



# L'envol et la pierre. La symbolique risorgimentale de Tabucchi

Perle Abbrugiati

► **To cite this version:**

Perle Abbrugiati. L'envol et la pierre. La symbolique risorgimentale de Tabucchi. Itaties, Centre aixois d'études romanes, 2011, L'envers du Risorgimento, pp.265-278. hal-01362844

**HAL Id: hal-01362844**

**<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01362844>**

Submitted on 9 Sep 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Perle Abbrugiati

## L'envol et la pierre. La symbolique risorgimentale de Tabucchi

---

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Référence électronique

Perle Abbrugiati, « L'envol et la pierre. La symbolique risorgimentale de Tabucchi », *Italies* [En ligne], 15 | 2011, mis en ligne le 31 décembre 2013, consulté le 13 janvier 2014. URL : <http://italies.revues.org/3102>

Éditeur : Université de Provence

<http://italies.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://italies.revues.org/3102>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

Tous droits réservés

# Perle Abbrugiati

Université de Provence

## L'ENVOL ET LA PIERRE. LA SYMBOLIQUE RISORGIMENTALE DE TABUCCHI

En intitulant son premier roman *Piazza d'Italia*, Antonio Tabucchi entendait clairement aborder l'Histoire de l'Italie à partir de sa formation, et en voir l'évolution du point de vue de la collectivité, de la *Piazza*, la place publique qui enregistre les changements, les vit en direct et les commente<sup>1</sup>. Que ce travelling sur l'Histoire de l'Italie s'enracine dans le Risorgimento, le nom du premier personnage qui apparaît le laisse assez entendre, puisqu'il s'appelle Garibaldi. Que l'esprit du Risorgimento n'ait pas survécu au temps, cela nous est dit par le montage particulier du livre, décomposé en scènes montées à la Eisenstein<sup>2</sup> : ainsi, le livre commence par la fin, et cette fin, c'est la mort du personnage de Garibaldi. Si ce prénom est symbolique, c'est donc à la mise à mort d'un symbole qu'on assiste dans la pre-

---

<sup>1</sup> Sur l'engagement de Tabucchi au regard de l'Histoire, cf. en particulier Claudio Milanese, *La storia e l'impegno da « Piazza d'Italia » a « L'oca al passo »*, in *Echi di Tabucchi / Échos de Tabucchi*, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 12-13 janvier 2007, n° spécial d'« Italies », 2007, pp. 271-279.

<sup>2</sup> Sur ce montage de type cinématographique, cf. par exemple Thea Rimini, *La cine(biblio)teca di Tabucchi. Il montaggio di « Piazza d'Italia »*, in *Echi di Tabucchi / Échos de Tabucchi*, cit., pp. 321-348.

mière page du roman. Le personnage de Garibaldo meurt de surcroît en criant « Abbasso il Re », alors que la scène se déroule dans l'Italie républicaine : comme si, à l'époque de la modernité, le roi était toujours à renverser, encore et encore, comme en raison d'une révolution jamais réalisée ou toujours à recommencer.

Le regard rétrospectif qu'est alors tout le livre, puisque cet épilogue placé en tête du roman fait apparaître comme tel tout le récit, devient le compte rendu d'une désillusion de l'Histoire, vue depuis un temps désabusé. Le titre et le prologue annoncent que l'Histoire d'Italie est sous le signe d'une continuité tragique.

Nous n'analyserons pas ici toutes les étapes de cette vexation récurrente, par laquelle les petites gens de Borgo sont éternellement dominées par la même statue qui, sur la Piazza d'Italia, représente tour à tour le grand-duc, le roi, le Duce, la république, mais, en tout cas et sans rédemption possible, un pouvoir écrasant, celui des "padroni" qui change de nom mais pas de nature. Ce qui nous intéresse ici, ce sont les symboles liés au Risorgimento et à ses déclinaisons, que nous essaierons dans un second temps, après les avoir examinés dans *Piazza d'Italia*, de mettre en relation avec ceux du deuxième roman de Tabucchi, *Il piccolo naviglio*, lui aussi basé sur une saga familiale à travers l'Histoire italienne<sup>3</sup>.

Le premier personnage représentant le Risorgimento dans *Piazza d'Italia* est celui de Plinio, l'aïeul de la famille, qui vit l'épopée garibaldienne comme un irrésistible élan, une opportunité de changer le monde à laquelle il ne veut pas manquer de répondre. Quelques événements focalisent son action.

Le premier est sa participation à l'expédition des Mille, encore tout jeune. Elle ne s'étend que sur deux paragraphes, qui occupent laconiquement l'espace d'un chapitre intitulé « Qui si fa l'Italia o si muore ». Le chapitre est très court, mais une mystique n'envahit pas moins ces paragraphes sobres, puisqu'il est dit que Plinio aurait ac-

---

<sup>3</sup> Les éditions auxquelles renvoient les citations sont les suivantes :

- Antonio Tabucchi, *Piazza d'Italia*, Milano, Feltrinelli, 2000 (première édition : Milano, Bompiani, 1975).
- Antonio Tabucchi, *Il piccolo naviglio*, Milano, Mondadori, 1978.

compli des miracles pour servir Garibaldi, mais, de façon indicative, ces hauts faits appartiennent à la sphère de l'impossible :

Garibaldi aveva i capelli al vento e guardava col cannocchiale. Se gli avessero detto scendi e resta di guardia finché non torniamo, Plinio sarebbe sceso dal vaporetto e a forza di volontà sarebbe rimasto ritto sull'acqua, appoggiato al fucile, a coprirgli le spalle. Ma doveva accontentarsi di pulire i fucili e di preparare le munizioni, perché era troppo bambino.<sup>4</sup>

Néanmoins, l'idée d'espoir est omniprésente, et s'exprime par métonymie dans l'allusion aux chemises rouges : « le camicie rosse albeggiavano »<sup>5</sup>.

Ces chemises rouges ont, exemplairement, rétréci, lors du second événement historique auquel il participe : des années après, Plinio part pour prendre Rome, dans un chapitre intitulé « Una stretta camicia rossa ». Du temps a passé, la chemise rouge ne lui va plus très bien, et il part avec davantage d'amertume que d'illusion, avec une motivation par la négative :

« Non ce la faccio più, bisogna che parta », dichiarò una sera.  
[...]  
« Ma cos'è che ti brucia ? »  
Plinio fece un gesto vago col braccio. « Tutto. Questa vita. I signori ».  
Fu una notte di preparativi, ma Plinio non voleva niente, nemmeno un fagotto. Dall'arca aveva tirato fuori la camicia rossa che ora gli stava stretta, sbottonata in vita.  
« Sei ingrossato », disse l'Esterina.<sup>6</sup>

On appréciera la bivalence de l'expression « sbottonata in vita », qui suppose une chemise rouge peut-être moins en prise avec la vie

---

<sup>4</sup> *Piazza d'Italia*, cit., p. 18.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 20.

qu'on ne l'espérait autrefois, bien que le coffre dont on la tire soit nommé une « arche », terme qui n'est pas exempt de sacralité.

Le troisième événement historique raconté est celui où Plinio, après avoir participé à la prise de Porta Pia, est blessé et se fait amputer du pied. Il exige du chirurgien qu'on lui confie son pied nécrosé et se fait conduire en civière jusque sous les jardins du Vatican où il jette son pied par-dessus la palissade, pour commenter ensuite sur une carte postale : « Ho preso a calci Pio IX »<sup>7</sup>. Le geste ne manque pas de panache, mais donne une image assez expressionniste à l'idiomatisme « dare calci al vento », qui signifie agir pour rien.

Concrètement, il aboutit à la première présence d'un boiteux dans le roman : tous les descendants de Plinio, pour des raisons différentes, le seront, bien que n'ayant aucune difformité congénitale – de même qu'ils seront tous roux. La claudication apparaît comme un premier symbole à retenir : la micro-nation qui nous est présentée est une communauté claudicante, amputée qu'elle est d'une illusion fondatrice, après avoir donné des coups de pied dans le vide, autant dire des coups d'épée dans l'eau.

On remarquera par ailleurs que le nom de Garibaldo, mis en avant dans le début du livre, subira un double dédoublement.

D'une part, Plinio, qui espérait nommer ainsi son fils, doit y renoncer parce qu'il aura des jumeaux :

I due gemelli gli vanificarono il progetto del nome. All'anagrafe non vollero Garibaldo e Garibaldo. Plinio leticò e s'infervorò, ma non ci fu verso. Allora si sedette a pensare e sintetizzò la sua avventura.

« Quarto e Volturno, » dettò all'impiegato che aspettava.<sup>8</sup>

En d'autres termes, Plinio, qui espérait avoir un fils du nom de Garibaldo, en a deux et il tente de les appeler Garibaldo et Garibaldo, comme si la figure de Garibaldi, affublée d'un *i* qui est ironiquement perçu comme la marque d'un pluriel, se dédoublait en deux entités,

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 19.

jumelles mais aussi opposées ; les deux garçons ne pourront être plus différents l'un de l'autre : Quarto plein de santé, conquérant, actif, séduisant ; Volturno taciturne, craintif, passif et tout entier tourné vers des rêves inaccomplis – ce dernier étant par essence écrivain, “poète” dont les pages sont confiées à la cendre d'une cheminée au fur et à mesure qu'elles s'écrivent. La porosité de ces deux figures (il y aura interchangeabilité des personnages dans l'intrigue, puisqu'il y aura confusion d'identité) en font les deux visages d'une Italie lâche quand elle a l'air hâbleuse, et sacrificielle quand elle a l'air débile. Une Italie soi-disant solaire doublée d'une Italie lunatique qui écrit la première et la dément.

Le thème de la gémellité ne pourrait mieux se prêter à l'étude de l'envers du Risorgimento : la racine garibaldienne engendre deux figures opposées, celle d'un Italien lumineux et celle d'un Italien plein d'ombre qui n'en sont pas moins jumeaux, donc mêmes. Du reste, Plinio a également une autre paire de jumeaux, un garçon et une fille prénommés Garibaldo et Anita. Il réinvestit ainsi le prénom qu'il avait dû abandonner. Mais il ne s'agit pas du Garibaldo qu'on nous a présenté dans la première page du roman : c'est son père. Le fils s'appellera en fait Volturno, du nom de son oncle, et Garibaldo ne sera qu'un surnom qu'il prendra à la mort de son père.

Ainsi, au dédoublement “synchrone” de la figure garibaldienne dans les deux figures de Quarto et Volturno, suivra un dédoublement “diachronique” entre le Garibaldo père (le fils de Plinio) et le Garibaldo fils (le petit-fils de Plinio). Le premier connaîtra l'émigration aux États-Unis, le second l'émigration en Argentine puis la résistance en Italie durant le fascisme. C'est ce dernier qui, après avoir choisi à l'après-guerre de raconter l'histoire de sa famille sous forme de chansons sur les marchés (il est donc un double du narrateur), mourra lors d'une manifestation, tué par la police, à la fin du roman (c'est-à-dire dès la première page, compte tenu de la redistribution des épisodes), et comme son père pour subversion.

On a donc un double jeu-de-double : la gémellité introduit l'idée d'une histoire doublée d'un envers ; la confusion onomastique introduit un trompe-l'œil historiographique, induisant que les générations

se confondent en une même bataille perdue, et perpétuellement perdue. Si les victoires contiennent en germe des défaites (gémellité de l'Histoire), les générations reproduisent les mêmes illusions et les mêmes destins, même si le tragique s'habille de façon différente.

C'est bien ce que représente dans la pierre la statue qui est érigée au centre de la *Piazza*, l'élan patriotique étant figé au moment même où il est gravé dans le marbre. Du reste ce monument est fait de deux statues<sup>9</sup>, et elles se resémantisent au gré des caprices de l'Histoire<sup>10</sup>.

Ainsi un changement que l'Histoire inflige au monument est l'un des premiers souvenirs familiaux :

Gli uomini appoggiarono una scala al monumento e imbraccarono con le funi la toga del Granduca.

« Oooooo, » tirarono gli uomini accaldandosi.

« Tutti insieme ! » gridò uno grosso che pareva il mastro.

Il Granduca tonfò sullo sterrato della piazza con una nuvoletta di polvere. La gente applaudì, e la signorina Cecchini, vestita di bianco, seduta in tribuna accanto all'uomo con gli occhiali d'oro, agitò il fazzoletto.

Gli uomini assicurarono all'argano la statua nuova, ancora avvolta in un lenzuolo.

« Issa ! » gridò quello che pareva il mastro. [...]

Tagliato il nastro il lenzuolo scivolò a terra come una veste, la gente applaudì e la banda attaccò l'inno.

---

<sup>9</sup> Conformément à ce qui, d'après Alberto Mario Banti, « emerge dalla simbologia nazionale postunitaria (e dalla narrativa o dalla poesia, quella di Carducci, per esempio). L'immagine fondamentale che domina lo sforzo di traduzione simbolica dell'identità nazionale, è – lo si è visto – quella del re condottiero, di Vittorio Emanuele II, eventualmente in squilibrata diarchia con Garibaldi », in *Storia della borghesia italiana. L'età liberale*, Roma, Donzelli, 1996, p. 251.

<sup>10</sup> Sur les monuments et leur sémantique, voir Bruno Tobia, *Una patria per gli italiani. Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita (1870-1900)*, Roma-Bari, Laterza, 1991. Voir aussi Catherine Brice, *Le Vittoriano : monumentalité publique et politique à Rome*, Rome, École Française de Rome, 1998 et id., *Monarchie et identité nationale en Italie (1860-1900)*, Paris, EHESS, 2010.



A Plinio il nuovo monumento piaceva molto di più : c'era un soldato con capelli al vento e sciabola al fianco che offriva sulle braccia una bambina a un signore maestoso coi baffi a punta. La bambina tendeva le mani tutta giuliva e sulla fascia in mezzo al petto portava il nome : Italia.

« Chi sono quelli ? » chiese Plinio tirando suo padre per la manica.

« È Garibaldi che consegna l'Italia al re. »

« E chi è Garibaldi ? »

« È l'eroe dei due mondi. »

« E chi è il re ? »

« È il nuovo padrone. »<sup>11</sup>

Plus tard, ce n'est plus au roi que Garibaldi tendra l'Italie :

Arrivarono su due macchine, cantando Giovinezza. Erano una decina di giovinastri con la nappa e la morte sul colletto. Imbraccarono con le funi la statua del re che al primo strattone piombò al suolo in una nuvoletta di polvere, senza fare resistenza. Garibaldi per alcuni notti, offrì l'Italia alla barberia dirimpetto.

Qualche settimana dopo ci fu un comunicato della federazione che condannava il gesto degli "ignoti vandali" e proponeva il rimpiazzo della statua sottratta. Arrivò col treno un cassone fragile, lungo come una cassa da morto, che fu aperto al cospetto del podestà.

Il Duce, a torso nudo e con l'elmetto in testa, teneva il mento all'insù e pareva che Garibaldi gli facesse un gran favore a offrirgli l'Italia.<sup>12</sup>

Au prix d'une uchronie, la statue recomposée suggère en raccourci l'échec du Risorgimento garibaldien qui offre l'Italie aux excès d'un fascisme qu'il ne pouvait prévoir mais qu'il aurait pourtant dû éviter, en étant plus qu'un slogan et une redistribution de territoire. C'est peut-être parce que le roi s'est contenté d'être seulement un « nuovo padrone » que l'Italie a couru au désastre.

---

<sup>11</sup> *Piazza d'Italia*, cit., pp. 16-17.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 89.

Et que faut-il penser d'une statue à nouveau resémantisée à l'après-guerre, où cette fois on a remplacé le Duce par l'allégorie de la Démocratie ? Les symboles sont certes plus louables, mais entre l'Italie et la Démocratie un haut-parleur semble là pour déverser uniquement des boniments – il annonce la visite de De Gasperi, et la nécessité de rester dans le cadre de la loi :

Fu innalzato un palco tricolore in mezzo alla piazza. Per quattro giorni un altoparlante collocato tra l'Italia e la Democrazia diffuse l'inno nazionale e una canzone che parlava di pace e libertà, mentre un'automobile foderata d'azzurro seminava la faccia del futuro oratore su manifestini candidi.<sup>13</sup>

La chanson parle de liberté. Il n'en reste pas moins que Garibaldi, à la première interjection lancée à l'orateur, est arrêté et conduit en prison. Quant à la statue-symbole du pays, elle n'est que le support d'une parole politique standardisée, que le haut-parleur représente bien : de statue elle est devenue piédestal médiatique.

C'est en embrassant cette même statue que mourra Garibaldi quelques années plus tard : il a pris la parole lors d'un meeting populaire, et il est monté sur le monument pour que sa parole ait plus de valeur, sa présence plus de visibilité. Mais ce symbole est aussi une frontière : il appartient au peuple et au pouvoir, et la position qu'a choisie Garibaldi est la plus inconfortable de toutes, pour ne pas dire la plus dangereuse :

« La mia proposta è questa, » gridò Garibaldi.  
Si accomodò sui piedi della Democrazia cingendola con un braccio, per non cadere. S'era fatto un grande silenzio. Il monumento era un terreno franco, confine fra la folla e le file dei poliziotti.  
[...] In quel momento si sentì uno sparo. Uno solo. Garibaldi sciolse l'abbraccio della statua e lentamente si girò su se stesso. Aprì il pugno alzato e il sasso rotolò sulla piazza.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 143-145.

L'étreinte de la Démocratie est pour Garibaldi une étreinte mortelle, sous les yeux d'un Garibaldi de pierre qui n'en peut mais. Et en portant jusqu'au bout la logique statuaire, il semblerait que monter sur le monument soit pour Garibaldi à la fois un désir de politique et une garantie de mort, comme si la dimension historique (que représente la statue) était aussi celle d'une rigidité mortifère.

Aussi semble-t-il que la présence du monument à la patrie, qui constitue le pivot du livre *Piazza d'Italia*, soit là pour signifier, par sa nature palimpseste, le transformisme politique qui contraste avec un héroïsme inutile, mais aussi pour manifester par le symbole de l'élément minéral la permanence d'une règle cynique et anti-populaire. L'élan que comporte la figure garibaldienne, cheveux dans le vent, se fige dans la pierre en une rigidification monumentale et menteuse. L'élan et la pierre deviennent incompatibles, à la lumière de la ronde historique qui se déroule autour de ce monument.

C'est ce que confirme la belle figure de Leonida dans le roman *Il piccolo naviglio*. On peut dire que ce roman est un livre jumeau de *Piazza d'Italia*, car lui aussi se présente comme une saga familiale commencée au XIX<sup>e</sup> siècle. Leonida appartient à la même génération que Plinio. Il porte dans son nom spartiate l'aspiration à la liberté, mais deux indices montrent dès le début du roman que cette aspiration est menacée. L'un est qu'il est en fuite. L'autre est que son nom est systématiquement affublé d'un nom alternatif mis entre parenthèses : il est « Leonida (o Leonido) ». Ainsi, ce personnage a-t-il intrinsèquement quelque chose de gémellaire.

Il aura d'ailleurs lui aussi deux couples de jumeaux. Deux de ces jumeaux s'appellent Quinto et Sesto, comme s'ils étaient eux-mêmes frères du Quarto de *Piazza d'Italia*, et ils se raconteront la mort de leur père de façon différente, dédoublant son souvenir en deux personnages possibles. Le second couple est constitué de jumelles, Maria et Anna, dont l'une (mais on ne saura jamais laquelle), a engendré un garçon que l'on nommera Sesto, comme son oncle, et qui portera longtemps le surnom de Marianna, un condensé de ses deux "mères". Ici aussi, donc, on a un effet de gémellité "synchronique" (Quinto et

Sesto) et un effet de gémellité “diachronique” dans la confusion onomastique du premier Sesto et du second Sesto (ce dernier étant, on le comprendra à la fin, un reflet du narrateur, sous le nom de Capitano Sesto).

Le roman s’ouvre sur la fuite de Leonida : il traverse une rivière qui marque la frontière du grand-duché de Toscane et du Royaume de Piémont-Sardaigne. On devine que le personnage est accusé de subversion pour des raisons liées à son métier de typographe (ce sera vrai aussi du dernier Sesto). Le personnage est donc d’abord lié à l’eau, l’élément-clé du roman ayant une forte symbolique, puisque le petit navire dont il est question, on le comprendra à la fin, est celui de l’écriture qui navigue sur le fil de l’eau, le cours des événements, en d’autres termes la mémoire. Leonida est donc au début du roman un homme libre qui traverse l’Histoire, et qui traverse une rivière comme en un « *Alea jacta est* ».

Cependant, ce personnage va passer de l’élément aquatique à l’élément minéral : de l’eau à la pierre. Son destin individuel l’amène en effet à gagner durement sa vie dans des carrières de marbre, où il extrait des blocs minéraux sans doute destinés entre autres à porter l’empreinte de statues déterminées par une Histoire à laquelle il ne participe plus. Il habite désormais un « *sassoso paese* », qui est décrit comme perpétuellement couvert de poussière.

La dure vie que mène Leonida lui donne le désenchantement des petits : « Leonido [...] nutriva la profonda convinzione che i gendarmi fossero tutti uguali, sia che prestassero servizio presso granduchi che presso re »<sup>15</sup>. Reste en lui cependant une aspiration à la liberté qui va devenir une forme de folie, au moment où il recueille un grand oiseau blessé, une grue, avec laquelle il entretient une relation privilégiée :

I due amici trovarono il linguaggio comune che non è né la favella umana né la lingua ornitologica, ma un sistema di segni di comunicazione, al di là del raziocinio umano, che per comodità e convenzione gli uomini comuni definiscono follia. In quel porto

---

<sup>15</sup> *Il piccolo naviglio*, cit., p. 31.

affrancato dalle dogane di Euclide e dell'abecedario, il baffuto Leonido e la gru intrecciarono la loro intesa non umana, la solidarietà dei diversi, l'ineffabile logica dei folli. E si capirono. Risero insieme, con la complicità di antichi compagni che si riconoscono nonostante i mutamenti della vita ; e insieme spiccarono lo stesso volo.<sup>16</sup>

L'envol de Leonida coïncide malheureusement avec la démence, une folie libératrice qui l'arrache à son aliénation. Mais le récit des événements diffère selon que l'on se fie à l'un ou à l'autre de ses enfants. Dans la version de Quinto, la chute de Leonida est à la source de sa folie. Dans la version de Sesto, c'est la folie qui provoque la chute. On l'a compris, Leonida tombe de la falaise d'où il arrachait des blocs de pierre. L'un de ses fils pense qu'il est tombé par malchance, ce qui provoque sa folie, l'autre qu'il s'est jeté volontairement, sous l'effet d'une folie qui est née au contact de la grue, contact qui a réactivé son désir de liberté.

Il y a donc deux versions de la chute de Leonida, toutes deux étant d'ailleurs imaginées par celui qui reconstruit son histoire, le plus jeune Sesto, qui prête des pensées à chacun de ses oncles. Deux versions d'une chute. Mais aussi deux chutes.

De sa première chute, Leonida guérit physiquement, mais sa raison en est affectée. Il aura désormais pour obsession « la loi de la gravité » : « Il nostro peggior destino è la legge di gravità. Per adesso »<sup>17</sup>. Cette loi de la gravité, que sa femme prend pour une maladie honteuse, représente à la fois la pesanteur des corps et la pesanteur des systèmes, chez un Leonida qui renoue maladivement avec l'idée de liberté. Voulant échapper à la loi maudite de la gravité, il se jettera une deuxième fois de la falaise. Ici aussi, coexistent deux récits de sa mort. L'un de ses fils la décrira comme un magnifique envol, un défi aux lois physiques et politiques, au terme duquel il s'écrasera sur la *piazza*. Leonida a joué à l'homme-oiseau ; il s'est construit des

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 32.

ailes de toile cirée et de fil de fer, tel un Dédale ou un Icare désenchanté mais heureux :

Quando l'uomo-uccello muove verso il precipizio, una banda di pochi elementi, schierata sulla piazza in divisa da cerimonia, obbedisce a un cenno del maestro Mentore attaccando una composizione intitolata *La libellula*. Per felice auspicio. L'uomo-uccello è ora sull'orlo dello strapiombo. I suoi occhi vagabondano sulla folla assiepata nella piazza e poi, oltre la piazza, sul paese, sulla torre campanaria, sull'orizzonte, sul cielo aperto. Le ali, che si spalancano con un movimento che disegnano un angolo di 180 gradi, abbracciano il panorama. Poi, un attimo di immobilità ; la banda si ferma con un colpo di piatti e l'uomo-uccello si lancia. Precipita dolcemente, trasportato dal vento, come un aquilone dal filo spezzato : ondeggia alla deriva per alcuni metri, evita le insidie dei cespugli del fianco del monte, si sottrae alla trappola dei fili degli argani e si dirige come una foglia verso le ghiaie del terreno. Non c'è rumore nel suo atterraggio : un nuvolo di polvere.<sup>18</sup>

Tout, dans cette version des faits, renvoie à un rêve de liberté : élargissement de la perspective de la place au village, à l'horizon, au ciel « ouvert » ; ailes délibérément déployées ; chute qui évite les pièges (« insidie », « trappola », « si sottrae ») et se définit comme un mouvement doux (« precipita dolcemente »), un envol (« trasportato dal vento »), un ondolement (« ondeggia alla deriva »). Tout est légèreté et liberté volontairement reconquise. Quel dommage que cette description ne soit qu'imaginaire : « Ma questo era il modo assurdo in cui il primo Sesto avrebbe potuto immaginare l'epilogo della follia di suo padre »<sup>19</sup>.

Il existe hélas une autre version des faits, celle qu'aurait pu décrire Quinto s'il n'était mort lui aussi prématurément : dans cette version, nulle légèreté, nul envol, et pas davantage de deuxième

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 35-36.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 36.

chute. La deuxième chute appartient à l'esprit débile d'un Leonida vieilli, cassé, dément : c'est

la malinconica vecchiaia di un folle che minato da una paralisi progressiva conseguente alla sua caduta (quella vera), si spense seduto su una sedia sotto un orribile lampadario di vetro. Ebete e bleso, ormai privato anche della favella, il baffuto Leonido, guardando stoltamente il soffitto, passerebbe gli ultimi anni della sua vita mimando con le braccia, come un vecchio corvo implume, le ali di un uccello.<sup>20</sup>

Dans cette deuxième version, pas de deuxième chance. Leonida meurt d'une vie végétative et pathétique. Loin de connaître un envol, il voit se confondre les idées de chute et de déchéance.

Les deux versions, cependant, se rejoignent dans la pierre tombale qui orne la sépulture de Leonida et qui porte pour inscription : « Gravitas me rapuit ». C'est la gravité qui m'a pris. Ce mot vaut pour les paraboles individuelles, mais aussi pour les envols ratés de la politique, qui fait retomber comme pierres ce qui prenait un envol libre et plein d'élan.

Si le narrateur doit ensuite reconstruire ces faits à travers une implication de l'imaginaire, c'est aussi que l'historiographie ne prend pas en compte les vies individuelles, où sont les vraies forces d'espoir et d'action. Plus d'une fois, la tentative du Capitaine Sesto de retrouver une trace de ses personnages dans l'histoire officielle de son village, des annales réalisées par un certain père Paolo Fonzio, reste vaine. L'Histoire ne parle pas des envols des Leonidas de la plèbe. Ce sont pourtant eux qui extraient des blocs de pierre dans lesquels seront sculptées les statues des futures places d'Italie.

Ainsi, la symbologie risorgimentale à partir de laquelle Antonio Tabucchi reconstitue l'Histoire d'Italie est faite de plusieurs éléments soulignant tous un échec inaugural : la gemellité, introduisant comme principe constitutif de la narration l'idée d'un envers négatif de

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 36-37.

l'historiographie officielle ; la claudication, qui donne une image concrète à l'idée de déséquilibre dû à l'effort inutile ; enfin le contraste entre l'envol et la pierre, mettant en lumière la fossilisation des illusions historiques dans une monumentalité dérisoire.

L'esprit garibaldien d'un Plinio ou d'un Leonida se déclinent cependant en d'autres figures dans l'œuvre tabucchienne, où le peuple, certes désenchanté, ne renonce pas pour autant à l'existence. On en trouve la trace par exemple dans l'anarchisme d'Apostolo Zeno, le socialisme utopique de Don Milvio, l'opiniâtreté de la résistante Asmara (*Piazza d'Italia*) ou l'esprit libertaire d'Ivana, dite Rosa Luxemburg (*Il piccolo naviglio*). Tous cependant sont contrés par la loi de la gravité qui leur coupe les ailes. Face au pouvoir-roi dont parlait Garibaldi, qui a succédé au roi au pouvoir d'un lointain Risorgimento toujours inaccompli, ne reste que la possibilité d'une réécriture de l'Histoire fluide, *girovaga*, hasardeuse comme un petit navire voguant sur les eaux de l'imaginaire pour réintroduire une vérité que ne possèdent pas les statues aux yeux vides.