

INSCRIPTION ET SENTIMENT DU TEMPS DANS LA NARRATION NOVATRICE D'ANTONIO PIZZUTO

On se propose ici une investigation sur la façon très particulière dont la dimension temporelle s'inscrit dans le texte narratif d'Antonio Pizzuto et sur la vision singulière du temps qui s'y dessine. Une telle recherche s'est tout naturellement imposée dans le sillage d'une précédente étude sur certains traits filmiques de l'écriture de Pizzuto¹, conduite sur les textes qui composent ce qu'on a appelé sa première trilogie, *Signorina Rosina* (1956), *Si riparano bambole* (1960) et *Ravenna* (1962)²; textes qui, tout en les respectant dans leurs grandes lignes, bouleversent les structures romanesques traditionnelles par de multiples innovations formelles, progressivement plus nombreuses et plus manifestes, aptes à mettre en œuvre une nouvelle manière de raconter, celle que l'auteur appelait le *narrare* par opposition au *raccontare*. C'est là une distinction qu'il s'est attaché à préciser au fil des années pour rendre compte, le plus souvent a posteriori, de la physionomie particulière de son écriture et définir sa

¹ Nous nous permettons de renvoyer à M. Fratnik, « En quête d'un autre mode narratif : les montages cinématographiques d'A. Pizzuto », in *De l'image dans la littérature et de la littérature à l'image* (colloque international, Paris, 19-21 mai 2011), A. Allaire, M. Fratnik et P. Thibaudeau (éd.), Université Paris 8, à paraître en 2013.

² Nous faisons référence à la première édition, non diffusée, de *Signorina Rosina* (Rome, Macchia, 1956), ensuite paru chez Lerici (Milan, 1959 et Lerici Paperbacks, 1967), ainsi que les deux autres volumes.

M. FRATNIK

conception du discours narratif – en reprenant et développant peu à peu les mêmes concepts et les mêmes formules, volontiers concises, voire elliptiques, et plus d'une fois imagées :

Distinguo narrare da raccontare [...].

Essenza *narrativa* è per me *l'azione quale svolgimento, rappresentarlo, esprimerlo nella sua coesione e globalità; essenza del racconto ne è il carattere espositivo, planimetrico, la sommabilità delle parti*, al posto della coesione narrativa la connessione, semplice quella, composita questa. Analoga la differenza tra creare e costruire.

[...] Certo non ci vuol molto oggi a cogliere in siffatto composito le incongruenze e gli assurdi donde la così detta crisi del romanzo è maturata in problema del romanzo, nell'esigenza cioè di una radicale riforma dell'arte narrativa.

Quel mosaico [del racconto] *sa*, al gusto nostro, *di copione cinematografica, di processo verbale* [...], ha la virtù di *pietrificare l'azione nel suo stesso ritrarla in fatti*: uno sguardo meduseo rende di sale quanto va riscontrando.

[...]

Non un presupposto, né un dato, né una tesi originano arte, ma *simultaneità del rappresentare con la rappresentazione*, ciò che può indicarsi per sostanza-forma, il diritto sovrano dello stile.

Tutto questo determina anche *una trasfigurazione del rapporto trascendentale fra autore e lettore: questi [...] entra in contuizione con lo scrittore, ne integra la energia rappresentativa*.

Non più connessione allora, ma coesione, donde un processo espressivo che [...] va svolgendosi per sfaccettature, per scorci (da ciò per esempio la mancanza di paragrafi).

Ne segue altresì una revisione della categoricità spazio-temporale col ripudio della silloge velleitaria e convenzionale (« Come un autore intende se stesso », fin années 50)³;

³ Nous soulignons, sauf indication contraire. « Come un autore intende se stesso » (« Breve dichiarazione risalente alla fine degli Anni Cinquanta »), *La taverna di Auerbach* (TA) 2-3-4, n.s., Gualberto Alvino (éd.), 1988, p. 150-151. Signalons au passage que parmi les réflexions de Pizzuto sur sa poétique il en est plusieurs qu'il élabore dans ses échanges épistolaires. Ainsi, pour ne citer que deux exemples, le texte qu'on vient de citer est très proche de celui d'une lettre que Pizzuto écrit à Oreste Del Buono en 1960 (qui sera reproduite en quatrième de couverture de *Sinfonia*, Milan, Lerici, 1966) et, à la fois, de celui d'une lettre qu'il adresse la même année à son éditeur, Vanni Scheiwiller (parue sous le titre « Lettera all'editore », dans *Il triciclo*, Milan, All'insegna Del Pesce d'Oro, 1962, p. 7-11, puis in TA 201-202, et enfin in *Le carte fatate. Carteggio, 1960-1975*, Milan,

Raccontare è proporsi di rappresentare un'azione, cioè uno svolgimento di fatti ma, anziché rappresentarli, *il racconto* in ultima analisi *li documenta. Personaggi, eventi, dati psicologici, tutto si va pietrificando via via che lo si racconta*. [...]. *Se i personaggi raccontati sono dei documenti, i personaggi narrati sono dei testimoni, la rappresentazione non è più offerta ab extra, come una planimetria sottoposta al lettore, ma scaturisce intuitivamente da ciò che legge, con una compartecipazione attiva, direbbe un tomista in contuizione*. La narrazione diventa così sostanza-forma, cioè stile, non più analisi, ma *sintesi trascendentale in cui l'azione riprende vita perché la narrazione non ne è più il ritratto, bensì una risonanza*. (*Paragrafi sul raccontare*, 1963)⁴ ;

Posso onestamente affermare che la mia poetica – seppure meriti questo nome – è il frutto, non la fonte astratta o preordinata, di quel po' che ho offerto. [...].

[...] Raccontare un fatto è *l'intenzione di esporlo nel suo svolgimento, di renderlo cioè come un'azione. Or il racconto, lungi dall'esprimere l'azione, la va pietrificando via via che la ritrae*. [...].

Basti qui intorno al racconto, *appena distinguibile da un processo verbale o dai copioni in confronto col dramma sulla scena o con la vicenda ridotta cinematograficamente*. [...] l'artista deve cercare altrove la sua strada, e *fare del racconto una narrativa*, cogliere cioè il momento comune con tutte le espressioni dell'arte, poiché anche un dipinto narra,

Scheiwiller, 2005, p. 96-98).

⁴ « Paragrafi sul raccontare », *Questo e altro* 5, 1963, p. 31-32, puis en appendice à *Paginette*, Milan, Lerici, 1964 et, avec quelques modifications, en appendice à *Paginette*, Milan, Il Saggiatore, 1972, sous le titre « Vedutine circa la narrativa ». On remarquera que la métaphore que Pizzuto applique de façon récurrente au récit conventionnel (« come una planimetria sottoposta al lettore ») est quasiment identique à celle qu'utilise Roland Barthes dans « L'écriture du Roman » (1953) en prenant position contre le roman traditionnel, qui offre des « sortes de projections planes d'un monde courbe et lié » (in *Le degré zéro de l'écriture*, 1953, puis 1972, d'où nous citons, p. 25). Dans ce même essai Barthes expose les raisons pour lesquelles le passé simple du roman est « intolérable » (à commencer par le fait qu'il « n'est plus chargé d'exprimer un temps. Son rôle est de ramener la réalité à un point, et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés un acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience », p. 25) ; c'est pour des raisons semblables que Pizzuto écartera très vite le prétérit, en accord avec les visées que nous illustrons ici et, comme on le verra, avec sa façon d'inscrire le temps dans le discours narratif.

M. FRATNIK

anche una statua narra, anche una musica narra. (*Dello scrivere difficile*, 1969)⁵ ;

Dovrebbero ormai esser note le mie idee sul *narrare*, *distinto* qual sostanza ed essenza *dal raccontar volubili contingenze pietrificantisi passo passo in discontinuità astratte ed immote, mentre l'intento sarebbe di costruirle in fieri, in convenuta azione configuranda*. (*Sintassi nominale e Pagelle*, 1970)⁶.

Tout en prenant en compte l'ensemble de la trilogie, notre exploration sera essentiellement menée sur *Ravenna*, une des œuvres majeures de l'écrivain, qui constitue l'aboutissement de la première phase de sa recherche, amorcée avec la composition de *Signorina Rosina* (1953-1955), et qui annonce déjà, par ailleurs, ses développements ultérieurs, à travers les « laisses » de *Paginetto*, *Sinfonia* et *Testamento*, composées entre 1962 et 1968⁷.

⁵ « Dello scrivere difficile », *Nuovi argomenti* 14, n.s., avril-juin 1969, p. 55-64, puis in *Pagelle I*, 1973 et in TA, p. 285-289. Le texte, traduit en français par Madeleine Santschi, écrivaine suisse, amie et traductrice de Pizzuto, avait été préparé en vue d'une conférence que l'auteur a prononcée à Vevey en mars 1969, publiée par M. Santschi in *Portrait de A. Pizzuto*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1968, p. 60-65.

⁶ « Sintassi nominale e Pagelle », *L'approdo letterario* 52, n.s., décembre 1970, p. 14-22, repris en postface à *Paginetto I*, Milan, 1973 et in TA, p. 300-301.

⁷ *Paginetto* (Milan, Lerici, 1964), *Sinfonia* (Lerici, 1966) et *Testamento* (Milan, Il Saggiatore, 1969) sont chacun composés de vingt textes de longueur à peu près égale (de quatre à six-sept pages) appelés laisses (*lasse*). Le terme, suggéré par G. Contini, et adopté par Pizzuto, désigne notamment, par référence aux « tirades monorimes ou suites de vers assonancés, de longueur variable » des poèmes médiévaux et des chansons de geste, la qualité poétique de cette prose, qui ne saurait pas pour autant s'apparenter pour Pizzuto, pas plus que pour Contini, au poème en prose. Voir l'article de Contini, « La vera novità ha nome Pizzuto. Guida breve a *Paginetto* », paru dans le *Corriere della Sera* du 6 septembre 1964, qui ne manque pas de mettre en garde contre toute assimilation hâtive de l'écriture pizzutienne à *la prosa d'arte* (repris ensuite sous le titre « Un "nuovo" libro di A. Pizzuto » en introduction à A. Pizzuto, *Il tricolore seguito da Canadese*, 1966 et dans divers ouvrages de Contini, dont *Varianti e altra linguistica*, 1970) ; la lettre que Pizzuto adresse à Contini le même jour, entre autres : « Mi piace moltissimo che tu chiami lasse questi episodi », in *Coup de Foudre, Lettere (1963-1976)*, G. Alvino (éd.), Florence, Polistampa, 2000, p. 77-78 ; et le commentaire de G. Alvino quant à la première occurrence du terme, dans un article de N. Carducci paru dans *Il Baretto* en 1963 – soit avant la publication de *Paginetto*, faut-il ajouter, si bien que le terme est appliqué à ce que le critique appelle le *romanzo breve* de Pizzuto : « Il suo genere [...] il romanzo breve [...] attinge la sua ragion d'essere nel nucleo ispirativo centrale, come un poemetto epico-lirico a vaste lasse » (*ibid.*, p. 78n).

On prendra pour point de départ les toutes premières lignes du roman⁸ :

1 Multicolori palloncini pronti a grugnire, tentando svincolarsi dal
 canapo teso sui paletti d'intorno l'aiuola, senza mai requie tutti
 3 insieme seguivano in ogni senso folata per folata il vento volubile
 lustri pingui atterriti. Dalla mogia cannella accanto spruzzava
 5 brillante a vite l'acqua. Troppo tardi ed inani gli urla del custode. Il
 grappolo si levò, trattenuto per un momento dai rami, libero, felice,
 7 diretto al sole. Come rimpiccolivano lenti altalenando, diventarono
 dei puntini, non c'erano più, sì, ancora, riecchi, sempre visibili a
 9 starvi con gli occhi addosso, poi addio. (R 13⁹)

De l'admirable séquence liminaire de *Ravenna*, représentative, parmi d'autres, des aspects filmiques de l'écriture pizzutienne, on retiendra ici la façon, caractéristique elle aussi, dont elle rend, ou construit « in fieri, in convenuta azione configuranda », le déroulement d'un fait dans le temps (« raccontare un fatto è l'intenzione di esporlo nel suo svolgimento, di renderlo cioè come un'azione »¹⁰). Plusieurs facteurs y concourent. Dont, d'abord, les deux couples syntagmatiques initiaux qui évoquent respectivement un (éventuel) procès à venir – « Multicolori palloncini pronti a grugnire, tentando svincolarsi dal canapo teso sui paletti d'intorno l'aiuola » (l. 1-2) – et, après coup, son accomplissement – « *Troppo tardi ed inani* gli urla del custode. Il grappolo si levò » (l. 5-6) –, de manière à restituer, dans le mouvement même de l'écriture, l'extrême brièveté du laps de temps où l'événement se produit ; ou l'écoulement même du temps, rendu sensible, par d'autres biais, dans la suite du passage. Ces mêmes syntagmes suggèrent, qui plus est, une simultanéité entre la chaîne événementielle et l'énonciation de la chaîne textuelle (cette indispensable

Pour ce qui est des éléments novateurs introduits dans *Ravenna* et destinés à se développer dans les textes ultérieurs de Pizzuto, voir notamment le bouleversement du statut conventionnel des personnages que nous illustrons dans le présent article.

⁸ On utilisera parfois, par commodité, le terme roman pour désigner le texte même si, tout comme *Si riparano bambole* et même *Signorina Rosina*, qui porte seul la mention générique *roman*, depuis abandonnée par Pizzuto, *Ravenna* se définit plutôt comme un antiroman ou, mieux, en ce qu'il renouvelle le roman traditionnel à l'instar de ceux, contemporains, de « l'École du regard », un nouveau roman.

⁹ Le sigle R renvoie à *Ravenna*, Antonio Pane (éd.), Florence, Edizioni Polistampa, 2004.

¹⁰ Voir plus haut pour nos deux citations, respectivement *Sintassi nominale e Pagelle*, cit. et *Dello scrivere difficile*, cit.

« simultaneità del rappresentare con la rappresentazione »¹¹ qui s'explicitera plus loin dans *non c'erano più, sì, ancora, rieccoli*, l. 8) : tout se passe en l'occurrence comme si, s'arrêtant un instant à décrire le jet d'eau qui arrose la plate-bande, et perdant de vue les ballons – *Dalla mogia cannella accanto spruzzava brillante a vite l'acqua. Troppo tardi [...]* (l. 4-5) –, le narrateur n'avait pas eu le temps de noter le moment où ils se dégagent de la corde qui les retient – réagissant trop tard, à l'instar du gardien qu'il met en scène. C'est une même simultanéité que donne à lire plus nettement, dans la suite, l'exclamative qui amorce la description de la métamorphose des ballons qui s'élèvent – « Il grappolo si levò, trattenuto per un momento dai rami, libero, felice, diretto al sole. *Come rimpiccolivano lenti altalenando*, diventarono dei puntini » (l. 5-8) –, en ce qu'elle introduit dans le texte la marque d'une énonciation référentielle à un porteur de regard indéfini qui est supposé assister à la scène. Porteur de ce même regard désigné ensuite en toutes lettres dans « *sempre visibili a starvi con gli occhi addosso*, poi addio » (l. 8-9), mais aussi, comme l'indique encore la marque énonciative semblable qui, à travers l'interjection *addio* (« *sempre visibili [...]* poi addio »), est une nouvelle fois liée à la contemplation, porteur d'une parole vouée à se fondre, ou à se confondre, avec celle du narrateur¹². La concomitance entre les mouvements narrés, le mouvement du regard et celui de la parole et de l'écriture s'affirme, enfin, à travers la correction *non c'erano più, sì, ancora*, et le déictique *rieccoli* qui la conclut, en ramenant la scène, qui – selon les intentions déclarées de Pizzuto – est faite revivre « cinématographiquement » au lecteur¹³, au présent de l'énonciation

¹¹ *Come un autore intende se stesso*, cit.

¹² Pour le rôle et les connotations des exclamations et des interjections dans la construction de l'énonciation cf. O. Ducrot, J.-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éd. du Seuil, 1995, p. 733. Et pour la polyphonie de l'énonciation narrative, qui intègre d'autres voix et points de vue, O. Ducrot, *Le Dire et le dit*, Éd. de Minuit, 1984. On remarquera aussi, en passant, que les exclamatives introduisent rétroactivement une ambiguïté dans le segment nominal initial « *Troppo tardi ed inani gli urla del custode* », qui doit certes se lire comme « *Trop tardifs* et vains les cris du gardien », mais qui peut s'entendre aussi, par contamination, comme « *Trop tard* et vains les cris du gardien » ; l'ambiguïté est en tout cas perceptible par un lecteur de Pizzuto, habitué aux superpositions et aux glissements constants que son texte ménage entre le passé du récit et le présent de l'énonciation. Voir aussi, parmi bien d'autres exemples cités dans la suite, le présent verbal qui surgit dans l'incipit du second chapitre cit. plus loin.

¹³ Nous citons ici du texte de la conférence donnée en français à Vevey en mars 1969, cit. : « [le récit] se distingue à peine d'un procès-verbal ou d'un scénario en comparaison du drame sur la scène ou d'un événement revécu plus ou moins cinématographiquement », in

narrative. Cette concomitance ressurgit, au demeurant, en fin de page à travers la figure de Foco, premier personnage évoqué dans le texte, saisi au moment où il reprend son travail d'écriture, un instant interrompu pour observer – tout porte à le croire – les menus faits qui se produisent dans ce même lieu :

[...] poi addio. Si rizzava in turbini il polverone, sguaiata ed intollerante quella donna [...] accoccolatasi davanti la piccina [...] si allontanò a gran passi ghermendo quella manina onde la traeva seco con scatti, di volta in volta sospinta di poppa a prua. Suvvia signor Foco, gli faceva Stefania distoglitrice, la matita sospesa, per me è tardi. *Egli rabbassò lo sguardo sul foglio intestato, dove la parola difficile stava sempre a aspettarlo.* (R 13)

Foco, qui est un des protagonistes de *Ravenna*, se présente ainsi d'emblée comme un relais focal et énonciatif du narrateur, en même temps que comme un double manifeste de l'écrivain, un rôle qui lui incombera tout au long du roman.

On pourrait aussi bien recourir à la notion d'« énonciateur », telle qu'elle a été définie par Oswald Ducrot dans une étude qui s'appuie sur le concept bakhtinien de polyphonie, pour désigner le personnage ou le porteur-regard indéterminé qui, sans que la parole lui soit effectivement donnée dans le récit, infléchit l'énonciation narrative première (celle du « locuteur ») par son point de vue et y fait entendre l'écho de sa voix (comme cela se produit typiquement dans le style indirect libre)¹⁴. Il convient cependant de rappeler aussi, et surtout, cette déclaration de Pizzuto : « Se i personaggi raccontati sono dei documenti, i personaggi narrati sono dei testimoni »¹⁵. C'est là précisément le statut des personnages de *Ravenna* qu'on peut qualifier de témoins en ce que, comme il apparaîtra clairement de bien d'autres exemples, ils sont tacitement désignés comme porteurs, virtuels ou effectifs, de marques énonciatives qui, glissées dans la

M. Santschi, *op.cit.*, p. 62.

¹⁴ Voir notamment : « J'appelle “énonciateurs” ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils “parlent”, c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles. », *Le Dire et le dit*, cit., p. 204.

¹⁵ *Paragrafi sul raccontare*, cit.

narration, sont aptes à actualiser les faits racontés auxquels ils sont censés avoir assisté.

À cela s'ajoute – il importe de le préciser d'emblée – un phénomène plus complexe qui redéfinit plus radicalement la notion traditionnelle de personnage romanesque et brouille les distinctions entre personnage, narrateur et auteur. Il tient au fait que *Ravenna* s'inspire largement, comme la plupart des textes de Pizzuto, de son vécu et, plus particulièrement, de *Sul ponte di Avignone*, le long récit autobiographique où il a retracé (et transposé) vingt années décisives de sa vie, et qu'il a fait publier en 1938 avec la mention générique « roman », en le signant d'un pseudonyme, Heis, qui est aussi le nom du héros-narrateur¹⁶. Un seul exemple parlant pourra illustrer en quoi cet avant-texte complexifie le rôle des *dramatis personae* de *Ravenna*, en même temps que le fonctionnement des tournures exclamatives et interjectives qu'on vient de relever. Il s'agit d'un épisode où

¹⁶ Rome, Ardita, 1938 - XVI, réimprimé en 1985 dans la collection « Scrittori italiani e stranieri » de Mondadori, avec une préface de W. Pedullà. Nous citerons, en y renvoyant par l'abréviation SPA, d'après *Sul ponte di Avignone*, A. Pane (éd.), avec une postface de Rosalba Galvagno, Florence, Edizioni Polistampa, 2004. On sait que l'identité du nom de l'auteur, du narrateur et du héros est suffisante, selon Ph. Lejeune, pour définir un texte proprement autobiographique (*Le pacte autobiographique*, Éd. du Seuil, 1975, chap.1). Même lorsque l'auteur recourt à un pseudonyme, tout au moins à un nom de plume, ce qui n'est pas exactement le cas du pseudonyme pizzutien qui répond, avant tout, à un souci de discrétion. Il sera par ailleurs remplacé, dans les éditions suivantes de l'ouvrage, par le nom de l'auteur. Sur le statut générique ambigu de ce texte dont l'histoire est manifestement autobiographique et que Pizzuto qualifie de roman (ainsi encore, bien des années plus tard, dans l'interview qu'il accorde en 1977 à Paola Peretti, *Pizzuto parla di Pizzuto*, P. Peretti (éd.), avec une introduction de W. Pedullà, Cosenza, Lerici : « un romanzo vero e proprio, un romanzo, insomma, antico, dialogato », p. 92), voir Denis Ferraris, « Ébauche d'une poétique de la discrétion. A propos de *Sul ponte di Avignone* », *Randazzo, Letteratura Amica*, 1985, en particulier p. 5-10, et la postface de R. Galvagno in SPA, cit., p. 274-291, en particulier p. 280-281. Quant aux connotations de l'énigmatique pseudonyme, Heis, D. Ferraris (*op. cit.*) remarque fort justement qu'il renvoie, à une lettre près, à l'adjectif allemand *heiss* : très chaud, ardent, passionné, en parfait accord avec la singulière histoire d'amour vécue et relatée par le héros-narrateur ; tout aussi intéressante est l'hypothèse formulée par R. Galvagno, qui suggère de le lire « come la translitterazione dissimulata del pronome indefinito greco εἷς (“uno”), che rimanderebbe così oltre che alla necessità dell'anonimato, alla più drammatica situazione del protagonista nel rapporto col suo “io” come egli stesso non esita a dichiarare nella prima pagina del romanzo », *op.cit.*, p. 276-277n. On pourrait peut-être aussi, suggérerons-nous à notre tour, y entendre un écho de l'impératif singulier du verbe *heissen* : s'appeler, se nommer.

Andrea et Malinda, autres protagonistes du roman, rendent visite à leur petite fille, Fufina, depuis peu mise en pension à l'Institut du Sacro Core :

Faceva oramai buio presto, un piccolo cenno dalla cattedra, poco avanti il finis, e certa educanda corse ad accendere. *Come diveniva raccolto il parlatorio sotto l'illuminazione elettrica*. Madre Direttrice per simili incombenze aveva le sue favorite, ignorata Fufina, rincontrandola qualche sguardo era sempre gelido, tutto giudicava Andrea temporario e ostile alla piccina. (R 41)

La narration intègre ici une proposition exclamative référable au personnage de manière à ménager un effet de simultanéité entre événements narrés et énonciation narrative – celle qui fait que « l'action reprend vie » et que le récit en devient « une résonance »¹⁷ –, mais aussi parce que, comme il ressort d'une confrontation avec le texte de *Sul ponte di Avignone*, le personnage n'est qu'une figure (parmi d'autres) du héros-narrateur du roman autobiographique qui se remémore un moment émouvant de sa vie :

Le giornate erano ormai brevi; scorsa la prima mezz'ora incominciava a far buio. Un'educanda in prossimità della cattedra fissava dal suo posto la Direttrice e avutone il cenno [...] repente dirigevasi all'interruttore elettrico. Il magnifico lampadario s'illuminava, accolta la luce da un mormorio di soddisfazione. *Rivedo l'aspetto del parlatorio sotto le lampadine accese*. (SPA 94¹⁸)

Ce qui, à s'en tenir au texte de *Ravenna*, apparaît comme une marque énonciative que l'on peut attribuer à un personnage de la fiction et qui est incorporée au discours du narrateur, s'avère être ainsi aussi bien, dans l'intertextualité de l'œuvre de Pizzuto, celle de son propre personnage autobiographique, qui ne faisait qu'un, dans *Sul ponte di Avignone*, avec le narrateur (voire avec l'auteur lui-même), un personnage autobiographique que les protagonistes de *Ravenna* sont de fait appelés à remettre en scène, en en faisant même résonner la voix. D'où le bouleversement de la définition des personnages qui, comme le montrera surtout le dernier chapitre du roman qu'on analysera plus loin, tendent à perdre leur épaisseur propre, celle qui en fait pour Pizzuto des « documents », et se donnent à lire pour

¹⁷ *Paragrafi sul raccontare*, cit.

¹⁸ SPA renvoie à *Sul ponte di Avignone*, 2004, cit.

une large part comme des figures, fragmentaires et démultipliées, de l'auteur – ou, si l'on préfère, de son avatar, Heis –, tels Foco et Andrea¹⁹, mais encore, de personnes qui ont partagé sa vie, telles notamment Malinda et Fufina, transpositions respectives de la maîtresse de Heis, qui n'est jamais nommée, et de leur fille, Giovanna, qui porte en revanche le nom de la fille naturelle de Pizzuto²⁰.

Tout se passe aussi bien dans les lignes qu'on vient de citer de *Ravenna* (« Come diveniva raccolto il parlatorio sotto l'illuminazione elettrica. », 41) comme si le narrateur hétérodiégétique s'insinuait paradoxalement dans l'univers de la fiction. Voire l'auteur, comme cela se produit dès le chapitre liminaire, lorsque la voix narrative, se substituant subrepticement à celle de Foco, évoque le nom du premier éditeur du roman (Roberto Lerici) : « La venditrice di giornali sollecita, da quando lo sapeva scrittore con ritratto e una intera pagina dossologica [...] uscì fuori dal ricettacolo [...]. Un momento, non se ne vada [...] abitiamo vicino, voglio mostrarle che ho fatto [...]. Foco fu condotto nella stanzetta da pranzo [...]. E ora guardi. Nell'album [...] stavano affissi i ritratti dello scrittore ritagliati da tutte quante le copie [...]. Gli mostrò l'apparecchio televisivo, oramai sicura che una prossima sera [...] sarebbe apparso [...] Foco a mezzobusto, con l'interrogante a sporgergli quel biberon nero, vuol dirci, prego, e come la chiamerà? maestro? Mi diranno forse, ecco, egli le rispose, onorevole signore [...] vuole dirci, onorevole, se le piace che so, ella guardò in alto, Foco intervenne, e io rispondo ullallà. Quando in particolare si abbia un amico editore, di nome, tanto per addurne, Roberto, siano da augurargli

¹⁹ On remarquera qu'un lien s'esquisse entre le personnage autobiographique appelé Heis, que D. Ferraris (dans « Ébauche pour une poétique de la discrétion », cit.) rapproche de l'adjectif *heiss*, très chaud, ardent, et cet autre avatar de l'écrivain qui porte le nom de Foco, avec lequel le texte de *Ravenna* ne manque d'ailleurs pas de jouer, explicitant son (ou un de ses) sens : « Quando rappaciato egli [Foco] si ripresentava, Malinda era solita dargli del voi. Vi è passata l'educazione? [...] noi, grazie ai vostro modi gentili, siamo andati al diavolo. Vi aspetta. Per un bel pezzo ancora in stile diabolico, dagli zolfo, è desideroso di affumarsi, guardalo come fiammeggia » (R 43).

²⁰ Comme l'écrit en d'autres termes, très justement, R. Galvagno dans son excellente postface à SPA, cit., p. 277 : « con *Ravenna* il personaggio autobiografico si sdoppia, cominciando a subire quelle metamorfosi che lo porteranno a moltiplicarsi, differenziarsi e perfino ridursi a pura "epentesi" nell'impersonalità e nell'indeterminatezza assolute delle estreme pagelle » ; l'épenthèse dont il est question reprenant un terme utilisé par Pizzuto : « Se non c'è un soggetto, che come epentesi penetra immediatamente, non riusciamo a misurare il tempo », *Pizzuto parla di Pizzuto*, 1977, cit., p. 30.

sempre buoni scrittori, mai grandi scrittori, flagello per sé e altrui, macilenti affamati poveri in canna, nessuno che li legga, forse perché ogni buon lettore saputigli grandi appunto, se ne prefigura una immagine ideale, corruttibile a raffrontarla sul vero, cui rinuncia per evitare facili dispiaceri : già ne ebbe Saffo [...] » (R 18-20)²¹.

Parmi les nombreux passages analogues à celui de la page inaugurale de *Ravenna* (R 13), on n'en a retenu qu'un, symétriquement situé à l'ouverture du second chapitre, très proche du précédent, à la différence qu'il ne présente plus un plan-séquence mais un montage de brefs plans – ou de photogrammes – successifs apte à rendre, en l'accélégrant, un processus qui se développe dans une durée plus longue, à la manière de ces petits films bien connus qui donnent à voir, précisément, l'éclosion, l'épanouissement et le dépérissement d'une fleur :

Inoltrandosi marzo, era un invertire mèta, come verso la giovinezza da capo [...]. Poco ancora, e appariva l'avviso sacro, venite, la Madonna vi aspetta [...] i fedeli lasciavano monete d'argento e rose rose rose, poi fuori, col verde tenero del fogliame novissimo la luminosità abbacinante dell'aria tersa; e al balcone quelle rampichine, sterile l'una occidua, i dolci bottoni nell'opposta già col puntino roseo, sta per sbocciare, è sbocciato, cinque, sono undici stamane, che, diciannove, ventotto, l'intero tralcio in fiore, già tutte aperte, assidui gli insetti, e ormai spante papille tabacco, che vanno rimpiccolendo, seccano, ne rimangono povere cicatrici, del ramo si fanno nervi rattroppiti: non furono che poche ore, l'attesa annuale ricomincia ben lunga. (R 23)

²¹ Plus significatif encore est ce passage de *Si riparano bambole* où, de façon explicite et ouvertement transgressive, c'est bel et bien l'auteur qui, s'identifiant au narrateur et au protagoniste, Pofi, fait soudain irruption dans le texte romanesque : « Già egli [Pofi] era allo sbocco quando il semaforo segnò rosso. Ella giunse di nuovo a paro. Poterono sorridersi da vecchi amici [...]. Via libera. E questa volta fu la separazione definitiva. Non si legge forse nell'altro libro essere ogni incontro una catastrofe? Se vi riconoscete, occhi inglesi in un viso lungo (Roma, tre forse quattro anni addietro), cedano qui almeno le impossibilità, venga un segno, me ne rammento, mi chiamo, my name is Maud, is Daphne, is Ruth ». (*Si riparano bambole*, Gualberto Alvino (éd.), Palerme, Sellerio, 2002, p. 284 ; édition que nous désignerons désormais par l'abréviation SRB).

Passage exemplaire puisque, parmi les nombreuses stratégies qui visent à restituer l'écoulement du temps dans les microstructures narratives comme – on y reviendra – dans l'ensemble du récit de *Ravenna*, il réussit le tour de force de rendre le temps concrètement perceptible à travers la métamorphose visible d'un objet qui, dans notre expérience sensible, est statique et dont seules les techniques cinématographiques ont permis de percevoir le mouvement²². Exemplaire également puisque, alternant avec des propositions nominales, le présent verbal pose cette fois clairement une concomitance entre les faits narrés et l'énonciation narrative, concomitance qui s'affirme, ici encore, à travers une série de rectifications introduites au fil du développement du texte : *sono undici stamane, che, diciannove, ventotto, l'intero tralcio in fiore*. S'y allie de nouveau un regard indéfini (susceptible, en l'occurrence, d'être aussi bien attribué, mais non sans paradoxe dans les deux cas, au narrateur qu'au personnage d'Andrea, autre alter ego de l'écrivain qui apparaît à la page suivante²³). Regard qui ne peut cette fois qu'être ponctuel et renouvelé, une vision fragmentée en petits tableaux successifs auxquels l'écriture seule confère, dans le flux d'une longue phrase, un mouvement continu, par le jeu des temps et des aspects verbaux qui les articulent, tout comme des corrections elliptiques qu'on vient de mentionner, qui miment, ou plutôt créent la rapidité de la métamorphose végétale : *sta per sbocciare, è sbocciato, cinque*, etc. Mais aussi par la dynamisation intrinsèque des plans singuliers au moyen de

²² De l'intérêt de Pizzuto pour les artifices cinématographiques aptes à rendre le temps concrètement perceptible témoigne aussi la singulière métaphore qu'il choisit lors d'une conférence destinée à ses collègues, *Conferenza ai questori su l'indagine contemporanea* (novembre 1951) : « È più vicino al vero parlare di una crisi del pensiero, ma questo, nell'ultimo quarantennio [...] ha fatto, a modo suo, quel che faticosamente e progressivamente si era fatto nei secoli che precedono. / Torna a proposito richiamare la similitudine del film che, proiettato senza interruzione per un anno di seguito [...] per riprodurre l'evoluzione del mondo rappresentandola in ragione di molti anni per minuto secondo, apparirebbe fino al 27 dicembre come uno svolgersi monocromatico di un grigiore riprodotto il caos, e soltanto negli ultimi 4 giorni assisteremmo alla nascita della vita [...] e infine dell'uomo, le cui vicende storiche occuperebbero soltanto le ultime ore del film. », TA, cit., p. 141-145: 142.

²³ Attribution paradoxale, dans le premier cas, puisque le regard du narrateur hétérodiégétique ne saurait s'introduire, sans le relais d'un personnage, dans l'univers fictionnel et, dans le second, parce que lorsqu'Andrea apparaît – ou est explicitement nommé – dans la suite, le récit, élidant la période hivernale, porte sur les mêmes mois de l'année suivante ; voir « ebbene, tutto ritrovabile l'anno appresso, quando nella gran calura giunse Malinda [...] per sorvegliare quel poveraccio di Andrea » (R 24, cit. plus loin).

formes verbales progressives (« spante papille tabacco, *che vanno rimpiccolendo* » ; « del ramo *si fanno* nervi rattrappiti ») et, surtout, de tournures qui placent les objets observés dans la perspective du passé ou du futur : « i dolci bottoni [...] *già* col puntino roseo, » – « *sta per* sbocciare, » – « *già* tutte aperte, » – « e *ormai* spante papille » ; les présents successifs de l'observation étant ainsi liés implicitement tantôt au moment, immédiatement précédent, où ce qui est survenu, plus tôt que prévu (« *già* col puntino roseo »), n'existait pas encore, tantôt à celui, imminent, de ce qui va se produire (*sta per*), tantôt enfin à tout le laps de temps où s'est accompli le processus de l'épanouissement qui a conduit au moment à partir duquel s'amorce le dépérissement futur (« *ormai* spante papille tabacco, *che vanno rimpiccolendo, seccano* [etc.] »)²⁴.

C'est une même double perspective qui se lit en fin de passage, sous une forme un peu différente, qui allie rétrospection et attente – *non furono che poche ore, l'attesa annuale ricomincia ben lunga*. Et c'est notamment par ce biais que cette brève description se lie à la vision et au sentiment du temps qui circulent dans l'espace plus ample du récit et sur lesquels on s'arrêtera désormais.

²⁴ Quelques précisions s'imposent sans doute ici quant à la dynamisation intrinsèque des plans successifs au moyen de *già* et *ormai*. Par rapport au tableau statique qu'offrirait un constat tel que « dolci bottoni [...] col puntino rosa », l'adverbe *déjà* – « dolci bottoni [...] già col puntino rosa » – introduit une dimension temporelle dans l'image en plaçant implicitement l'objet observé dans la perspective d'un moment antérieur où les boutons ne montraient pas encore ces points roses, apparus plus tôt que prévu ; s'il est vrai que *déjà*, tout comme *già*, exprime dans ce contexte « la précocité de survenance d'un procès attendu pour plus tard » (*Trésor de la langue française*). En ce qu'il connote ainsi un détour rétrospectif dans l'appréhension du moment actuel, l'adverbe lie le présent au passé ; voire, dans la mesure où il suppose l'anticipation ou l'attente d'un fait à venir, à un futur du passé. Il rend bien en tout cas la dimension complexe et mouvante du temps où est prise la perception du présent dans le vécu et que Pizzuto s'attache à rendre. Des remarques analogues pourraient s'appliquer à *ormai* – « e ormai spante papille tabacco » –, au demeurant parfois synonyme de *già* et, en l'occurrence, traduisible par *désormais*. Car si l'adverbe *désormais*, équivalent à « à partir de ce moment », lie à l'inverse le présent au futur, en ce qu'il « marque une postériorité par rapport à un point de référence », coïncidant avec le présent de l'énoncé ou de l'énonciation, « pour exprimer un état qui succède à un autre » (*ibid.*), ce n'est pas sans renvoyer tacitement à cet « autre » état, antérieur, voire – au sens où il signifie aussi bien « au point où en sont les choses » –, à tout le processus qui a abouti au « point » qu'il désigne. Il va sans dire, par ailleurs, et on le verra plus loin, que la valeur de ces deux adverbes peut aussi bien s'inverser selon le contexte où ils s'inscrivent.

M. FRATNIK

Il se trouve qu'au-delà du seul fragment qu'on y a relevé, toute l'ouverture de ce second chapitre (qui inaugure l'histoire principale, initialement centrée sur Malinda, Andrea et Fufina) parle de temporalité et livre d'emblée quelques-uns des aspects les plus typiques de la dimension temporelle du récit pizzutien. Non sans mettre en place aussi, autour de l'évocation en accéléré du cycle végétal, une nouvelle accélération du temps ; un peu différente, puisque le texte embrasse cette fois, en une page et demie, toute la belle saison, de son début à sa fin, procédant par ellipses de larges segments temporels, ellipses implicites, voire dissimulées à deux reprises, par de brèves digressions :

Inoltrandosi marzo, era un invertire mèta, come verso la giovinezza da capo, diserto il polo di vecchiaia sollecita. Poco ancora, e appariva l'avviso sacro, venite, la Madonna vi aspetta, aveva in braccio il Bambino Gesù, incoronati, sul piedistallo di un celeste sbiadito i fedeli lasciavano monete d'argento e rose rose rose, poi fuori, col verde tenero del fogliame novissimo la luminosità abbacinante dell'aria tersa; e al balcone quelle rampichine [...] non furono che poche ore, l'attesa annuale ricomincia ben lunga. Pure la luce persistendo adduceva indietro, da scambiare in alcun momento tramonto e aurora, sottraeva al presente, giù giù sempre ritroso, tende di zingari sulla spiaggia, egli riluttante per le pulci, ella ansiosa, corrugatore contratto. Penetravano, il buio, piumosità da affondarvi, chine tutte e due sulla sua mano aperta – e che ho fatto mai – la maga in parlottamenti contro l'orecchia, questa sorte, non dirmela, anzi voglio sapere tutto, che ha detto, che ha detto, fuori discosti marmocchi zingareschi per scolte, altri avanti e indietro predaci. E ancora più lunghe le giornate, quasi inestinguibili, tutte oleandri, cocomeri gettare le bucce qui, una schiera di mangiatori a rincontro, trattanti quelle fistole rosse e verdi imbottite di nero. Ma comparì accanto alla mostra quel piccoletto tacito, con lo sgabellino e la secchierella ricolma d'acqua, dentrovi le olive dolci vendute a cartocetti. Dove, monellaccio, correvi? subito ritorna indietro. Da allora l'andar spiando i tramonti, con dei pettegoli sguardi, che ora ha fatto oggi, ma come, l'inesorabile diligenza in chi accendeva i lampioni, sera per sera più presto, che è qualche minuto, era il declinare, dopo l'evasione riprendere la via dritta, ogni cosa ammantandosi di marrone, smesso col lampionaio e prati, ormai imperversava aquilone. (R 23-24)

Suit enfin l'indication explicite de l'éliision de toute une année,

The last roud up; ebbene, tutto ritrovabile l'anno appresso, quando nella gran calura giunse Malinda sempre a dare le cacce, si vestiva da uomo per sorvegliare quel poveraccio di Andrea, giunse con la piccina (24),

indication qui coïncide avec le véritable début de l'histoire principale, développée dans les neuf pages suivantes du chapitre qui, entrecoupées d'ellipses muettes, conduiront le lecteur (on y reviendra), de l'été qui est ici évoqué à (peut-on supposer) l'automne de l'année suivante.

Moins conventionnelle et plus frappante qu'elle ne l'est dans *Signorina Rosina* et *Si riparano bambole*, l'ellipse temporelle est un trait spécifique du récit particulièrement fragmentaire et digressif de *Ravenna*, où elle se glisse aussi bien à l'intérieur des chapitres qu'entre un chapitre et l'autre, presque toujours implicite et indéterminée – puisqu'elle n'est pas signalée et qu'aucune indication précise n'est donnée, même a posteriori, quant à la durée des segments diachroniques qu'elle élide, que le lecteur ne peut évaluer qu'approximativement, par induction –, contrairement à ce qui se produit dans les toutes premières pages de ce chapitre inaugural de l'histoire qui, à bien des égards, semble exhiber le fonctionnement de la narration²⁵.

²⁵ On ne saurait ici, faute de place, rendre compte des différentes manifestations et des effets produits par l'ellipse temporelle dans les trois œuvres de la trilogie. On se bornera à rappeler que dans *Signorina Rosina* et plus encore dans *Si riparano bambole*, respectivement centrés sur un couple d'amants et sur un seul protagoniste, dont on suit les vicissitudes depuis son enfance jusqu'à sa vieillesse, l'ellipse temporelle interrompt un récit qui, pour digressif qu'il puisse être par ailleurs, est globalement linéaire. Ce n'est pas le cas dans *Ravenna* dont l'histoire principale, qui embrasse deux générations au moins (celle de Malinda et Andrea et de l'enfance, puis de l'adolescence de Fufina, et celle de Fufina adulte, de son mari, Nanni, et de leur trois enfants qu'on voit progressivement grandir), se ramifie : le récit étant successivement centré sur l'un ou l'autre de ses personnages ou sur un petit nombre d'entre eux, qui deviennent tour à tour protagonistes. À cela s'ajoute que cette histoire se double d'histoires secondaires (si tant est qu'on puisse les définir comme telles dans la structure novatrice du texte pizzutien), qui n'ont aucun rapport explicite avec elle. Telle celle de Foco qui, s'il est le seul protagoniste du premier chapitre, n'apparaît le plus souvent que de façon sporadique et fragmentaire dans l'histoire principale, sans jamais s'y intégrer pleinement : tant parce qu'on ignore le lien qui l'unit aux autres protagonistes de la diégèse que parce qu'il surgit souvent, après de longues absences, comme un diable de sa boîte, de façon inattendue et gratuite, voire par le biais de motivations narratives ouvertement prétextuelles (autre manière de saper les codes romanesques conventionnels) ; ainsi, par exemple, dans cette fin de chapitre qui évoque la première nuit que la petite Fufina passe à l'internat : « Venne l'ora in cui ella protendeva le braccia, era cullata [...]

Les indications temporelles du récit pizzutien, relativement rares, comme on le verra, évoquent essentiellement, comme ici, des saisons et des mois, perçus comme des phases saisonnières, avec leurs températures et leurs vents, leurs fleurs et leurs fruits, leurs lumières et leurs jours, plus ou moins longs, autant d'éléments qui les définissent et qui, en variant, marquent leur déroulement et le passage d'une période à l'autre. À cela s'ajoutent des fêtes, le plus souvent religieuses, ainsi que d'autres événements récurrents, tels que le début de l'école ou des grandes vacances. Le temps de Pizzuto échappe aux dates de la chronologie et aux subdivisions abstraites et conventionnelles du calendrier (tout au plus peut-il rappeler l'image qu'en donnaient les renseignements divers d'un almanach) ; c'est une durée cyclique et continue – que seules les ellipses narratives viennent interrompre – et une temporalité du vécu, un temps subjectif, pourrait-on dire, dans la mesure où il est toujours lié à – voire défini par – des sensations et des états d'âme. Aussi ses phases et les événements saisonniers ou liturgiques qui les scandent ne sont le plus souvent pas désignés par leurs termes propres, mais métonymiquement, par les aspects sensibles qui les caractérisent, auxquels s'adjoignent parfois les sentiments et les pensées qu'ils suscitent :

[...] appariva l'avviso sacro [...] la Madonna vi aspetta²⁶ [...] poi fuori, col verde tenero del fogliame novissimo la luminosità abbacinante dell'aria tersa; e al balcone quelle rampichine [...] la luce persistendo adduceva indietro [...] sottraeva al presente [...]. E ancora più lunghe le giornate, quasi inestinguibili, tutte oleandri, cocomeri [...]. Comparì [...] la secchierella [...] dentrovi le olive dolci. Da allora l'andar spiando i tramonti [...] l'inesorabile diligenza in chi accendeva i lampioni, sera per

poi fu notte, e nel gran silenzio batterono alla persiana, sui vetri, non può essere lei [Fufina]. Foco. Era Foco [...] giunto neppure lui ne sapeva il come, a piedi [...] poi che la signora Alessandra scoperto tutto irruiva. Scarse notizie, Birrino conventuale a Subiaco, Stefania in un eremo sul Soratte [...]. Sola Lulli salva. » (R 33). Telle encore la petite intrigue évoquée dans le passage qu'on vient de citer, dont la narration est amorcée dès le chapitre liminaire par l'intermédiaire de la secrétaire de Foco et qui n'a apparemment aucune fonction dans le récit premier. Pour ne rien dire du chapitre conclusif du roman que nous analyserons plus loin, qui fait disparaître les protagonistes pour mettre en scène d'autres personnages qui n'ont jamais été mentionnés. L'ellipse temporelle soutient ainsi – et accuse en même temps – le caractère fragmentaire et digressif du texte de *Ravenna*.

²⁶ Il s'agit, bien sûr, de la fête de l'Annonciation, célébrée le 25 mars.

sera più presto [...] era il declinare [...] ogni cosa ammantandosi di marrone [...] ormai imperversava aquilone.

Ainsi encore, tout au long du chapitre, où le temps de l'histoire se brouille, au fil d'ellipses tacites et de quelques rares repères temporels indirects qui passent souvent inaperçus à une première lecture :

Dopo, nella solitaria casetta, il freddo [...] entrò la stufa col suo finestrino rosso [...] Fuori, nel sottostante arido terreno [...] faceva la spola scoppiettando e ondeggiando un rosso trattore meccanico [...] Lungo la vangata i seminatori si venivano incontro nello spargimento [...] Di poi la coppiniana scoletta [...] Fufa. Crescerla bene [...] il migliore istituto. [...] Al mattino [...] madre e figlia partirono, sibilava il maestrale; un cielo nascosto, c'era freddo [...]. Malinda rincasò. Nel piattino dimenticato sulla tavola rimaneva il torsolo tahitiano della cotogna, con le bucce e l'odore suo. (R 25-32).

C'est notamment en vertu de leur lien au vécu que les saisons sont parfois mises en relation avec les âges de la vie, comme le suggère, dans les pages liminaires (23-24), l'image des réverbères qu'on allume inexorablement chaque soir un peu plus tôt, après le solstice d'été, sous le regard inquiet d'un observateur qui demeure une fois de plus indéfini : « Da allora l'andar spiando i tramonti, con dei petteggoli sguardi, che ora ha fatto oggi, ma come, l'inesorabile diligenza in chi accendeva i lampioni, sera per sera più presto, che è qualche minuto, era il declinare. ». L'image – comme il arrive souvent lorsque son spectateur est indéterminé et que le narrateur semble faire inopinément intrusion dans l'univers diégétique – répond, de fait, à une angoisse de l'écrivain lui-même face à cette perception concrète de la fuite implacable des jours qui l'entraînait vers la mort et menaçait de mettre fin prématurément à l'essor de son activité créatrice tardive ; une fuite que la belle saison semble ici illusoirement suspendre en inversant le cours du temps (« Inoltrandosi marzo, era un invertire mèta, come verso la giovinezza da capo, diserto il polo di vecchiaia [...] la luce persistendo adduceva indietro [...] sottraeva al presente, giù giù sempre ritroso », 23) et que la pensée du cycle – « ebbene, tutto ritrovabile l'anno appresso » (24) –, qui suscite la « longue attente » annuelle du retour des beaux jours (23), ne contredit qu'en apparence. C'est là un motif bien connu et esquissé, notamment, dans les mêmes termes par Pizzuto lui-même dans une lettre adressée à la femme de Gianfanco Contini le 12 juillet 1964 :

M. FRATNIK

Sto attento ogni sera all'attimo in cui scatta l'illuminazione: ancora, ma per poco ormai, dopo scoccate le otto. [...]. Fra una settimana già precederà l'ora²⁷ ;

et voué à devenir un des leitmotives du critique, qui le reprendra, en le modulant, dans sa *Nota per l'ultimo Pizzuto* (1978) :

[...] gli amici sanno che l'accorciamento d'un'ombra in una sua ringhiera (dietro alla quale egli era notoriamente costretto per la progrediente condanna all'immobilità dentro casa) cominciato il giorno dopo il solstizio d'estate gli dava il terrore dell'annunciata morte dell'anno²⁸;

dans *Antonio Pizzuto, investigatore* (1989) :

Il balconcino di via Fregene era progressivamente inondato di sole fino al solstizio d'estate. Il 22 giugno Pizzuto, osservatore senza pari, notava che un certo raggio cominciava minimamente a retrocedere, e per un po' era attanagliato da un'angoscia che si può solo definire, con le sue parole, « contrappunto tanatologico »²⁹;

et enfin, avec une significative inversion de sens, dans l'hommage qu'il rendra à l'écrivain quelques jours après sa mort, *A. Pizzuto, il Joyce italiano* (26 novembre 1976) :

[...] praticamente prigioniero delle gravi fratture di alcuni incidenti, dell'artrosi e soprattutto dell'agorafobia, spiava il primo allungarsi delle ombre il 21 giugno e con ansia attendeva che si accorciassero, tornassero alla vita, per Natale. Perché Pizzuto era un grande amatore della vita³⁰.

²⁷ Fragment d'une lettre à Margaret Contini in A. Pizzuto, *Telstar. Lettere a Margaret Contini (1964-1976)*, G. Alvino (éd.), Florence, Polistampa, 2000, qu'on retrouve également in G. Contini-A. Pizzuto, *Coup de foudre. Lettere (1963-1976)*, cit., p. 73n.

²⁸ « Nota per l'ultimo Pizzuto », postface à Pizzuto, *Ultime e penultime*, Milan, Il Saggiatore, 1978, puis in G. Contini, *Ultimi esercizi*, p. 161-169.

²⁹ « A. Pizzuto, investigatore », *Leggere* 9 (1989), p. 18-19, recueilli ensuite dans G. Contini, *Postremi esercizi ed elzeviri*, Turin, Einaudi, 1998, actuellement aussi en préface à SRB, 2001, cit., p. 9-14 : p. 12-13.

³⁰ « A. Pizzuto, il Joyce italiano. Ricordo di uno scrittore atteso dalla fama », *la Repubblica*, 26 novembre 1976, et maintenant in SRB, cit., p. 15-16.

Inversion pieuse, mais autorisée en quelque sorte par les deux valeurs opposées dont le texte pizzutien investit le cycle des saisons, d'autant qu'il coïncide, ne fût-ce que sur un point (lors du solstice d'hiver), avec celui des temps liturgiques ; une ambivalence rêvée, porteuse d'une illusion intermittente de renaissance que toutefois le récit de *Ravenna*, comme il apparaîtra plus loin, s'appliquera à détruire de façon insistante et pathétique dans ses derniers chapitres.

C'est cependant de manière plus implicite et plus diffuse, à travers les structures linguistiques et narratives du texte et en parfait accord avec sa poétique, que Pizzuto s'attache à rendre, dans l'ensemble du récit, le sentiment du passage du temps et, plus généralement, la dimension spécifique de la temporalité, telle qu'elle est expérimentée dans le vécu.

On l'entrevoit déjà dans les premières pages de ce même second chapitre, dès la notation liminaire, *Inoltrandosi marzo* (22). Les mois, tout comme les saisons, ne sont en effet pas conçus comme des points fixes servant à situer un événement ou une étape de la diégèse, mais bien comme des espaces de temps qui s'écoulent, dont il importe de faire percevoir la durée et le développement, en les saisissant tantôt, comme ici, au moment où leur cours touche à son terme, tantôt dans leur progression (*E ancora più lunghe le giornate*, 22) ou leur déclin (*E da allora l'andar spiando i tramonti*, 23), tantôt dans leur début ou leur fin (*ormai imperversava aquilone*, 24). Ainsi encore, par exemple – on y reviendra –, à travers cette formule, chère à l'auteur, tirée d'un vers d'Horace : « Poi, solvitur acris hiems » (108)³¹.

De façon fonctionnellement analogue, comme on le décèle encore dans les premières lignes du chapitre – *Poco ancora, e appariva l'avviso sacro* [...], *la Madonna vi aspetta* (22) – les fêtes religieuses qui servent de

³¹ Il s'agit de l'incipit de l'ode *Ad Sestium* (*Odes*, livre I, ode 4), *Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni*. Dans une lettre (du 18 novembre 1969) à son ami Albino Pierro, auteur de poèmes écrits en dialecte lucanien, le syntagme initial est cité par Pizzuto pour sa structure littérale et prosodique (mais sans doute aussi pour sa prégnance sémique) qui le rendent intraduisible : « sento l'immediatezza del tuo canto in un dialetto così affascinante [...]. Nell'affamiliarmi progressivo a quei ritmi rudi e petrosi, alle dolcissime iridescenze di certi scorci, all'irriducibilità spesso ai versi italiani (come è intraducibile l'oraziano *solvitur acris hiems*) » (TA 223-224). Voir aussi l'avant-dernier paragraphe de notre étude.

M. FRATNIK

repères temporels ne sont pas évoquées seulement dans le moment de leur célébration mais aussi dans leur imminence, leur attente et leur préparation – telles qu’elles sont effectivement vécues :

Ormai da domenica un po' per sera spuntavano pastorelli, qualche Re Magio, o lo spiritato, il bue con l'asinello, vecchi, caprettine a corredo del gran presepe. Stalla, sua mangiatoia [etc.] (R 44) ;

Ed era già il dolce tempo che ogni anno sul vivaio appariva una larga scritta Abeti abeti abeti, questi a schiera in mostra [...] inurbarsi i villici con le trifide cornamuse dal lamento inintelligibile, posti per filari rasente prospere vie redimiti alberelli tutti lampadine ammiccanti fattasi sera [...] (165).

Comme le montre enfin le même incipit de chapitre – *Inoltrandosi marzo [...] Poco ancora, e appariva l'avviso sacro* –, le moment de la diégèse auquel le récit se rapporte est lui-même inscrit dans une durée : entre une période qui est près de s’achever et un jour imminent qui s’annonce. Jour ou événement, puisque tel est finalement le statut de la fête religieuse dans le récit pizzutien, assimilable aux autres événements de l’histoire narrée qui, comme on le verra, sont souvent envisagés selon les mêmes perspectives temporelles.

Cette double référence, au passé et au futur – en l’occurrence immédiats –, marque la plupart des repères (ou pseudo-repères) temporels du récit. On la retrouve, d’ailleurs, un peu plus loin dans ce même chapitre :

Fufa divenne importante. Le apparecchiavano la tinozza nel salottino, imminente l'inizio della scuola, ogni foglia rossa, ormai non remoto il tempo, diciamolo col Bembo, dal ghiaccio alle viole. Gli ultimi fiori sul terrazzo rimpetto, dalie stupende, guardavano a capo fitto il trambusto abbasso. (R 30)

Traduite par un passé simple (temps rare dans un récit qui, dans sa progression même, est le plus souvent à l’itératif, et presque exclusivement réservé aux chapitres retraçant des faits relatifs à Fufina), c’est ici, plus clairement, une étape de la diégèse (*Fufa divenne importante*) qui se trouve placée entre un regard rétrospectif sur ce qui vient de s’achever (*ogni foglia rossa ; Gli ultimi fiori*) et l’anticipation de ce qui va se produire (*imminente l'inizio ; ormai non remoto il tempo*), à laquelle vient se mêler la longue

attente annuelle du retour de la belle saison, qui ressurgit à travers la citation de Pietro Bembo (*il tempo, diciamolo col Bembo, dal ghiaccio alle viole*)³². On voit mieux aussi que les locutions temporelles habituelles de Pizzuto (*imminente, ormai non remoto*, comme plus haut *poco ancora*) ne permettent pas de se repérer dans le temps de la diégèse et de situer un événement par rapport aux autres dans la mesure où elles font simplement référence, à chaque fois, au point de l'histoire dont il est question dans l'énoncé. C'est que, on l'aura compris, il ne s'agit pas pour Pizzuto d'assigner une place aux événements dans une chronologie qui les figerait (ou les « pétrifierait »), mais bien plutôt de rendre la dimension complexe et mouvante de la durée où ils s'inscrivent, durée au sens bergsonien, de temps subjectif, où le moment actuel est inséparable de ceux qui l'ont précédé et de ceux qui le suivent³³.

On pourrait aussi poser, à juste titre, que le véritable événement dont il est ici question n'est pas celui qui est relaté au passé simple, mais bel est bien le début de l'école (*imminente l'inizio della scuola*), événement capital, au reste, s'agissant de l'entrée inespérée de Fufina dans un institut prestigieux, source de joie pour ses parents, mais aussi, dès que la petite fille se trouve contrainte d'y séjourner en interne, d'une profonde douleur quotidienne, accrue par un fort sentiment de culpabilité et vouée à se prolonger au fil du temps. Il apparaît alors, ou aussi bien (comme plus haut : *Poco ancora, e appariva l'avviso sacro*, etc.), que le récit évoque volontiers les événements eux-mêmes par anticipation, et/ou, comme dans l'exemple suivant, par rétrospection :

Mancò poco e Fufina poi era già alla terza liceale, da tempo ministro quel suo protetto Kuskusù, capo ormai dello stato, momentaneamente in carcere per rivoluzione (R 105).

Il s'agit ici de l'ouverture d'un chapitre (le VIII^e) qui reprend le fil de l'histoire de Fufina interrompu à la fin du chapitre III. Le moment de la

³² La citation est tirée de *Tornava la stagion, che discolora*, chap. V (XXXI) des *Rime aggiunte* de l'édition de 1753. Voir aussi l'avant-dernier paragraphe de notre étude.

³³ C'est l'effet que suscite le texte pizzutien même si, répondant à une question de P. Peretti (*op. cit.*, 1971) quant à d'éventuelles influences bergsoniennes dans sa conception du temps, Pizzuto les a récusées : « No. Bergson... è quello dell'intuizionismo. Io non sono un'intuizionista. Anche la durata, anche la memoria non hanno a che vedere col mio modo di pensare » (p. 31).

diégèse auquel il fait référence est ainsi à nouveau situé entre un fait imminent et des faits passés, à l'aide notamment du couple d'adverbes déjà rencontré, *già* – *ormai*, dont les valeurs semblent ici s'inverser (comme ce sera le cas dans bien d'autres occurrences) : *ormai* étant associé à ce qu'a accompli Kuskusù (le petit « protégé » de Fufina³⁴, qui n'apparaît pas sur la scène narrative et n'est mentionné que deux fois, ironiquement), tandis que *già*, articulé au récurrent *mancò poco*, se rapporte à la nouvelle étape bientôt franchie par Fufina, dont il signifie le caractère inattendu. Manière de rendre, une fois encore, le passage du temps et, en l'occurrence, sa fuite.

La structure et les effets de sens de ce bref passage sont bien évidemment liés, pour une part, à la fonction qu'il exerce en début de chapitre, indiquant a posteriori une ellipse temporelle et la durée approximative qu'elle élide, ce qui va tout naturellement de pair avec une rétrospection, mais certes pas avec l'anticipation des événements. Il s'agit bien là d'un stylème pizzutien qui se retrouve dans les contextes les plus divers. Ainsi par exemple, au chapitre suivant (IX), qui porte sur la naissance de Mino, le premier enfant de Fufina, et sur ses toutes premières années :

Venutagli, né mancò molto, la voglia di parlare [...] egli nella bramosia strizzava tra effervescenze le labbra anziché spicciarle [...]: dal distacco partivano soffriggendo mutoli fonemi labiali, e con glide qualche gutturale, in un generale entusiasmo. (R 122) ;

Da parecchio Mino camminava, una parlantina, provvide metonimie, bicchiere per chiedere l'acqua, chi ha inventato la pila, Kittofero Colombo, e l'America ? Alessandro Volta (126).

L'apprentissage de la parole est ainsi raconté, une première fois, dans son imminence, puis, joint à celui de la marche, au moment où il s'est accompli, depuis un temps indéterminé, élidé par une ellipse qui, comme souvent, contribue à faire percevoir l'écoulement rapide des jours. Tout se passe comme si l'écriture pizzutienne évitait d'évoquer les événements au moment où ils se produisent, ou pour mieux dire, de les faire coïncider avec

³⁴ Nous tirons l'expression de SPA, qui, en évoquant la première communion de Giovanna, explicite son sens : « Perfino un ragazzetto dal vestitino talare, che serviva il servente. Aveva dei guanti bianchi da boy ; forse un *protetto* (il collegio ne manteneva uno di poveri, ciascuno *protetto* da una educanda) » (SPA 147 ; c'est l'auteur qui souligne).

le point de l'histoire auquel l'énoncé narratif se réfère, comme il arrive, en revanche, dans la suite immédiate de la dernière phrase qu'on a citée (R 126), mais de façon ironique – on y reviendra : « compì i due anni ».

En empruntant – de façon très libre – les termes du logicien Hans Reichenbach, souvent utilisés en linguistique pour l'étude de la temporalité³⁵, on pourrait dire que dans le récit pizzutien le *point of event*, moment de l'événement, ne coïncide que rarement avec le *point of reference*, ou moment auquel l'énoncé se rapporte. Qui plus est, comme on l'a observé plus d'une fois, et comme on le verra encore, le *point of reference*, habituellement antérieur, dans la plupart des récits, au moment de l'énonciation, ou *point of speech*, tend souvent à coïncider avec lui, dans une simultanéité effective ou connotée. Ainsi par exemple – pour n'en retenir qu'un –, à travers l'emploi d'une expression telle que *mancò poco* et de ses variantes, *poco ancora*, *né mancò molto*, expression déictique comme la plupart des locutions temporelles pizzutiennes qui, par définition, dans un récit au passé, fait référence à un moment, à chaque fois différent, de l'énoncé narratif, mais plus fréquemment, dans d'autres contextes, au moment de l'énonciation, comme le rappelle, dans ce même chapitre – et ce n'est peut-être pas un hasard – une réplique de Malinda, devenue grand-mère : « *Poco ci vuole, gli farò un paltoncino* » (123). D'où les connotations qu'éveillent parfois ce type d'expressions (*Mancò poco e Fufina poi era già*) qui, se rapportant à un point du temps de l'histoire, ne vont pas sans évoquer implicitement le point de vue des personnages qui partagent cette même dimension temporelle et, à la fois, même si la parole ne leur est pas effectivement donnée, leur propre énonciation, qui semble souvent sous-jacente ou mêlée à l'énonciation narrative. C'est précisément par ce double aspect, la non simultanéité du *point of event* et du *point of reference* et la simultanéité connotée ou réalisée du *point of reference* et du *point of speech*, que la narration de Pizzuto s'oppose à la narration traditionnelle, celle qu'il qualifiait de procès-verbal et dont les modes réapparaissent en filigrane, dans ce même chapitre, à travers l'évocation des dates habituellement si importantes et scrupuleusement notées lors de la naissance d'un enfant et de ses premiers mois de vie :

³⁵ H. Reichenbach, *Elements of Symbolic Logic* (1947), New York, MacMillan, 1966, section 7, chap. 51, « The Tenses of Verbs ». Voir aussi Ducrot-Schaeffer, *op. cit.*, « Le temps dans la langue », p. 672-709 et, en particulier, p. 682-687.

M. FRATNIK

Poi sbarcò dalla navicella Mino, alterni ai vagiti due sternetini, prosit, felicità, evviva, *mese l'ottobre, giornata il venticinque, ore le undici* (121) ;

Ne trasse origine certo strano enchiridion di detti memorabili. *Maggio, 14*: dice già eppe, sarà un numero, forse il sette, forma arcaica prossima a eptà [etc.] (122).

De même, dans les toutes dernières lignes de *Ravenna* :

E egli offrì alla zia luoghi incerti lontani, tutto capisce, e describeva del braccio turbinante girandole, razzi, evocando il fruscio con interiezioni convulse, salivali fvsescsci, per dirla più semplice un intrico di fricative affricate spiranti sibilanti, ed il suo commento: bee. Prodigioso bimbo: *a soli undici mesi e quaranta giorni*. (166) ;

même si cette conclusion empreinte d'une joyeuse ironie est, comme il apparaîtra plus loin, porteuse d'une signification plus ample, marquée d'un profond désespoir qui a trait à la fuite implacable et angoissante du temps³⁶.

D'une même stratégie narrative relève l'usage, particulièrement fréquent, des adverbes *già* et *ormai*, tantôt couplés, tantôt employés séparément.

Ainsi dans les dernières pages du X^e chapitre qui, après une brève évocation liminaire de Pia (133), le troisième enfant, encore tout petit, de Fufina, est exclusivement centré sur son mari, Nanni, et ses deux fils, devenus grands, Mino et Luciano³⁷, relatant leur séjour à la campagne à l'occasion des vendanges, jusqu'au moment où il est près de s'achever :

³⁶ Voir notre avant-dernier paragraphe. Il convient de rappeler, par ailleurs, que Pizzuto lui-même employait dans sa correspondance, tout comme dans son travail d'écriture, des indications temporelles très précises, allant jusqu'à noter l'heure de la rédaction d'une lettre ou d'un fragment de ses textes *in progress*.

³⁷ On relèvera au passage que Luciano, le benjamin, presque adolescent, n'est jamais mentionné auparavant dans le récit, sa naissance, tout comme celle de la petite Pia, étant escamotée par une ellipse temporelle.

Oramai null'altro da pigiare nei tini, il mosto inaccesso, versificati i conti, scoperti gli sbagli, *già prossimo* ripartire (140) ;

Già il vetturale accozzava con parsimonia equa biada per la vigilia del viaggio (141).

Conjointement, et conformément à l'inversion des valeurs sémantiques des deux adverbes évoquée plus haut, ce sont ici – comme dans les exemples suivants – leurs positions respectives dans la chaîne syntagmatique qui s'inversent, l'initial *oramai* étant lié au passé d'un procès accompli et le suivant *già* (dans ce cas redoublé), au futur proche d'un procès à venir. Une double référence temporelle définit ainsi, une fois de plus, une étape de la diégèse ; ou plutôt, en l'occurrence, comme on s'en aperçoit au fil de la lecture de ces pages conclusives (R 140-144), un intervalle de temps où prennent place bien d'autres petits événements, du coup situés à leur tour, comme souvent, entre ce qui s'est achevé (*Oramai null'altro da pigiare*) et ce qui est sur le point de se produire (*già prossimo ripartire*). Intervalle privilégié, dirait-on, destiné en tout cas à se prolonger jusqu'à la fin du chapitre, puisque celui-ci s'arrête finalement au seuil du retour annoncé qui – précédé par le départ d'un grand chariot chargé de vieux meubles et de provisions –, n'est évoqué que par anticipation : « Partito il carico pel suo lungo viaggio notturno, nella calma chi poi scopriva roba dimenticata [...] quei dodici pasticciotti ripieni, li porteremo noi, anzi arriveranno prima [...], Pia in questo momento che farà [...], ci conosce ancora, figurati la mamma che apre e trova i facchini carichi. Nanni mio, che hai portato, dove lo mettiamo questo vecchiume? [...] » (143-144).

Le même couple adverbial ressurgit au sein du chapitre XI pour marquer un autre tournant du récit. Une modification insensible, cette fois, de l'état d'âme de Malinda vieillissante qui, se retrouvant seule, souffrant de pertes d'équilibre et de troubles de mémoire, cède peu à peu à l'empressement obstiné d'une voisine importune et curieuse :

Pur essendo in lei manifesta invincibile disapprovazione verso tal impicciosa [...] certe serate non so, o coi primi nunzi invernali, o che ancora [...] si stabiliva tra loro un arcano afflato. Indugiavano insieme sul pianerottolo, a contarsi affanni reciproci, ognuno alleviante il correlativo, altrettali cascate, e non meno sola [...]. E invitava Malinda a entrare [...]. E mo, era come a esprimerle la ben apparentata, vediamo un po' casa sua, questo però mai concesso [...]. E Malinda temporeggiante alla propria

M. FRATNIK

soglia con chiacchiere precludendola, essere il suo nient'altro che un semplice disturbino nervoso, detto aerofagia [...] dunque aerofaga mangia aria, che a inghiottirla solletica il gran simpatico, questo si agita [...] e una cade [...]. Malinda opponeva resistenze cedenti, gli occhi curiosi via via si appagavano nel continuo svelarsi mal contenuti misteri, *tutto l'emporio ormai in mostra* svanitone ogni pudore [...]. *Già Malinda trovava in lei un'autentica interprete* ben disposta ad aiutarla (tanto era sfaccendata). E se incerta, poniamo, dove ritrovare nomadi forbici, strofinacci o passapatate, l'attiva collaboratrice figgeva chiodi nella prima parete in vista assegnandovene il pernottamento. (R 148-150)

Les mêmes adverbes apparaissent enfin en position liminaire dans la seconde page de ce même chapitre pour indiquer l'élosion d'un long intervalle de temps et situer, du même coup, le moment de la diégèse qui coïncide avec la reprise de l'histoire de Malinda (à peine mentionnée au chapitre X), entre un passé révolu et un avenir différent qui s'inaugure :

Ogni pomeriggio, incipriata, indotto il suo lino pallido, ella [Malinda] si affacciava aspettando figlia e nipote [Fufina et Pia], quest'ultima *non più ormai di mani burattine, docili polsi, né in braccio*, ma libera, a camminare da sé. [...] volti gli occhiali bui al canto, vieppiù che la vista corta avvertivano i mamma, ecco nonna lassù. [...] Come diversa Malinda, la capigliatura fondente di colore avventizio, il corpo smussato, le scarse ciglia, quelle gote sansoviniane. Vederla poi priva di terribilità, ma dolce, da non credersi quanto mite [...]. Era sul pianerottolo a vezzeggiare la piccola, *troppo già cresciuta da reggerla*, mai quella porta richiudersi senza gran rimbombo, Fufina tra i mobilucci della sua fanciullezza [...] (146)

C'est là le premier signe du déclin de Malinda, thème central du XI^e chapitre qui, au fil d'une série de séquences principalement itératives couvrant une longue durée, retrace l'aggravation progressive de son état. Et ce, sans le secours d'aucune indication temporelle précise, mais par le biais des modifications physiques et mentales qui affectent successivement le personnage vieillissant, plus d'une fois mises en parallèle avec celles, inverses, de ses petits-enfants qui grandissent (« Uscire da sola era un rischio per le improvvise cadute. [...] e Mino troppo preso da studi *ormai* per accompagnarla ogni tanto *come dapprima* », 148), et en particulier, comme ici, de la très petite Pia qui est en pleine croissance. Ce qui ressort dans un tel contexte, est que le (seul) rôle des adverbes qu'on a relevés

(*ormai, non più ormai, già*) est d'inscrire une dimension temporelle dans le déroulement du récit, ou plus précisément, d'y rendre sensible, à la lecture, le sentiment du temps qui s'écoule, une temporalité qui ne serait autrement que signalée (plus ou moins clairement) au lecteur.

C'est particulièrement évident pour le déictique récurrent *ormai* employé seul. Tel qu'on le rencontre, par exemple, successivement, vers la fin du IX^e chapitre, qui est celui de la dernière apparition d'Andrea sur la scène romanesque³⁸, appliqué à ses absences qui, avec le temps, se font plus longues :

Suo nonno. Ma non il solo. Ne aveva [Mino] pur un altro. Dove. Lontano. [...] e nonna Malinda, niente nonna Malinda, mogliettina del maritino³⁹, ebbene, nonno Andrea ti viene, se vuoi saperlo, ecco, mogliettino [...]. Non si vede. Perché. Verrà. Ella [Fufina] gliene instillava tenace il nome ora con la parentela irreale ed ora con quella vera [...]. Dell'intento materno il bimbo faceva un gioco [...], raccontami quella fiaba, mamma, del mollettino. Andrea invero dava di sé ben scarsa contezza: *la sua assenza più lunga ormai*. (127) ;

puis à l'incipit du chapitre X, associé à l'état de Malinda, devenue trop âgée pour accompagner à cheval, ou à dos de mulet, son gendre et ses petits-enfants partis faire les vendanges :

Poi Malinda, *povera amazone ormai*, non li seguì. Erano dal fattore per la vendemmia. (133) ;

³⁸ Au chapitre suivant Andrea n'est évoqué qu'indirectement ou, pourrait-on dire, *in absentia* : à travers le regard d'une voisine lors de ses fugitives apparitions (« scorto da una sua specola Andrea nei fugaci arrivi », 148, cit. plus bas), les souvenirs de Malinda (R 148, 152), les lettres qu'elle lui envoie (ou voudrait lui envoyer) par l'intermédiaire de Mino (153-154), et celles qu'elle reçoit ou – car la frontière entre réel et imaginaire se brouille peu à peu dans le récit, comme dans l'esprit de Malinda qui décline – croit recevoir : « una solitudine irrimediabile dal fingere ella decreti suoi contro possibili perdoni, giammai rivederlo. Malinda ascolta, io gli creo nei miei uffici la Sezione [...] Cinturini Andreitozzoli, chiede solo questo, riunirsi con noi per sempre [...]. Non voglio più rivederlo, era la risposta. » (155).

³⁹ C'est ainsi que Malinda, qui n'assume pas son statut de grand-mère, se fait appeler peu après la naissance de Mino : « Era per Malinda tempo di storre destramente l'appellativo spettantele, prossimo nonché sgradevole. Ella, come per celia e basta, avviò il nepote a qualificarsene semplice maritino. E io, la tua mogliettina. Da capo. Chi sei tu? Mino la fissava impassibile, con epoché morganatica. » (R 122).

expressives ou subjectives typiques du registre du discours : « Poi Malinda, *povera amazone ormai*, non li segui » ; « *Ormai* la mamma non lasciava più sola *quella sua povera* desdemonna ». Le glissement furtif des plans énonciatifs s'opère, au reste, en parfait accord avec celui des paroles ou des pensées des personnages qui ne cessent de s'insinuer subrepticement dans l'énoncé narratif, transposées par le biais du style indirect libre, ou proprement rapportées, mais sans guillemets, selon une pratique constante de l'écriture pizzutienne. Le premier passage cité en offre, d'ailleurs, une nouvelle illustration parlante : *Ne aveva pur un altro. Dove. Lontano [...] ebbene nonno Andrea ti viene, se vuoi saperlo, ecco, mogliettino, etc.*

La scansion de la marche du temps au fil des derniers chapitres de *Ravenna* et du déclin de ses protagonistes, accompagnée d'inflexions lyriques, nous conduit à en examiner, pour conclure, d'autres aspects, qui renouent avec le motif, initialement relevé, des angoisses de Pizzuto face à la fuite des jours, étroitement lié à celui du cycle des saisons qu'on a vu investi d'une signification ambivalente, en ce qu'il est porteur d'une promesse et d'un sentiment de renouveau en même temps que de la pensée du déclin. C'est cette même ambivalence qu'évoquent aussi, sous une forme plus tranchée, les textes d'Horace et de Bembo dont Pizzuto ne cite qu'un fragment. L'ode à Sestius d'Horace, qui s'ouvre sur une euphorique célébration du printemps – *Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni* (v.1) –, s'achève, en effet, sur un cruel rappel de la brièveté de la vie et de la pensée que devrait inspirer à tout homme âgé le retour même de la belle saison :

[...]. O beate Sesti,
 vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam.
 Iam te premet nox fabulaeque Manes
 et domus exilis Plutonia, quo simul mearis,
 nec regna vini sortiere talis
 nec tenerum Lycidan mirabere, quo calet iuventus
 nunc omnis et mox virgines tepebunt⁴¹.

⁴¹ *Odes*, livre I, ode IV, cit., vers 14 à 21.

M. FRATNIK

De même, bien que d'une façon très différente, le poème de Bembo, *Tornava la stagion, che discolora* (auquel Pizzuto emprunte le syntagme « dal ghiaccio alle viole »), met en garde contre l'inexorable fuite du temps à travers l'image même du cycle des saisons :

Ad ozio vano darsi, ed a pigrizia,
 Che altro è se non odiar se stesso,
 Quando da lor ogni danno s'inizia ?
 Mirate gli anni vostri, che sì spesso
 Cangian stato dal ghiaccio alle viole,
 U' foste sempre, e sete pur quel stesso.

[...]

Che 'l tempo se ne va veloce e queto
 Co' vostri giorni, anzi corre, anzi vola,
 Degl'inganni del mondo altero e lieto.
 O felice quell'alma, che s'invola
 Pria che la sera, o la notte l'aggiungi,
 Fuor di questa volgar misera scuola⁴².

On s'arrêtera plus précisément sur la fin du chapitre IX et sur les chapitres XI et XII qui reprennent un même thème en le modulant en un crescendo pathétique qui culmine dans les dernières lignes du roman.

Les dernières pages du neuvième chapitre sont, rappelons-le, celles de l'ultime apparition d'Andrea dans l'univers diégétique – ainsi que de son double, Foco, vite expédié, quant à lui, et sans état d'âme, dans une incise : « Andrea invero dava di sé ben scarsa contezza. [...]. Per contrario di Foco, che indirizzava perfino a se stesso lettere, col Carissimo Foco (dónde il suo recente ricovero in un quisisana) » (128)⁴³. Andrea présente à peine quelques signes de vieillesse, en soi anodins ; seul le point de vue et le dévouement filial de Fufina, qui s'empresse autour de lui, en font peu à peu mesurer la gravité :

⁴² Respectivement strophes 19-20 et 52-53 in *Rime aggiunte*, cit.

⁴³ Signalons, en passant, que la curieuse pratique attribuée à Foco vieillissant dans cette incise ironique reprend, en la tournant en dérision, celle du jeune héros autobiographique de *Si riparano bambole* (SBR 89).

La pia Fufina ogni tanto gli rimetteva i soldi pel viaggio, Nanni ne concluse valere meglio il biglietto. Ma offenderlo; offenderlo, il gran timore di lei, fin da piccola, quando sentire quel termine riferito a suo padre le era supremamente angoscioso. Talvolta nessun dolore ne raggiunge l'immaginativa [...] (128) ;

Stavano da poco in villa [...] gli oliveti, vigne, sino giù all'abitato. Qui essi col fresco, poi, condussero Andrea, essendo giusto la sera del cinema all'aperto [...]. Fufina sbirciava suo padre così intento alla vista da ricordare il fanciullo di dianzi [...]. Due tre cavate e che bacio, Andrea il fazzoletto, sulle teste giunte fluttuò stampato FINE. Ti è piaciuto papà ? egli a fare cenni di sì [...]. Alquanto più calmo sentenziò che capolavoro, e incesplicando qua là, pronti essi nel sorreggerlo, lungo il cammino mostrato debolmente dagli astri o dai riverberi pescarecci, evocò le scene più energiche, anche gliene spiegarono circostanze incomprese [...]. Con pazienza Fufina ricostruiva altri passi mal afferrati da lui [...]. I lini pel suo riposo, celesti ricadenti freschi, odoravano di gaggia. [...] Fufina bussava [...] ti metto vicino, qui, lo vedi, il bicarbonato grazie buon sonno e, già per richiudere, se hai bisogno di qualche cosa chiamami. [...]. Altro toc toc discreto [...]. Papà, ella susurrò, se vuoi andare di là, è in fondo a sinistra. (129-131).

Le chapitre se clôt, aussitôt après, par une surprenante envolée lyrique, à la fois explicitement rattachée au point de vue de Fufina et clairement portée par la voix émue du narrateur qui sonde l'expression de son regard :

Gli occhi filiali pur miopi, dietro il cristallo esprimevano, come dirlo, un cercare quasi la persona nella persona [...]; più ancora, un cercar la vita nella vita: e neanche cercare [...] ma qualcosa prossima alla preghiera, che dei voli è l'estremo. (131)

Plus poignant encore est le chapitre XI, qui porte tout entier sur la déchéance de Malinda, racontant ses phases successives, depuis le moment liminaire, déjà évoqué (R 146), où, vieillie, mais encore autonome et apparemment en possession de toutes ses facultés, elle s'acharne à poursuivre son commerce, de plus en plus dérisoire, avec des chutes de tissu, jusqu'à celui où, perdant la parole et la coordination motrice, elle est définitivement alitée (155-156), en passant par ses premiers troubles de mémoire et ses premières chutes, les visites successives des médecins, la multiplication des examens, des médicaments et des piqûres,

M. FRATNIK

l'affaiblissement de ses facultés mentales et sa régression ; maux divers et situations humiliantes auxquels l'accélération du récit, qui condense une longue durée temporelle en quelques pages, confère une intensité particulière, suscitant l'effet d'une accumulation insoutenable ainsi que d'une inexorable et rapide aggravation qui conduit fatalement vers la mort :

[...] l'addormentarsi [Pia] nel sofà [...]. Allora seguitavano sottovoce, Malinda mostrando poi gli ultimi arrivi, stoffine palpeggiate [...], che te ne pare ? E Fufina, oh come la guardava Fufina, e sempre devoti sì sì sì, e cercarne una mano [...] ascoltarla, bearsi alla beatitudine sua (146-147) ;

Più tardi, mai distogliendo da lei un impassibile sguardo [...] ora l'astuccio con qualche collanina, ora desiderati profumi, cosette vane, creme di gioventù [...]. Oggi vèstiti, ridiceva aiutandola, apparecchiandola, portiamoci il bolero, sammai (147) ;

Senza accorgersene ella si ritrovava in terra non sdrucioloni, di colpo, messa a sedere, un che nella rotula forse, qualche amnesia, che vergogna (148) ;

[...] ma è niente, stamane due sole volte, mamma, un altro dottore, se tu mi dici sì vedrai che ti compro, dimmelo. [...]. Veniva lo specialista. Ritta, gli occhi chiusi, mani protese agitarle [...] lei sorridente a aspettarsi un giochetto, sua figlia attenta [...]. Che interrogatorio, inquisizioni bizzarre [...] indispensabile prima una radiografia, no gambe, la spina dorsale [...]. Levate dai neri invogli le lamine plumbee, arrendevoli, rivelavano contro luce forme spettrali dissolventisi in baratri [...] qua o là racchiuso forse il male nell'indistinto. Nitida non vi era che una elice latte, cui additando subito ciascuno fra i professori via via procuratile da sua figlia diceva il pancreas [...]. Non c'è niente. Artrosi. [...]. Una irradiazione. Riposo. Immobilità, se non cammina non cade, mi raccomando, ella a forza docile, fialette arrivate in volo [...] no, decreto, sospese in tronco, proviamo col cobalto, e bucherellata, e voleva guarire, ma presto, e mandar giù ogni cosa pur reluttando. L'arrivo del seggiolone, passarvela, silenzioso, scorrevole come una carrozzina da bimbi (151-152) ;

[...] i cartoni animati, apriamo, che non ci fossero né malvagi né l'orco, tenui le voci [...]. Sedata, a poco a poco angosce e terrori svanivano [...]. Dall'azzurro sgabello, buono anche per le nottate, Fufina accosto

indolente all'erta. Sì, mamma, sì mamma, lo stanco assenso somnesso di una incommensurabile devozione. (154) ;

Accesa e affannata ne ricercava il respiro necessità disdegni con aria colpevole, giustificandosi, instancabili gli occhi nel trasmutare l'orrore in dolore, le piccole mani interpreti di ogni accorgimento. Erano accostate imposte [...] come dolce cullarla un membro alla volta, ore ed ore. A tratti era rotto il coordinamento, risollevata una stessa gamba per l'altra, incerto lo sguardo, giù la testa e ritolta. (155).

Mais ce qu'il importe de relever surtout, avant d'examiner le XII^e et dernier chapitre de *Ravenna*, c'est que les protagonistes déclinants sont tous deux confrontés à leurs petits-enfants en bas âge. Les pages qui décrivent Andrea (128-131) s'inscrivent en effet dans un chapitre qui est entièrement consacré à la naissance et aux premières années de Mino, le premier enfant de Fufina (119-128) ; la contiguïté ainsi ménagée entre l'homme vieillissant et son petit-fils se double, au reste, d'un rapprochement avec un autre enfant, rencontré à l'entrée du cinéma, rapprochement d'abord implicite, puis déclaré, de manière à laisser entrevoir chez Andrea un début de sénilité : « Presso la soglia, bramoso ed immobile verso l'occulta platea, un fanciullo stava a fissarne l'arbitro là sul varco [...] » (129) ; « Fufina sbirciava suo padre così intento alla vista da ricordare il fanciullo di dianzi » (130). Le déclin de Malinda, comme on l'a vu, est plus clairement mis en parallèle avec la croissance de la petite Pia, dès le début du XI^e chapitre (146), mais aussi bien, plus implicitement, en son milieu (« la voce dei nipotini in arrivo appena da scuola, si affacciavano fuori soglia a dirle buon giorno e via », 152) et dans ses dernières lignes (« Ella [Fufina] aprì l'uscio, vi sparve. Ne tentavano il pomo. Pia, le susurrò allo spiraglio, nonna riposa, non si entra, e richiuse. », 156) ; tandis que son gâtisme est évoqué avec insistance, notamment par ce même biais : « Mai compere mai regalini [Fufina], attenzioni o cure per la sua figlioletta e non, quasiché ne avesse ella due, l'altrettanto a mamma » (147).

Le motif du jeune enfant ne révèle cependant tout son sens que dans le dernier chapitre du livre. Chapitre très particulier puisque, enfreignant de façon décisive les codes romanesques, Pizzuto abandonne ses protagonistes – dont les plus âgés sont voués à une mort prochaine – et en introduit d'autres qui n'ont aucun lien avec les premiers (et qui n'ont même jamais été mentionnés auparavant) : Momo et sa femme, Polla, Lami, leur fille, Titta, leur beau-fils, et Ottavio, leur petit-fils âgé de quelques mois. Si ce

n'est que ces personnages s'avèrent être des doubles des précédents, des avatars caricaturaux et cauchemardesques, en l'occurrence, encore plus manifestement donnés à lire comme des figures plutôt que comme des personnages romanesques conventionnels, appelées à transposer, en multipliant les représentations, les conflits psychiques et relationnels qui hantent l'auteur. Leur noms mêmes, au reste, qui – à l'exception d'Ottavio – sont déclarativement inventés (tels déjà Foco et Malinda), et ne sont que des surnoms, construits comme des hypocoristiques (tel Fufina et ses variantes), suffisent à désigner leur statut non réaliste, en les apparentant plutôt aux *dramatis personae*, foncièrement fantasmatiques, d'un conte⁴⁴. La nouvelle histoire narrée, très vite centrée sur la déchéance de Momo, réitère en même temps, tout en les déformant avec de nouvelles et frappantes variantes, celles du déclin d'Andrea et de Malinda, pour en livrer finalement une version outrée et altérée ; si bien que toute la dernière partie de *Ravenna* rappelle un de ces finales musicaux qui n'en finissent plus de se conclure, accumulant des répétitions modulées d'accords en un crescendo de *forti* et de *fortissimi*⁴⁵. C'est là que le pathos atteint son paroxysme, tandis que le

⁴⁴ On fait bien évidemment référence ici à la parenté du conte, du fantôme et du rêve. Il n'est peut-être pas indifférent, à cet égard, que ce dernier chapitre s'ouvre sur l'évocation d'un rêve : « Questa notte ho sognato pupa, andava dicendo i saraceni, i saraceni. Da dove le è venuto in mente, chiedevo io e tu, chi lo sa? ogni tanto ne tira fuori » (R 157) ; et en même temps sur celle d'une petite fille qui renoue avec le motif des petits-enfants et fait pendant *in limine* à la description conclusive du petit Ottavio (R 166, cit. à la fin de notre avant-dernier paragraphe) : « Sapete il giochetto dei fiammiferi? [...]. Mentre era qui mi ci voleva mezza scatola di svedesi. [...] si prende un fiammifero [...]. Poi, accendi [...] Poi una dice: Soffia, dà, forte, e lei soffia, ma non ce la fa. Allora spegni, allarghi le mani e dici: Non c'è più. E subito lei allarga i braccini e dice: Più più più, occhioni spalancati un momento, poi una risatina furba furba » (*ibid.*). Petite fille – il importe de le remarquer – destinée aussitôt à disparaître et qu'on ne peut identifier (si ce n'est qu'elle rappelle vaguement la petite Pia jouant avec Malinda, R 133), pas plus qu'on ne peut identifier les instances qui, en ce début de chapitre, assument ces discours à la première personne, question qui se révèle finalement inessentielle pour le lecteur, désormais accoutumé aux glissements incessants et à la confusion des plans énonciatifs – si ce n'est encore à l'irrépérabilité absolue des sources d'émission des énoncés –, et bientôt confronté, dans cette même page, à l'escamotage des protagonistes dont il a suivi l'histoire, subitement remplacés par d'autres, qui ébranle la notion même de personnage, en réduisant les *dramatis personae* à des supports précaires et interchangeable du discours narratif. *Ravenna* inaugure résolument par là, au moment de se clore, des traits d'écriture qui caractériseront la production ultérieure de Pizzuto.

⁴⁵ On pense, ici, aux innombrables références à la musique qu'on trouve dans les textes de Pizzuto et aux métaphores musicales qu'il applique souvent à son écriture. Voir par

sort tragique et douloureux du personnage vieillissant passe la mesure de toute vraisemblance.

Car point de *pietas* ici, ni de pitié. Momo est entouré d'une femme et d'une fille qui le traitent sans égards et, à mesure que ses forces physiques et mentales déclinent, le maltraitent de plus en plus brutalement, allant jusqu'à lui ôter toute dignité humaine et, finalement, jusqu'à l'anéantir à la veille de sa mort.

Ainsi le voit-on, dès le départ, négligé et rudoyé par sa femme (figure très semblable, par son impétuosité et sa brusquerie à celle de Malinda jeune), qui occupe ses journées à choyer leur petit-fils nouveau-né ; régulièrement confiné dans un recoin de l'appartement (comme l'étaient, dans diverses circonstances, Andrea et Foco) ; et nourri une fois par jour, de mauvaise grâce, de pauvres repas dignes d'un hospice :

Arrivata appena, era pronto a chiamarla dal suo recesso [...] Polla. Polla. Po, ella irrompeva, un che vuoi fosco, altro che cordiale, scompigliatore di idee o, se c'erano, pel coordinamento col lessico. Si potrebbe mangiare? Sì mangiare, l'unico pensiero [...] dovresti vergognarti, bipùm, ne tremavano i cardini. Egli [...] paziente si reintegrava come in ascolto delle voci traverso le sonore mura: un dialogo femminile [...] a tavola, gli era ingiunto, ivi il semolino. Scottava. Per ornamento una bella esse di olio con ghirigori fluviali. La sedante mela. Nel bicchiere suo giallo l'acqua si coloriva in sidro. Tutto sempre per tormentarmi, fingi anche la fame che non hai. (R 158-159)

Le texte remet ainsi en récit, en forçant à peine le trait, qui s'accusera au fil du chapitre, les rapports de force qui s'établissaient entre Malinda et Andrea (et que l'on retrouve dans bien d'autres couples pizzutiens⁴⁶). Les

exemple, en l'occurrence : « La decelerazione ritmica dei timpani nella ultima battuta della nona di Beethoven conclude con impetuoso inchiodare l'opera ormai compiuta » (A. Pizzuto, « Lessico e stile » in *Lezioni del maestro. Lettere inedite e scritti rari*, A. Pane et A. Fo (éd.), Milan, Libri Scheiwiller, 1991, p. 42). Ou encore cette métaphore appliquée, dans *Ravenna*, au bavardage de Malinda : « in frivolo cicaleccio, tranquilla all'apparenza; come gli arpeggi del pianista, con nostro vivo sollievo ritenuti ultimi, uno svolazzo e riprendono » (R 29).

⁴⁶ Voir à ce propos D. Ferraris, « Ébauche d'une poétique de la discrétion », cit., qui, à partir des protagonistes de SPA, dégage les traits récurrents des personnages masculins et féminins de Pizzuto. Notamment : « La femme incarne l'énergie jusqu'à la violence [...]. Son caractère entier la fait capable de générosité mais aussi de cruauté et d'injustice. [...] Elle est, enfin, [...] le type même de la femme furieuse qui tient à avoir le dernier mot en

reprises littérales sont particulièrement perceptibles : « ella irrompeva [...] bipùm, ne tremavano i cardini » rappelle par exemple « ecco Malinda irrompere, ancora tremandone il battente » (R 63) ; « Polla. Polla. Po [...] un che vuoi fosco [...] scompigliatore di idee o, se c'erano, pel coordinamento col lessico » fait écho à « Malinda, chiamò [Andrea], silenzio, Malinda, ripeté. [...] Un momento [...]. Spirato questo, o Malinda [...]. Qua il vocativo incontrò a mezza strada ancora un momento. L'ultima volta appello ed asseveranza più stringendosi diventarono contrappunto : un moliinda. » (61), ainsi qu'à tous les moments où Malinda coupe la parole à Andrea (« infervorata annientava Andrea al minimo assaggio di parlare », 36)⁴⁷, ou contraint Andrea et Foco au silence (« Neanche osarono interrogarla, tanto era temibile e temuta da tutti e due quella benedetta eloquenza sua alla papale », 40). De même, le *recesso* (« Arrivata appena, era pronto a chiamarla dal suo recesso »), qui constitue un véritable leitmotiv, reprend et module, par-delà la diversité des situations, les coins où Andrea se retire pour échapper à la furie de Malinda (« sua unica salvezza era nella fuga [...] infine egli si rifugiava ansante nel suo cantuccio », 63) ; la soupente minuscule où il est confiné lorsqu'il habite incognito chez sa sœur et son beau-frère, puis chez un autre couple (« Snidato dalla canicola egli ricercò una sortita. [...] Andrea dove vai, Lao a seguirlo [...]. Che vuoi? buscarti un malanno ? [...] gli ripeteva amorevole e persuasiva Livia ravviandolo al recesso [...]. Di nuovo entro cella », 98 ; « Livia [...] alloggiò il povero latitante presso i Paoletti [...] piccolo sì quel recesso ma su per giù come ogni altro, tanta del resto era l'assuefazione sua con infimi bugigattoli », 101)⁴⁸ ; mais aussi bien la loge, tout au contraire agréable, où Foco, qui travaille pour un temps comme concierge dans un

toutes circonstances. / L'homme, quant à lui, paraît complémentaire par opposition : il est doux, faible jusqu'à la veulerie parfois [...] et prêt à d'innombrables démissions ou compromis pour échapper à quelque confrontation brutale. » (p. 19.), ou encore, plus précisément, à propos de toutes les figures masculines qui apparaissent dans SPA : « L'Homme est ici un être qui vit souvent dans la soumission et presque toujours dans la peur de transgresser quelque volonté implicite. Il est dans la crainte d'un verdict sur son compte. » (p. 19n). Une telle définition s'applique bien à Andrea, et plus encore, on le verra, à Momo.

⁴⁷ Pour cet anéantissement du personnage voir aussi R 166, cit. plus loin.

⁴⁸ Voir aussi: « [Andrea] arrivata l'ora togliersi dal parentado, raggiungere la sua torre con le provvisioni serali. [...] quella scala infinita e buia, fredda quando fu l'autunno, gelida poi [...] ogni notte nuovo romanzo e nuova candela, questa che a interrogarla periodicamente quanta era ancora si agguagliava la velocità di lettura » (R 98-99).

hôtel, aime à se réfugier : « [...] poteva benissimo chiudersi dietro certo sportelletto. E quella possim-possibilità di intimarsi [...] era per Foco una non celata brama, simile alla claustrofilia gattesca. Quali colmi recessi, donde [...] traeva l'orario [...] o una preziosa mappa [...]. E giunta l'ora [...] Foco in piccionaia, l'ampia rimbocatura, un calduccio, quel pigiamone [...] repente una ispirazione presto penna. » (42-43)⁴⁹.

Momo est décrit ensuite au moment où il accomplit scrupuleusement sa tâche mensuelle qui consiste à aller retirer la maigre somme que lui procure sa retraite, corvée humiliante et terrifiante pour lui, qui craint d'être agressé sur le chemin du retour, et finalement dégradante puisqu'il doit remettre son pécule à sa femme qui, l'infantilisant, ne lui laisse que quelques sous d'argent de poche :

Quel furtivo intascare una così scarsa valuta [...] avviarsi guardingo verso l'uscita, frammezzo tagliaborse e rapinatori [...]. Gli angoli malsicuri, e varcato infine l'ingresso, ne sbucassero giovinastri in morione, o piombargli sopra per le scale, pronti a gettarvi sugli occhi l'aspro tabacco, polvere, limature, se non alcuna coperta addirittura. Sonare e risonare impaziente, qui accolto a strilli, poco male, la restauratio era salva, ormai nelle mani di Polla, sempre per sé i pochi spiccioli. (161)

Mettant en place l'effrayant crescendo des brimades et des souffrances endurées par Momo, doublées de cruels fantasmes qui en sont comme l'intériorisation, teintée de masochisme, le texte évoque aussitôt après l'espace de plus en plus restreint qui lui est concédé dans un foyer aux besoins duquel pourtant il contribue et où il n'est plus que toléré, dépossédé de ses biens et terrorisé par les incessantes et injustes réprimandes dont l'accablent, au moindre de ses gestes, sa femme et sa fille, souveraines tyranniques et clairement sadiques, d'un « matriarcat » (162) dont il devient la victime impuissante:

⁴⁹ Cf. sur ce point D. Ferraris qui, à propos du héros de SR, relève à juste titre l'ambivalence du terme ainsi que sa « belle fortune dans la production ultérieure de Pizzuto » : « Le "recesso" est un lieu isolé, solitaire, caché : c'est l'asile, la retraite mais aussi le retrait, le recul, le recoin, le repli » (« Un roman en trompe-l'œil : *Signorina Rosina* d'Antonio Pizzuto », *Les langues néo-latines* 254, 1985, p. 95-122 et p. 120, n.57.)

M. FRATNIK

Egli entrava in disarmo. Del guardaroba invaso adagino adagino dalle sottane, a lui un unico attaccapanni ove riponeva [...] ogni vestimento l'uno sull'altro sovrapposti con metodo per indossarli secondo ordine razionale che ora Polla ora Lami erano sbrigative nell'attraversare o corrompere, imponendogli il loro regno e governo, perfino tal certa pedagogia. Babbo, non si fa così, Momo, la prossima volta [etc.], questo e quello, sempre vogliose di instillargli saviezza per un limitato avvenire. Dopo esperienze siffatte egli si turbava richiesto appena avvicinandosi i loro passi [...]. Infine tornato solo qual suo mai interrogare forse uscì finestra gangheri oh, se poter ridurre il lenzuolo in strisce da connettere, calar giù [...] Né per eventuale conforto suo genero [...] specie dell'Enrico VI scespiriano [...]. Pur gli bastavano [...] libri voluminosi a rate disposti intonsi nelle dotte scansie [...]. Era biblioteca di Momo un nomade atlante ora sul baule ora fra la biancheria [...] (161-162)

Suivent les privations, les humiliations et les terreurs liées aux diagnostics des médecins et, surtout, à l'hôpital où, contraint par sa femme et sa fille, Momo est obligé de se rendre, terrifié par les examens et les saignées auxquels il doit se soumettre autant que par les dangers, à la fois réels et imaginaires, de l'espace urbain qu'il doit traverser et qu'il perçoit comme hostile :

In unisono dal matriarcato giunsero appellative le voci delle sue donne. Mobbo, il signor dottore, minaccia resa realtà, lo traevano irresistibili innanzi, settantotto, centoquarantacinque (bassina), trentatre, lieve artrosi, parestesia, glicemia, andarvi digiuno, oh, porgere la vena, attingerne, che che, egli balbettava [...]. E il mattino dopo – anzi le mattine – allorquando, in preparazione al paventato salasso, anche può darsi per indurvelo, o congiuntamente, non c'era caffè. [...] Deciditi, che ci vuole, punture da nulla, e se dovessero – non sia mai – farti, figuriamoci, un taglio, qualche paratomia ? [...] Qual assedio, moderatrici beate, senza altri pensieri che costringerlo [...]. E gli comparivano [...] le temute fabbriche. Dove la stazione per lui, se non alla Chirurgia? Stava invece nella contigua popolosa clinica medica, da basso, per certa angusta scaletta sprofondantesi, da scendervi come entro una cripta. [...] E Momo atterrito, poter traversare mai quel tumultuario stradone, fra le innumerevoli luci delle vetture a abbagliarlo, solo nella furia spietata, in fiotti avventantisi addosso l'una con l'altra [...]. Una signora sopraggiuntagli a fianco già si avventurava guardinga, mi aiuti, gli porse il braccio [...]. Ruendo innanzi qualche gigantesco omnibus, ella dava

arresto col gomito a rassegnare gli impavidi congiurati nel transito. (162-164) ;

la séquence narrative se clôt par de significatives métaphores qui comparent le vieil homme à un condamné à mort, puis à un poulain craintif qui ne se sépare pas de sa mère et, finalement, à un animal qu'on mène à l'abattoir :

Così Momo varcò indifeso la soglia dello Stock Yard, là dietro pronto alla vasca il negro con lo stiletto. (165)

On touche là au point ultime de la déchéance de Momo (au deux sens du mot), personnage qui, malgré les apparences, au premier abord trompeuses, emprunte, à l'instar d'autres protagonistes de *Ravenna*, bien des traits de l'auteur – ou de son personnage autobiographique –, et en particulier ses angoisses. Dont son agoraphobie, par exemple, aggravée par la difficulté qu'il éprouvait à marcher, décrite dans les mêmes termes, pathétiques et encore plus extrêmes, à travers le vieil homme de *Il triciclo* (1962), texte contemporain de *Ravenna*⁵⁰ ; son effroi face à la fureur féminine, réaction

⁵⁰ Initialement paru dans l'anthologie *I giorni di tutti*, Rome, Edindustria Editoriale, 1960, p. 173-178, puis publié par Vanni Scheiwiller, Milan, All'insegna del pesce d'Oro, 1962, et enfin, suivi de *Canadese*, dans la même collection en 1966. Voir la scène de l'incident et, surtout, la frappante conclusion du récit qui évoque les pensées nocturnes, voire oniriques, du conducteur du triporteur : « Un vecchio si accinse a traversare. Giunto in mezzo, forse nello scorgere qualche automobile, tornò indietro. Il triciclo, il triciclo. Due passi avanti, no, retrocesse, indeciso [...] l'urto inevitabile malgrado il freno, troppo limitata distanza, vanamente egli tese innanzi le braccia, giù, travolto. Che sforzo per trarlo di là sotto. Rimessosi in piedi stordito, stava a tastarsi mal reggendosi. L'investitore tremante distribuiva le responsabilità. Non mi lasci qui, balbettò il poveraccio. Abito vicino, rimpetto alla fabbrica. Mi accompagni almeno fino al marciapiede. [...]. Così. Adagio adagio. Fino al marciapiede. Gli strinse la mano. Stia tranquillo. Non voglio farle del male. Il Signore ci aiuti. E si ritrovò solo nella via deserta. [etc.] » ; « Frattanto il triciclo raggiunse l'estremo borgo. [...] entrarono gli altri reduci dai cantieri, per ultimo il padre. Si può sapere che hai? Anche i figli osservavano quel suo appartarsi, il fare riservato, meditativo. [...] Egli si agitava nel letto, voltandosi e rivoltandosi [...]. A piè della scaletta [...] stava il triciclo, là sempre a passare la notte. [...] Miserabile ordigno di tendenze omicide, travolgere un vecchio, quel meschino vecchio indulgente. Dargli la caccia addirittura, mentre tentava di salvarsi, avventarglisi contro ovunque cercasse rifugio, se a destra, a destra, a sinistra se a sinistra, su, addosso, ah, ci voleva, bene ti stia vecchio, vecchio vanaglorioso dei salti giovanili ». Nous citons de A. Pizzuto, *Le triporteur et autres proses*, éd. bilingue (présentation, traduction et notes de M. Santschi, postface de G. Contini), Lausanne, L'Age d'Homme, 1987, respectivement p. 26 et p. 28-30.

constante, déjà impitoyable et sans mesure, de la possessive maîtresse du héros-narrateur de *Sul Ponte di Avignone* (1938), et déjà modulée dans *Ravenna* par les incessantes agressions dont son avatar, Malinda, accable Andrea, aussi violentes qu'apparemment gratuites, puisque la cause qui les rendaient plausibles dans la « *terribile vicenda* » (SPA 5) relatée par le roman autobiographique en est tue⁵¹; ou encore ce qu'on a justement appelé

⁵¹ « [...] nella gran calura giunse Malinda sempre a dare le cacce, si vestiva da uomo per sorvegliare quel poveraccio di Andrea, giunse con la piccina » (R 24). C'est ainsi que Malinda est introduite au début de l'histoire, sans y être présentée, pas plus qu'Andrea, selon une pratique habituelle de Pizzuto qui laisse au lecteur le soin de se faire progressivement une idée des personnages et de leurs rapports respectifs et, bien plus, à travers une phrase incompréhensible, dont le sens ne sera jamais pleinement élucidé, comme ce sera le cas pour bien d'autres lieux du texte. Car le récit laisse seulement deviner, peu après, que les deux personnages sont en couple (on ne saura par ailleurs jamais s'ils sont mariés) et que la petite dont il est question est leur fille : « Quando tutto fu pronto, ella gli andò incontro come per caso. Tu qui. Tu qui. La lietezza di Andrea, poi quella di lei. Dunque tu dormi dal furiere. Così hai scritto. Io? dal furiere? Vorresti spiegare, deve essere un errore, intendevo dire in fureria. Capisco. Com'è soave Cutufina nel mentre dorme, non cambiare discorso, piano, la svegli, e lì in fureria non posso venire, naturale, capisco. E fattolo addormentare presso la bimba, gli tolse il mazzetto di chiavi, cauta stillò via, fu alla casa, schiuse, scopri, tornò, dunque tu per dormire te ne vai in fureria, è così? E già, era la risposta [...]. Malinda venutole un febbrone si trovò sola. [...]. E subentrò una delle non infrequenti emicranie, da non vederci più » (24-25) ; « Dopo, nella solitaria casetta, il freddo. Voci nel dormiveglia, un ispido bacio, papà, o i passi suoi rimbombanti, la porta su di essi a mano a mano più fiochi, e lo si rivide in pieno giorno, per sempre, diceva » (25). Rien n'est (ni sera) dit, en revanche, quant aux raisons pour lesquelles Malinda pourchasse son compagnon en se déguisant, le soupçonne de mentir, recourt à des subterfuges pour le confondre, l'accable sans trêve de sa colère et de son mépris et provoque d'incessantes disputes qui – on finit par le comprendre – sont à l'origine de ses violents maux de tête ; pas plus que n'est dite la raison des fréquentes absences d'Andrea : « Nuovi trambusti notturni, scorrerie inseguimenti, che confusione poi, desta, niente più papà, ancora la mamma in bende » (26). Ce qui est tu, dans *Ravenna*, ne s'éclaire qu'à travers l'histoire des protagonistes de *Sul ponte di Avignone*, dont ceux-ci sont des répliques, histoire d'amour entre un homme marié et sa maîtresse qui, en proie à une jalousie morbide, ne cesse de le tourmenter et de tout mettre en œuvre pour l'arracher à son épouse et à ses enfants légitimes. On confrontera en particulier avec les passages cités : « Una volta d'inverno dopo il solito "perché ti sei fatta un'altra figlia?" mi lanciò sul petto tutta l'acqua del boccale. Alle scene seguivano gli abbattimenti, emicranie di giorni e giorni [...]. E vivevo paventando la possibilità che scoprisse dove passavo la notte » (SPA 42) ; « Escogitava metodi da laboratorio [...]. Per provare, al tempo dei suoi primi sospetti, una chiave toltami mentre dormivo, non osò perfino correre nel cuor della notte alla casa coniugale tornando inosservata a letto? Poi, cogliendomi in fallo: "Questa, dunque, è la chiave del tuo ufficio?". – "Sì". – "Certo?". – "Certissimo..." » (162) ; « E la sua intransigenza non faceva

la « paranoïa » du protagoniste coupable et culpabilisé de *Sul Ponte di Avignone*⁵² qui, craignant d'être reconnu et dénoncé pour adultère, ne se déplace plus que craintivement et furtivement dans les rues de Palerme, à laquelle fait écho la panique de Momo, terrifié par d'éventuelles et fantasmagiques mauvaises rencontres, mais aussi, sans cause apparente, vaguement inquiet face aux plus banales : « Ora imbattersi in qualcheduno avuto commilitone nel riscuotere [...], ora con rapida sbirciatina determinando un consorte » (R 163). A cela s'ajoute, bien évidemment, la hantise de la mort. Mais aussi, et parfois conjointement, le malaise d'un moi qui s'éprouve en partie étranger à lui-même, celui qu'évoque, *in limine*, le narrateur de *Sul Ponte di Avignone* pour tenter d'expliquer ce qui le pousse à écrire :

La vita [...]. Non so vederla che come una successione discontinua di stati frammentari con questo solo di comune: la direzione verso la morte. [...]. Il mio io stesso l'ho avvertito talvolta come [...] la fonte misteriosa

che crescere, l'angoscia mia ne era l'ombra. Preparò un tranello. Era il mio compleanno. Fiori a tavola, la maionese, dolci, un regaluccio [...]. Divenivo impaziente: mia moglie mi aspettava per l'una, doveva festeggiare la ricorrenza [...] corsi. Stavo raccontando le solite fandonie non chieste per giustificare il ritardo quando squillò il campanello. Vedo aprire la porta. Lei con Giovanna. Mia moglie, che ha la piccola in seno, le va incontro, odo "Si accomodi", arretro come primo rifugio nella camera attigua. [...]. Mia moglie [...]: "Che bella bambina... Come ti chiami? Ti piace questa bambina? Si chiama Maria, perché non giocate insieme?". – E le due sorelle furono messe vicine [...]. Udii mia moglie: "Strano che si somiglino tanto!" [...] Andarono via [...] Io non osavo ancor muovermi [...]. Fu l'inizio di cacce senza tregua. [...] sarebbe stata una persecuzione fino alla morte, là non dovevo mettere piede! [...] Indossò abiti maschili... Quante volte doveti tornare indietro! Mia moglie dal balcone mi vedeva giungere guardingo [...] stavo cinque minuti con gli occhi alla porta, tornavo sulla via quasi dovessi tuffarmi in un lago d'inverno » (45-47). Dans la réécriture de la traumatisante histoire de SPA, les faits réels dont le héros autobiographique est injustement et sans relâche accusé, disparaissent, faisant place du coup à des reproches dénués de fondement ou à des fautes imaginaires (« gli andava rinfacciando oscure confuse colpe », R 61) qui alimentent la culpabilité fantasmagique et l'angoisse de ses avatars constamment houspillés par leurs femmes. La relation des contingences autobiographiques s'efface ainsi au profit d'un récit qui met en scène la vérité du sujet.

⁵² Voir R. Galvagno: « Il motivo della paura di essere scoperto e della necessità dunque di nascondersi, che possiamo definire, con formula ampia e comprensiva di tutte le varianti e sfumature articolate nel romanzo, come il grande motivo della clandestinità e della "paranoïa", scandisce come un vero e proprio *leitmotiv* tutto il romanzo » (*op. cit.*, p. 283, n. 20).

M. FRATNIK

di una irrequietezza che mi faceva [...] a tratti preso da certo stupore di vivere in coesistenza con un altro io inerte ed estraneo. (SPA 5)

Autant de tensions intimes non résolues, autant de sources d'angoisse qui alimentent les inlassables transpositions de l'activité créatrice pizzutienne, peu à peu arrachées aux contingences et aux causalités du vécu (« il fatto non conta, io incomincio da dove il fatto cessa di avere una validità, anche quale antefatto »⁵³), soumises à un incessant travail de mises et remises en forme, se transformant pour devenir de purs faits d'écriture (« Sostanza-forma [...] rapporto vicendevole di tre elementi: lessico, sintassi, ritmo »⁵⁴), en même temps qu'elles relèvent de la force vitale qui anime la création : « l'arte è una sintesi di sostanza e sua forma [...]. Una pura forma è arabesco [...] senza anima. L'anima [...] è l'essenza che la vivifica [...]. È vita infusa. / [...] Sostanza, beninteso, è essenzialmente altro che contenuto »⁵⁵.

Plus simplement, ici, l'outrance de l'histoire tragique et cathartique de Momo semble vouloir exorciser ces hantises tout en en masquant fatalement, à force de non-dits et de travestissements, l'origine. C'est ce que confirme le finale apotropaique du livre, placé sous le signe de la mort annoncée du personnage, au moment où survient, suivi de la célébration du nouvel an, le *dolce tempo* de Noël (R 166), promesse de renaissance spirituelle habituellement liée à celle du solstice d'hiver, tant attendu, qui annonce le retour du printemps et, comme le connote aussi l'évidente réminiscence pétrarquesque de l'expression, un illusoire retour vers la jeunesse (« Inoltrandosi marzo, era un invertire mèta, come verso la giovinezza da capo » R 24)⁵⁶ :

⁵³ « Lettera a Vanni Scheiwiller » (1962), TA 201-202 : 202.

⁵⁴ « Dello scrivere difficile » (1969), TA 285-289 : 287.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ L'allusion à Pétrarque ne manque pas de faire penser aussi à la coïncidence qui s'établit, dans le *Canzoniere*, entre le jour de Noël et le premier jour de l'année que Pizzuto associe dans le passage qui suit (R 166), ainsi qu'à la pensée de la mort prochaine qui, d'une tout autre façon, s'y lie dans les poèmes pétrarquesques (nous faisons bien sûr référence à l'édition établie et commentée par Marco Santagata, Milan, Mondadori, 1996). On se souvient de la chanson inaugurale de la seconde partie du *Canzoniere* (264 : *I' vo pensando, et nel penser m'assale / una pietà sì forte di me stesso*) qui, fictivement composée le jour de Noël, jour de la naissance du Sauveur et premier jour de l'année selon le calendrier liturgique et pontifical, annonce un renouveau spirituel (et poétique) qui va de pair avec la prise de conscience de la brièveté de la vie.

Ed era già il dolce tempo che ogni anno sul vivaio appariva una larga scritta Abeti abeti abeti [...]. Poi la mattina stupenda nel silenzio, strade diserte, innumerevoli fumate dai tetti, l'ineffabile raccoglimento. Da ultimo, a capodanno, la visita della zia Orsolina, unica parente per Momo, obstrictis aliis, ammessa fra le copiose coorti che i ceppi uxorii fornivano [...]. Stavano tutte e tre, Lami, Polla e ospite, a palleggiarsi l'erede senza dar tempo che nonno terminasse le frasi. La, ricominciava Momo, notte dell'anno, la no, tutti quegli spari, perché, ma perché poi, che male ci ha fatto, l'uno se ne va l'altro arriva, la nott, esse interrompevano sempre, sì, Ottavio ha fatto veglia, guardalo Orsolina, i fuochi artificiali, il piccino sgusciava di fra le dita, proteso verso quel balcone. Ve lo recarono. E egli offrì alla zia luoghi incerti lontani, tutto capisce, e descriveva del braccio turbinante girandole, razzi, evocando il fruscio con interiezioni convulse, salivali fvsescsci [...] un intrico di fricative affricate spiranti sibilanti, ed di suo commento: bee. Prodigioso bimbo : a soli undici mesi e quaranta giorni. (165-166)

Dans les dernières lignes du texte la mort se dit ainsi finalement à travers l'image même du cycle. Le renouveau qu'il promet n'est un beau jour que pour autrui, tandis qu'à l'immatérielle renaissance de soi se substitue la vie naissante d'un autre. « L'un s'en va l'autre arrive » pourrait s'appliquer aussi bien à ce passage d'un individu à un autre, qui ne se fait pas sur le mode d'une quelconque continuité, ou d'un prolongement de soi dans le monde (Ottavio, ironiquement appelé *l'erede* n'est d'aucune façon l'héritier de Momo, *il nonno*, d'autant que les femmes s'approprient ici la transmission de la parenté), mais par la mise à l'écart définitive de l'un au profit de l'autre. C'est ce que signifie avec force, et avec la redondance caractéristique de ce chapitre, s'articulant au thème récurrent des « petits-enfants », l'anéantissement de Momo *in vitam* : vieillard méprisé, exclu et, bien plus, frappé d'inexistence dans le cercle familial qui se recentre sur le nouveau-né, en prêtant au contraire attention aux moindres de ses faits et gestes qu'il célèbre inconditionnellement pour insignifiants et dérisoires qu'ils puissent être ; vieillard à qui l'on coupe brutalement la parole, réduit à un balbutiement qui dit et mime sa disparition (non sans faire songer aussi à l'interruption redoutée de l'activité scripturale) et qui se trouve rapproché, avec une grinçante ironie, de celui, aussi insignifiant que surinterprété, de

M. FRATNIK

l'infans, voué au contraire à annoncer l'entrée triomphale de l'enfant dans la société humaine⁵⁷.

« L'un s'en va l'autre arrive » ne manque pas de faire songer aussi à la brusque coupure que l'auteur opère à la fin du roman en relançant son histoire avec d'autres personnages. Rupture qui marque au contraire un nouvel élan au moment où le roman est sur le point de s'achever, conduisant à reprendre une partie de l'histoire narrée dans un autre registre, et qui se place comme telle sous le signe d'une continuité ; celle de l'écriture que Pizzuto ne cessera de remettre en branle aussitôt après avoir achevé une *laisse*, *paginetta* ou *pagella*, y trouvant sa seule raison de vivre, comme il l'écrit notamment à Carlo Betocchi, poète et rédacteur de la revue littéraire *L'approdo*, qui publiera quelques-uns de ses textes entre 1966 et 1971⁵⁸ :

Nei giorni scorsi ho riveduto e corretto le bozze delle « Pagelle » che pubblicherà « Paragone » [...]. Lavoro adesso alla successiva, *Buona notte*, che procede fra invincibili difficoltà [...]. Tuttavia, credimi, lo scrivere è l'unica ragione della mia vita. Non mi vedo passeggiatore di cani o inaffiatore di nepitelle e gerani. (4 décembre 1970, L 104⁵⁹)

Sa seule raison de vivre, mais aussi un prolongement de vie, voire une manière de différer, conjurer la mort – comme le sont, à un autre niveau, les formules conjuratoires récurrentes de l'auteur septuagénaire (« Seguirà – se campo – *Pagella* », 7.11.1967⁶⁰), ainsi que les titres mêmes de ses derniers

⁵⁷ Pour la signification du balbutiement, trait commun à plus d'un protagoniste pizzutien, voir aussi D. Ferraris, « Un roman en trompe-l'œil », cit., p. 104-105.

⁵⁸ En octobre-décembre 1966, *Nonna*, *Epicedio*, *Idillio*, *Legato*, quatre laisses qui seront ensuite recueillies avec trois autres dans *Nuove Pagine*, Scheiwiller, 1967, puis dans *Testamento*, Il Saggiatore, 1969 ; et en 1970, *Piccolo albergo*, *Scampagnata*, *Bagatella*, *L'uomo dal berrettino bianco*, *O dolce legno*, précédés de *Sintassi nominale e pagelle*, recueillis plus tard dans *Pagelle I, II*, Il Saggiatore, 1973, 1975.

⁵⁹ L renvoie à *Carlo Betocchi - Antonio Pizzuto, Lettere (1966-1971)*, Teresa Spignoli (éd.), Florence, Edizioni Polistampa, 2006.

⁶⁰ L 67. Voir de même : « Ma calcolo che questo nuovo lavoro [...] non potrà essere pronto per la pubblicazione avanti i primi mesi del 1969 : cioè, of course, se campo. » (janvier 1967, L 60) ; « Gli ordinali corrispondono alla numerazione del libro (futuro se farò in tempo a ultimarlo, con i miei 78 anni) » (décembre 1970, L 103) ; « Intanto, da ieri, il mio compleanno, sono stato preso in forza [...] dal 78° reggimento fanteria. Resta a vedere se mi sarà dato completarvi la ferma! » (mai 1971, L 111).

recueils (*Testamento*, 1969, *Giunte e virgole*, 1975, *Ultime e Penultime*, 1978⁶¹); ou encore sa façon de se « jeter dans le gouffre », comme l'écrit Betocchi, en anticipant l'arrivée de Noël dès le lendemain du solstice d'été : « Caro Antonio [...] Quella tua battuta finale, che rammenta il Natale che verrà, mi ricorda un vecchio di casa mia che il giorno dopo il solstizio d'estate diceva : ecco l'inverno. Modo di precipitarsi avanti, nel gouffre » (28.6.1967⁶²); tout comme la manière dont il calcule son âge, en comptant l'année (supplémentaire) où il entre⁶³.

En témoignant l'énergie sans cesse renouvelée de l'écrivain, sa hâte à reprendre la plume peu après avoir achevé un nouveau texte et la rapidité inattendue avec laquelle il termine et enchaîne ses *pagelle*, pourtant « pesate e dosate parola per parola, virgola per virgola » (L 91), pressant Betocchi de les faire paraître, au-delà même des délais prévus :

Sto male. Dal 6 corr. è interrotta la stesura della pagella successiva a *Bagattella*, col titolo : *L'uomo dal berrettino bianco*. Stamani mi sento un po' meglio (12 settembre 1970) ;

Intanto ho allestito [...] altra pagella, dal solito taglio, intitolata: *L'uomo dal berrettino bianco* (27 settembre) ;

Carissimo Antonio,

grazie della tua [...] con la proposta di *L'uomo dal berrettino bianco*. Io sono lieto di accettarlo a complemento di questa tua bella collaborazione [...].

Occorre [...] tu mi dica se e dove vuoi insinuare questa nuova « pagella » dandomi di nuovo o confermandomi l'ordine dei singoli pezzi [déjà au nombre de quatre] (30 settembre) ;

⁶¹ Cf. aussi ce fragment, particulièrement significatif, d'une lettre que Pizzuto adresse à G. Contini : « L'aver terminato il libro [*Pagelle*], sgomentandomi, mi ha fatto pensare che, fino a quando avrò *etwas* da dire, potrei lavorare a un altro da intitolare, per esempio, "Ultime". Che cosa ne dici ? », 26.4.1973, in *Coup de Foudre*, cit., p. 264.

⁶² L 77-78. Betocchi répond à cette remarque de Pizzuto : « Già mezzo anno 1967 è passato. Fra poco sarà di nuovo Natale, con gli abeti e le cornamuse. Amen! » (26.6.1967).

⁶³ « [...] carissimo Antonio [...] un seguito delizioso con quel Cicerone che ti è domestico e che ti suggerisce l'annotazione dell'anno che sempre sappiamo aggiungere alla nostra durata mondiale » (janvier 1967, L 63). C'est ce que Pizzuto fait par exemple encore dans une lettre de juillet 1970 (alors qu'il est âgé de 77 ans), suite à laquelle Betocchi lui écrit : « Mi rallegrò per i tuoi 78 anni » (L 87).

M. FRATNIK

Carissimo Carlo,
 grazie del tuo Espresso [...] ed ecco *L'uomo dal berrettino bianco*.
 Io direi di stamparlo in coda [...]
 Che ne dici ?
 Ti abbraccio. Ho incominciato : *O dolce legno*. (2 octobre) ;

[...] se fo in tempo e d'accordo tu, eccoti *O dolce legno* (6 octobre) ;

Carissimo Antonio,
O dolce legno è la « paginetta » arrivata sul mio tavolo quando appena ti avevo scritto [...], « Pagella », scusa [...]. La mettiamo dunque a chiusura della tua collaborazione al n.52 de « L'Approdo » che faccio partire per Torino (8 octobre)⁶⁴.

Une telle vigueur et une telle célérité sont, bien évidemment, stimulées par la possibilité qui est donnée à Pizzuto de publier ses écrits de plus en plus novateurs et hermétiques (« Lo spazio così disponibile, su quanto destinatomi [...] sarebbe utilissimo per un saggio introduttivo da affidare a chi in grado di renderla più accessibile per i lettori non sufficientemente preparati. »⁶⁵), ainsi que par sa crainte continuelle que la mort vienne interrompre sa vocation tardive en plein essor (« Mi ci vorrebbero altri due anni per terminare il nuovo libro, *Testamento*. Ne ho già 73. Ci arriverò ? [...] Passo tutta la mia giornata a comporre [...] quest'altro lavoro, con [...] una tenacia che sa vincere ogni ostacolo. »⁶⁶), mais elles se chargent aussi d'une valeur apotropaïque : tout se passe comme si cette activité scripturale acharnée et ininterrompue avait le pouvoir de reporter toujours à plus tard la cessation de la vie. C'est ce que Pizzuto aperçoit peut-être lorsque, conjointement aux motivations existentielles rationnelles qui l'animent, il évoque sur un ton plaisant l'obsessionnelle et moins compréhensible graphomanie qui désormais le possède :

⁶⁴ L 98-102.

⁶⁵ Octobre 1966, L 38.

⁶⁶ L 41. Voir, de même, dans une lettre à Contini du 7 septembre 1966 : « Affinché quanto vado ancora scrivendo [...] non vada perduto se non mi sarà dato di finirlo, amerei pubblicarne i singoli pezzi in una buona rivista ». (*Coup de foudre*, cit., p. 146). C'est justement à la suite de cette lettre que Contini met Pizzuto en contact avec Betocchi (voir L 35n.).

Adesso liberatomi di *Pagella*, mi riposo quattro-cinque giorni prima di affrontare la lassa successiva, *Segreto*. *Pagella* mi è costata inenarrabili difficoltà [...]. All'età mia licet passeggiare un cane e innaffiare le piante sul davanzale, irrugiadando i viandanti. A me questa benedetta grafomania, non so perché. (17 avril 1967)⁶⁷.

Et ce qu'il écrit plus tard, en d'autres termes, très explicites, à Gianfranco Contini :

Non mi resta che canticchiare un « Dormirò sol » e illudermi possa io terminare, a quasi ottant'anni, queste *Pagelle* : *una ruse, forse, per augurarmi un altro anno e passa, quanto ce ne vuole per comporre le 10 in programma*, allestendo la XXX, ancora sotto tornio (11 avril 1972)⁶⁸.

Marina FRATNIK
Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

⁶⁷ L 74.

⁶⁸ *Coup de foudre*, cit., p. 253.