

Giovanni Pascoli : de l'Arioste à la poésie des « petites choses »

Véronique YOUINOU

Résumé

Les premières années du XX^e siècle marquent un tournant dans la poésie italienne, qui porte un regard neuf sur le monde et sur le langage. Le poète Giovanni Pascoli est un acteur important de cette révolution poétique. Cet article aborde la question complexe de la présence de l'Arioste dans son œuvre. En effet, l'Arioste est très présent dans les premiers poèmes de Pascoli, tant au regard des thèmes que des procédés poétiques, mais disparaît presque totalement par la suite. On peut donc s'interroger sur les raisons de ce changement et, en examinant la production poétique des années durant lesquelles il se produit, analyser les raisons qui ont poussé Pascoli à un tel revirement. Il s'agit également d'étudier le lien entre l'utilisation de motifs issus de l'Arioste, à savoir les motifs chevaleresques, et le contenu des poèmes : l'éloignement de l'Arioste correspond-il seulement à un changement d'ordre thématique ou peut-on identifier un changement plus profond dans la poétique de Pascoli ? Enfin, l'examen de la production ultérieure du poète doit permettre de déterminer si, après ce moment-charnière, la présence de l'Arioste a ou non totalement disparu de son œuvre.

Mots-clés : Pascoli, Arioste, poésie italienne, souvenir, chevalerie, poétique des choses.

Abstract

The beginning of the 20th century was a turning point for Italian poetry, which took a new perspective on the world and on the language itself.

Giovanni Pascoli played an important role in this revolution.

This article examines the complex question of the presence of Ariosto in his work.

Although Ariosto's presence is felt in Pascoli's early poems, both through his themes and his technique, he is almost completely absent in Pascoli's later works. Analyzing his poetic production can lead to an explanation for this change.

The link between the use of Ariosto's chivalric motifs and the content of the poems is studied. Is the distancing of Ariosto due to a change in themes or a more profound change in poetics ?

Finally, examining the poet's subsequent production makes it possible to determine whether or not Ariosto disappears completely from Pascoli's work after this transitional period.

Keywords : Pascoli, Ariosto, Italian poetry, remembrance, chivalry, poetics, things.

Les premières années du XX^e siècle marquent un tournant dans la poésie italienne, qui porte un regard neuf sur le monde et sur le langage. Les têtes de proue de cette révolution poétique sont Gabriele D'Annunzio et Giovanni Pascoli. Né en 1855, Pascoli est confronté très jeune à des événements dramatiques qui marqueront à jamais sa vie et ses poèmes : l'assassinat de son père par un inconnu en 1867, puis la mort de sa mère et de trois de ses frères et sœurs dans les années qui suivent. Longtemps, suite au jugement porté sur la production

poétique pascolienne par Benedetto Croce¹, philosophe et théoricien incontournable de la critique littéraire en Italie, Pascoli a été considéré comme un poète pour enfants ou comme le chantre de la tragédie familiale dans ses poèmes baignés de larmes. La critique plus récente s'est intéressée à la production du jeune Pascoli et l'on a ainsi découvert un poète très différent, bien moins sombre, dont les écrits se caractérisent par une grande variété de thèmes et, au niveau formel, par une véritable « expérimentation poétique ». L'étude des années qui séparent ces deux périodes de la vie du poète permet de comprendre le passage de l'une à l'autre².

À la lecture des premières poésies de Giovanni Pascoli, dans les *Myricae*, ou dans les *Poesie varie*³ publiées par Maria Pascoli après la mort de son frère et contenant de nombreux poèmes écrits par ce dernier durant ses années d'études à Bologne ou peu après, on ne peut qu'être frappé par la présence importante de thèmes et de personnages empruntés à l'Arioste: cela va de l'évocation des chevaux et des cavaliers dans *Il fonte*⁴ au poème intitulé *Astolfo*⁵, du nom de l'un des protagonistes du *Roland furieux*. Cependant, plus l'on avance dans le temps et moins la présence de l'Arioste est forte dans l'œuvre de Pascoli, et elle semble même cantonnée à une période relativement brève puisqu'elle ne concerne à première vue que les poésies écrites jusqu'à la fin des années 1880. Le rapport entre Pascoli et l'Arioste apparaît donc comme une relation complexe et il est légitime de s'interroger sur le regard que porte Pascoli sur le poète de Ferrare, mais également d'examiner plus attentivement la production pascolienne afin de tenter d'y déceler ce qui provoquera un changement aussi important et définitif.

Entre 1873 et 1882, Pascoli fait ses études à l'université de Bologne. L'on peut donc penser que la présence de l'Arioste dans sa poésie est liée à ce contexte. Mais pourquoi la présence de l'Arioste s'efface-t-elle par la suite? À quel moment Pascoli s'engage-t-il dans une autre voie? Voilà autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre ici, en nous appuyant sur les poèmes et sur les écrits théoriques de Pascoli. Nous tenterons en outre d'y percevoir les signes et éventuellement d'y chercher les explications de l'évolution de la poétique

1. CROCE (Benedetto), *La letteratura della nuova Italia, saggi critici*, Roma, Laterza, 1942, t. IV, p. 67-120.

2. Cet article s'appuie sur le corpus de textes suivant: ARIOSTO (Lodovico), *Orlando furioso: e cinque canti*, édité par Remo CESARENI et Sergio ZATTI, Turin, UTET, 2006; ARIOSTO (Lodovico), *Roland furieux*, traduction par André ROCHON, Paris, Les Belles Lettres, 2008; PASCOLI (Giovanni), *Il Fanciullino*, édité par Giorgio AGAMBEN, Milan, Feltrinelli, 1982; PASCOLI (Giovanni), *Poesie varie*, rassemblées par Maria PASCOLI, Bologne, Zanichelli, 1912; PASCOLI (Giovanni), *Myricae*, édité par Giuseppe NAVA, Rome, Salerno, 1991; PASCOLI (Giovanni), *Myricae*, Introduction de Franco MELOTTI, notes de Pier Vincenzo MENGALOD, Milan, Biblioteca universale Rizzoli, 1995; PASCOLI (Giovanni), *Poemi conviviali*, édité par Giuseppe NAVA, Turin, Einaudi, 2008; PASCOLI (Giovanni), *Poesie e prose scelte*, Introduction et notes de Cesare GARBOLI, Milan, Mondadori, « Meridiani », 2002; PASCOLI (Giovanni), *Primi poemetti*, édité par Becherini ODOARDO, Milan, Mursia, 1994; PASCOLI (Giovanni), *Prose disperse*, édité par Giovanni CAPECCHI, Lanciano, Carabba, 2004; FERRARI (Severino), *Tutte le poesie*, édité par Furio FELCINI, Rocca San Casciano, Cappelli, 1966.

3. *Poesie varie*..., *op. cit.*

4. Section « Ricordi » des *Myricae*, *op. cit.*

5. *Poesie varie* (aujourd'hui dans *Poesie e prose scelte*, *op. cit.*, t. I, p. 411-459).

adoptée par Pascoli dans ces années-charnières que représentent la fin des études universitaires et les débuts de la « vie errante de chevalier de l'enseignement », pour reprendre l'expression employée par Pascoli lui-même : une formule qui renvoie d'ailleurs à l'Arioste.

La présence de l'Arioste dans les poèmes de jeunesse de Pascoli

Il est intéressant d'observer que lorsque, dans des poésies écrites entre 1870 et 1885, Pascoli évoque son enfance, il plante un décor digne du *Roland furieux*, peuplé de chevaliers, de chevaux galopant ou s'abreuvant à une source, un décor dans lequel le poète peut rêver de s'envoler sur l'hippogriffe. Les personnages du *Roland furieux* sont même souvent nommés quand ce n'est pas l'Arioste lui-même qui est interpellé.

Ainsi, en 1877, Pascoli publie dans le journal *I nuovi gogliardi* le sonnet *Lo so...*, qui deviendra, dans le recueil *Myricae*, *Rio Salto*. Nous reproduisons ici la version de 1877⁶:

Lo so...

- 1 Lo so, non era nella valle fonda,
Suon, quel ch'io udia, di palafreni andanti;
Era l'acqua che giù dalle stillanti
Tegole, in fretta, percotea la gronda.
- 5 Pur io vedeva correre giganti
In file immense, via, lungo la sponda,
Ne vedea l'ombra galoppar nell'onda,
Ne vedea le corazze luccicanti.
- 10 Cessato il vento, poi, non di galoppi
Suono udia, né vedea fughe remote
Più, ma voi soli rivedevo, o pioppi;
Le grandi teste infondere nel lume
Rorido, e ragionar di storie ignote
- 14 Lungo la riva del mio dolce fiume⁷.

Dans ce poème, Pascoli évoque la façon dont le bruit de la rivière de San Mauro se transformait dans son imagination d'enfant en palefrois (« palafreni andanti », v. 2), il décrit les chevaliers (« cavalieri erranti », v. 6) qu'il imaginait voir passer, ainsi que les armures de ces derniers (« corazze luccicanti », v. 7).

6. C'est celle que l'on retrouve dans l'anthologie publiée par Cesare Garboli (*Poesie e prose...*, *op. cit.*, t. I, p. 274-275).

7. « Je le sais... // Je le sais, le bruit que j'entendais dans la vallée / Profonde n'était pas celui de palefrois / En chemin ; / C'était l'eau qui, sous les tuiles ruisselantes, / En torrent, heurtait la gouttière. // Je voyais cependant courir des géants / En files immenses, fuyant le long de la rive, / Je voyais leur ombre galoper dans l'eau, / Je voyais leurs armures luisantes. // Quand le vent cessait, je n'entendais plus aucun / Son de galop, ni ne voyais de fuites lointaines / Mais je vous revoyais, vous seuls, oh peupliers ; // Vos grandes cimes se fondre dans la lumière / Humide, et discuter d'histoires inconnues / Le long de la rive de mon fleuve si doux. » (sauf indication contraire, c'est nous qui traduisons).

Toujours en 1877 et toujours dans *I nuovi gogliardi*, il publie également *Il maniero*, où l'on retrouve les mêmes songes éveillés, les mêmes images empruntées au monde de l'Arioste.

En 1882 l'Arioste est toujours aussi présent dans la poésie de Pascoli puisque dans *Colascionata I*, qui deviendra *Romagna* dans les *Myricae*, on trouve les vers suivants : « lo là dentro annidiato crogiolava / le tue stanze, Ariosto⁸ », et plus tard dans *Romagna* : « io galoppava con Guidon Selvaggio / e con Astolfo [...] // E mentre aereo mi poneva in via / con l'ippogrifo pel sognato alone⁹ ».

Si ces poèmes, qui entreront ensuite dans le premier recueil poétique de Pascoli, *Myricae* (dont la première édition est publiée en 1891 mais qui connaîtra d'importantes modifications au cours des rééditions successives, durant plus de dix ans), sont bien connus des lecteurs de Pascoli, des réminiscences du *Roland furieux* sont également présentes dans d'autres textes de jeunesse, que Pascoli ne souhaitera pas publier. On peut ainsi citer une série de sonnets écrits entre 1881 et 1884, d'autant plus difficiles à dater précisément que le poète les a modifiés de nombreuses fois et les a fait entrer, comme nous le verrons, dans divers projets de recueils poétiques. Ces poèmes, réunis plus tard par Maria dans les *Poesie varie* sous le titre *Echi di cavalleria*, sont les suivants : *Voglio cercar la terra consolata* (1881), *Il fonte* (dans une version antérieure à celle des *Myricae*), *Per qua per qua, gracchian le torbide acque*, et *Non fu, ch'io creda, un far vedersi in piazza*.

Tout comme dans *Lo so...* et *Colascionata I*, on y retrouve l'univers du *Roland furieux*. En outre, la présence de l'Arioste dans la poésie de Pascoli n'est pas seulement d'ordre thématique, puisque les poèmes contiennent également de nombreux calques empruntés aux vers de l'Arioste, comme l'a fort bien souligné Umberto Pirotti dans son article « Il Pascoli e l'Ariosto¹⁰ ». Ainsi, le quatrième vers de *Per qua per qua, gracchian le torbide acque*, « e nuda al nudo Endimion soggiacque¹¹ », est-il un calque du vers du *Roland furieux* « e nuda in braccio a Endimion si diede¹² ». De même, les deux premiers vers du poème *Non fu, ch'io creda, un far vedersi in piazza*, « Non fu, ch'io creda, un far vedersi in piazza / quella mia corsa piena di spavento¹³ » reflètent de façon évidente un autre vers du *Roland furieux* : « che non è stato un far vedersi in piazza¹⁴ » et la même course pleine de terreur est décrite dans les deux poèmes¹⁵.

8. « Installé à l'intérieur comme dans un nid je m'abandonnais / à tes strophes, Arioste ».

9. « je galopais avec Guy le sauvage / et avec Astolphe [...] // Et tandis qu'aérien je me mettais en route / avec l'hippogriffe vers le halo rêvé ».

10. PIROTTI (Umberto), « Il Pascoli e l'Ariosto », *Studi e problemi di critica testuale*, 27, 1983, p. 173-192.

11. « et nue elle se soumit à Endymion nu ».

12. ARIOSTO (Lodovico), *Orlando furioso...*, op. cit., XVIII 185, 4 (« et dans les bras d'Endymion se jeta nue ») [ARIOSTO (Lodovico), *Roland furieux*, op. cit., t. II, p. 231].

13. « Ma course pleine d'épouvante ne fut pas, je crois, / une parade sur la place ».

14. ARIOSTO (Lodovico), *Orlando furioso...*, op. cit., VI, 25, 6. (« car il n'est pas allé parader sur la place », [ARIOSTO (Lodovico), *Roland furieux*, op. cit., t. I, p. 108]).

15. Signalé par Nina Rimbochi, dans « Echi di cavalleria nella poesia pascoliana », *La Romagna*, 1916 (cité dans PIROTTI [Umberto], « Il Pascoli... », art. cité, p. 176).

En publiant dans son anthologie – publiée sous le même titre *Echi di cavalleria* – trois de ces poèmes (*Non fu, ch'io creda, un far vedersi in piazza*, une version de *Il fonte* qui précède celle des *Myricae*, et *Per qua per qua, gracchian le torbide acque*)¹⁶, Cesare Garboli avance les preuves de l'existence d'un projet de recueil de poèmes chevaleresques, intitulé lui aussi *Echi di cavalleria* ou plus simplement *Echi*, antérieur à 1885. En effet, des sonnets avaient été rassemblés sous ce titre par Pascoli dans un carnet. En ce qui concerne la date précise du projet, Giuseppe Nava, se fondant sur l'inscription « Leggendo il *Mago* di Severino Ferrari », placée entre parenthèses sous le titre *Echi*, propose l'année 1884, celle où Pascoli relit et corrige le poème *Il Mago* de Severino Ferrari¹⁷. L'intérêt que porte Pascoli à la matière chevaleresque empruntée à L'Arioste est donc très fort, au point de concevoir le projet d'un recueil consacré à ce thème.

Cependant, l'entreprise avorte puisqu'en 1885, lorsque Pascoli envoie deux des sonnets à Severino, il ne parle plus de poèmes chevaleresques mais de « due sonetti del mio ciclo lunare e lunatico » (« deux sonnets de mon cycle lunaire et lunatique »). Si l'on se fonde sur la lettre accompagnant les deux sonnets¹⁸, 1885 marque donc la fin des projets liés aux thèmes chevaleresques directement inspirés de L'Arioste. On signalera tout de même que si les thèmes fédérateurs changent, les poèmes restent et, même lorsqu'ils subissent d'importantes modifications comme c'est le cas pour *Il fonte*, les motifs et les personnages empruntés à L'Arioste sont toujours présents et ils le seront encore lorsqu'en 1892 *Il fonte*, *Rio salto* et *Romagna* seront inclus dans la deuxième édition du recueil *Myricae*. Cependant, ces éléments seront loin de constituer la matière principale des *Myricae* et du reste des poèmes publiés sa vie durant par Pascoli. Pourquoi, donc, cet abandon, manifestement brutal, des motifs chevaleresques ?

Astolfo, un poème de transition

Nous avons jusqu'ici fait abstraction d'un poème qui est peut-être celui dans lequel l'évocation des thèmes du *Roland furieux* est la plus évidente : il s'agit de *Astolfo*, dont le titre est le nom même de l'un des personnages de L'Arioste. Ce poème est, nous semble-t-il, particulièrement intéressant malgré son état inachevé car il semble que sa composition s'étale sur une période relativement longue. Cesare Garboli affirme que le poème, commencé durant les années d'études universitaires à Bologne, accompagne Pascoli jusqu'en 1885 environ, alors que le poète est désormais enseignant à Matera¹⁹. Ce texte pourrait donc contenir des informations intéressantes sur les années de transition qui suivent

16. *Poesie e prose...*, op. cit., t. I, p. 465-473.

17. Voir Cesare Garboli (*ibid.*, p. 468) et MAZZONI (Guido), *Poeti giovani. Testimonianze d'un amico*, Naples, Perrella, 1914, p. 97-99.

18. Maria Pascoli, sœur du poète, reproduit cette lettre dans *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Préface d'Augusto VICINELLI, Milan, Mondadori, 1961, p. 232) en la datant de 1885. Cependant, la lettre, qui se trouve conservée aux Archives de Castelvechio (cassette XXI, plico I, 8), n'est pas datée.

19. *Poesie e prose...*, op. cit., t. I, p. 411.

la fin des études universitaires de Pascoli. C'est la clé autobiographique que nous utiliserons dans notre lecture.

Le poème est constitué de deux sections de neuf quatrains, d'une longue section inachevée de quatorze quatrains et d'une section plus courte intitulée *Congedo* (c'est-à-dire « envoi »). Comme nous l'avons signalé, Pascoli abandonne ce poème en 1885 et c'est Maria qui le publiera dans son état inachevé dans les *Poesie varie* en 1912. L'ordre des strophes que l'on trouve dans ce recueil est donc celui que Maria elle-même a recomposé, un ordre qui est, nous le verrons, contesté par certains critiques, comme Cesare Garboli²⁰, en particulier en ce qui concerne la place du *Congedo*, que Maria place au début et Garboli à la fin, ce dernier s'appuyant pour justifier son choix sur le titre du couplet : l'envoi est en effet traditionnellement le couplet final, lequel contient d'ailleurs souvent la clé du poème. Nous examinerons dans un premier temps la version proposée par Maria, qui est la plus communément acceptée par la critique. Comme les sonnets rassemblés sous le titre *Echi di cavalleria*, *Astolfo* est le récit d'une sorte de rêve éveillé, d'un retour aux songes de l'enfance remplis d'images chevaleresques, de paladins et de coursiers. Il n'est donc pas étonnant que les motifs tirés du *Roland furieux* y soient très présents.

Le poème s'ouvre sous le signe du souvenir, par les vers : « Lo rivedo il marmoreo palazzo / delle gronde vocali / al lume della luna ; ed un rombazzo / v'odo ancor oggi d'ali²¹ » (vv. 1-4). Ces premiers vers ne sont pas sans évoquer les vers plus tardifs de *Campane a sera* (*Myricae*) (1890) « lo mi rivedo in un branchetto arguto²² » (v. 25), puis « Vi riconosco, o due sottili torri²³ » (v. 29). Comme dans *Campane a sera*, il s'agit bien dans *Astolfo* d'un retour vers l'enfance, qui s'accompagne de l'apparition des dames et du paladin, un paladin toutefois accompagné par un nain coiffé du bonnet à grelots du fou : malgré l'évocation de la belle Angélique, le rêve ne sera pas un rêve d'amour mais un rêve de folie (« è un sogno di follia²⁴ ! », v. 36).

Le rêve est ensuite décrit : il commence par le spectacle des dames et des barons, un monde dont sont exclus le poète et ses semblables (« Ma noi mendichi intorno a un'abetaia / intera ci s'assetta²⁵ », vv. 53-54), réchauffés toutefois par la flamme et savourant la joie d'être rassemblés autour du conteur (« e si ride e si ciancia a quella gaia / fiammata che scoppietta ; // noi si ride e si ciancia, e ci trabocca / di fiera gioia il cuore, / se una favola industrie esce di bocca / al buon novellatore²⁶ », vv. 55-60). La succession rapide de ces deux images

20. *Ibid.*, p. 411-459.

21. « Je le revois le palais de marbre / aux chéneaux sonores / à la lumière de la lune ; et j'y entends aujourd'hui / encore un grondement d'ailes ».

22. « Je me revois dans une bande aiguë ».

23. « Je vous reconnais, oh, vous les deux tours fines ».

24. « c'est un rêve de folie ».

25. « Mais nous mendiants, autour d'une sapinière / entière nous nous faisons cercle ».

26. « et l'on rit et l'on bavarde près de ce / feu qui crépite ; / nous rions et nous papotons, et notre cœur déborde d'une joie impétueuse, / si une fable ingénieuse sort de la bouche / du bon conteur ».

très différentes et l'atmosphère proche du rêve qui plane sur la description des dames et des barons nous permettent d'interpréter ces personnages comme la fable même créée par le conteur (« la favola industriale » du v. 59). C'est là une image qui sera récurrente dans la poésie du Pascoli de la maturité. En effet, on retrouvera la veillée autour du feu dans *La veglia (Primi poemetti)*, dans *Il ciocco (Canti di Castelvecchio)*. Veillée durant laquelle, comme dans *Il focolare (Primi Poemetti)*, l'on écoute des récits : on retrouve très exactement le syntagme « il buon novellatore » au vers V, I de *Il focolare*. Au terme du voyage, le cheval s'immobilise pour renifler le sol boueux, comme arrêté dans sa course folle par le son de la grenouille et du grillon (« il lamento eterno / della rana che rantola e del grillo / che trilla in suon di scherno²⁷ », vv. 126-128). Il semblerait que ces sons des « petites choses » de la nature aient un effet très puissant sur le poète, interrompant son délire chevaleresque. Le pays natal refait alors son apparition comme si l'on assistait à un réveil de la conscience, dans le syntagme plein d'émotion « O patria²⁸ ! » (v. 137). Là, le poète abandonne définitivement ses vaines illusions de gloire (« fantasime di gloria », v. 141) lorsqu'il retrouve les membres de sa famille morts, en particulier sa mère²⁹ : « Quai lagrime, o mamma, / t'innondano il sorriso³⁰ ! » (vv. 145-148). C'est alors que vient à lui sa sœur Ida, symbolisée par sa chevelure blonde : « vedo a ognuna comparire un biondo / capo che a me s'avventi³¹ » (vv. 153-156). La longue chevauchée s'achève sur une ultime image, que l'on retrouvera à la fin du poème des *Myricae* intitulé *In cammino*. Il s'agit du vol des grues en route vers des rives inconnues : « Suona un lieto clangor nelle profonde / solitudini. E il lento / stuol delle gru che verso ignote sponde / va tra la notte e il vento³² » (vv. 161-164). La strophe, inachevée, est suivie de points de suspension.

Ainsi, tout au long du poème, Pascoli développe les thèmes du *Roland furieux*. *Astolfo* est d'ailleurs accompagné en guise d'épigraphe de deux vers tirés d'*Orlando Furioso* : « Come la luna questa notte sia / sopra noi giunta, ci porremo in via³³ » (XXXIV 67) : ce sont les vers qui précèdent le départ d'Astolphe et de saint Jean pour la lune. L'on retrouve ainsi dans le poème de Pascoli les personnages de l'Arioste et en premier lieu le chevalier Astolphe sur l'hippogriffe : « Tu sul caval del paladino errante, / che per aria galoppa³⁴ »

27. « l'éternelle lamentation / de la grenouille qui râle et du grillon qui / trille en un son railleur ».

28. « Oh patrie ! »

29. Caterina Allocatelli était morte en 1868, un an après l'assassinat de son mari et quelques mois seulement après sa fille aînée, Margherita. Ainsi, après une enfance heureuse, la jeunesse de Pascoli fut-elle marquée par une série de deuils et il n'est pas surprenant qu'à l'image de la mère soit associée celle des larmes.

30. « Quelles larmes, oh mère, / inondent ton sourire ! »

31. « Je vois à chacune d'elle apparaître une tête / blonde qui s'élance vers moi ».

32. « Une clameur joyeuse résonne dans les profondes / solitudes. C'est la lente nuée des grues qui va dans la nuit et le vent / vers des rivages inconnus ».

33. « Sitôt que cette nuit la lune arrivera / juste au-dessus de nous, nous nous mettrons en route » (ARIOSTO (Lodovico), *Roland furieux*, op. cit., t. III, p. 357).

34. « Toi, sur le cheval du paladin errant, / qui galope à travers les airs ».

(vv. 21-22), Angélique, « regina del Catai³⁵ » (vv. 29-30), les chevaux Briigliodoro, Rondello et Rabicano. Les lieux sont également ceux du *Roland furieux* : le palais d'Atlante (« il marmoreo palazzo » v. 1), les Ardennes (« fatate Ardenne », v. 64). Enfin on retrouve les grands thèmes du poème de l'Arioste comme la folie (« è un sogno di follia » v. 36) et la poursuite de quêtes impossibles (« o bianchi veli, o rosee visioni / che ho perseguita invano³⁶ ! » vv. 71-72 et « spronai, fanciulla, per sentier selvaggi / la mia speranza altera³⁷ » vv. 79-80), l'amour enfin, provoqué par la fontaine de l'amour : « Oh ! poi che all'una delle fonti io bebbi / il caldo dell'amore³⁸ » (vv. 73-74).

Ici, comme dans les sonnets qui devaient composer le cycle *Echi di cavalleria*, le monde enchanté de l'Arioste est associé non seulement à la fable, mais également au souvenir. Cette dimension est bien présente dans le syntagme « Lo rivedo » sur lequel s'ouvre le poème. Le poète décrit ses rêves d'enfant, un enfant qui galope sur l'hippogriffe en compagnie d'Astolphe, et, ce faisant, c'est cette enfance elle-même qu'il transforme en mythe. *Astolfo* est donc une évocation nostalgique du monde merveilleux de l'enfance, à jamais perdu puisque le son des « petites choses » de la nature conduit le poète à abandonner ses rêves peuplés de chevaliers et le ramène vers les membres de sa famille, morts et vivants. On notera cependant que le poème ne s'achève pas sur les larmes de la mère morte, mais sur l'élan d'Ida et sur l'image des grues, symbole d'avenir. Il semble bien que si avec ce poème, Pascoli, en 1885, dit adieu à l'Arioste et à son monde enchanté, c'est pour envisager une vie nouvelle, confortée par la paix domestique du foyer recomposé avec Ida et Maria.

Nous avons évoqué l'existence d'une autre version du poème, proposée par Cesare Garboli, dans laquelle le *Congedo* se trouve non pas en ouverture mais à la fin du poème. Cette version nous semble beaucoup plus sombre (bien que Cesare Garboli défende par ailleurs la thèse selon laquelle la poésie de Pascoli ne naît pas dans les larmes de la tragédie familiale mais dans la joie du nid familial recomposé), puisque le poème s'ouvre alors sur le spectacle des dames et des barons et s'achève non pas sur le vol des grues et la perspective de l'avenir à découvrir, mais sur le *Congedo* dans lequel le poète dénonce les illusions de la vie – symbolisée par la chevauchée tout juste décrite – et les images de la mort d'Angélique et de la folie.

Indépendamment de la version retenue, le poème est extrêmement intéressant car comme nous venons de le voir il mêle les motifs empruntés à l'Arioste propres à la période des études universitaires, donc aux premiers exercices poétiques de Pascoli, et des éléments qui seront récurrents dans la poésie du Pascoli de la maturité : le poète représenté comme un mendiant, le foyer autour duquel se réchauffe l'humanité apeurée, elle aussi peinte sous les traits

35. « reine du Cathay ». Dans le *Roland furieux*, Angélique est effectivement reine du Cathay.

36. « oh voiles blancs, oh visions rosées / que j'ai poursuivies en vain ! »

37. « J'éperonnai, jeune fille, par des sentiers sauvages / mon espoir altier ».

38. « Oh ! après qu'à l'une des deux fontaines je bus / la chaleur de l'amour ».

d'une foule de miséreux, réconfortés par la poésie, c'est-à-dire par la fable sortant de la bouche du conteur, en l'occurrence le monde chevaleresque décrit par Pascoli lui-même. *Astolfo* présente donc une évidente dimension métapoétique. De même, on peut lire l'évocation de la mère et de la tête blonde de la sœur Ida accompagnant l'abandon de la dimension chevaleresque comme une forme d'adieu aux thèmes chevaleresque empruntés à l'Arioste et d'engagement dans une nouvelle forme de poésie : les poèmes d'inspiration domestique qui seront la principale production de Pascoli dans les premières années de vie commune avec Ida et Maria. Il s'agit donc à notre sens d'un véritable poème de transition. À travers l'évocation des bruits produits par les grenouilles et les grillons apparaît également un élément fondamental (et ici c'est bien l'élément clef du poème, qui provoque le changement de perspective) : les « petites choses » de la nature, qui auront par la suite une place centrale dans la poésie de Pascoli. En effet, comme il l'explique lui-même dans son ouvrage fondamental *Il fanciullino*³⁹, c'est dans ces « petites choses » que se trouve la poésie.

Nous avons donc pu confirmer la présence importante de l'Arioste dans les poèmes écrits par Pascoli au cours de ses études universitaires ainsi que pendant les deux années qui suivent la fin de cette période, donc entre 1870 et 1884 puisque Pascoli obtient son diplôme universitaire en 1882 et quitte alors Bologne. Cette omniprésence, que l'on ne retrouve pas par la suite, peut sans doute être reliée au fait que Pascoli est l'élève de Carducci entre 1873 et 1882⁴⁰, et que cette période est justement celle pendant laquelle le maître s'intéresse le plus à l'Arioste, ce qui est confirmé par le nombre d'essais qu'il publie à son sujet à ce moment-là⁴¹. On notera en outre que les thèmes empruntés à l'Arioste – chevaliers et monde imaginaire peuplé de fées et de magies – correspondent aux centres d'intérêt du groupe d'étudiants disciples de Carducci parmi lesquels se trouvaient Pascoli et Severino Ferrari : les « gogliardi », comme ils s'étaient eux-mêmes baptisés (c'est-à-dire les « goliards », du nom de ces clercs qui vivaient en marge de l'Église aux XIV^e et XV^e siècles et pratiquaient la poésie satirique). Severino Ferrari développe également ces thèmes dans ses poèmes, en particulier dans son œuvre au nom évocateur, *Il mago* (« Le magicien »), dans laquelle il introduit ses propres compagnons. Cependant, si le monde enchanté décrit par Severino Ferrari ressemble au monde décrit par Pascoli, peuplé de paladins chevauchant l'hippogriffe, la présence de l'Arioste lui-même n'est pas évidente chez Ferrari, dans les poèmes duquel on ne retrouve ni personnages, ni thèmes directement empruntés au *Roland furieux*⁴².

39. Dans *Il Fanciullino* Pascoli expose sa conception de la poésie. Il y défend l'idée que la poésie se trouve dans les choses, dans la nature. Le poète, qui sait la déceler mieux que les autres, en est le révélateur et son rôle est de la transmettre.

40. PIROTTI (Umberto), « Il Pascoli... », art. cité, p. 174.

41. *L'Ariosto e le sue due prime commedie* (1874), *La gioventù di L.A. e la poesia latina in Ferrara* (1875), *Su l'Orlando Furioso* (1881), « L'Ariosto e il Voltaire », *Fanfulla della Domenica* (juin 1881).

42. *Tutte le poesie*, op. cit.

Pascoli, lui, entre 1881 et 1882, outre les poèmes que nous avons déjà cités, écrit un essai sur l'Arioste intitulé *Dell'invenzione nell'Orlando Furioso, dubbi di Giovanni Pascoli*.

Le regard de Pascoli étudiant sur l'Arioste: *Dell'invenzione nell'Orlando Furioso, dubbi di Giovanni Pascoli*

Cet essai n'a pas été publié de son vivant, mais est conservé aux Archives de Castelvechio. Il a été publié par Annamaria Andreoli⁴³, puis par Giovanni Capecci dans les *Prose disperse*⁴⁴. Pascoli y réfute certaines thèses de Pio Rajna⁴⁵, dont tout le travail se fonde sur la recherche des sources dans lesquelles aurait puisé l'Arioste pour écrire son chef-d'œuvre. Il affirme que Rajna nie à tort l'originalité du poète en opposant l'art, domaine dans lequel l'Arioste excellerait, et l'invention, qui manquerait dans le *Roland furieux*. Ce texte est donc un document précieux pour qui souhaite mieux connaître le regard que Pascoli porte sur l'Arioste à cette époque de sa vie.

Pour démontrer la présence de l'invention dans le *Roland furieux*, l'auteur déclare prendre en compte les théories artistiques de l'époque à laquelle écrivait l'Arioste, à savoir le XVI^e siècle. La faute de Rajna serait de n'avoir pas pris cette précaution et donc d'avoir étudié de façon anachronique la présence ou l'absence de l'invention dans le *Roland furieux*, avec le regard d'un homme du XIX^e siècle, ce qui fausserait complètement son interprétation. En effet, à l'époque de l'Arioste, comme le signale Rajna lui-même, l'imitation est le canon suprême de l'art. C'est en ce sens que Pascoli définit l'œuvre de l'Arioste comme un poème de romans (« un poema di romanzi⁴⁶ »), dans lequel le poète a repris la matière des romans précédents : ceux de la Table ronde et de la matière carolingienne.

L'Arioste, toujours selon Pascoli, a suivi en cela l'esprit de son temps, qui recommandait l'imitation. Il n'a donc pas inventé de nouveaux mythes romanesques, mais il a développé les mythes existants (ceux de Roland, de Renaud, d'Angélique...), inventant de nouvelles situations, de nouveaux dénouements. L'imagination des poètes, en l'occurrence de l'Arioste, s'est donc exercée sur les détails de l'intrigue, qui en elle-même était connue. Il aurait également inventé de nouveaux personnages, en modifiant profondément les traits de caractères des paladins tels qu'ils étaient décrits dans la tradition. Ainsi, Marphise aurait été transformée en une véritable femme alors qu'elle était auparavant aussi dure et dénuée de sentiments qu'un morceau de bois : « [Ha] fatto da questa macchina da dar botte, e questo meglio a cavallo, una donna selvatica,

43. ANDREOLI (Annamaria), « Pascoli-Dioneo fra carte e libri di Castelvechio », *Studi sul Boccaccio*, 25, 1997, p. 331-83.

44. *Prose disperse*, op. cit., p. 68-78.

45. Pio Rajna publiée en 1875 *Le fonti dell'Orlando furioso* (« Les sources du Roland furieux »), un ouvrage dans lequel il explore le vaste hypotexte du poème de l'Arioste.

46. *Prose disperse...*, op. cit., p. 73.

ma donna, e [ne ha] fatto all'ultimo una sorella così buona e così affettuosa⁴⁷.» (On voit ici apparaître le personnage, qui sera central dans la vie et dans l'œuvre de Pascoli, de la sœur bonne et affectueuse). Roger, quant à lui, déchiré entre son amour et son devoir, acquerrait une véritable dimension psychologique. À en croire Pascoli, l'Arioste a donc bel et bien largement recouru à l'invention, tout en s'appuyant sur l'imitation.

Que ce soit dans sa tentative de donner une définition, de classer le chef-d'œuvre de l'Arioste ou dans son analyse des personnages du *Roland furieux*, Pascoli passe sous silence les intrigues amoureuses qui sont pourtant au centre du livre, pour se concentrer sur les aventures des paladins qu'il met en scène ainsi que sur sa dimension guerrière, faisant de l'Arioste l'héritier de la matière carolingienne plus que des romans de la table ronde. On ne peut qu'être frappé par l'implication émotive de Pascoli dans sa défense fervente des qualités d'invention de l'auteur du *Roland furieux*. Pascoli, en effet, estime que l'Arioste est lésé par la thèse développée par Rajna. Son texte, écrit à la première personne, est rempli de points d'exclamation, de questions rhétoriques : à cette époque de sa vie, Pascoli est visiblement tout acquis à l'Arioste, et, comme souvent, c'est la passion qui le meut.

Ce fait mérite attention. En effet, comme le constate Giovanni Capecchi, lorsque Pascoli parle d'autres auteurs il en fait rapidement un prétexte pour parler de lui-même. Ainsi, en 1896, il évoque la jeunesse de Leopardi en la comparant avec sa propre enfance⁴⁸. De même, lorsqu'il parle de Dante, il le décrit comme un enfant perdu dans la forêt de l'existence durant neuf années, tout comme lui-même durant les neuf ans qu'ont duré ses tribulations à Bologne⁴⁹. Par suite, nous pouvons poser l'hypothèse que dans son essai sur le *Roland furieux* aussi, Pascoli ne prétend parler de l'Arioste que pour mieux décrire sa propre situation. C'est Pascoli qui, lorsqu'il écrit ses poèmes chevaleresques, ferait des « poèmes de romans » et c'est Pascoli qui reprendra la matière du *Roland furieux* en transformant les situations, en modifiant les personnages : Astolphe peut donc s'envoler vers la lune non pas dans le char d'Elie comme c'est le cas dans le poème de l'Arioste mais sur l'hippogrieffe⁵⁰. Au reste, l'invention ne concerne pas seulement les situations puisque Pascoli prête une sensibilité moderne aux héros de l'Arioste (bien avant de faire de même pour les héros de l'Antiquité classique dans les *Poemi conviviali*, à partir de 1895), en particulier à Astolphe, dans le poème qui porte son nom. En effet, le poète se glisse dans la peau du paladin et si ce dernier est bien dépeint au début du texte comme le héros de l'Arioste, au fil des vers il ressemble de plus en plus à Pascoli lui-même, lui empruntant son histoire et sa sensibilité : il prête

47. « [Il a] fait de cette machine à donner des coups, et à le faire encore mieux à cheval, une femme sauvage, mais une femme, et [il en a] fait au dernier moment une sœur si bonne et si affectueuse. »

48. CAPECCHI (Giovanni), *Giovanni Pascoli*, Florence, Le Monnier, 2011, p. 11.

49. *Ibid.*, p. 17.

50. Voir la note 9.

l'oreille aux « petites choses » de la nature et est amené par l'hippogriffe jusqu'aux sœurs du poète et au fantôme de sa mère en larmes.

La présence de l'Arioste dans la poésie de Pascoli après 1885

Nous avons parlé pour Astolfo d'une forme d'adieu, du passage de la poésie empreinte de motifs chevaleresques à la poésie des petites choses et au motif des parents morts. Nous signalerons cependant que même après 1885, l'Arioste reste présent, de façon plus discrète, chez Pascoli. Ainsi, dans les *Primi poemetti* on retrouve l'image du palais enchanté d'Atlante (*La felicità*), non pas pour décrire les rêves, les échappées de la réalité, mais pour figurer de façon très sombre la destinée humaine qui voit l'homme condamné à poursuivre toute sa vie le bonheur sans l'atteindre, ce jusqu'au jour de sa mort où il ne connaît enfin la vérité que pour la perdre à jamais.

De même, Pascoli utilise de façon récurrente un calque inspiré des vers suivants de l'Arioste : « e dirgli : - Orlando, fa che ti raccordi / di me ne l'orazion tue grate a Dio ; / né men ti raccomando la mia Fiordi... - / ma dir non poté "ligi", e qui finio⁵¹ » où « raccordi » rime avec « Fiordi... », c'est-à-dire avec un mot tronqué car il s'agit du dernier mot du paladin Brandimart, qui meurt avant d'avoir pu le prononcer entièrement. Il s'agit donc d'un jeu de rimes bien particulier et il est tout à fait remarquable qu'il perdure chez Pascoli. En effet, on peut lire dans le poème *Nel giardino*⁵², écrit en 1890 : « e l'ombra di fior d'angelo e di fior di / spina sorride⁵³ » ; l'on retrouve dans *L'eremita*⁵⁴, composé en 1897 : « quando riscosso (egli scendeva a fior di / grandi acque mute su labile nave) » et enfin dans *Digitale pupurea*⁵⁵ (1898) : « "con quel fiore, fior di... ?" // "morte: sì, cara"⁵⁶ ». On remarque que le calque est de plus en plus proche du vers originel : il est d'abord utilisé dans un contexte tout à fait différent, puis l'introduction de la parenthèse le rapproche des vers de l'Arioste, enfin, dans *Digitale pupurea* les guillemets et l'atmosphère dramatique le rendent plus parlant encore, produisant un effet saisissant.

Conclusion

Si Pascoli a nourri une indiscutable passion pour l'Arioste, c'est donc pendant une période somme toute assez brève : l'enfance sans doute, bien qu'il soit difficile de s'en assurer à partir de traces concrètes, et surtout le moment où il a été l'élève de Carducci, entre 1873 et 1882. Le regard que porte alors

51. « et lui dire : - Roland, songe à te souvenir / de moi dans tes prières si chères à Dieu / et je ne te recommande pas moins ma Fleur... / mais il ne put dire : "... de-lys" et finit là » (ARIOSTO Lodovico, *Roland furieux*, op. cit., tome 4, p. 2167).

52. *Myricae*, op. cit., section « Alberi e fiori ».

53. « et l'ombre de fleur d'ange et de fleur d' / épine sourit ».

54. *Primi poemetti*, op. cit., section « I due fanciulli - I due orfani - Le armi - Italy ».

55. *Ibid.*, section « Il bordone - L'acquilone ».

56. « "avec cette fleur, fleur de..." // "mort: oui, ma chère" ».

Pascoli sur l'Arioste est donc très certainement lié à l'admiration que son maître lui-même éprouvait pour le poète, admiration que Carducci a d'ailleurs transmise à plusieurs de ses étudiants (Severino Ferrari, Ugo Brilli, Corrado Ricci ou encore Raffaello Marcovigi) et qui a de cette façon contribué à la forte présence de l'Arioste dans la poésie de cette époque. Il n'est donc aucunement étonnant que le regard de Pascoli se soit modifié juste après qu'il eut pris ses distances avec Carducci. Notre étude a permis d'observer comment s'est effectué, poétiquement, ce basculement. Dans un premier moment, le poète décrit les rêves, l'évasion de la réalité que permettait la lecture du *Roland furieux* au jeune garçon qu'il était : le bruit de la pluie se transforme en galop de chevaux dans *Rio salto* ou *Il fonte*. Mais progressivement le poète est rappelé par les éléments naturels et le souvenir des chers disparus remplace celui des chevauchées fantastiques de l'enfance. Les motifs chevaleresques prennent alors un tout autre contour, moins proche de l'Arioste, et s'acheminent vers la poésie des « petites choses », chère au poète, vers l'intimité du nid domestique, dans laquelle les fantômes familiaux ont toute leur place. Ainsi transformés, les mythes chevaleresques revêtent de plus en plus l'aspect d'une fable et s'ils ne disparaissent pas totalement, ils deviennent secondaires dans une poésie plus impressionniste d'abord, qui se chargera de valences symboliques ensuite. Dans cette perspective, *Astolfo* se présente comme un véritable poème de transition dans lequel le poète décrit son changement de direction.

Après 1885 la présence de l'Arioste est beaucoup moins évidente, mais le poète de Ferrare ne disparaîtra jamais totalement de la production de Pascoli. Ainsi, lorsqu'en 1901 ce dernier veut se justifier d'inclure certains de ses propres poèmes dans une anthologie scolaire⁵⁷, il le fait au moyen d'un clin d'œil à l'auteur du *Roland furieux* qu'il cite en note : « Mettendolo Turpino, anch'io l'ho messo⁵⁸ ». Il en appelle donc malicieusement à l'autorité de l'archevêque Turpin, mythique témoin et rapporteur des exploits de Roland à Roncevaux.

57. PIROTTI (Umberto), « Il Pascoli... », art. cité, p. 188.

58. ARIOSTO (Lodovico), *Orlando furioso...*, op. cit., XXVIII 2, 3 (« Puisque Turpin l'a mis, je l'ai mis comme lui » [ARIOSTO (Lodovico), *Roland furieux*, op. cit., t. III, p. 184]).