁴⁰ Or, si dans la dernière rédaction dont nous disposons apparaît bien le titre *Reginella*, le nom de la protagoniste dans le corps du texte a été systématiquement biffé au profit du nom Rosa, de même que la sœur cadette, Carola, est devenue Viola. Ces changements émergent dans des brouillons manuscrits que les archivistes de la maison Pascoli ont daté septembre 1895 – décembre 1896.⁴¹ Quant au titre d’origine, il disparaît dans le texte remis à l’éditeur en 1897 au profit de *La sementa*.

On a expliqué ces changements de nom par l’histoire familiale du poète : Ida, une des sœurs de Pascoli, quitte le foyer familial en 1895, et l’épithète “reginella” serait devenu ainsi “inadatto a caratterizzare una figura che stava allora nascendo dalla penna del poeta e che non poteva

³⁸ Voir ibidem, p. 23 et N. Ebani, *Nota al testo*, dans G. Pascoli, *Primi poemetti*, cit., p. XLIX.

³⁹ Guido Biagi sollicite le poète le 23 novembre 1895 et Pascoli écrit, entre novembre et décembre 1895. Voir M. Castoldi, *Introduzione*, cit., p. LXIX.

⁴⁰ Maria Pascoli écrit ainsi, qu’après les vacances de carnaval, en 1896, son frère “lavorava però, occupandosi specialmente dei *Poemetti*, e della conferenza che si era impegnato di fare a Firenze sul Leopardi” (cf. M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, memorie curate e integrate da A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1961, p. 478).

⁴¹ Voir G. Pascoli, “*Reginella*”: *stesure preparatorie*, in *Giovanni Pascoli nello specchio delle sue carte. L’archivio e la casa di Giovanni e Maria Pascoli a Castelvechio*, à l’adresse électronique www.pascoli.archivi.beniculturali.it/index.php?id=45&objId=9530. La dernière rédaction de *Reginella* est reproduite dans N. Ebani, *Nota al testo*, cit., p. LXI-LXVIII.

coincidere con la donna appena uscita dalla sua vita".⁴² Si Pascoli a effectivement très mal vécu le départ et le mariage d'Ida, le 30 septembre 1895, le changement de nom n'intervient que dans les toutes dernières rédactions, et donc très probablement en 1896, soit plusieurs mois après le départ d'Ida ; en outre, dans la dernière rédaction connue, le nom Reginella a certes été changé, mais pas le titre même de l'œuvre, *Reginella* : ces données nuancent l'hypothèse d'un changement de noms opéré *seulement* pour des raisons affectives (et névrotiques) d'ordre familial. Le couple onomastique Rosa-Viola est indéniablement d'une plus grande suggestion poétique : Rosa est la reine des fleurs et les différences d'aspect et d'éclosion de la rose et de la violette symbolisent efficacement les différences de caractère entre les deux sœurs ; de surcroît, Pascoli crée un lien entre êtres humains et règne végétal, dans une vision harmonieuse de l'homme dans la nature qui constitue un axe porteur de son récit géorgique. Mais, parmi toutes les fleurs que ce fin floriculteur avait à la disposition de son inspiration poétique pour constituer un binôme contrastant, c'est précisément le couple Rosa-Viola qu'il choisit, qui devait lui évoquer les "rose" et les "viole" leopardiennes dont, au même moment, il traitait dans *Il sabato*. Mais l'intention de cette citation, transmuée en stratégie onomastique, n'est pas tant celle de l'hommage que de l'opposition au modèle : ce que Leopardi associait de manière erronée, se trouve nettement dissocié dans le récit géorgique, car à travers ce binôme Pascoli souligne moins une parenté qu'une antinomie profonde de caractère entre les deux sœurs. Le jeu symbolique des oppositions florales et caractérielles s'apprécie tout particulièrement dans *La mietitura*, après la nuit de noces de

⁴² Cf. F. Nassi, "Io vivo altrove". *Lettura dei "Primi Poemetti" di Giovanni Pascoli*, cit., p. 26.

Rosa, où à l'instar de la "viola" qui éclot avant la "rosa", Viola (qui a dormi seule, et mal) se lève plus tôt que Rosa, qui se lève (éclot) plus tard :

“Dormiva forte, stretta alle lenzuola;
e se sognò, non ricordò, che cosa.
Si levò tardi. E come te, Viola,

anche i tuoi vecchi. E tu più tardi, o Rosa.”⁴³

On voit donc comment le discours critique de Pascoli sur Leopardi peut nourrir le poème et comment le poème peut redoubler ce discours, mais dans la suggestion et le jeu des plans symboliques, car le symbolisme floral est plus qu'un simple écho possible à Leopardi, il est en lien serré et profond avec le discours *Il sabato* et peut revêtir ainsi une dimension polémique, méta-poétique et idéologique.

3. “*Crisantemi*” : pour une lecture méta-poétique

Le troisième exemple de réutilisation du binôme *rose-viole* dans un sens anti-leopardien se trouve dans un poème de *Odi e Inni, Crisantemi*, publié en 1896 dans la revue “Il Convito”, et composé vraisemblablement entre le 30 septembre 1895 et le 12 février 1896,⁴⁴ soit dans une période qui correspond à la gestation de la première conférence sur Leopardi. L'ode est “profondamente enigmatica”⁴⁵ et sémantiquement ouverte :

⁴³ G. Pascoli, *La mietitura*, dans Id., *Nuovi poemetti*, cit., p. 352 (*Il chiù*, III, 4-7).

⁴⁴ Voir G. Pascoli *Crisantemi : stesure diverse*, dans *Giovanni Pascoli nello specchio delle sue carte. L'archivio e la casa di Giovanni e Maria Pascoli a Castelvecchio*, à l'adresse électronique [www.pascoli.archivi.beniculturali.it /index.php?id=45&objId=12837](http://www.pascoli.archivi.beniculturali.it/index.php?id=45&objId=12837).

⁴⁵ Cf. E. Manzotti, “*Crisantemi*”: lettura di un'ode pascoliana, dans “Rivista pascoliana”, 14, 2002, p. 131. Voir G. Pascoli, *Crisantemi*, dans Id., *Odi e inni*, cit., p. 180 (note de l'éditeur).

“Dove sono quelle viole? dove
la pendice tutta odorata al sole?
dove, o bianche nuvole erranti, dove
quelle viole?

Quel rosaio dov’era dunque? dove
l’orto chiuso tutto ronzii la sera?
dove, o nero stormo fuggente, dove
dove dov’era?

Nubi vanno, fuggono stormi, foglie
passano in un èmpito, via, di pianto:
tutti i fiori sono ora là: li accoglie
quel camposanto.

Hanno tinte come d’occasi; e hanno
un sentore d’opacità notturna,
lieve; e hanno petali che vedranno,
urna per urna,

tutto il chiuso; bello così da quando
vennevi una, dopo aver colte al sole
tutte, quelle rose, cantarellando,
quelle viole.”⁴⁶

Le poème fait allusion à une figure aimée (“vennevi una”) qui a rendu plus beau le cimetière par sa présence – ce qui pourrait constituer un paradoxe chez un poète comme Pascoli qui n’a en rien une vision consolante de la mort, bien plutôt une vision sombre, ténébreuse et chtonienne (illustrée par des poèmes comme *Il giorno dei morti* de *Myricae* ou *La voce* des *Canti di Castelvecchio*). Par-delà le paradoxe, une lecture du poème funèbre dans un sens familial est possible : celle qui consiste à le relier aux trois compositions qui le précèdent dans *Odi e Inni* et qui forment un polyptique floral fondé sur la succession des saisons (*L’agrifoglio*, *L’ederella*, *La rosa delle siepi*, *Crisantemi*). Il n’est cependant pas certain que la dimension familiale ait été première et déterminante ; la question de la datation pose problème car si *Crisantemi* a été composé entre septembre 1895 et février 1896, les trois autres poèmes n’ont peut-être été composés

⁴⁶ Ibidem, p. 181-182.

que plusieurs années après – les dates de composition ne sont pas connues mais on sait que *L'ederella* a été publié 1905, *L'agrifoglio* en 1906, *La rosa delle siepi* en 1907. Il se pourrait en somme que l'idée d'un polyptique à dimension saisonnière et familiale ne soit venue à Pascoli qu'*a posteriori*. Il faut donc éviter toute tentative de réduction sémantique unilatérale qui viendrait contredire le principe de la "polivalenza di significati"⁴⁷ caractéristique de la poésie pascolienne, car un autre plan interprétatif, méta-poétique, est possible.

Les "rose" et les "viole" dans *Crisantemi*, "anche se non a contatto, non cioè come in Leopardi in uno stesso sintagma",⁴⁸ ont été interprétées comme des fleurs génériques, fausses, dont le caractère topique est dicté par la généricité même du poème, qui traite de la mort de manière absolue, non définie.⁴⁹ Les sources des violettes et des roses seraient ici à chercher plus du côté de la tradition qui les associe poétiquement (Leopardi mais surtout Heinrich Heine et Giosue Carducci) : le binôme n'aurait donc rien d'anti-leopardien dans ce texte, et les accents leopardiens pour évoquer l'absence des choses ou des êtres disparus ("Dove sono quelle viole?")⁵⁰ viendraient appuyer cette thèse.

On peut cependant adopter un point de vue inverse, en considérant que, si la référence au discours *Il sabato* s'impose pour l'analyse de *Crisantemi*, c'est justement parce que Pascoli traduit dans son symbolisme des conclusions critiques qu'il tire dans sa prose. La distinction des fleurs au sein du poème, surtout, est à prendre en compte : la

⁴⁷ Cf. L. Baldacci, *Introduzione*, dans G. Pascoli, *Poesie*, a cura di L. Baldacci, Milano, Garzanti, 1974, p. XXXV.

⁴⁸ Cf. E. Manzotti, "*Crisantemi*": *lettura di un'ode pascoliana*, cit., p. 145.

⁴⁹ Voir *ibidem*, p. 150-151.

⁵⁰ Cf. G. Leopardi, *La sera del dì di festa*, cit., p. 107 (33-35) : "Or dov'è il suono di que' popoli antichi? or dov'è il grido / de' nostri avi famosi [...] ?"

“‘cronosimbologia’ dei fiori”⁵¹ ne permet pas seulement d’opposer d’un côté le binôme des violettes et des roses et, de l’autre, les chrysanthèmes, mais également de distinguer les “viole” comme élément du début de printemps et le “rosaio” comme élément chronologiquement postérieur, printanier mais aussi et surtout, ici, estival ; la rose fleurit plus tard que la “viola” et, comme le rappelle Pascoli dans *Addio!*, dure jusqu’au début de l’automne.⁵² La succession des saisons pourrait s’apprécier aussi dans les lieux du poème : la pente toute parfumée au soleil évoque l’éclosion florale printanière, tandis que le potager rempli de bourdonnements le soir peut évoquer le pullulement des insectes qui butinent les fleurs à l’été. La succession des saisons qui structure le polyptique floral nous paraît déjà présente au sein même du poème, créant après-coup (une fois *Crisantemi* inséré dans une suite) un effet de mise en abîme. Ainsi, Pascoli reprend le binôme leopardien mais pour en distinguer les éléments et les insérer dans une chronologie saisonnière précise.

S’il est vrai que l’énigmatique défunte de *Crisantemi* pourrait renvoyer à des figures du *Purgatoire* de Dante (auteur qui nourrit intensément la poésie et l’activité critique de Pascoli, surtout dans les dernières années du siècle) et même représenter la Poésie,⁵³ il conviendrait d’ajouter qu’il s’agit probablement de la poésie de la tradition.⁵⁴ La polémique contre Leopardi et la tradition trouverait donc à nouveau, dans un même arc chronologique (à cheval entre 1895 et 1896), à la fois une expression théorique (*Il sabato*) et une expression poétique, fortement

⁵¹ Cf. E. Manzotti, “*Crisantemi*”: *lettura di un’ode pascoliana*, cit., p. 127.

⁵² Cf. G. Pascoli, *Addio!*, dans Id., *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di G. Nava, Milano, Rizzoli, 2006, p. 341 (4-5 e 8): “È finita qui la rossa estate. / Appassisce l’orto [...] / [...] / Il rosaio qui non fa più rose”.

⁵³ Voir E. Manzotti, “*Crisantemi*”: *lettura di un’ode pascoliana*, cit., p. 151-153.

⁵⁴ Voir G. Pascoli, *Crisantemi*, cit., p. 180 (note de l’éditeur).

empreinte de symbolisme. Aussi ne faut-il pas, à notre avis, rattacher la dimension méta-poétique seulement à la *Commedia*, mais accepter la juxtaposition des sources (Dante-Leopardi) – et le cas serait loin d’être unique dans la production d’un Pascoli qui “è maestro di [...] accostamenti insospettati”.⁵⁵ En effet, l’“una” pascolienne a cueilli, comme la “donzelletta” leopardienne, des violettes et des roses, au soleil :

“La donzelletta vien dalla campagna,
in sul calar del sole,
col suo fascio dell'erba;
e reca in mano
un mazzolin di rose e di viole.”

“ [...] bello così da quando
vennevi una, dopo aver colte al sole
tutte, quelle rose, cantarellando,
quelle viole.”⁵⁶

Crisantemi participe d’un filon pascolien de poèmes méta-poétiques qui mêlent plusieurs plans symboliques, à l’instar du poème myricéen *Il lauro* (probablement composé en 1892-1893) où le laurier coupé symbolise à la fois le passé révolu du poète, la perte d’une femme aimée, la vieille tradition poétique, cette dernière laissant place à une poésie nouvelle qui ose nommer les choses, même le chou-fleur qui clôt la composition – on notera au passage que dans *Il lauro* également les violettes sont associées à un passé révolu.⁵⁷ Une des différences d’avec *Il lauro* tient cependant à l’identité du poète tacitement convoqué comme représentant de la tradition : Pétrarque pour l’un, Leopardi pour l’autre. Mais dans les deux cas, c’est une poésie nouvelle, fondée sur l’attention aux petites choses et la

⁵⁵ Cf. G. Nava, *Pascoli e Leopardi*, cit., p. 518.

⁵⁶ G. Leopardi, *Il sabato del villaggio*, cit., p. 203 (1-5) et G. Pascoli, *Crisantemi*, cit., p. 182 (17-20).

⁵⁷ Cf. Id., *Le pene del poeta*, dans Id., *Mirycae*, cit., p. 184 (III, *Il lauro*, 14-15): “Intorno era un odore, / sottile, di vecchio, e forse di viole”.

précision terminologique mais également – et le paradoxe n’est qu’apparent – sur la suggestivité symboliste, sur “un sentore d’opacità notturna”.

Les citations (directes ou indirectes) que nous avons étudiées suggèrent la prégnance du dialogue avec Leopardi, un dialogue qui se fait particulièrement intense dans la période des conférences sur le poète de Recanati, comme l’attestent des commandes de livres passées en 1896 :

“Giovanni [...] sta però ora piuttosto in colloquio ideale col Leopardi: del 1896 è il discorso *Il Sabato*, del 1898 *La Ginestra*. Del 1896 (tra febbraio e ottobre) sono quindi alcune ordinazioni di libri allo Zanichelli di cui il poeta riceve la fattura il 18 dicembre, per L. 46.45. Ecco il non inutile elenco di libri: “PATRIZI G. *Leopardi; Catalogo manoscritti G. L.; LEOPARDI Errori popolari; Epistolario; Studi giovanili.*”⁵⁸

Concluons cette étude en rappelant que les cas de reprise des “rose” et “viole” donnent à voir l’interaction féconde entre production critique et pratique poétique chez Pascoli, ainsi que la pluralité des détournements opérés. La citation du “mazzolino” n’apparaît jamais telle quelle mais se voit significativement déformée : soit par ajout d’une épithète polémique (“viola / gialla”), tantôt soulignée par un enjambement (“viole / a ciocche”) ; soit par dissociation des “rose” et “viole” dans deux strophes distinctes et pour évoquer deux moments de l’année ; soit par dissociation des deux fleurs devenues noms propres de deux personnages antithétiques. Cette présence prégnante du “mazzolino” et les déformations que Pascoli lui fait subir témoignent d’une volonté d’opposition à l’aîné qui dépasse le simple cadre de la poétique pour aller toucher des régions intérieures plus profondes : la dimension idéologique, par la volonté de dépasser la philosophie inconsolée de Leopardi ; la dimension psychologique, par le

⁵⁸ M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 569.

désir d'affirmer sa propre voix contre celle d'un aîné dont Pascoli perçoit toute l'imposante grandeur.

Copyright © 2018

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies