

ÉCRITURE POÉTIQUE MODERNE

ÉCRIRE ET DÉCRIRE LE LIEU

Textes réunis et présentés par Jacques Lajarrige

Université Blaise-Pascal Clermont-Ferrand II
Centre de Recherche sur les littératures
modernes et contemporaines
1993

ONT COLLABORÉ A CE VOLUME

Luca Badini Confalonieri est maître de conférences à l'Université Blaise Pascal-Clermont II. Spécialiste de Manzoni et de la littérature de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle, ses recherches portent également sur la littérature contemporaine.

Laurent Cassagnau est maître de conférences à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle et traducteur. Ses recherches portent sur la poésie de langue allemande au XXe siècle (notamment J. Bobrowski, N. Sachs, P. Celan, E. Arendt et J. Poethen).

Jacques Lajarrige est maître de conférences à l'Université Blaise Pascal-Clermont II et traducteur. Ses recherches portent sur la littérature autrichienne et la poésie de langue allemande (H.C. Artmann, R. Ausländer, O. Pastior, G. Rühm...).

Evelyne Martin-Hernandez est professeur à l'Université Blaise Pascal-Clermont II. Domaine de recherche : poésie espagnole contemporaine.

Christian Moncelet est professeur de littérature française à l'Institut de Formation des Maîtres de Clermont-Fd et écrivain. Auteur de livres-objets, il est aussi critique théâtral. Il a consacré une part importante de ses recherches à René-Guy Cadou.

Giorgio Barberi Squarotti est professeur de littérature italienne à l'Université de Turin, collaborateur du quotidien «La Stampa» et directeur du Grand Dictionnaire de la langue italienne édité chez Ulet. Il a publié une trentaine de livres sur la littérature italienne ainsi que sur des questions de méthode et de théorie de la littérature (Camillo Sbarbaro, 1971 ; La poesia del Novecento, 1985). Il est par ailleurs l'auteur de plusieurs recueils de vers dont une anthologie a paru en 1986 sous le titre *Dalla bocca della balena* (Genesi, Torino).

Cécile Millot est maître de conférences à l'Université de Reims. Elle travaille sur la poésie contemporaine de langue allemande, notamment sur la poésie engagée (sujet de sa thèse) et sur la poésie de RDA.

Alain Suberchicot est professeur à l'Université Blaise Pascal-Clermont II, spécialiste du modernisme poétique anglo-saxon. Il a également traduit divers écrivains anglais et américains, tels G.M. Hopkins, Walt Whitman et Ralph Waldo Emerson.

SOMMAIRE

Avant-propos par Jacques Lajarrige, p. 3.

I. LIEUX DU LÉGENDAIRE : 1. George Oppen, Primitif, traduit par A. Suberchicot, p. 7 ; 2. Rose Ausländer, Quelques lieux de toujours, choix de poèmes traduits par J. Lajarrige, p. 35.

II. LIEUX ET HISTOIRE : 1. Écrire le lieu : décrire le lieu. Quelques dimensions du lieu dans la lyrique de Blas Otero, par Evelyne Martin-Hernandez, p. 47 ; 2. Utilisation des clichés dans la description des lieux naturels et des lieux industriels chez Volker Braun, par Cécile Millot, p. 61.

III. ÉGAREMENT ET DISCONTINUITÉ : 1. La ville de Sbarbaro, par Giorgio Bàrberi Squarotti, (traduction de Luca Badini Confalonieri) p. 77 ; 2. Oasis de pierre : expérience du lieu et épihanie chez Johannes Pöthen, par Laurent Cassagnau, p. 95 ; 3. La morphologie du lieu dans les premiers poèmes de Wallace Stevens, par Alain Suberchicot, p. 115.

IV. DU LIEU A L'ESPACE : 1. Du locus au logos et retour : la volupé du dire poétique mise en mots et lieux par Hans Carl Artmann, par Jacques Lajarrige, p. 125 ; 2. Pierre Garnier ou la conquête de l'Espace, par Christian Moncelet, p. 139.

ONT COLLABORÉ A CE VOLUME, p. 155.

III

ÉGAREMENT ET DISCONTINUITÉ

1.

LA VILLE DE SBARBARO

par Giorgio Bàrberi Squarotti

La longue tradition lyrico-idyllique et champêtre de la littérature italienne ne connaît pas de crises substantielles durant le XIX^e siècle, surtout en poésie (pour ce qui est de la prose narrative, il y a l'extraordinaire exception de Manzoni, avec les deux immersions de Renzo dans l'enfer de la ville en tant que lieu de l'aliénation de masse) : la ville reste assez étrangère à la représentation poétique, même si désormais la cité moderne, "tentaculaire", pleine d'ombres, de fumées, de souffrances, d'horreurs, espace désert de sentiments et de rapports humains, au-delà de la réalité historico-sociale, était représentée par les pages des romans-feuilletons, dans le sillon des *Mystères de Paris*, avec le visage d'une Naples désempérée et misérable (Mastriani, mais aussi Faldella) ou avec celui d'une Milan cruellement économique (Verga, Arrighi, Tronconi et autres *scapigliati* du même genre). Lors de ses brèves apparitions dans la poésie de Carducci, la ville est celle de la célébration mythique et architectonique : la "sombre Bologne parsemée de tours", par exemple, ou bien Rome étendue entre ses collines telle une déesse alanguie ; et si quelque image plus ponctuelle et plus actuelle se détache, c'est cependant toujours un *bozzettismo* proche du modèle de Leopardi (vous souvenez-vous de *Nevicata* ? : "Lente, la neige tombe à gros flocons de par le ciel cendreau : des cris / des sons de vie ne s'élèvent plus de la ville, / ni le cri du marchand de primeurs ni l'habituel bruit de la charrette / ni la chanson hilare d'amour et de jeunesse / De la tour de la place, dans l'air les heures rauques / gémissent, telles le soupir d'un monde loin du jour"¹). Les poètes *scapigliati* ne constituent pas non plus de trop nombreuses et substantielles exceptions. La "boue" de la ville ne devient jamais l'"or" de leur poésie. D'ailleurs, la persistance du double visage d'une ville monumentale et *bozzettistica* est facilement repérable jusque dans le cœur de la poésie du XX^e siècle, et précisément dans le milieu de «La voce» où il faut aussi ranger Sbarbaro pour certains aspects (et pour sa constante collaboration à la revue florentine). Il suffit de penser aux marchés milanais de Reborà, par exemple, ou encore aux diverses villes parsemées de tours, rougeoyantes, peuplées de statues et d'antiques empereurs romains, que Campana aligne avec une constance répétitive.

Voilà : le point de crise, c'est-à-dire la prise de contact avec la ville moderne (entre spéculation immobilière et développement industriel), ville de masse où la vie de l'homme est totalement aliénée, où l'amour se résout dans la plus obscène brutalité du sexe, la vitalité dans la violence absurde et aveugle, où la déformation psychique de l'ouvrier rendu esclave par le travail industriel s'ajoute à la maladie et à la déformation physique, la laideur des choses demeure incontestée (surtout dans l'architecture, qui est celle des maisons-prisons dans lesquelles se mettent en cage les prolétaires, comme le dit Corrado Brando), est constitué par d'Annunzio, celui des "villes terribles" et de la révolte urbaine du "grand démagogue" dans la *Lais vitae* (et pour ce qui est du roman, celui des pages sur la spéculation immobilière à Rome, guidée par la sombre et insensée cupidité économique, dans le premier livre des *Virgès des rochers*). Les teintes violentes et cruelles, exaspérées même de la représentation de d'Annunzio n'ont pas, cependant, un caractère expressionniste (et la précision est importante aussi pour la ville de Sbarbaro), c'est-à-dire que l'écrivain ne s'aliène pas dans le style, en lui confiant comme rôle d'exprimer de façon allégorique l'inhumanité et l'obscurité de la ville industrielle et des masses rendues esclaves et aveugles qui l'habitent. Les "villes terribles" possèdent une horrible beauté (et parviennent donc jusqu'à être glorifiées), tout comme la foule d'ouvriers et d'artisans en révolte qui se jette sur la police, qui massacre et se fait massacrer, à une beauté cruelle, extraordinaire, difforme. La représentation de d'Annunzio propose la boue, la luxure, les lunes artificielles, la violence de la ville moderne et de la foule industrielle comme un "or" qui n'aurait pas besoin de la poésie pour resplendir, mais brille objectivement, de par sa propre vertu, justement au fond de l'horreur, par une sorte d'opération dialectique, pourrait-on suggérer. L'immersion dans la ville finit par dépasser et par vaincre le dégoût dérivant de la vision des spectacles qu'elle offre, l'architecture rendue vulgaire, la bestialité des habitants, la détresse des rues innombrables, l'étouffement de la foule, la domination obsédante des machines, la dégradation économique, typique du monde capitaliste et bourgeois. C'est dire que l'abjection (non pas le fait d'être abject, mais bien de le devenir) a un charme profond, délivre une suggestion intense, même quand elle s'incarne également dans la contemplation totale, abandonnée, sans réserve, de ce produit monstrueux de la civilisation industrielle qu'est la ville moderne. L'horreur de la ville est "belle", non parce qu'elle offre une nouvelle mesure de beauté, de type animaturliste, comme le prétendront les partisans de la machine, de Marinetti et des futuristes jusqu'au Vittorini des dernières années, ainsi qu'aux laudateurs du design industriel, mais parce qu'elle est horreur, et la contemplation de celle-ci est aussi une forme de participation à ses apparences et à ses spectacles, qui les rend dignes au moment même où le poète croit se libérer par la représentation de l'aliénation dont il a cependant conscience comme étant la condition inévitable de celui qui participe à l'existence de la ville.

Le spectacle est donc la forme de représentation de la ville de masse, l'instrument avec lequel les aspects et les événements atroces et la condition inhumaine que la ville présente deviennent passibles d'une description et d'une participation. Ainsi, le poète devient à la fois le metteur en scène et l'acteur, toujours un peu grand-guignolesque, de la cité industrielle. Mais lisons à présent Sbarbaro :

Seul je vais dans la nuit
par des ruelles désertes
le long des grands murs sinistres.
Au bruit discordant des pas incertains
alors que les maisons comme vides résonnent,
je tressaille de peur.

Ils s'effilochent contre les corniches
des maisons qui occupent l'espace
les gros nuages,
et la petite flamme jaune
du réverbère vacille
sur les pavés que mouille un vent chaud ;
un volet se plaint
solitaire.²

Sbarbaro accomplit immédiatement une réduction radicale de la scène. Dans ce texte qui est le premier parmi ceux rassemblés dans *Prémices*, la ville est, fondamentalement, un décor désert dans lequel n'intervient qu'un seul personnage, celui qui dit "je". Dans la *Lettre du bistrot*, on en trouve la confirmation :

Dans le monde changé, je me pilote,
navire qui dévite, jusqu'au port habituel.
Fuite des chats devant le pas sourd.
Arrogant rectangle de lumière
dans la ruelle bruisante de fantômes.

Au carrefour, âcre odeur de chlore.³

C'est la ville nocturne, vidée de tout, si ce n'est de fantomatiques présences insensées, des chats qui fuient, des bruits ambigus, des lumières imprévues et violentes mais inanimées, non pas signe de vie mais absurde objet, situation inexplicable, âcre puanteur. Les murs "sinistres", les maisons "vides" qui "occupent l'espace", énormes et étouffantes, détruisant toute présence de la nature (les gros nuages qui s'effilochent contre les corniches des maisons), les lumières artificielles (celles qui frappent aussi, avec angoisse, d'Annunzio dans les "villes terribles", et qui se substituent totalement à la lumière du soleil et des astres peuplant traditionnellement les nocturnes poétiques) les "pavés", un des termes auxquels Sbarbaro est le plus fidèle, dans l'identification des caractères hostiles et arides de la ville (dans *Pianissimo*, s'agissant d'une autre nocturne, nous trouvons en effet : "Je sors de la luxure. Je m'achemine / sur les pavés sonores dans la nuit")⁴.

La ville de Sbarbaro est, le plus souvent, une cité nocturne, et ceci déjà dans des textes comme *Je vais seul dans la nuit* (1910) et *Lettre du bistrot* (1913), c'est-à-dire à partir d'une période d'expériences en quelque sorte antérieure à *Pianissimo* (1914). C'est une ville inanimée, dénudée, un peu abstraite dans l'indication nette, imprévue, de détails violemment illustrés, jetés au premier plan, aucunement liés entre eux, une ville où les présences humaines sont ressenties comme aveugles, sourdes, comme réifiées derrière les murs des énormes maisons, masses d'hommes identiques, indiscernables, mûs par des forces qu'on ne peut dominer par la volonté ni même percevoir ou saisir, mais qui les conduisent à des gestes et à des comportements parfaitement identiques, justement comme des objets :

Comme les autres, comme tous ceux
 qui de la vie eurent
 pour la part de misère
 leur part de pain,
 poussés comme des bêtes de somme
 par la faim et la soif
 où l'obscurité les avale
 - ainsi et sans pleurer
 car tes yeux sont secs,
 comme les autres comme tous
 toi qui pouvais tant.⁵

Dans ce cadre, le protagoniste est, de la même manière, réifié : la tension vers quelque chose de "différent", vers les possibilités humaines et idéales ("toi qui pouvais tant") d'une vocation pour l'art, traditionnellement perçue comme une marque de diversité et de supériorité, tombe misérablement dans le décor aride et hostile de la grande ville nocturne. Il n'y a, dans la ville, aucune possibilité de se distinguer et de se différencier de la condition commune qu'est la réification et l'aliénation, de prendre des initiatives, de vouloir et d'agir de façon autonome par rapport aux conditionnements généraux, élémentaires.

L'histoire que relate *Je vis seul dans la nuit* est l'emblème de l'impossibilité, également valable pour l'artiste, de sortir de la condition aliénée, comportant la destruction de la volonté, le dégoût de soi, l'impossibilité d'œuvrer, de quelque façon que ce soit, dans un monde désormais uniformisé. Il s'agit d'une position qui trouve son origine dans certains passages de *Laus vitae* de d'Annunzio, ceux dans lesquels le héros se sent étranger à lui-même, réduit à l'impuissance, étouffé par l'oppression des rues, des pavés, des énormes maisons disgracieuses de la ville, de la présence humaine de masse, mais qui n'a pas, comme dans la représentation de d'Annunzio, la délivrance grâce à la découverte de l'horrible beauté de la foule ou de la ville elle-même, ni même ce sens d'un destin de surhomme qui doit faire de l'artiste, dans une suprême illusion, le propagateur d'une parole libératrice pour tous. Le protagoniste de Sbarbaro, beaucoup plus modestement, croit saisir la possibilité de salut de la condition aliénée de l'homme-masse dans la musique d'un orgue de Barbarie, cet objet de décoration inévitable des villes crépusculaires (villes toutefois bien plus sereines, douces et tranquilles que celles de Sbarbaro et, naturellement, que celles de d'Annunzio : plaines de Valentini et de Palazzi Madama⁶, de maisons avec jardin, de couvents, de pistes de patinage et, bien sûr, d'orgues de Barbarie), qui apparaît ici de façon assez singulière et curieuse, au point de se trouver en contraste avec la précédente description, hallucinée et atroce, de la ville aliénante et obsessive. Grâce à la musique surgissent les réactions parallèles d'un contact avec la nature, que la ville a complètement extirpée d'elle-même et chassée en dehors de toute possibilité de jouissance de la part de l'homme-masse qui l'habite, et d'une reprise de la faculté de volition. C'est-à-dire que nous lisons d'une part :

Ma poitrine se remplit
 d'un orgueil insolite ;
 je me regarde fanfaron,
 je me dis à moi-même : je veux.⁷

et, d'autre part, avec une plus grande insistance verbale :

O mes montagnes, ô bois,
 solitudes qui s'ouvrent à perte de vue
 sur lesquelles passe l'ombre des nuages
 et que le vent effleure ;

[...]
 Grande et verte Nature
 qui continues à mourir et à renaitre,
 taciturne qui en moi parles à voix haute⁸

Mais bien vite la musique cesse, et tout redevient comme avant, la volonté s'affaïsse, la ville nocturne recommence à opprimer le protagoniste, et la désertique solitude des rues, la sensation d'impuissance et d'étrangeté à tout élan, sentiment ou tension, retrouvent leur "historique" et réaliste présence, qui réifie de nouveau le personnage, le ramène à sa condition d'homme-masse :

Et la valse accélère et voilà
 que l'orgue se referme
 d'un coup sec.

Aussitôt quelque chose s'évanouit,
 quelque chose en moi s'éroule...
 Et la nuit, que le son avait délivrée
 de l'obscurité et faite jour,
 la nuit vide avec le silence et l'ombre
 se referme autour de moi.

Je reste faible et seul.
 Voile quand le vent décline,
 ma volonté s'avachit ;
 toute impétuosité retombe,
 l'exaltation, la fierté, tout.
 Je me vois aller par les rues désertes
 vil, misérable, laid.

Un chat déboule d'un porche noir et s'arrête
 au milieu de la rue,
 il m'interroge de ses yeux dilatés,
 il miaule vers moi, puis rapide
 s'enfuit.

Je me jette de côté et rase
 à nouveau les grands murs,
 si mon pied trébuche sur le pavé
 ou si dans l'acalmie du vent
 un fanal s'enflamme
 je tressaille d'une sottise peur.⁹

Ainsi se termine l'apologue. L'illusion crépusculaire échoue, mais derrière le symbole de la musique qui s'échappe de l'orgue de Barbarie, il y a celui, plus large et plus compréhensif, de l'art, qui n'a plus la force de soulever vraiment la condition aliénée et réifiée de l'habitant de la métropole moderne et qui ne peut lui donner ni le réconfort ni la capacité de s'affranchir de cette aliénation, mais qui n'est qu'une drogue, un "paradis artificiel".

En revanche, la *Lettre du Bistrot* propose l'autodestruction comme solution à la condition d'extranéité et de solitude, aussi bien en tant que recherche antiphrastristique

de la seule compagnie possible et authentique dans la ville moderne, celle des ivrognes (ces "amis magnanimes" en dehors des normes de vie bourgeoise qui constituent le modèle d'une rébellion, d'une aliénation à l'aliénation dans l'"oubli" de tout), qu'en tant que choix de la mort :

Jusqu'à ce qu'il fasse jour, j'espère, et que je sorte
d'ici d'un pas ferme et m'achemine
vers quelque place vide, quelque eau sombre
de fleuve...¹⁰

Dans la condition de l'ivrogne, la ville apparaît transfigurée et finit par perdre horreur et brutalité : "sentir sous son pied incertain les pavés / comme des tapis de velours".¹¹ C'est cette même ville qui, peuplée de fantômes, accumule en elle dans la situation normale tous les caractères de l'hostilité, de l'oppression, de l'absence de vie, ou mieux, de la réduction de la vie à l'apparence et à l'illusion. Ici, pas de personnes vivantes : "Arrogant rectangle de lumière dans la ruelle bruisante ("frusciant") de fantômes".

"Fruscio", bruissement justement, c'est-à-dire un bruit de choses et non de personnes vivantes ; et à côté, la séquence des phrases nominales ("fuite de chats devant le pas sourd / Arrogant rectangle de lumière / dans la ruelle bruisante de fantômes. / Au carrefour, âcre odeur de chlorure.") pour indiquer avec une très grande efficacité la réification des êtres, leur réduction à des objets qui ne peuvent agir. Le verbe de l'action et du mouvement est supprimé, la réification entraîne l'absence totale d'ordres de valeur, de significations, d'intelligence. Reste la déclaration d'un constat : le paysage citadin et ceux qui l'habitent ont irrémédiablement revêtu l'état de choses. Le salut, celui qui pour Sbarbaro est possible, consiste au contraire à rester "au dehors", dans le "port" que représente le bistrot. La métaphore traditionnellement utilisée pour traduire la réalisation de la sérène composition de la vie, de la sagesse" de la tranquillité de l'âme et des sens, est, chez Sbarbaro, au contraire adoptée pour définir de façon antiphrastique l'autodestruction dans le "paradis artificiel" de l'ébriété, autrement dit dans une condition qui conteste de manière retentissante et radicale la norme bourgeoise (tout en se référant au mythe du romantisme tardif concernant l'« artiste maudit », dont le comportement non conventionnel signifie l'opposition à la prétendue honorabilité et stabilité de l'éthique et du système bourgeois). Dans la ville, seul le bistrot offre refuge, paix et oubli, ou plutôt il n'existe pas d'autre oubli que celui du vin.

La condition négative de l'homme dans la ville "tentaculaire" réapparaît aussi plus tard dans les *Vers pour Dina* :

Naguère, dans la ville tumultueuse
où les rues en enfilade
ouvrent des perspectives d'infini,
le malaise en moi naissait de la stupeur.
J'étais las de la ville
haléante,
pareille à un fleuve qui n'eût trouvé
nulle embouchure ; sa masse m'éfrayait,
colosse au regard
sans lumière...

Alors, comme soudain l'obscur édifice
où s'écrit l'enfant avec ses cubes
s'illumine de la pièce qui manquait,
le tumulte décrut, le halètement
cessa, fleuve qui s'apaise en la mer,
en deux dans l'ombre enlacés.¹²

Voilà, si dans la *Lettre du Bistrot* qui est plus ou moins contemporaine de *Pianissimo*, le "port" est constitué par le bistrot, ultérieurement, dans les *Vers pour Dina*, la composition de l'essoufflement et de l'angoisse de la ville se retrouvera dans le geste de l'amour, avec une émotion un peu plus soutenue qui, donc, frôle le pathétique, comme le révèle la similitude avec le jeu de l'enfant. Mais, dans les deux cas, qu'il s'agisse de Dionysos ou d'Eros, la divinité salvatrice se trouve en dehors du système d'obligations et de convenances de la ville entendue comme lieu de travail, de production et de massification. Ironique, "maudite" et autodestructrice, figure du suicide presque, telle est la solution du vin, de l'oubli. La solution érotique, quant à elle, est fondamentalement régressive, dans le sens de l'opposition d'une situation "naturelle", (comme l'évocation de bois, de prés, de fraîches brises dans le lointain texte *Je vais seul dans la nuit*) au manque de naturel de la vie citadine, à l'existence de masse, anonyme (dans les *Vers pour Dina* l'horreur impersonnelle de la ville est représentée par l'absence humaine, les similitudes avec le fleuve et le colosse).

Mais, entre les deux, il y a l'expérience fondamentale de *Pianissimo*, qui se déroule entièrement dans la ville, ce qui advient peut-être pour la première fois pour un *poemetto* dans la littérature italienne. L'opposition fondamentale reste celle entre ville et nature de *Je vais seul dans la nuit*. La ville moderne est l'anti-nature où le héros de Sbarbaro ne peut que s'aliéner aux autres hommes et à la vie, être objet parmi d'autres objets :

Je me laisse caresser par la brise,
éclairer par les lanternes, bousculer
par les gens qui passent, indifférent
comme un bateau sans ancre ni voile
qui abandonne sa carcasse aux flots.
Et j'attends ainsi, sans pensée
et sans désir, qu'à nouveau
par l'éternelle alternance des choses
la volonté de vivre revienne.¹³

Le premier vers de la strophe disait :

Maintenant qu'est apaisée la luxure
me voici les sens vidés,
pas même désireux de mourir.¹⁴

C'est dire que pour Sbarbaro dans *Pianissimo*, comme pour d'Annunzio avec ses "villes terribles", l'amour dans la ville moderne est uniquement sexe (pour ce qui est de Sbarbaro, on notera toutefois un adoucissement de cette vision dans le sens du pathétique des *Vers pour Dina*), à savoir une forme d'autodestruction, comme le vin, une drogue que consent la non appartenance à la condition propre à qui habite la ville et est totalement conditionné par elle, mais qui, cependant, finit

dramatiquement par confirmer l'anéantissement de la volonté, l'incapacité d'agir, et en dernier lieu la réification :

Je sors de la luxure.
Je m'achemine
sur les pavés sonores dans la nuit.
Je n'ai pas de remords ou d'inquiétude. Je suis
seul tranquille immensément.
Pourtant
quelque chose a changé en moi, quelque chose
hors de moi.
Car la ville me paraît
est immensément vaste et vide,
une ville de pierre que personne
n'habiterait, où la Nécessité
seule conduirait les voitures et sommerait les heures.

A ces rues symétriques et désertes
à ces maisons muettes je suis semblable.
Je participe à leur indifférence,
à leur immobilité.

Il me semble
être sourd et opaque comme elles,
être fait de pierre comme elles.¹⁵

Sbarbaro met l'accent sur la ville-chose, sur la "pierre", les pavés, les maisons vues comme objets insensibles, hostiles même. Ici, comme dans de nombreux autres passages de *Pianissimo* (mais aussi d'autres textes de Sbarbaro), on ne trouve pas la foule, mais plutôt l'image de la totale réduction du monde vécu par le protagoniste à la vision de choses et à la conscience d'être, lui-même, chose (un état que la satisfaction du sexe favorise : le sexe, justement, comme jouissance d'une chose, comme autre moment d'une condition réifiée, et non comme acte fondamentalement vital. Et l'on peut à ce propos se reporter à un autre passage de *Pianissimo* où l'acte de chair est défini, avec une extrême crudité, comme union de choses, mais non de personnes : "Et me coucher sans désir / dans ton lit ! Cadavre près d'un cadavre / boire l'amertume dans ton regard / comme l'éponge sèche boit l'eau !" ¹⁶).

Le voyage du protagoniste de *Pianissimo* est, en substance, scandé par le paysage citadin en tant que réalité parfaitement homologue à la destruction des sentiments, des impulsions et des affections, ou bien à l'impossibilité désormais constituée de le déclarer sans les fausser, ou carrément, sans en inverser le sens et l'intention (comme il apparaît dans toutes les sections consacrées à son père, à sa soeur, ou de toute façon à des histoires familiales). La ville est, de par les circonstances dans lesquelles la saisit le personnage de *Pianissimo*, l'espace à l'intérieur duquel, inévitablement, la situation de "chose" à laquelle il est réduit objectivement, s'éclaire avec une parfaite lucidité :

Je suis comme placé en dehors de la vie,
moi-même une machine qui obéit,
nécessaire comme la voiture et la route.

Mais je ne parviens pas à m'en plaindre.

Je marche
sur les pavés sonores dans la nuit.¹⁷

Dans *Pianissimo*, la ville est donc lieu "mécanique", la chose qui oblige l'homme dispersé, tari, aliéné qui la parcourt sans but, à s'assimiler de plus en plus à la condition de chose.

La foule, qui apparaît toutefois dans la ville où marche (un verbe qui revient de manière insistante dans le petit poème) le protagoniste de *Pianissimo*, est endurcie, déséchée, réduite elle aussi à une chose, comme tout autre aspect de la ville. Au lieu de la masse qui fermente de vie dans les rues de la ville "tentaculaire", il s'agit ici de présences privées de corporéité et de vitalité, réduites à la condition de masques ou de photographies; le personnage de Sbarbaro est le seul à posséder la conscience qu'il ne s'agit pas, pour elles, de vie, mais d'une illusion de vie :

Parfois, quand je marche solitaire
dans les rues de la ville tumultueuse,
j'oublie mon destin d'être
homme parmi les autres, et, comme amnésique,
arraché à moi-même, je regarde
les gens avec des yeux ouverts étrangers.

M'envahit alors un puérl, un vague
sentiment de souffrance et d'anxiété
comme si une main oppressait mon cœur.
Fronts chauves des vieux, inconscientes
prunelles des enfants, visages ordinaires
de ceux qui sont nés pour peiner et se reproduire,
visages rusés stupides bienheureux,
visages ambigus de prêtres, visages
fardés de catins, dans mon cerveau
s'impriment douloureusement.

Et je connais la duperie pour laquelle ils vivent,
[...]
et l'inutilité de leur vie
amère et leur destin ultime, le noir.

Car chacun d'eux porte avec lui
la condamnation à exister : mais ils vont
oubliés de cela et de tout, chacun
requis par l'instant qui passe,
distrait par son vice favori.¹⁸

La description de la foule est analytique : des visages, des fronts, des yeux, et non pas des personnes, ni même le sens d'une masse dans laquelle les êtres individuels se fondraient, formant ainsi une continuité humaine compacte (comme c'est le cas de la foule chez d'Annunzio dans la ville en révolte). La réification, la réduction à un objet de contemplation de la foule, coïncident parfaitement avec l'état d'inconscience de la foule même, laquelle ne parvient même pas à la condition du protagoniste de *Pianissimo* qui est celle d'une chose voulant l'être toujours davantage et assumant cette réification en pleine conscience, et désespérément, comme une situation inévitable. Exister est une condamnation, parce que l'existence est dominée par l'inutilité. L'objet-homme ne sert qu'à reproduire sa propre personne, sa peine, ses vices, ses tromperies. La foule est dès lors un spectacle de choses que l'on ne peut

évaluer que quantitativement. D'où les pluriels de l'énumération, et la dernière déclaration qui semble insérer dans le discours de Sbarbaro le sens d'un mépris incoercible pour la masse de ceux qui sont "nés" pour peiner et se reproduire :

Et si l'instant se prolonge
alors vraiment la peur me gagne
de voir que les hommes sont si nombreux.¹⁹

De même que la ville-chose est le symbole de la réification du personnage de *Pianissimo*, la réduction à l'état de choses des hommes qui composent la foule citadine traduit l'impossibilité de communiquer qui, dans sa continue errance par la ville, le mure en lui-même, le rend étranger à tout rapport. Les hommes "sont si nombreux", mais ne sont rien d'autre que le portrait, multiplié à l'infini, de l'aspect mécanique, de l'automatisme, de l'inconscience. La répulsion à la fois esthétique et éthique, qui se rapproche de certains aspects, même étrangers à d'Annunzio, de l'idéologie du début du XX^e siècle, ne concerne pas des personnes, mais des visages ou des fronts qui apparaissent comme saisis dans la réification suprême de la photographie, capable de reproduire *ad libitum* les archétypes qu'elle saisit. Le néant ("le noir") attend justement les hommes-choses, exactement comme il advient des objets que l'on jette. Dans cette perspective, le voyage retracé dans *Pianissimo* est celui d'un somnambule, comme le déclare Sbarbaro dès la première section du *poemetto*, c'est-à-dire qu'il se déroule dans un état d'extranéité qui finit par se communiquer aussi à tout ce qui en constitue le décor. Il se réduit à une sorte de tour autour de soi-même ayant pour conséquence une opposition toujours très nette entre le protagoniste et les objets (personnes-objets, rues, maisons ou lumières de la ville). L'autoconscience s'éclaire, en dernière analyse, en se détachant et en s'élevant à l'intérieur du cadre citadin dans lequel il se déroule, et dans lequel n'existent ni air ni dimension ouverte, où tout est toujours égal et établi pour toujours (les pierres justement, murs et pavés), avec un extraordinaire effet d'extranéité :

Tais-toi, âme lasse d'être heureuse
et de souffrir.²⁰

Nous ne serions pas surpris
n'est-ce pas, mon âme, si le cœur
s'arrêtait, si notre souffle
était coupé...

Au contraire nous marchons,
Nous marchons toi et moi, somnambules.
Et les arbres sont des arbres, les maisons
sont des maisons, et les femmes
qui passent sont femmes, et tout est
ce qu'il est, seulement ce qu'il est
[...]

Dans le désert
avec des yeux secs je me regarde.²¹

L'«indifférence», l'«immobilité» du paysage citadin finit alors par être, en quelque sorte, le signe d'une mort de l'âme qui est aussi mort des formes. Il ne reste alors pas d'autre solution que de décrire cet objet qu'on nomme âme, dans le vide du monde et l'extranéité à toute présence humaine :

Car je marche parmi les hommes et les dévisage
chacun attentivement de mes yeux,
curieux d'eux mais comme étranger.

[...]
Maintenant cette marche parmi les étrangers
ce vide alentour me font peur
et la certitude que ce sera pour toujours.

Mais mes yeux restent cruellement secs.²²

"Placé hors de la vie", le héros de *Pianissimo* ne veut pas, ne désire pas, ne pense pas, il se touche pour sentir qu'il existe. Pour lui, être et non être se confondent, tout est confusion et indifférence puisque rien, en dehors de soi, ne lui offre de corrélatif objectif (naturaliste, sociologique, idéologique, historique) pour transformer l'élan de la confession pathétique en histoire effective de l'âme perdue dans la réification du monde bourgeois.

La poésie de la ville aliénante détruit donc la possibilité même de faire de la poésie, parce qu'elle la réduit à une circonvolution obsédante autour de situations sans issue : luxure, absence, impossibilités des affections... L'extranéité du monde en vient à être extranéité à chaque parole qui ne soit pas celle d'une confession pathétique. Une fois de nombreuses volutes accomplies autour d'un tel motif, le discours s'achève tant il est vrai que, après *Pianissimo*, Sbarbaro n'écrira plus de vers, exceptés quelques *rimanenza* (*Rémances*), et que, dans ses textes en prose, il fera un suprême effort d'objectivation. Mort et folie (évoquées comme les seules solutions : "un brusque désir sincère de mourir" ; "et peut-être à mon insu je m'achemine vers - oh libération ! - la Folie") restent de purs noms dans la mesure où l'extranéité par rapport aux choses et la réification empêchent la réalisation effective d'un choix tragique et historique. Et pour cela, les larmes, la plainte, la continue vérification des mouvements intérieurs et de l'état des affections, désespérément désastreuse, finissent par être la réponse à l'impossibilité de vivre dans la ville déserte, hostile, indifférente.

L'opposition fondamentale de *Pianissimo* ne réside donc pas entre nature et ville, campagne et rues citadines, solitude idyllique et contemplative des champs et foule suffocante, obsédante, mais entre réification du protagoniste de Sbarbaro par rapport à la ville et aux hommes qui l'habitent d'une part, et, de l'autre, la déclaration sentimentale, entièrement tournée vers l'intérieur de l'âme. Cela signifie que, d'un côté, nous trouvons l'indication de l'état intérieur :

Maintenant qu'est apaisée la luxure
me voici les sens vidés,
pas même désireux de mourir.
J'ignore s'il y a encore au monde
quelqu'un qui pense à moi et si mon père est en vie.²⁴

et de l'autre la définition de sa propre condition d'objet, soumis à la plus totale passivité :

Je me laisse caresser par la brise,
éclairer par les lanternes, bousculer
par les gens qui passent, indifférent
comme un bateau sans ancre ni voile
qui abandonne sa carcasse aux flots.²⁵

La déclaration d'extranéité qui finit par se résoudre dans la totale intériorisation du discours et dans le privilège donné au sentiment et à l'exploration de l'âme, excluant ainsi toute possibilité de faire basculer la plainte dans le cri suprême de la tragédie, est ici évidente, tout comme dans cette autre attaque de poème :

Toujours absorbé en moi-même et dans un monde à moi
je me déplace comme endormi parmi les hommes.
De celui qui me heurte du bras je ne m'aperçois pas,
et si je regarde intensément chaque chose
je ne vois presque jamais ce que je regarde.
Je me fâche contre celui qui m'enlève
à moi-même. Toute voix m'importune.
Je n'aime que la voix des choses.²⁶

Voilà : la ville est le lieu de *Pianissimo* dans la mesure où elle donne au protagoniste les toiles de fond vides, les espaces, les obscurs pavés des nuits où l'extranéité peut se reconnaître dans une identique condition d'absence à la vie et à l'action, et la foule est elle aussi utilisée en ce sens. Le personnage de Sbarbaro passe dans le monde comme par hasard, mais le monde qu'il traverse est exactement ordonné à la mesure de l'intériorisation dans laquelle seulement il peut exister. La ville "terrible" ou "tumultueuse" n'est donc que la coulisse ou le décor le mieux adapté pour la représentation de ses propres sentiments, de sa propre situation intérieure qui est fondamentalement immobile, répétitive, bien qu'il déclare la privilégier en tant que lieu du salut, l'unique concédé :

Et vraiment
si je n'avais pas un autre monde, mien,
où m'abriter de la vie,
si au-delà des misères et des tristesses
et des nécessités et des habitudes
je ne restais pas moi-même pour moi-même,
oh ! comme je voudrais ne pas exister !²⁷

La tension qui porte à la destruction de soi, le choix de vivre pour la mort dans le scénario "mort" de la ville sont empêchés par la solution intériorisée, celle de l'âme, du sentiment, que Sbarbaro donne à la crise qui implique son personnage (de là l'équivoque qui se prolonge dans la littérature critique sur le caractère psychologique et autobiographique de *Pianissimo*, tandis qu'on ne peut pas confondre le discours de l'âme réifiée vers l'extérieur qui cherche son salut dans le repliement sur elle-même, à savoir une position qui est fondamentalement idéologique, avec la psychologie et l'autobiographisme). Aussi la traditionnelle opposition de la nature (de la terre) à la ville ne fonctionne pas, en réalité, dans *Pianissimo* que comme motif soumis à l'intériorisation. La nature n'est qu'un moment de la plainte, des pleurs, ou du repli sur soi :

Mon coeur se gonfle pour toi, Terre,
comme la gèbe au printemps
[...]
Je me lave en toi comme dans une eau
où l'on oublie tout de soi-même.
[...]
Je ne suis plus moi, je suis un autre.

Je me suis libéré de moi-même.

Terre, tu es pour moi pleine de grâce.
Tant que près de toi je me sentirai
si enfant, tant que ma peine en toi
se dissoudra comme le nuage
dans le soleil,
je ne maudirai pas d'être né.²⁸

La confirmation vient du fait que l'on fait constamment face à l'invocation et à la célébration abstraites de la nature, mais jamais au paysage où à la contemplation naturelle. L'espace dans lequel évolue le personnage de *Pianissimo* est toujours celui de la ville dans lequel il peut imaginer, à force de concentration pathétique, combien il serait beau de vivre dans la communion, désormais impossible, avec la nature. D'ailleurs, *Pianissimo* se conclut sur la déclaration d'un lien non résoluble avec la ville où chaque image de la nature n'est qu'illusion pour le héros, tout comme la présence effective de la cigale dans la chaleur brûlante de la cité n'est qu'une erreur dans la solitude et dans le désert de la grande ville :

Parfois dans la chaleur brûlante de la rue
un chant de cigales me surprend.
Et voici qu aussitôt m'empilt la vision
de campagnes prostrées dans la lumière...
Et je m'étonne qu'il y ait encore au monde
les arbres et les eaux,
toutes les choses bonnes de la terre
qui suffisaient jadis à me faire la mémoire...
[...]
Et quand je sens mon âme adhérer
à chaque pierre de la ville sourde
comme un arbre avec toutes ses racines,
je me souris indiquement et comme
pour un effort d'ailes je soulève mes coudes...²⁹

L'adhésion à chaque pierre de la ville sourde est la reconnaissance du fait que la réification vers l'extérieur du personnage n'est que la traduction individuelle de la condition collective, de la même manière que seule la ville, hostile et désolée, peut offrir la possibilité (et aussi l'alibi ou la justification) de la réponse exclusivement pathétique au vide, à la surdité des rues et des maisons, à l'indifférence ou à la vulgarité, à l'inutilité objectale de la foule.

Ainsi peut-on arriver à la grande page célébrant la ville nocturne (nocturne, parce que cela s'adapte encore mieux à son aspect désert, dénué de présences humaines) :

Quand je traverse la ville la nuit
je vis ma vie la plus profonde.

Persiennes silencieuses illuminées !
Fenêtre sombre ouverte dans la nuit !
Dans les halls de pierre la voix de l'eau !
Au milieu des bêtes dépeçées, petite lumière
à la madone ! Ombres humaines informées
derrière les vitres embuées des cafés !³⁰

Tous ces détails dispersés, isolés, se retrouvent unifiés par le procédé célébratif de l'exclamation : la totale adhésion à la ville est permise par la culture sans limite du sentiment. Sbarbaro peut ainsi reprendre à son compte les termes descriptifs des "villes terribles" de d'Annunzio :

Je me transforme en l'aveugle du carrefour
qui joue très droit les yeux errant au ciel.
Volupté d'être seul à m'écouter !
Entendre dans ma nuit pendant des heures
s'approcher et se dissiper les pas !
Être la putain qui susurre
le mot au passant qui passe outre !
la vieille de la porte
qui s'accroche pour l'argent de l'eau-de-vie
au militaire qui sort dégoûté !
Et volupté de descendre plus bas. ³¹

Sbarbaro ne tire pas de cette vision de l'abjection et du vice une "beauté horrible", mais plutôt l'identification de l'âme avec une telle abjection qui se résout dans le sentiment d'en faire directement et totalement partie.

Être objet finit par devenir une sorte de passion perverse qui, cependant, a aussi le sens d'une protestation solitaire contre la réification citadine. La disposition de Sbarbaro est pathétique, et non pas esthétique comme l'est, au contraire, celle de d'Annunzio : d'où le sens que revêt l'identification avec les aspects les plus abjects de la ville, tels l'aveugle, la putain, la vieille. Il s'agit là en effet des termes les plus adaptés à une disposition de pitié avant que de dégoût, horreur ou répulsion (on peut songer, par opposition, au bordel de Patre décrit par d'Annunzio, avec la putain Pigo et la vieille servante). L'identification avec la ville (l'adhésion aux pierres, aux murs et aux rues) advient avec ses aspects les plus bas, de même qu'avec les figures de la surdité, de l'avidité, de la solitude :

Rasant prudemment les maisons
j'entends derrière les murs sourds
les générations respirer.
Et je sais l'hostilité de certaines tronçons
de rues,
la peur de certaines places vides... ³²

Ce qui domine le discours de Sbarbaro, ce n'est pas tant la répulsion pour la surdité ou l'hostilité de la ville que le sentiment de la ressemblance, de la participation et de l'identification. La putain ou la place vide sont deux faces d'une disposition égale par rapport à la ville, unique espace qui rend acceptable et explicable la confession pathétique, pleine, obstinée, répétée (le motif typiquement citadin et baudelairien de la prostituée, en particulier, connue sans doute la réduction du sexe à un acte mécanique et abstrait, mortuaire, donc l'extranéité universelle des hommes aux hommes dans le rapport qui devrait être le plus intime et le plus unificateur, mais, en même temps, est résolu tout entier dans l'élan du sentiment, dans l'amplification pathétique). Le sentiment d'étrangeté face à ces simulacres d'hommes qui sont dans les maisons sourdes ("générations", donc masses abstraites, aliénées loin de la vie et de l'histoire, pure transmission physiologique de

l'espèce humaine) consent la reconnaissance de soi dans l'abjection et, en même temps, la connaissance de ce désert qu'est la ville. Lisons encore :

Je vais seul dans la ville la nuit,
et l'odeur des docks domine
dans le souvenir l'odeur de l'herbe sous le soleil.

Je frôle les myriades d'êtres
scellés en eux-mêmes comme des tombes.
Et je frappe à des portes inconnues. Je gravis
des escaliers usés par des générations.
La fille qui attend sur le pas de la porte
l'ivrogne qui vomit contre le mur
je les regarde avec des yeux fraternels.
Et parfois soudain tressaillent
dans le couloir louché au fond duquel
les lanternes semblent des yeux de sang,
mes narines qui flairent le Crime. ³³

Là encore, les deux aspects de la ville de Sbarbaro sont présents. D'un côté les morts, les "générations", myriades d'êtres fermés comme des tombes, la masse abstraite qui ne participe pas, si ce n'est par opposition et par extranéité à l'histoire du protagoniste ; de l'autre, le protagoniste lui-même qui a choisi la voie du devenir abject (de l'identification parfaite avec l'abjection de la ville, décrite en termes empruntés à la fois à d'Annunzio et Baudelaire), comme autre façon de se montrer, l'âme tournée vers l'extérieur, contre la réification de la vie, la minéralisation du monde.

La folie ("et peut-être à mon insu je m'achemine vers - oh libération ! - la Folie.") et la Perdution ("avec pour compagne la Perdution / d'un cœur léger m'en aller par le monde" ³⁴) seraient les termes d'une solution effectivement retournée, même si cela se produit encore à la façon maudite que Sbarbaro reprend de ses modèles français (Baudelaire, Huysmans, Corbière etc.). Mais ce ne sont là qu'aspirations et rêveries, et non pas réel choix idéologique en faveur de la révolte anti-bourgeoise, ni vraie transgression, dans la mesure où "à mon insu" s'oppose à la connaissance de la ville hostile, sourde et vide, et où une certaine paresse sentimentale est placée à côté de la Perdution : "Il me prend la volonté de me défaire / de mon nom comme s'il m'encombrerait inutilement" ³⁵. La ville offre aussi les figures de la tragédie, c'est-à-dire de la démystification absolue de la prétendue normalité de la réification et de l'aliénation bourgeoise : la mort, la folie, l'autodestruction ; mais Sbarbaro ne fait que les effleurer hypothétiquement ou fantasmiquement. Les deux pôles de l'abjection et de la solitude, de l'extrême accentuation pathétique et de l'exaltation de l'intériorité, du sentiment, de l'histoire circulaire de l'âme, telle qu'elle naît de la vérification de la surdité et de l'hostilité des rues, places et maisons, et de l'existence abstraite des foules, réduite au cumul d'objets ou, carrément, vues comme déjà mortes, fermées dans la non vie des choses, représentent les termes du discours "citadin" de Sbarbaro.

Le poème de la ville qu'est *Pianissimo* finit par opposer désespérément la proclamation du sentiment au fait qu'il est insupportable et impossible de vivre et de durer dans la ville moderne, témoignant encore une fois que l'on ne peut proposer dans le contexte bourgeois aucune forme totale de négation tragique.

(Traduction française: Luca Badini Confalonieri)

Références bibliographiques

La version originale de cette contribution a été publiée dans: Giorgio Barberi Squarotti, *Gli inferi e il labirinto*. Da Pascoli a Montale, Cappelli Editore, Bologna 1974, sous le titre «La città di Sbarbaro». Nous citons les poèmes de Sbarbaro d'après l'édition française: C. Sbarbaro, *Pianissimo*, suivi de *Rémances*. Poèmes traduits de l'italien par B. Vargaffig, B. Zanchi et J.B. Para, Clémence Hiver Éditeur, Sauve, 1991.

- 1 "Lenta fiocca la neve pe 'l cielo cinereo: gridi, / suoni di vita più non salgon da la città, / non d'erbatolo il grido o corrente rumore di carro, / non d'amor la canzon ilare e di gioventù. / Da la torre di piazza roche per l'aere le ore / gemon, come sospir d'un mondo lungi dal di".
- 2 "Vo nella notte solo / per vicoli deserti / lungo squallide mura. / Al discorde rumor dei passi incerti / echeggiando le case come vuote, / trasalgo di paura. / Si sfilacciano contro i cornicioni / delle case che occupano l'aria / i nuvoloni; e la fiammella gialla / del lampione traballa / su lastrici che caldo vento bagna. / un'imposta si lagna / solitaria".
- 3 "Per il mondo cambiato mi pilota, / nave che sbanda, al consueto porto. / Fuggir di gatti innanzi al passo sordo. / Rettangolo di luce, prepotente, / nel vicolo che fruscia di fantasmi. / Acre odore, allo svolto, di cloruro".
- 4 "Esco dalla lussuria. M'incammino / per lastrici sonori della notte".
- 5 "Come gli altri come tutti / ch'ebbero dalla vita / per la parte di stenti / la lor parte di pane, / spinti come giumenti / dalla fame e la foia / dove il buio il ingoia / - così e senza pianto / ché gli occhi sono asciutti, / come gli altri come tutti / tu che potevi tanto".
- 6 "On fait allusion à deux monuments de Turin (le premier est un château, mais le nom désigne aussi le parc public qui l'entoure) qu'on peut rencontrer dans les poèmes de Gozzano. (Note du traducteur)
- 7 "Il petto mi colma / insolito orgoglio; / intorno mi guardo spavaldo, / dico a me stesso: Voglio".
- 8 "O mie montagne o boschi, / solitudini a vista d'occhio aperte / sulle quali va l'ombra della nuvola / e che il vento scorrazza; / [...] grande e verde / che muori e rinasci continua, / taciturna che dentro a gran voce mi parli, / Natura...".
- 9 "Il valzer precipita ed ecco / l'organetto si chiude / d'un colpo secco. / Subito qualche cosa vien meno, / qualche cosa in me frana. / E la notte che il suono avea sgombra / del buio e fatta giorno, / la vacua notte col silenzio e l'ombra / mi si richiude intorno. / Resto debole e solo. / Vela al mancar del vento, / la volontà s'affloscia; / ogni impeto cade, / l'esaltazione, la fierezza, tutto. / Mi vedo andare per deserte strade / vile miserabile brutto. / Sbucca da un nero portico e s'arresta / nel mezzo della via, / m'interroga con occhi larghi un gatto; / miagola a me, poi ratto / scivola via. / E mi butto da lato e rasento di nuovo le mura, / se il piede il lastrico inciampa / o nelle pausa del vento / un fanale divampa / trasalendo di sciocca paura".

- 10 "Finché giorno verrà, spero, ch'io esca / di qui con passo fermo e m'incammini / a qualche piazza vuota, a qualche buia / acqua di fiume".
- 11 "sentir come tappeti di velluto / i lastricati sotto il piede incerto".
- 12 "Un di nella città tumultuosa / dove fughe di strade a vista d'occhio / aprono prospettive d'infinito, / disagio da stupore in me nasceva. / M'affaticava la città col suo / ansito / quale andare di fiume che non trovi / foci; m'impauriva con la mole / quasi colosso che non abbia luce / di sguardo ... / Quando improvvisamente come oscuro / disegno che coi dadi bimbo tenta / s'illumina del dado che mancava, / si compose il tumulto, si placò / l'ansito, fiume che si placa in mare, / in due che s'abbracciavano nell'ombra".
- 13 "Mi lascio accarezzare dalla brezza, / illuminare dai fanali, spingere / dalla gente che passa, incurioso / come nave senz'ancora né vela / che abbandona la sua carcassa all'onda. / Ed aspetto così, senza pensiero / e senza desiderio, che di nuovo / per la vicenda eterna delle cose / la volontà di vivere ritorni".
- 14 "Adesso che placata è la lussuria / sono rimasto con i sensi vuoti / neppur desideroso di morire".
- 15 "Esco dalla lussuria. M'incammino / per lastrici sonori della notte. / Non ho rimorso o turbamento. Sono / solo tranquillo immensamente. Pure / qualche cosa è cambiato in me, qualcosa / fuori di me. Ché la città mi pare / sia fatta immensamente vasta e vuota, / una città di pietra che nessuno / abiti, dove la Necessità / sola conduca i carri e suoni l'ore. / A queste vie simmetriche e deserte / a queste case mute sono simile. / Partecipo alla loro indifferenza, / alla loro immobilità. Mi pare / d'essere sordo ed opaco come loro, / d'esser fatto di pietra come loro".
- 16 "E coricarmi senza desiderio / nel tuo letto! / Cadavere vicino ad un cadavere / bere dalla tua vista l'amarezza / come la spugna secca beve l'acqua!".
- 17 "Sono come posto fuori della vita, / una macchina io stesso che obbedisce, / come il carro e la strada necessario. / Ma non riesco a dolermene. Cammino / per lastrici sonori della notte".
- 18 "Tabor, mentre cammino per la strade / della città tumultuosa, solo, / mi dimentico il mio destino d'essere / uomo tra gli altri, e, come smemorato, / anzi tratto fuor di me stesso, guardo / la gente con aperti strani occhi. / M'occupa allora un puerile, un vago / senso di sofferenza e d'ansietà / come per mano che m'opprime il cuore. / Fronti calve di vecchi, inconsapevoli / occhi di bimbi, faccie consuete / di nati a faticare e riprodursi, / facce volpine stupide beate, / facce ambigue di preti, pitturate / facce di meretrici, entro il cervello / mi s'imprimono dolorosamente. / E conosco l'inganno per qual vivo, / [...] / e l' inutilità della lor vita / amara e il loro destino / ultimo, il buio. / Ché ciascuno di loro porta seco / la condanna d'esistere: ma vanno / dimentichi di ciò e di tutto, ognuno / occupato dell'attimo che passa, / distratto dal suo vizio prediletto".
- 19 "Io veramente / in quell'attimo dentro m'impaurò / a vedere che gli uomini son tanti".
- 20 "Taci, anima stanca di godere e di soffrire...".
- 21 "Non ci stupiremmo, / non è vero, mia anima, se il cuore / si fermasse, sospeso se ci fosse / il fiato. Invece camminiamo. / Camminiamo io e te come sonnambuli. / E gli alberi son alberi, le case / sono case, le donne / che passano son donne, e tutto è quello / che è, soltanto quel che è. [...] Nel deserto / io guardo con occhi asciutti me stesso".
- 22 "Io cammino fra gli uomini guardando / attentamente coi miei occhi ognuno, / curioso di lor ma come estraneo. / [...] / Or questo camminare fra gli estranei / questo vuoto d'intorno m'impaura / e la certezza che sarà per sempre. / Ma restan gli occhi crudelmente asciutti".
- 23 "un improvviso / sincero desiderio di morire; / e forse ignaro m'incammino verso / - oh mia liberazione! - la Follia".
- 24 "Adesso che placata è la lussuria / sono rimasto con i sensi vuoti, / neppur desideroso di morire. / Ignoro se ci sia nel mondo ancora / chi pensi a me e se mio padre viva".

25 Cf. note 13.

26 "Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo / come in sonno tra gli uomini mi muovo. / Di chi m'urta col braccio non m'accorgo, / e se ogni cosa guardo acutamente / quasi sempre non vedo ciò che guardo. / Stizza mi prende contro chi mi toglie / a me stesso. Ogni voce m'importuna. / Amo solo la voce delle cose."

27 "E veramente / se un altro mondo non avessi, mio, / nel quale dalla vita rifugiarmi, / se oltre le miserie e le tristezze / e le necessità e le consuetudini / a me stesso non rimanessi io stesso, / oh come non esistere vorrei!"

28 "Il mio cuore si gonfia per te, Terra, / come la zolla a primavera ... / [...] / In te mi lavo come dentro un'acqua / dove si scordi tutto di se stesso. / La mia miseria lascio dietro a me / come la bicia la sua vecchia pelle. / Io non sono più io, io sono un altro. / Io sono liberato di me stesso. / Terra, tu sei per me piena di grazia. / Finché vicino a te mi sentirò / così bambino, fin che la mia pena / in te si scioglierà come la nuvola / nel sole, / io non maledirò d'essere nato."

29 "Talora nell'arsura della via / un canto di cicala mi sorprende. / E subito ecco m'empie la visione / di campagne prostrate nella luce. / E stupisco che ancora al mondo sian / gli alberi e le acque, / tutte le cose buone della terra / che bastavano un giorno a smemorarmi. / [...] / Ma poi che sento l'anima aderire / ad ogni pietra della città sorda / con albero con tutte le radici, / sorrido a me indistintamente e come / per uno sforzo d'ali i gomiti alzo."

30 "Quando traverso la città la notte / io vivo la mia vita più profonda. / Persiane silenziose illuminate! / Finestra buia aperta nella notte! / Negli atri di pietra voce d'acqua! / Tra le bestie squartate lumicino / alla Madonna! Ombre umane inforni / dietro i vetri nebbiosi dei caffè!"

31 "Mi trasformo nel cieco del crocchio / che suona ritto gli occhi vaghi al cielo. / Volontà d'esser solo ad ascoltarmi! / Udire nella mia notte per ore / avvicinarsi e dileguare i passi! / Essere la puttana che sussurra / la parola al passante che va oltre! / La vecchia della porta / che s'attacca pel soldo della grappa / al militare ch'esse nauseato! / E volontà di scendere più basso!"

32 "Rasentando le case cautamente / io sento dietro le pareti sorde / le generazioni respirare. / E so l'ostilità di certe vie / tozze, / la paura di certe piazze vuote."

33 " Vado per la città solo la notte, / e l'odore dei fondaci al ricordo / vince l'odor dell'erba sotto il sole. / Rasento le miriadi degli esseri / sigillati in se stessi come tombe. / E batto a porte sconosciute. Salgo / scale consuete da generazioni. / La femmina che aspetta sulla porta / l'ubriaco che rece contro il muro / guardo con occhi di fraternità. / E certe volte subito trasalgono / nell'andito mal certo in capo a cui / occhi di sangue paiono i fanali, / le mie nari che frutano il Delitto."

34 " e forse ignaro m'incammino verso / - oh mia liberazione! / la Follia"; "con per compagnia la Perdizione / a cuor leggero andarmene pel mondo."

35 " la volontà mi prende di gettare / come un ingombro inutile il mio nome."