

**LE HEART OF DARKNESS DU SYMBOLE
ET L'INVESTISSEMENT DE L'ÉCRITURE CRITIQUE**

**ORESTE MACRÍ ET « LO STATO D'ANIMO ANSIOSO DEL
LETTORE DI D'ANNUNZIO »**

Un essai à partir d'un compte-rendu :

notules sur *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele D'Annunzio* (1997) et intersections avec *Realtà del simbolo* (1968).

Per gli incontri fiorentini

The man presented himself as a voice [...] The point was in his being a gifted creature, and that of all his gifts the one that stood out pre-eminently, that carried with it a sense of real presence, was his ability to talk, his words - the gift of expression, the bewildering, the illuminating, the most exalted and the most contemptible, the pulsating stream of light, or the deceitful flow from the heart of an impenetrable darkness.

(Joseph Conrad)

I

Comment un compte-rendu peut se transformer en essai

Ce qui frappe tout de suite dans le dernier livre publié de son vivant par Oreste Macrí - né à Maglie [Terra d'Otranto] le 10-02-1913 et mort à Firenze le 14-02-1998 - est la forte présence, quasi musclée du critique littéraire.

Ce critique est plutôt un lecteur et caractérisé, en tant que lecteur de D'Annunzio, par l'anxiété, ce qu'Oreste Macrí appelle « lo stato d'animo ansioso »¹. Cet état d'âme concrétise le « Lettore idealizzato »², qui n'est pas le lecteur réel de son essai, d'ailleurs jamais oublié du critique. En effet ce qui frappe aussi dans le récent *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio* c'est justement l'immédiate volonté d'engager un dialogue avec un lecteur réel.

Certes ce dialogue avec le lecteur est un processus qui fait partie de la démarche critique de Macrí et dérive de la « testimonianza della lettura »³, une valeur existentielle, enracinée dans la philologie, dans un sens symbolique du mot et une histoire de la culture européenne, lieu de l'investissement de l'écriture du critique italien.

Mais ce dialogue cache une raison plus profonde dans les pages de *Simbolo e ritmo*. Il est en effet caractérisé par une tonalité plus intime, confidentielle même, qui va au-delà du discours très général qu'on peut avoir sur sa démarche critique.

Ce qui anime ce dialogue c'est la volonté de pousser le lecteur à lire sa dernière publication comme l'histoire d'une vie et d'une fidélité, où la critique littéraire a toujours rivalisé avec la création, en montrant l'évolution et les plus grandes réussites. On dirait enfin qu'il s'agit presque d'un testament, surtout si on le relie à quelques pages recueillies dans le fondamental *Realtà del simbolo*, paru en 1968, et à quelques rapides mais lumineux morceaux de l'essai central de ce recueil, *La « mente » di De Robertis (Il critico come scrittore)*, du 1964⁴.

Et il n'est pas très important de savoir qu'au-delà de sa récente sortie - l'été 1997 aux éditions Bulzoni de Rome (collection « Strumenti di ricerca », nn. 67-8, dirigée par Riccardo Scrivano) - *Simbolo e ritmo* rassemble une longue étude déjà éditée en deux fois dans une revue de

1 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 17.

2 *Ibidem*.

3 O. Macrí, *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*, « Letteratura », nn. 69-70-71, maggio-ottobre 1964, pp. 16-75 ; maintenant dans *Realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento italiano*, Firenze, Vallecchi, 1968, pp. 297-402 ; citation tirée de p. 300.

4 Cf. la note 3 et ce que dit Macrí juste au début de *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, p. 18 : « nulla scade dei valori della poesia dannunziana, sulla cui grandezza di primaria classicità la mia generazione e i nostri maestri (da Gargiulo a De Robertis) non hanno avuto il minimo dubbio ». De Robertis est encore cité deux fois, toujours au début de l'essai, aux pp. 20 et 22.

Lecce en 1980 et 1981 - « L'Albero », XXXI, nn. 63-4 ; XXXII, n. 65 - à laquelle a été seulement ajouté un petit paragraphe consacré à Anatolia, une des trois *Vierges aux rochers*.

L'idée de republier vers la fin de sa vie cet essai consacré au symbole parle d'elle-même. On peut y lire la forte volonté de répéter pour les plus jeunes chercheurs un vivant parcours qui à partir du symbolisme s'est prolongé jusqu'à Macrí, lecteur, critique, écrivain. Trois formes d'un esprit fidèle non pas à une grise culture académique mais à une vie, à une histoire de la culture européenne, qu'en 1949 il synthétisait déjà - d'une façon vraiment suggestive - en une douzaine de lignes, dans un article consacré à « la giovane critica » sorti dans « La Rassegna d'Italia », puis republié non pas par hasard dans *Realtà del simbolo*.

La cultura può compromettersi, giocare col passato e il futuro, può correre da un maestro all'altro, da Firenze a Napoli, da Torino a Roma. La critica fu invece per noi obbedienza alla realtà storica di un determinato contenuto artistico non ancora elaborato formalmente, anzi aborrito dai circoli della cultura ufficiale, dannato senza appello nella persa *gora del Decadentismo*, dal quale noi intendemmo salvarlo e depurarlo proseguendo il lavoro intrapreso dalla generazione di Mallarmé nella prima discriminazione del Simbolismo da esso Decadentismo, e già da Baudelaire nella discriminazione del simbolismo soggettivo-spirituale da quello oggettivo-naturalistico.⁵ (les italiques sont de nous)

Et en lisant ces derniers mots, nous pensons tout de suite à un des premiers paragraphes de *Simbolo e ritmo*, consacré justement à *Il simbolo tra soggetto e oggetto. Essenza ed assenza*⁶. Mais nous reviendrons sur cette question tout au long de notre article (cf. en particulier les observations contenues en III.2 et IV).

Nous n'exagérons donc pas si nous disons que dans ces lignes rapides se trouve dessiné le cadre à l'intérieur duquel Macrí essaiera, trente ans après, de sauver le *Poema Paradisiaco* (1893) de Gabriele D'Annunzio de la « *gora del Decadentismo* » ou, selon les mots utilisés dans l'essai sur Giuseppe De Robertis *critico-scrittore*, de la « *sirte del D'Annunzio* »

5 O. Macrí, *Pensieri sulla giovane critica*, « La Rassegna d'Italia », nn. 11-12, novembre-décembre 1949, pp. 1246-1257, communication au Colloque du Pen Club du 1949 maintenant dans *Realtà del simbolo*, cité, pp. 543-551, avec le titre de *Pensieri per una nuova critica* ; citation tirée de p. 548.

6 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, pp. 26-28.

decadentistico », ou encore, pour reprendre finalement les termes de *Simbolo e ritmo* (1997), du « pantano decadentistico »⁷.

« Gora » (1949), « sirte » (1964) et « pantano » (1980-1997) ; un style évidemment se cache derrière ces trois mots qui ne sont pas le fruit du hasard.

« Gora » (1949), « sirte » (1964) et « pantano » (1980-1997). Peut-être s'agit-il plutôt d'un investissement de l'écriture critique qu'il faut étudier dans un cadre plus particulier ?

II

Comment on peut tenter d'écrire un essai en suivant toujours l'évolution d'un compte-rendu

II.1

La volonté communicative d'Oreste Macrí dans *Simbolo e ritmo* passe et par des invitations évidentes, concrètes, presque physiques et par les enjeux d'une écriture qui essaie de se situer au-delà de son accès difficile avec la complicité d'une certaine affabulation, parfois même ironique.

Certes, toujours en 1949, toujours réfléchissant sur la critique italienne, Macrí reconnaissait en toute honnêteté n'avoir pas les « doti critico-narrative di Giacomo Debenedetti »⁸ - qualités exaltées plus tard

7 O. Macrí, *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*, dans *Realtà del simbolo*, cité, p. 364 ; et *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, p. 72.

8 O. Macrí, *Pensieri per una nuova critica*, dans *Realtà del simbolo*, cité, p. 547. Cf. aussi p. 546 pour mieux comprendre la polémique qui se cache derrière une différence de style : « [...] stile elegante, pittoresco e immaginifico del Debenedetti, nella sua capziosa ossessione di voler brillantemente metaforizzare fin il più elementare concetto critico ». Donc il faut lire une certaine ironie dans l'observation de Macrí sur les « doti critico-narrative di Giacomo Debenedetti ». La même ironie, si on peut dire, avec laquelle Luigi Russo, déjà en 1943, lisait l'écriture de Macrí, utilisant un terme comme « fabuloso », à la place de « pittoresco e immaginifico ». Et puis il jugeait trop rapidement la démarche critique de Macrí, comme Macrí celle de Debenedetti, en parlant d'« una curiosa fenomenologia metafisica » : « C'è poi un altro giovane, Oreste Macrí, che sacrifica anche lui volentieri al fabuloso parlare dei suoi compagni d'ermetismo, quando si trova a discorrere degli esemplari del sentimento poetico contemporaneo, e crea una curiosa fenomenologia metafisica ». Cf. L. Russo, *La critica letteraria contemporanea. III - Dal Serra agli Ermetici*, Bari, Laterza, 1943, et maintenant Firenze, Sansoni, 1977, pp. 633-34.

par Contini⁹, beaucoup d'autres critiques et même des écrivains, comme Montale et Pasolini¹⁰ - mais il rappelait en même temps, et de façon très fière, l'authentique engagement manifesté par « le nostre povere, irte, oscure scrittura », en faisant allusion à lui-même et à « quella critica che va ancora sotto l'equivoco nome di "ermetica" »¹¹.

C'était le style existentiel d'une communauté invisible - « una generazione », « una provincia letteraria », « una comunità invisibile »¹² - à laquelle le critique militant obéissait. Et le style - aujourd'hui plus qu'en 1949 au centre d'un débat sur l'écriture de la critique et surtout de la « critica come saggistica »¹³ - semble être le « corps perdu » de la critique littéraire, toujours à la recherche d'une nouvelle et illusoire

9 Célèbres les mots de Contini : « Il primo critico letterario italiano di questo secolo, il solo forse che al servizio del genere critico abbia piegato le qualità di un vero scrittore ». Mais à ce propos, cf. les deux points de vue de F. Cordelli, *La democrazia magica. Il narratore, il romanziere, lo scrittore*, Torino, Einaudi, 1997 [pp. 111-120], pp. 111-2 et de P. V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998 [pp. 44-49], pp. 44-5.

10 Cf. E. Montale, *Presentazione* à G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1986 (mais 1971), pp. IX-XVIII. Et pour ce qui concerne la poésie du XXe siècle cf. la *Prefazione* d'Alfonso Berardinelli (*Debenedetti e il personaggio in poesia*) et la plus rapide *Introduzione* de Pier Paolo Pasolini à G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1993 (mais 1974), pp. VII-XVII, 1-3. De façon très significative, Berardinelli a publié de nouveau sa *Prefazione* comme *Epilogo* à A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 213-222. Cf. enfin le chapitre suggestif de M. Onofri, *Come barava Debenedetti*, dans Id., *Ingrati maestri. Discorso sulla critica da Croce ai contemporanei*, Roma-Napoli, Theoria, 1995, pp. 54-72.

11 O. Macrí, *Pensieri per una nuova critica*, dans *Realtà del simbolo*, cité, p. 547, et O. Macrí, *Note sul Congresso del Pen Club*, « Pesci rossi », octobre 1949, pp. 26-27, maintenant dans *Realtà del simbolo*, cité, pp. 539-542 ; citation tirée de p. 542.

12 O. Macrí, *Pensieri per una nuova critica*, dans *Realtà del simbolo*, cité, p. 549.

13 Cf. A. Berardinelli, *La critica come saggistica*, in C. Di Girolamo, A. Berardinelli, F. Brioschi, *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 41-77. Cf. M. Onofri, *Elogio perplesso del critico cosiddetto scrittore* et *Quando il critico non è solo scrittore*, dans *Ingrati maestri. Discorso sulla critica da Croce ai contemporanei*, cité, pp. 110-122 et 123-146 ; dans le premier chapitre évoqué, en particulier, Onofri cite Baldacci juste à propos de l'essai de Macrí sur De Robertis : « Notava Luigi Baldacci nelle *Idee correnti*, a proposito del saggio di Oreste Macrí *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)* circa la questione, appunto, del critico-scrittore : "Problema di assai ardua sistemazione, in quanto ogni critico, ogni singolo esempio, sembra consentirci un discorso di validità generale, che invece si dissolve e non è più metodologicamente funzionale quando si passi ad altra natura di critico, ad altro esempio di scrittura" ». C'est très correct. En effet ici nous ne voulons pas tracer une ligne entre le style de De Robertis et celui de Macrí, ni entre la lecture du symbole et de D'Annunzio faite par De Robertis et celle de Macrí. Nous essayons de chercher plutôt des intersections avec le style et l'idéologie de l'écriture de Macrí lecteur de De Robertis « critico-scrittore » et la construction de l'essai *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*.

scientificité¹⁴ et d'une transparence verbale à travers laquelle l'exprimer, même au bord du gouffre.

Et c'est juste à cause de ce style qu'on a très souvent oublié les lectures d'Oreste Macrí - ce critique qui, à bout de souffle, a essayé de reconstruire encore une fois, avec *Simbolo e ritmo*, son histoire de la poésie et du symbole - et qu'on les a de plus en plus sacrifiées aux idoles lumineuses d'une critique anti-hermétique et tautologique, avec ses résonances, parfois belles, souvent très crépusculaires.

Certes, on ne peut pas ne pas reconnaître que le parcours que cache ce style appartient déjà à l'histoire de la critique, comme c'est d'ailleurs le cas de l'écriture romanesque de Gaston Bachelard (1884-1962). Par rapport à d'Annunzio, en particulier, et Macrí et Bachelard se comportent de la même façon : ils essayent de le soustraire à un certain contexte *fin de siècle* - auquel il appartient (1863-1938) - pour l'inscrire sur un horizon magique et illuminé, mystérieux et, d'une certaine façon, innocent. Dans les pages d'Oreste Macrí cet horizon est tracé par une exemplaire histoire littéraire européenne du symbolisme, qui peut s'identifier à rebours soit avec les *Poèmes maudits* (1884)¹⁵ de Paul Verlaine ou les œuvres de Rimbaud et de Baudelaire¹⁶, soit avec la poésie italienne de Leopardi, Foscolo et Petrarca¹⁷. Dans les pages de Gaston Bachelard cet horizon naît d'une « poétique de la rêverie », où la vérité d'une seule image, éclairant le ciel universel de la poésie, est très proche

14 Cf. A. Berardinelli, *La critica come saggistica*, in C. Di Girolamo, A. Berardinelli, F. Brioschi, *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*, p. 54 : « Critica saggistica : cioè quel tipo di critica letteraria non propriamente o esclusivamente legata all'ambito accademico e all'esercizio universitario dello studio letterario : e critica non strettamente e prioritariamente storiografica e 'scientifica' (anche se si deve osservare - ed è la sola implicita punta polemica di questo breve panorama - che fino a venti, trenta anni fa la critica letteraria si è quasi sempre, molto consapevolmente, presentata anzitutto come saggistica, prima di essere travolta dal panico della propria presunta 'arretratezza' e imperfetta 'scientificità') ». ».

15 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, p. 71.

16 On peut dire que Charles Baudelaire - cité dix fois, comme Paul Valéry - est costamment présent dans l'essai de Macrí. La présence de Rimbaud, en revanche, est fort réduite et peu significative. On voudrait quand même signaler ici une breve mais suggestive analyse comparative d'Oreste Macrí sur « *Le Bateau Ivre* » et « *Le Cimetière Marin* » - à propos duquel cf. la note 85 - dans A.D., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. I, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 765-770.

17 On reviendra sur Leopardi et Foscolo. Pour ce qui concerne Pétrarque il faut dire qu'il n'est pas toujours cité, de façon 'positive', dans le cadre critique maintenant évoqué. Cf., par exemple, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, p. 41 : « D'Annunzio aveva depositato e consumato interamente nel *Vas mysterii* del *Poema Paradisiaco* tutto l'eros petrarchesco-barocco-decadentista d'una secolare tradizione ». ».

de la vérité individuelle et exemplaire du symbole du *Poema Paradisiaco* - « significato ed essenza » - conçue par Macrí¹⁸.

Gaston Bachelard choisit donc de petits morceaux unitaires dans l'œuvre entière de Gabriele d'Annunzio poète, romancier, auteur tragique, en refusant les « symboles fabriqués »¹⁹. Macrí, comme on le confirmera dans le paragraphe suivant, cherche plutôt une unité dans l'*opera omnia* du Vate, mais en refusant, de la même façon que Bachelard, le « simbolismo conativo, programmato »²⁰ et en soulignant les aspects plus individuels et plus tourmentés du *Paradisiaco*, qu'il essaie de rapprocher alors, à partir de ceux-ci, de certains autres textes poétiques et narratifs de d'Annunzio, de la *Chimera* à *Alcyone*, de *Trionfo della morte* à les *Vergini delle rocce*. Et ce faisant, il diffère du Gaston Bachelard qui autonomise et absolutise l'image choisie et qui, selon Starobinski, n'envisage presque jamais « un imaginaire de l'angoisse »²¹ ; même si Macrí lui-même caractérise parfois d'une façon assez positive l'angoisse du symbolisme dannunzien et son origine biographique tourmentée.

D'ailleurs, le sauvetage critique du poème de 1893 du « pantano decadentistico » est possible grâce à cette origine individuelle, qui a son fondement dans les lares. Et cette origine « larica » est une origine positive, innocente pourrait-on dire, qui débouche - à l'intérieur de ce

18 O. Macrí, *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*, dans *Realtà del simbolo*, cité, p. 364.

19 G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942, p. 54 (maintenant publié dans *Le Livre de Poche*, biblio essais 4160 ; cf. pp. 49-50). Bachelard parle, vers la fin du premier chapitre - *Les eaux claires, les eaux printanières et les eaux courantes. Les conditions objectives du narcissisme. Les eaux amoureuses* - de la présence du cygne en littérature en tant qu'« ersatz de la femme nue ». Il fait un exemple de rêverie naturelle, une scène du *Second Faust*, qu'il divise en trois tableaux : c'est à dire le paysage, la femme, le cygne. Puis Bachelard donne d'autres exemples. Le premier, tiré de l'œuvre de Louÿs, met en scène des « symboles fabriqués » : « Pour souligner le naturel de la rêverie de Faust, nous allons lui opposer un deuxième exemple où les symboles vont nous apparaître évidemment fabriqués, grossièrement assemblés ». Dans le paragraphe suivant, le XIe, il parle de d'Annunzio et de la *Leda*, à propos de la quelle, en se demandant « si un vieux symbole est encore animé de forces symboliques », il essaye d'apprécier, dans le texte évoqué de l'écrivain italien, les « mutations esthétiques qui parfois viennent ranimer d'anciennes images » et oppose ainsi la « simplicité de lignes » à « la fougue de métamorphoses », « une imagination trop formelle » à « une poussée plus directe [...] une réalité élémentaire de l'imaginaire matérielle ». Non pas par hasard, enfin, il fait suivre l'exemple de d'Annunzio - qui mêle « le naturel de la rêverie de Faust » et l'« imagination trop formelle », « scolaire » d'un Louÿs - de *Le Cygne Rouge* d'Albert Thibaudet, qu'il indique comme « un bon exemple de dissymbolisme, symbolisme du côté des images explicitement énoncées ». Pour tous ces passages cf. toujours G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cité, pp. 54-58. Par ailleurs, même au-delà de cet essai, sur la lecture bachelardienne de l'écrivain italien, cf. H. Tuzet, *Rencontre de Bachelard avec Gabriele d'Annunzio*, « Revue de Littérature comparée », 1984, 2, pp. 215-233.

20 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, p. 16.

21 J. Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 193.

macro-horizon du symbolisme tout à l'heure évoqué - sur l'intimité et la piété d'un micro-horizon familial, sur la mémoire de la mère et sur « l'archetipo sororale ». Cette origine pousse fortement le *Poema Paradisiaco* très loin des lieux communs de la Décadence²². Et c'est sur cette ligne qu'Oreste Macrí relit en 1996 les *Vierges aux rochers*, un texte que Gaston Bachelard - et ce n'est pas un hasard - ne cite jamais, peut-être parce-qu'il croit y voir - comme Macrí en 1980 ? - une abstraction nourrie de *wille zur macht*, un ensemble de fausses pensées, de symboles fabriqués²³.

Et c'est justement pour s'évader de cette prison du « symbole fabriqué », du « simbolismo programmato », que le critique italien - dans les pages ajoutées en 1996 - ne souligne pas l'*eros* de Violante, la *femme fatale*, l'image négative du féminin, déjà bien explorée par les chercheurs de la *fin de siècle* du XIXe, mais la présence d'Anatolia, que le critique traduit comme « pietà familiare » : « [Anatolia] Fuoresce, insomma, dallo spirito larico e materno del *Poema Paradisiaco*, sotocutanea la memoria della madre del poeta, che è Cantelmo ; donna infelice, dove si congiungono le due madri di lui e della figliolanza Montaga »²⁴.

En outre - comme on l'aura compris - c'est en vertu de cette origine « larica » que le *Poème Paradisiaque* peut devenir universel et s'inscrire dans l'exemplarité d'une vie littéraire qui se prolonge de Dante à Ungaretti²⁵ ; soit pour ce qui concerne le « ritmo », avec la reconstruction de la mémoire de la métrique et de la poésie, soit pour ce qui concerne, surtout, le « simbolo », avec ce que Macrí appelle *La trasfigurazione « paradisiaca »* d'une aventure orphique de descente aux Enfers accomplie par une génération d'écrivains symbolistes : « La stessa avventura virgiliana e dantesca è stata percorsa per vocazione generazionale dai grandi simbolisti, da Nerval a Baudelaire, da Valéry a Ungaretti, da Rilke a Lorca »²⁶.

22 Cf. ici les paragraphes III et IV.

23 Cf. L. Curreri, « *Les images avant les idées* », *Storia di un incontro mancato fra « La terre et les rêveries de la volonté » de Gaston Bachelard e « Les vierges aux rochers » di Gabriele d'Annunzio*, « Franco-Italica », 13, 1998.

24 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, p. 163.

25 Giuseppe Ungaretti est un poète qui configure, avec Valéry et Montale, le XXe siècle de Macrí, comme le démontre bien le récent essai *La vita della parola. Studi su Ungaretti e poeti coevi*, par A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998. Pour Montale cf. la note 50. Pour le poète de Sète la note 85.

26 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, p. 22 ; mais cf. pp. 22-26. Pour Baudelaire, Valéry et Ungaretti cf. les notes 16, 85 et 25. Pour Nerval cf. la préface et la traduction de *Les filles du feu* (G. de Nerval, *Le figlie del fuoco*, Modena, Guanda, 1942, et puis *Le figlie del fuoco / Novelle / Pandora-Aurelia*, Milano, Guanda, 1979) ; pour Rainer

Une aventure, comme on le répétera au paragraphe IV, qui peut déboucher sur un retour à la lumière - ou sur un non-retour - seulement après la nécessaire immersion du monde réel dans le *heart of darkness*, dans l'enfer qui est propre à chaque *voice* et à chaque poète symboliste : « Per un poeta simbolista, in parole povere, non contano l'erba, la matercula, la sorellina, la zolla grassa e la mammifera, se non sono insalivate dall'Anima, con essa consustanziate e riespresse tornando alla luce (o non tornando) dagli inferi del difficile e *tenebroso cuore umano* »²⁷ (les italiques sont de nous). Où on peut lire - au-delà de l'affabulation ironique qu'on remarquait au début de ce paragraphe et sur laquelle on reviendra - une implicite citation de Conrad et peut-être aussi une allusion à la *wilderness* que l'âme de Gabriele d'Annunzio suit dans les Abruzzes - entre le *Poema Paradisiaco*, le *Trionfo della morte* et les *Vergini delle rocce* - plutôt qu'au Congo ou au Viêt Nam²⁸.

II.2

L'année 1949, à laquelle on a déjà fait allusion deux fois (mais cf. aussi III.2), est sans aucun doute très importante, mais on pourrait remonter encore plus loin dans la chronologie bibliographique de Macrí, au moins jusqu'à 1941, date de la publication des *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, où on trouve la justification et le sens de l'emploi du substantif « *esemplare* », que nous avons fait glisser à l'adjectivation dans les pages précédentes. Mais n'oublions pas non plus, alors, 1937, véritable année de naissance de la pensée critique de Macrí, c'est à dire de son mémoire - *Il problema estetico in Giambattista Vico* - à propos duquel nous renvoyons à un essai exemplaire d'Enza Biagini, *Aspetti della « realtà » del simbolo in Oreste Macrí*, auquel on pourrait ajouter quelques pages de *Cenno sulla Francia poetica di Macrí* (surtout le

Maria Rilke cf. *Materia pura di poesia (Rilke)*, dans O. Macrí, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941, pp. 41-51 ; pour Lorca et les autres poètes d'Espagne au XXe cf. au moins l'introduction et la traduction de F. García Lorca, *Canti gitani e prime poesie*, Parma, Guanda, 1949 (et éditions suivantes) et *Poesia spagnola del Novecento*, par O. Macrí, Milano, Garzanti, 1985. Enfin, pour ce qui concerne le « *ritmo* » du *Paradisiaco* étudié par Macrí, cf. l'utilisation suggestive de M. Della Sciucca, *Il Poema paradisiaco : evocazioni musicali e musicalità del verso. Le letture di Tosti e di Respighi* (dans A. D., *Poema Paradisiaco*, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1993, pp. 149-159), qui cite l'essai publié dans « L'Albero » en 1980 et 1981.

²⁷ *Ibid.*, p. 71.

²⁸ Cf. A. G. Alonge, *Da Conrad a Coppola, ovvero il cuore di tenebra di Apocalypse Now*, dans Id., *Tra Saigon e Bayreuth. Apocalypse Now di Francis Ford Coppola*, Torino, Tirrenia, 1993, pp. 11-25.

premier paragraphe, *Il complesso d'infinitudine*) et de *Puntare sui segni* (1963-1993)²⁹.

Esemplari del sentimento poetico contemporaneo est donc le titre d'un recueil d'essais paru en 1941, où Oreste Macrí recherchait déjà l'exemplarité de certains textes de poésie, un caractère essentiel récurrent. C'est à dire, selon ses propres paroles, « l'aura d'éternité, de castité, de purezza, di avversità al dato empirico, occasionale, casuale, che spira dai migliori testi di poesia del nostro tempo »³⁰. Et déjà dans cette recherche il soulignait l'importance « del significato simbolico della parola »³¹, que nous avons traduit au tout début de ce travail par « sens symbolique du mot ».

Ce n'est donc pas par hasard que juste au début de son dernier essai, Macrí provoque son lecteur à propos du symbole et à partir d'une conscience critique qui a su croire à la « realtà del simbolo », sans tricher, sans céder à la ruse puérile du métier.

Il mio lettore non creda che il simbolo dannunziano sia una lepre, della quale la mia critica vada a caccia con l'intento determinato di acchiapparla.³²

Le symbole du *Poema Paradisiaco* n'est pas un lièvre qu'on peut saisir au cours des aventures d'une chasse herméneutique dans les bois de la poésie. Cette chasse - nous suggère ici le critique - ne peut pas être finalisée par la transformation du lièvre, « simbolo dannunziano », en peluche, « symbole fabriqué ». Le symbole dans lequel croit Macrí ressemble alors davantage à une sorte de « phénix » - pourrait-on dire en pensant à une réflexion de Northrop Frye³³ - qu'à un lièvre. Un phénix qui renaît et à l'intérieur d'une tradition poétique italienne, des origines à nos jours, et à l'intérieur d'une exemplaire histoire de la poésie européenne flottant entre XIXe et XXe siècles, à partir d'une expérience toujours fort personnelle et, d'une certaine façon, très unitaire.

29 E. Biagini, *Aspetti della « realtà » del simbolo in Oreste Macrí*, « Paradigma », 6, 1985, pp. 11-44 ; *Cenno sulla Francia poetica di Macrí*, dans *Per Oreste Macrí*, sous la direction d'Anna Dolfi, Bulzoni, Roma, 1996, pp. 215-233 (en particulier pp. 215-225) ; *Puntare sui segni* (1963-1993), dans *R retorica e interpretazione*, sous la direction d'A. Dolfi et C. Locatelli, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 17-50.

30 O. Macrí, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941, p. 100.

31 Cf. M. Guglielminetti, G. Zaccaria, *La critica letteraria dallo storicismo alla semiologia*, Brescia, La Scuola, 1980, p. 92.

32 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, p. 16.

33 N. Frye, *Critica, visibile e invisibile* (1964), in Id., *L'ostinata struttura. Saggi su critica e società*, Milano, Rizzoli, 1975 (éd. ot. 1970), [pp. 91-106], p. 100.

En effet, Oreste Macrí choisit constamment - comme nous avons essayé de l'expliquer ailleurs, à propos des *Sepolcri* de Foscolo et du *Cimetière marin* de Valéry³⁴ - « un episodio non idealisticamente inteso ma, in un certo senso, un momento letterario quasi assoluto ». Et, à propos du *Poema Paradisiaco*, il ne parle pas par hasard d'un « prodigio lirico-esistenziale » qui n'arrivera plus à se répéter dans l'œuvre de Gabriele D'Annunzio. Et ce n'est pas non plus par hasard - nous croyons - qu'il ne cite pas les pages qu'un des ses amis, Ruggero Jacobbi³⁵, grand lecteur-témoin lui-aussi de la complexe aventure du XXe siècle italien et européen, avait consacrées au *Poema Paradisiaco*.

Jacobbi n'arrivait pas à voir le roman unitaire lu par Macrí dans ce poème et il parlait plutôt d'un « album » : « Ma basta. Il tentativo di leggere il *Poema paradisiaco* come romanzo è fallito, perché era evidentemente fallito già in D'Annunzio il tentativo di organizzarlo come tale. Bisogna riprenderne la lettura da capo, con altro « spaccato », e considerarlo per quel che è : non romanzo, ma album »³⁶. Et Macrí ne peut pas croire à l'album, lui qui a essayé de lire le *Poema Paradisiaco* à partir d'une « avversità al dato empirico, occasionale, casuale » et de l'assimiler à une certaine « aura d'eternità, di castità, di purezza »³⁷.

Mais, pour comprendre vraiment l'intérêt du critique italien, sa sympathie herméneutique - *simpatheia* - face au poème de Gabriele D'Annunzio, on ne peut pas vraiment superposer tout de suite l'unité du texte poétique paru en 1893 - l'exceptionnalité lyrique-existentielle que Macrí lui confère sans aucun doute - et la configuration complexe du symbole dans ce même texte.

Et c'est justement pour cette raison qu'on a ici commencé par réfléchir sur le symbole et la grande importance qu'on lui accorde dans une perspective comparatiste de recherche textuelle entre XIXe et XXe siècles « nel solco tracciato dalla critica migliore, ad esempio gli atti

34 Cf. L. Curreri, « Dans le leurre du seuil ». I « tombeaux » di Macrí e la 'soglia' della poesia. *Appunti, esperimenti e prove intorno a « Semantica e metrica dei "Sepolcri" del Foscolo » (1978) e « Il Cimitero marino di Valéry » (1947/1989)*, dans *Per Oreste Macrí*, cité, pp. 189-213 ; citation tirée de p. 190.

35 Cf. R. Jacobbi - O. Macrí, *Lettere 1941-1981*, con un'appendice di testi inediti o rari, par A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993 ; et A. Dolfi, *Ancora sul carteggio Jacobbi/Macrí*, dans Id., *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 235-268.

36 R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, par A. Dolfi, Milano, Garzanti, 1984, pp. 206-220 ; citation tirée de p. 215.

37 O. Macrí, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, cité, p. 100.

del convegno del 1973, rilevante lo studio di Ezio Raimondi sul simbolismo dannunziano con valore europeo »³⁸.

Et, en poursuivant dans cette voie, on verra bien enfin qu'il est très utile d'envisager encore certaines intersections avec *Realtà del simbolo* (surtout en III) et de se référer à certains passages de l'essai sur le critique-écrivain De Robertis (surtout en IV), tant pour ce qui concerne l'idée du symbole, la lecture de d'Annunzio, que pour l'idée d'un investissement et d'un style de l'écriture critique qui revient - avec ses stylèmes, ses unités stylistiques fonctionnelles - un peu comme le caractère essentiel du symbole et l'histoire poétique de celui-ci.

III

Macrí et « lo stato d'animo ansioso del lettore di d'Annunzio »

III.1

Macrí reconnaît justement et tout de suite que le symbolisme de d'Annunzio, poète et romancier, est en général « un simbolismo conativo, programmato », pourrait-on dire en utilisant les mots déjà cités en II.2. Mais en même temps il voit bien aussi qu'il s'agit d'un vrai symbolisme, qui est « significato ed essenza », selon l'expression consacrée à Giuseppe De Robertis « macrizzato »³⁹ ; c'est à dire un symbolisme « sofferto esistenzialmente con inferno, maledizione e surreale ».

È certo soltanto un simbolismo conativo, programmato, non per questo meno sofferto esistenzialmente con inferno, maledizione e surreale.⁴⁰

Celui-ci est un point très important de la construction de l'essai : l'auteur souligne l'élément existentiel du symbole, la souffrance qui lui

38 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, p. 18. L'essai de Raimondi auquel Macrí se réfère est *Il D'Annunzio e il simbolismo*, dans *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, sous la direction d'E. Mariano, Milano, Il Saggiatore, 1976, pp. 25-64 (mais ce volume recueille les Actes du Colloque de Gardone Riviera, 14-15-16 septembre 1973). On peut lire aussi cet essai, sous le titre *Dal simbolo al segno*, dans E. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 113-147.

39 O. Macrí, *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*, dans *Realtà del simbolo*, cité, p. 364. On précisera de plus en plus, à partir de ce point, que De Robertis, dans l'essai du 1964, est créé par notre critique : il est, comme on peut dire en italien, « macrizzato ». Macrí trouve dans l'œuvre critique de Giuseppe De Robertis une lecture du symbole - et de la Décadence - qui est déjà dans sa tête. Mais, à ce propos, cf. en particulier la note 101.

40 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, p. 16.

est associée, la « *trasfigurazione paradisiaca* » et l'enfer, dont on parlait déjà en II.1. Et l'écriture du critique littéraire - le style auquel on se référait des le début de ces pages - le souligne d'une façon rapide mais très suggestive.

Trois substantifs fort remarquables, sans articles, précédés par un adverbe et introduits seulement par une proposition simple, donnent l'idée d'une lecture toujours référentielle, qui ne veut pas être une véritable dentelle mais un témoignage sérieux. Et on peut lire les citations incluses dans le paragraphe IV pour avoir d'autres exemples⁴¹.

Le style suit l'argumentation de l'essai. C'est ici qu'on voit bien la « *testimonianza della lettura* », la valeur existentielle, biographique, qui est vraiment à la base du processus d'investissement de l'écriture de Macrí. Et cette valeur pousse fortement le critique à retrouver dans l'histoire de la poésie un certain nombre de poèmes fondés sur la même valeur.

Enfin, le symbole de Gabriele D'Annunzio ne peut pas être un lièvre facile à saisir, du fait qu'il est lié en générale à un symbolisme « *conativo, programmato* ». Et Oreste Macrí refuse l'idée d'un symbole facilement saisissable, l'idée « *di acchiappare* » le lièvre.

Dans cette perspective, le critique ne veut pas faire naufrage dans l'artificielle et anonyme mer symbolique de la Décadence, avec ses grises limites. Il lui faut plutôt quelque chose qui débouche sur l'infini de la vie et de l'âme, en ouvrant ainsi le *Poema Paradisiaco* et à une comparaison centrée en particulier sur les deux infinis de Leopardi et d'Annunzio⁴² et à une liaison plus générale avec la grande histoire de la poésie européenne flottant entre symbolisme et hermétisme. Et ce faisant, le critique prédispose le *Paradisiaco* - hors de la décadence et de ses marais - à la lecture d'un témoin d'exception : Macrí écrivain et critique de cette histoire, « *traduttore e comparatista di livello europeo* » - comme l'a bien répété très récemment Anna Dolfi⁴³ - « *fondatore e partecipe attivo di quella terza generazione poetica novecentesca più comunemente nota col nome di ermetismo fiorentino* ».

41 Cf. les citations des notes 68, 74, 86.

42 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, pp. 99-109.

43 Et plusieurs fois. Cf., au moins, la *Premessa* qui ouvre et l'étude qui conclut *Per Oreste Macrí*, cité, pp. 9-12, 363-370 ; la *Premessa* à O. Macrí, *La teoria letteraria delle generazioni*, Firenze, Cesati, 1995, pp. 7-22 ; la présence impressionnante de Macrí dans A. Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, cité ; le critique de Maglie est cité 58 fois, sans compter naturellement les parties de l'essai le concernant directement (pp. 235-268 ; 269-312).

III.2

A l'intérieur de cette perspective, on comprend aussi la volonté de signaler - mais on le verra mieux après en citant et discutant (III.3 ; IV.1) un exemple significatif choisi par Macrí (*La passeggiata*) - un prolongement « eterogeneo e parodistico » du *Poema Paradisiaco* - « il cui influo è pur vistoso e rispettabile »⁴⁴ - dans certains poèmes crépusculaires de « Palazzeschi, Corazzini, Gozzano 'crepuscolare' » ; et ce, surtout dans les textes émaillés d'éléments préraphaélites ou liberty⁴⁵. Et ici on pourra peut-être lire une polémique contre une certaine critique littéraire italienne des années soixante - Sanguineti, Rossi⁴⁶ - qui s'attachait à l'œuvre dannunzienne surtout à partir du XXe de Guido Gozzano et de certains autres auteurs du crépuscule. Tandis qu'au contraire Oreste Macrí préfère - et à partir des mêmes éléments - l'analyse interne au *corpus* dannunzien essayé par Luigi Testaferrata, élève de Giuseppe De Robertis, juste à partir du *Poema Paradisiaco*⁴⁷.

Certes, Testaferrata « ha generosamente ecceduto nel mostrare con preciso e ordinato spoglio di sintagmi ritmici il *Poema Paradisiaco* quale sezione strutturale intermedia e continua tra la poesia anteriore e la seguente, quindi depuratrice e simbolizzatrice verso l'*Alcyone* », mais il a aussi souligné - au contraire de Jacobbi - « la costruzione delle due citate raccolte dannunziane come quasi romanzi »⁴⁸. Dans ce sens la lecture d'Oreste Macrí est plus voisine de celle de Luigi Testaferrata, sur certains points importants qu'il a relevés, même s'il veut garder surtout l'unité existentielle-subjective du *Paradisiaco* en la différenciant bien d'*Alcyone* : « Noi insistiamo di più, se non esclusivamente, sul salto qualitativo e sull'*unicum* differenziale del poema nell'elemento esistenziale-soggettivo, qualitativamente diverso dai positivi plastici e mitico-oggettuali dell'*Alcyone* »⁴⁹.

44 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, p. 46.

45 *Ibid.*, p. 9 : « So bene che pesa in negativo la maniera preraffaellita e retorica del delicato, morbido, tenero, puerile, squisito sino al languore e al molliccio e alla gelida libidine criminale ». Un autre exemple du style auquel on se référerait dans le paragraphe précédent, même s'il s'agit plutôt ici - comme on le suggérerait déjà en II.1 - d'une certaine affabulation ironique qui surgit avec l'adjectivation accumulée. Mais cf. aussi l'ironie du diminutif soulignée au début de IV.

46 Cf. en particulier E. Sanguineti, *Nel parco*, dans *Id.*, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966 (mais 1975, pp. 61-75) ; du même cf. *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961. A. Rossi, *D'Annunzio e il Novecento. I. Il parco e il labirinto (I)*, « Paragone Letteratura », XIX, 222/42, agosto 1968, pp. 23-54 ; *D'Annunzio e il Novecento. II. Il mantello di Arlecchino*, « Paragone Letteratura », XIX, 226/46, dicembre 1968, pp. 49-93.

47 L. Testaferrata, *D'Annunzio « paradisiaco »*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.

48 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, pp. 20 et 21.

49 *Ibid.*, p. 20.

Mais cette volonté ne signifie pas que le *Poema Paradisiaco* et les autres textes poétiques que Macrí lui associe dans la suite de son analyse n'ont pas eu d'influence sur la poésie italienne du XXe siècle.

Cette influence de Gabriele d'Annunzio « poète » est plutôt lisible, selon l'avis de Macrí (mais pas seulement⁵⁰), dans l'œuvre d'Eugenio Montale - qui reçoit l'héritage du « maggiore Gozzano, anticrepuscolare dell'affine Mistero dannunziano »⁵¹ - et aussi dans l'œuvre de Dino Campana⁵² et celle de Giuseppe Ungaretti, qu'on peut relier à une tradition idéale de poésie italienne « che si deterge e si rinvergina »⁵³, en se prolongeant de Cavalcanti à Petrarca, de Tasso à Foscolo et à Leopardi, jusqu'à justement Campana et Ungaretti.

Et Macrí souligne à plusieurs reprises cette tradition dans les *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, dans *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, paru en 1956⁵⁴, et dans *Realtà del simbolo*⁵⁵. Dans ce recueil en particulier, le critique y revient en partie grâce à l'apport d'un tout petit paragraphe, intitulé *La lettera e il simbolo*, où il parvient à développer son discours sur cette tradition « che si rinvergina », à partir d'un essai de Luzi « critico del simbolismo », *L'inferno e il limbo*, dont il avait fait un compte-rendu à sa parution, toujours en 1949⁵⁶. En outre, dans *Realtà del simbolo* et à propos du même Mario Luzi et de ses origines poétiques, il écrit, presque au début de son essai, que cet auteur du XXe est « un figlio dei classici, un

50 Macrí reconnaît, à propos de Montale et, surtout, de son premier recueil, *Ossi di seppia*, que « l'influsso dannunziano è stato ben registrato ». *Ibid.*, p. 44. On peut rappeler quand même ici, dans cette direction, les études de P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975 (maintenant Torino Bollati Boringhieri, 1996). Mais il faut souligner aussi la grande présence de d'Annunzio dans le récent O. Macrí, *La vita della parola. Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996.

51 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, p. 47.

52 Sur lequel cf. O. Macrí, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1956, pp. 29-33, 107-123.

53 O. Macrí, *Realtà del simbolo*, cité, p. 177.

54 O. Macrí, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, cité, pp. 20-21 et pages suivantes.

55 Mais aussi dans des autres textes. Cf., par exemple, O. Macrí, *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, Ravenna, Longo, 1980, à propos duquel je me permets de renvoyer de nouveau à L. Curreri, « Dans le leurre du seuil ». I « tombeaux » di Macrí e la 'soglia' della poesia. *Appunti, esperimenti e prove intorno a « Semantica e metrica dei "Sepolcri" del Foscolo » (1978) e « Il Cimitero marino di Valéry » (1947/1989)*, dans *Per Oreste Macrí*, cité, pp. 195-6, 198-9, 201-2.

56 Cf. O. Macrí, Mario Luzi. *L'inferno e il limbo*, « La Rassegna d'Italia », giugno 1949, pp. 684-687, maintenant dans *Realtà del simbolo*, cité, pp. 177-183. Cf. pour Macrí lecteur de Luzi « critico del simbolismo », de *L'inferno e il limbo* à *L'idea simbolista*, entre 1949 et 1960, les pages finales d'Enza Biagini, *Aspetti della « realtà » del simbolo in Oreste Macrí*, cité, pp. 42-44.

discepolo eletto del Virgilio e del Foscolo », et, dans les poèmes par lesquels il commence son analyse, il observe de façon significative qu'on ne trouve jamais « tra fanciulle e adolescenti [...] alcun estetismo di vaghezze deliquescenti di maniera preraffaellita »⁵⁷.

III.3

La lecture de Macrí ne peut pas être alors vraisemblablement une lecture tranquille. « Inferno, maledizione e surreale » n'empêchent pas seulement l'idée d'un symbole très facilement capturable mais aussi l'idée d'un lecteur associant en toute tranquillité, par exemple, la femme pâle de la *Passeggiata* à « una svampita e pallidina Ofelia preraffaellita o liberty »⁵⁸.

Le lecteur de D'Annunzio que Macrí incarne est toujours la proie d'une certaine anxiété, qui le pousse donc à refuser tous les lieux communs, les *topos*. Et ce qui est encore plus remarquable dans cette herméneutique anti-dannunzienne - pourrait-on dire - est l'invitation ultérieure au lecteur réel qu'elle contient. Le dialogue avec celui-ci ne commence pas par hasard au moment où il s'agit de préciser que la vérité n'est jamais à chercher sur la ligne de mire du chasseur au lièvre, si on peut dire.

Le lecteur réel est plutôt invité à se plonger dans l'univers créé par l'écriture du critique littéraire, à partir des textes de d'Annunzio, avec une anxiété - je répète ce terme en pensant à Harold Bloom⁵⁹ - pouvant seule le transformer en ce lecteur idéalisé de Macrí, qui est à la fois le lecteur de l'essai, celui de l'œuvre dannunzienne et le lecteur de toute la poésie italienne et de la poésie européenne symboliste proprement dite aux XIXe et XXe siècles.

Il s'agit enfin d'une projection de l'auteur, de sa culture, de son témoignage à partir de la lecture du texte, lecture qu'on peut aussi peut-être soupçonner d'être une élaboration fort personnelle et pas du tout banale de certaines suggestions codifiées dans le *Lector in fabula* d'Umberto Eco - paru en 1979 - et un investissement qui tient de la psychanalyse, mais caché derrière l'« ambiguïté » décelée dans la poésie

57 O. Macrí, *Realtà del simbolo*, cité, p. 155.

58 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, p. 37.

59 H. Bloom, *The anxiety of influence*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

par William Empson et ses disciples, qui d'ailleurs n'étaient pas très appréciés de Macrí⁶⁰.

Si può arrivare, dato che nessuna via è preclusa alla poesia, e si può non arrivare ; è lo stato d'animo ansioso del lettore di d'Annunzio, almeno del mio lettore idealizzato.⁶¹

IV

Le *heart of darkness* du symbole

Le symbolisme dannunzien a donc un fondement existentiel et biographique, avec en plus une connotation infernale et maudite qui renvoie à un pôle opposé à celui exprimé en toutes lettres dans le titre du poème examiné ; c'est pour cette simple raison aussi que Macrí parle de « trasfigurazione paradisiaca ». Mais dans cette traversée du sens, de l'abîme au ciel (retour/non-retour à la lumière), accomplie par le symbole, ce qui attire l'attention du critique n'est ni l'abîme ni le ciel mais justement le parcours entre les deux, « il tragitto »⁶². Le critique ne veut pas absolutiser un pôle, en le représentant en tant qu'espace bienveillant de la piété familiale, ou en l'imprégnant trop des images quelquefois vraiment très ridicules de « l'eros paramistico della Decadenza »⁶³ et de « le droghe finisecolari »⁶⁴.

Sarebbe stolto e un po' ridicolo (parodiabile, sì, dato che tutto è parodiabile) rappresentarsi la signora della *Passeggiata* come una svampita e pallida Ofelia preraffaellita o liberty, con le rose che le cascano di mano, dato che le cascano davvero di mano.⁶⁵

On peut noter ici l'ironie du diminutif (« pallidina ») associé à Ofelia, mythe de l'iconographie et de l'imaginaire décadents qui en général

60 Cf. O. Macrí, *Semantica e metrica dei « Sepolcri » del Foscolo*, Roma, Bulzoni, 11^e édition, 1995 (1^{re} éd. 1978), p. 419. Dans le dernier chapitre (VII), ajouté à la deuxième édition, Macrí disait que « la (grande) poesia è l'esatto opposto dell'ambiguità, con buona pace dell'Empson, Eco e compagni ». Cf. W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London, Chatto & Windus, 1930. Je trouve qu'il est quand même significatif que l'essai d'Eco évoqué ici soit très près, d'un point de vue chronologique, de la réflexion d'Oreste Macrí sur d'Annunzio, qui se développe aussi à partir de cette présence anxieuse du lecteur. Enfin, pour ce qui concerne l'investissement qui tient de la psychanalyse cf. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967 (mais 1997, pp. 211-215).

61 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, p. 17.

62 *Ibid.*, p. 16.

63 *Ibid.*, p. 31.

64 *Ibid.*, p. 49.

65 *Ibid.*, p. 37.

entraîne l'idée de la maladie, de « la debolezza » et de « l'infermità »⁶⁶, mais aussi celle de la pureté, de l'innocence qui se promène vers le ciel. Et Macrí ne croit pas à cette promenade, à cette facile résurrection de la chair qui se multiplie dans l'œuvre de d'Annunzio, parfois sous la forme d'une androgynie en 'offre spéciale', 'en prime'. Il croit plutôt - même au-delà du côté pathologique de son discours (« È, diciamo, storico che tutte queste donne fossero inferme »)⁶⁷ - à « una unica e duplice donna della *Passeggiata* », un mélange entre « la *Chimera* rinverginata nella sua innocenza » et « Medusa e Gorgone »⁶⁸.

Et dans cette particulière duplicité proposée ici par Macrí on peut lire aussi - à mon avis - une influence de la « dualità costante della *forma mentis* derobertisiana » et de son « duplice D'Annunzio »⁶⁹, comme Macrí même les réinvente au-delà d'une lecture qui « ha corso il rischio d'esalare nel manierismo musicale della Décadence ». En effet, il suit De Robertis surtout quand il reconnaît d'Annunzio dans sa réalité, « quando riprende Gabriele D'Annunzio nel suo reale ». A ce point Macrí exulte : « È il nostro D'Annunzio, *d'una terra e d'un'essenza vera*, riconoscibili » (les italiques sont de nous)⁷⁰.

C'est pour cette raison qu'Oreste Macrí recherche plutôt un mélange fondé sur un lien indissoluble entre la vie et l'œuvre, entre les histoires amoureuses - Barbarella, « il "disamore" », et Maria Gravina, « il "non-ancora-amore" » - et leurs transposition et immersion dans un horizon familial, intime, « larico » et « materno », dans les textes du poème, parmi lesquels la *Passeggiata* est un points de départ de son analyse.

66 *Ibid.*, p. 49.

67 *Ibid.*, p. 39. Pour ce qui concerne le lien entre l'« infermità », la maladie et la séduction féminine cf. L. Curreri, *Seduzione e malattia*, « Otto/Novecento », XVI, 3/4, maggio-agosto 1992, pp. 53-78, et, en particulier, sur d'Annunzio et sur le *Triomphe de la mort*, qu'on évoquera tout à l'heure, cf. L. Curreri, *Le « precisioni della scienza » e le « seduzioni del sogno »*. *Isterismo, sterilità e illusione nel « Trionfo della morte »*. *Appunti sul romanzo, la malattia e l'interpretazione*, dans *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, sous la direction d'A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 281-314.

68 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, p. 38.

69 O. Macrí, *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*, dans *Realtà del simbolo*, cité, p. 386.

70 *Ibid.*, p. 363. Mais cf., dans le même essai, p. 327 : « Sia detto di passata che è l'unica via per recuperare D'Annunzio al Novecento dal « nucleo vivo » di una « terra » (né « pittorica » né « pittoresca ») ». Oreste Macrí se réfère ici à un passage de G. De Robertis, *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, p. 11 : « Darei, a quest'amore che D'Annunzio sempre portò alla sua terra, un *emblema*, un *simbolo* : « la stortura di un pino piceno carico di cicale ». Anche il Poliziano scrisse una volta un verso che l'occhio, dopo letto, sempre rivede mutato in figura : « Cresce l'abeto schietto e senza nocchi ». Che è segno dell'arte sua più fina e più forte. D'Annunzio è andato assai oltre, ha fatto di più. E forse non c'è esempio d'un *fiore* come questo *da un nucleo vivo*, e che in un momento salga, cresca e s'estenui ».

Et le but de cette individuation d'une double femme est celui de faire surgir le symbole et ses métamorphoses à partir de ce qu'il y a de plus intime dans l'univers de l'écrivain de Pescara, depuis ses relations amoureuses jusqu'à un investissement archétypique centré sur d'exemplaires figures féminines telles que la mère et une *soror dolorosa* qui passera aussi dans le *Trionfo della morte*, roman du 1894, déjà plusieurs fois évoqué, auquel est consacré un des plus beaux paragraphes du livre, *Lo spazio mistico del coevo* « *Trionfo della morte* »⁷¹. Le critique y parle - à propos de la famille du protagoniste, Giorgio Aurispa, et de la dynamique entre celle-ci et la nouvelle relation amoureuse extérieure, Ippolita Sanzio - d'un « *cerchio misterico* » et de ses métamorphoses, en faisant penser à la réflexion critique de Georges Poulet⁷².

L'idée qui pousse donc le critique dans cette direction est celle d'une circularité d'images émaillant un univers exceptionnellement fermé sur lui-même, avec une radicale et féconde clôture, celle du jardin, qui ne reviendra plus de la même façon dans l'œuvre poétique et narrative de Gabriele d'Annunzio - mais après il a justement pensé aux *Vierges aux rochers* - toujours en absolutisant « il prodigio lirico-esistenziale del *Poema Paradisiaco* ».

Un confronto con la zona materna ci riconduce all'identico dell'investimento archetipico. Nella *Passeggiata* si neutralizza finalisticamente la direzione del non-amore e del disamore nella totale clausura del giardino. Il « giardino chiuso » è lo stesso « bel giardino » della « triste casa ove mia madre piange », lo stesso di « rami teneri », e « piccole foglie » del *Buon messaggio alla sorella* [...] non si esce mai dal teatrino interiore di questa « Anima » esibita dal Poeta [...] Per dire che il *Poema Paradisiaco* non è un poema languido, cinico e fumoso. La Gravina, poi, fu consumata già all'uscita del volume. Vennero altre donne, ma il prodigio lirico-esistenziale del *Poema Paradisiaco* non si ripeté, pur maldestro, azzardato, ineguale, ansante, secco o ipertrofico in notevole porzione rispetto alla scelta scaltra e superna perizia di altre prove artistiche (versali e prosastiche) anteriori e seguenti.⁷³

Cette perspective assure évidemment l'unité et la cohésion de l'essai et sa solution critique centrée sur le symbolisme interprété dans un horizon littéraire dannunzien mais aussi « nei termini di fatto e a disposizione forniti dall'epoca decadentista »⁷⁴.

71 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, pp. 167-182.

72 Cf. G. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961.

73 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, pp. 39-40.

74 *Ibid.*, p. 71.

Et si maintenant on relit bien les deux dernières citations et si on prête attention « all'identico » qu'on trouve dans la première phrase de la plus longue et aux « termini » évoqués dans la plus courte, on s'aperçoit que Macrí reprend ici la perspective à travers laquelle De Robertis opérait - selon lui - le sauvetage de d'Annunzio : « Anche Gabriele è salvato dal decadentismo in limiti [« termini »] certi : tutto trascritto con equivalenti all'identico [« all'identico dell'investimento archetipico »] »⁷⁵.

De plus, Macrí nous rappelle ici que « non è facile sincronizzarsi con le figurazioni simboliche del decadentismo, che è categoria storiografica diversa se non opposta al simbolismo, a causa della loro parziale identità epocale »⁷⁶. C'est un point très important de l'essai. Le critique a toujours établi une différence entre « simbolismo » et « decadentismo ». En particulier, ce n'est pas par hasard qu'en 1960 - *duris temporibus* - Oreste Macrí rappelait la confusion des jeunes intellectuels à propos de symbolisme et de décadence dans une superbe lettre à Elio Accrocca, qu'il choisissait après de façon significative pour conclure *Realtà del simbolo* en 1968 : « Giovani che ancora identificano decadentismo e simbolismo »⁷⁷.

Entre XIXe et XXe siècle, entre la crise du symbolisme et les marais de la décadence, il est bien difficile de choisir, selon l'avis du critique, les œuvres qu'il faut sauver du « pantano decadentistico »⁷⁸. Cette opération de sauvetage - telle que celle conduite par Macrí à propos du *Paradisiaco* - comporte un dépassement du naturalisme et une irradiation psychique et subjective qui rebaptise la réalité à partir de l'âme, soit qu'on la présente ironiquement comme « teatrino interiore », soit qu'on l'indique comme « tenebroso cuore umano ».

Et nous citerons donc de nouveau ici, dans un contexte plus large et qui la justifie, la phrase déjà évoquée dans les dernières lignes de II.1.

Scoperti nell'*Hortulus Animae* i segni naturali e reali [...] rischiavano di smarrire la loro carica simbolica abbandonati alla mera Apparenza di dono naturale. Esigevano, insomma, una reimmersione orfico-letea, cioè, umana dell'Anima persuasa a una proprietà o appropriazione di esso dono naturale ;

75 O. Macrí, *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*, dans *Realtà del simbolo*, cité, p. 304. Mais cf. aussi une page de 1949 ; *ibid.*, p. 542.

76 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, p. 71.

77 O. Macrí, *Sulla recente poesia*, dans *Realtà del simbolo*, cité, pp. 620-622 ; citation tirée de p. 620.

78 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, p. 72.

per un poeta simbolista, in parole povere, non contano l'erba, la matercula, la sorellina, la zolla grassa e la mammifera se non sono insalivate dall'Anima, con essa consustanziate e riespresse tornando alla luce (o non tornando) dagli inferi del difficile e *tenebroso cuore umano*.⁷⁹ (les italiques sont de nous)

Macrí semble vraiment à la recherche du *heart of darkness* de d'Annunzio d'une façon dramatique, dans une perspective onirique et purificatrice, un peu « romantique », entre Nerval et Conrad, si on peut dire⁸⁰. Mais peut-être s'agit-il ici, plus simplement, d'un prolongement de « quella zona d'ombra del cuore » dont se souvenait Macrí dans l'essai sur De Robertis. Celui-ci en parlait à propos de la poésie de Pétrarque, qui « uccide quell'ombra, tutte le volte, in una sfera di luce bianca »⁸¹. Le d'Annunzio de Macrí, flottant entre « stil novo », Dante et Pétrarque, fait plus ou moins la même chose⁸² : son *heart of darkness* se situe en deçà du délire de la Décadence - qui a poussé aux extrêmes le « simplicismo puerile naturalistico » et la « gnosi spiritualistica »⁸³ - et aussi en deçà des mythes et fables en série que d'Annunzio construit après le *Poema Paradisiaco*.

Mais ce *heart of darkness* du symbole, cette « anima singolare e fastidiosa »⁸⁴, est aussi bien en deçà du fragment valéryen ; et Macrí, superbe lecteur du *Cimetière marin*⁸⁵, pense, à ce point et à ce stade de son essai, à Paul Valéry, l'homme qui reprend son travail poétique seulement en 1913 avec la *Jeune Parque*. Certes, dès le début de son essai,

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 70-1.

⁸⁰ Joseph Conrad constitue de façon significative le dernier chapitre d'un site Internet dédié au romantisme.

⁸¹ O. Macrí, *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*, dans *Realtà del simbolo*, cité, p. 373.

⁸² *Ibid.*, p. 358, où Macrí cite le *Saggio sul Leopardi* dans l'édition révisée du 1946 (Firenze, Vallecchi, p. 149) : « Poche altre volte il Leopardi riuscì a riversare su una pagina tanta luce interna, e insieme disporla secondo una ragione simbolica ». Puis il y ajoute une phrase sur d'Annunzio (« un riso, direbbe D'Annunzio, come sorride la mente ») et affirme avec enthousiasme : « Già ! ma era il più grande D'Annunzio, scoperto da De Robertis, e la « mente » (come l'« intelligenza » e la « ragione » con « luce interna ») era quella dello stil novo e di Dante ». D'ailleurs la présence du « stil novo » et de Dante dans *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, n'est pas du tout banale ni marginale : cf., par exemple, pp. 51-61 ; 131-135 ; pp. 148-160.

⁸³ *Ibid.*, p. 72.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Cf. O. Macrí, *Il cimitero marino di Paul Valéry. Studi, testo critico, versione metrica e commento*, Firenze, Le Lettere, 1989 (mais déjà, dans une version plus petite, Firenze, Sansoni, 1947). Et sur ce livre cf. toujours L. Curreri, « Dans le leurre du seuil ». I « tombeaux » di Macrí e la « soglia » della poesia. Appunti, esperimenti e prove intorno a « Semantica e metrica dei "Sepolcri" del Foscolo » (1978) e « Il Cimitero marino di Valéry » (1947/1989), dans *Per Oreste Macrí*, cité, pp. 189-213.

le critique avait précisé que « il tipo di frammento ermetico-valeriano »⁸⁶ ne pouvait pas être vraisemblablement abordé par « la mostruosa macchina dell'onnidicibile », présente, avec quelques nuances, dans tous les poèmes et les romans du Vate, machine infernale qui met toujours en scène un « Io accanito a sfondare la vana porta dell'Ignoto e del Segreto invalicabili »⁸⁷.

Et c'est d'ailleurs dans cette conscience critique de Macrí qu'un projet anti-naturaliste du symbolisme - dannunzien et européen en même temps, comme on le suggérait déjà au premier paragraphe - opère une vraie progression métamorphique, en faisant glisser ainsi le symbole vers d'autres formes que le critique prolonge et étudie entre rhétorique et métrique, imaginaire et anthropologie des profondeurs, littérature comparée et « un'analisi internamente comparata »⁸⁸. Cette dernière analyse, en particulier, oscille entre une étude structurale d'ordre sémiotique et une forme originale de comparatisme : c'est à dire entre l'étude du rapport « intentionalité-économie » de la structure des textes poétiques du recueil et un comparatisme interne plus général, typique de la démarche critique d'Oreste Macrí, dont a très bien parlé Jean-Charles Vegliante tout récemment⁸⁹.

Les formes dans lesquelles le symbole dannunzien étudié par Macrí transmute, change de peau, sont donc plurielles⁹⁰ - « allegoria, similitudine, comparazione, analogia » - et surtout se situent à divers niveaux de sa lecture. Mais ce qui importe vraiment c'est le but de cette transmutation.

Les métamorphoses critiques du symbole permettent enfin une nouvelle approche à l'intérieur de laquelle d'Annunzio ne passe pas toujours par le filtre de la décadence et de cette machine omnipotente et surréelle qui l'inspire beaucoup. Dans cet horizon d'étude on peut encore essayer de rapprocher d'Annunzio et Valéry (cité dix fois non pas par hasard), peut-être avec la médiation d'une « acute Mallarmean observation »⁹¹ sur Foscolo - autre grand amour du Macrí italianisant et

86 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, p. 16.

87 *Ibid.*, pp. 17 et 18.

88 *Ibidem.*

89 J.-Ch. Vegliante, *Appunti sul « comparatismo interno » di Oreste Macrí*, dans *Per Oreste Macrí*, cité, pp. 177-188.

90 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, p. 17.

91 Cf. T. O'Neill, *Of Virgin Muses and of Love. A study of Foscolo's Dei Sepolcri*, Dublin, Irish Academic Press, 1981, p. 200. D'ailleurs, aussi dans *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di*

comparatiste, dans le sens qu'on vient de préciser - pour aboutir à Montale. Et on peut alors penser, une fois de plus, à la leçon critique prêtée par Macrí à De Robertis et surtout à « la precocissima visione di una *tradizione e trasmissione* della poesia e della critica italiana secondo il criterio della concreta contemporaneità del « poeti ultimi », contro il monografismo e l'astrattismo trascendentale crociano. [...] In particolare detta contemporaneità di tanto si italianizza, di quanto si europeizza nella specie dei classici francesi autentici, antichi e nuovi, scoperti dalla coeva critica francese »⁹².

Mais lisons, encore une fois, une petite page du d'Annunzio de Macrí, qui s'ouvre de façon significative sur le dépassement du « filtro maledettistico e decadentistico » pour aboutir tout de suite au « senso musical-verbale », derrière lequel s'abritent les réflexions de Macrí sur les *Sepolcri*⁹³ mais aussi sur De Robertis, dans les pages duquel « la « musica » è detta « simbolica » [...] la « musica » è « cuore interno » : evita la sirte del D'Annunzio decadentistico, come quella del Tasso eterico e melodico [...] la musica non è una mera misura formale, ma ha carattere simbolico e semantico »⁹⁴.

Il filtro maledettistico e decadentistico, con le inerenti differenze, non toglie nulla all'affinità foscoliano-dannunziana del *Corpo-strumento dell'arte*, come è intitolato un capitolo del mio Foscolo. Senso musical-verbale che passa a Montale.

D'Annunzio aveva raggiunto il massimo di orchestrazione ritmico-verbale nella *Chimera*, si che nel *Poema Paradisiaco*, in ragione del nuovo soggetto esistenziale, ardì conservarla per fonderla e ridurne l'esultanza e fastosa varietà di registri all'elegia tonale e misterica del nuovo libro, *castigando* l'esteriore wagnerismo culto e popolareggiante ; e con ciò non si vuol

Gabriele d'Annunzio, Macrí parle d'« un D'Annunzio inteso quale tramite di Mallarmé » (p. 16). Foscolo avant, et d'Annunzio après, participent ainsi tous les deux à la *transmission* de la *tradition* symboliste « che si rinvergina » et qu'on vient d'évoquer dans le texte. Le travail auquel se réfère Tom O'Neill est la première édition de *Semantica e metrica dei « Sepolcri » del Foscolo*, déjà citée.

92 O. Macrí, *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*, dans *Realtà del simbolo*, cité, p. 401.

93 En particulier cf. le deuxième chapitre, *Il corpo-strumento dell'arte e la costante ortisiana* de *Semantica e metrica dei « Sepolcri » del Foscolo*, cité, pp. 23-72 (dans la première édition), pp. 25-77 (dans la deuxième).

94 O. Macrí, *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)*, dans *Realtà del simbolo*, cité, p. 364 et 373. Ma cf. aussi p. 300, juste au début de l'essai : « è nota la costanza del vocabolo-simbolo « musica » nella scrittura derobertisiana » ; ou bien encore cf. p. 374 : « il senso derobertisiano di una musica analogica lucida e casta, discreta e severa, patetica ma non sentimentale, eroica ma non eroicizzante [...] preserva D'Annunzio dal decadentismo » ou, en polémique avec Binni, « gli idilli del Leopardi dalla poesia detta crepuscolare ». Et à ce dernier propos il faut se rappeler ce qu'on a ici suggéré en III.2.

sottrarre nulla alla fondamentale lezione di Wagner nell'aspirazione all'accordata nitidezza quasi speculativa di parola e ritmo, mutuamente rinfocolati senza smarrimento.⁹⁵ (l'italique de *castigando est de nous*).

Il est ici évident que le travail du critique ne débouche jamais sur un centre, une figure ou plutôt une forme non métamorphosable de l'artiste, de l'écrivain. L'entité monolithique du « Je » - forme sous laquelle peut apparaître parfois l'âme poursuivie par Macrí - irradie, dans un univers littéraire fort illuminé, une constellation circulaire, intégrant chaque fois les changements de sens correspondants à ce qu'il y a de plus intime dans l'évolution du poème-unité et du « Je » - du « Io » au contact de sa propre réalité - qui en constitue véritablement la base et l'exceptionnalité à l'intérieur de toute l'œuvre de d'Annunzio.

Alors, dans la recherche d'Oreste Macrí, comme dans cet essai-compte-rendu, la circularité évoquée prend un relief particulier, soit au plan structural, soit au plan thématique. Et il est suffisant de penser de nouveau au « cerchio misterico » du *Triomphe de la mort* ou à certaines pages sur Giacomo Leopardi, où la lecture du roman du 1894 et le concept du « cerchio misterico-magico » trouvent leur origine⁹⁶. L'idée de « l'infinito leopardiano come mandala [...] universo circolare che rifluisce dal puro io, in cui si acosmizza » trace l'horizon dans lequel on peut lire l'aventure littéraire dannunzienne entre le *Poema Paradisiaco* et les *Vergini delle rocce*⁹⁷.

Il rapporto tra « essere, un solo » e « il resto [...] infinito » è mandalico, cioè, rientra nel tipo generale di clausura nel *Poema Paradisiaco*, con il centro di un cerchio misterico-magico, che qui è l'« essere » e suo limite circolare apparentemente abolito nel proprio « infinito ». Lo schema è confermato da « giorno [...] intorno » e « pianura in torno », « stupore / immenso » e « infinito / silenzio ». Questa idea di limite illimitato dovrebbe essere estesa e dovrebbe riformare la corrieva immagine critica del cerchio dei vari conclusi

95 O. Macrí, *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, p. 50.

96 Ce n'est pas par hasard que nous trouvons les premières réflexions sur Leopardi et d'Annunzio dans une communication au Colloque de 1981 sur le *Trionfo della morte*, dont les actes sont parus sous la direction d'E. Tiboni et L. Abrugiati aux Éditions du Centro Nazionale di Studi Dannunziani de Pescara en 1983. Le titre de la communication de Macrí était *L'« Infinito » dannunziano confrontato con il leopardiano* ; cf. pp. 291-296.

97 Mais aussi avant le poème du 1893. Cf. le paragraphe 28, *Il « cerchio » prima del « Poema Paradisiaco »* de *Simbolo e ritmo nel « Poema Paradisiaco » di Gabriele d'Annunzio*, cité, pp. 148-160, où Leopardi est évoqué seulement une fois mais où Dante - autre origine exemplaire du D'Annunzio de Macrí et de son De Robertis (cf. la note 82) - revient en revanche plusieurs fois.

orti, giardini e reami terrestri e paradisiaci di tutto il poema, fino al roccioso delle *Vergini*.⁹⁸

Certes, quand Macrí parle de « l'universo pronominalizzato », il établit une différence entre « le due *pronominalità* » de Leopardi et D'Annunzio : « la leopardiana è dialettica verso l'esterno riattualizzato, la dannunziana è sinonimica (tautologica) della *x* dell'Ignoto »⁹⁹. Enfin, Giacomo Leopardi - tout le monde le sait - n'était pas très apprécié de d'Annunzio pour différentes raisons. Et Oreste Macrí se situe au-delà d'un « mero comparatismo fontale », déjà évoqué pour « il confronto degli *Ossi di seppia* col *Poema Paradisiaco* »¹⁰⁰ ; le critique ne veut pas transformer une source d'exception en source sûre. Il faut toujours se rappeler les phrases déjà évoquées en III.3 : « Si può arrivare, dato che nessuna via è preclusa alla poesia, e si può non arrivare ».

En effet, on n'envisage jamais d'arriver quelque part, et on se promène plutôt, en compagnie du symbole, qui ne relie pas univoquement d'Annunzio à Leopardi ou Montale, aux poètes crépusculaires ou à Richard Wagner. Il faut plus d'un voyage et sur différents « bateaux ivres » pour aborder - non pas saisir - « il tenebroso cuore umano », le *heart of darkness*, le *porto sepolto*, le *cimetière marin* du symbole. Même s'il s'agit du symbole de Gabriele, d'un menteur d'exception¹⁰¹.

Luciano CURRERI

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 99-100.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰¹ Dans cet article nous avons plusieurs fois évoqué De Robertis en tant que lecteur sauvant d'Annunzio de la décadence, lecteur que Macrí fait apparaître à travers sa lecture totalisante de 1964, très souvent glissée dans les pages de *Simbolo e ritmo*. Il faudrait peut-être ici rappeler ce que disait le jeune De Robertis sur D'Annunzio (« D'Annunzio ha falsificato la realtà ») - *D'Annunzio ha parlato*, « La Voce », VII, 14, 1915, maintenant dans *Scritti vociani*, par E. Falqui, Firenze, le Monnier, 1967, p. 216 - et la lecture de Giuseppe De Robertis faite par son élève Adelia Noferi, qui ouvre un superbe essai sur *Le poetiche critiche novecentesche*, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 3-39. Il serait vraiment intéressant, au-delà de d'Annunzio, de lire *L'ascesi stilistica* - surtout sa première et plus longue partie, *Giuseppe De Robertis e l'oggetto poetico*, du 1963, pp. 3-33 ; la seconde, *Una ricerca della « misura » dell'uomo* est de 1964, pp. 34-39, la même année de *La mente di De Robertis (Il critico come scrittore)* - et de la rapprocher de l'essai d'Oreste Macrí. Notre critique citait déjà et de façon significative la lecture d'Adelia Noferi - qui parlait peu de Gabriele d'Annunzio - en 1964 : « È un De Robertis forse eccessivamente ungarettiano, ma teleologicamente giusto nel *punctum* magico e miracoloso dell'oggetto poetico » (p. 305 ; mais cf. pp. 306-7 et 322, où Macrí revient sur « l'ungarettismo notato dalla Noferi »).