

ELISABETTA SIBILIO

“Peindre les délices de la cruauté”.
Crudeltà e malinconia negli Chants de Maldoror

Tra il 1868, data della prima pubblicazione del primo canto di Maldoror, e il 1885 con la riscoperta e la diffusione del libro da parte di Remy de Gourmont, l'opera passa completamente inosservata se non per una brevissima recensione apparsa sulla “Jeunesse” a firma Epistemon, probabile pseudonimo di Alfred Sircos, tra i primi dedicatari delle Poésies. Una recensione amichevole, quindi, probabilmente un favore concesso a un giovane esordiente. Il fatto per noi interessante è che questo breve “pezzo” mette proprio l'accento, tra tutte le caratteristiche che potevano saltare all'occhio in un testo così insolito e per molti versi inabbordabile, proprio quella che ci interessa qui oggi.

Maldoror est atteint de ce mal [si tratta del “mal du siècle”] sceptique, il devient méchant, et tourne vers la cruauté toutes les forces de son génie.¹

Si sente talmente echeggiare il testo degli *Chants*

Il y en a qui écrivent pour rechercher les applaudissements humains, au moyen de nobles qualités du cœur que l'imagination invente ou qu'ils peuvent avoir. Moi, je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté!²

e non solo in questo punto, che viene fatto di pensare a qualcosa di più di una recensione amichevole.

¹ “La Jeunesse”, 1ère année, n. 5, du 1^{er} au 15 septembre 1868. Citato in Michel Philip, *Lecture de Lautréamont*, Armand Colin, Paris 1971, p. 13.

² Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres textes*, préface, notes et commentaires par Jean-Luc Steinmetz, Librairie Générale Française, “Le livre de poche classique”, Paris 2001, p. 86.

Colpisce in particolare la ripresa del termine "génie" che segnerà singolarmente la fortuna di quest'opera e del suo autore. Basti citare il saggio del 1964 di uno psicopatologo, il dottor Soulier, intitolato *Lautréamont, génie ou maladie mentale?*³ Questo titolo rende conto del doppio atteggiamento dei lettori di fronte a un testo inquietante e irriducibile, effettivamente, a una di queste due rassicuranti categorie. Si tratta di due filoni interpretativi che si sono manifestati molto presto, seppur nell'ambito di una ricezione tardiva e difficoltosa: da una parte lo sfruttamento della categoria della follia alla quale per primo Léon Bloy (ma siamo già nel 1890, più di vent'anni dopo la pubblicazione del primo canto) ricorre per prendere le distanze dagli *Chants* senza tuttavia negarne l'irresistibile fascino, dall'altra la cieca e acritica venerazione dei surrealisti per un genio (nell'accezione romantica del termine di uomo miracolosamente dotato, in largo anticipo sul proprio tempo, vittima di pregiudizi di ogni sorta e quindi costretto all'isolamento dal contesto sociale) che Breton aveva fortunatamente riscoperto e immediatamente piazzato tra i "phares" del movimento. La parola "génie"⁴ compare varie volte negli *Chants*, ma in un'accezione particolare per l'epoca, come traduzione diretta del latino "ingenium" e cioè, diremmo noi, nel senso più comune di "disposizione", "talento", "ingegno", priva della sottintesa sregolatezza di cui l'aveva caricata la tradizione romantica. Prova ne sia, tra l'altro, che di contro a una totale assenza dal testo dell'aggettivo "génial", coniato anch'esso nel diciannovesimo secolo, si possono rilevare numerose occorrenze di "ingénieux" e del relativo avverbio "ingénieusement".

Il fatto è che gli *Chants de Maldoror* sono un testo tutt'altro che improvvisato, o dettato da più o meno violenti sussulti di un animo inquieto o tanto meno ispirato dall'alto, da un cielo languidamente brumoso. Si tratta di una vera e propria macchina, di un dispositivo attentamente progettato e per di più racchiuso in una carrozzeria trasparente che lascia vedere, e a tratti esibisce ostentatamente, i suoi ingranaggi, quelle che Ducasse chiama le sue "ficelles". Ormai la gran parte dei critici è sommariamente d'accordo su questo punto e

³ Jean Pierre Soulier, *Lautréamont, génie ou maladie mentale?*, Droz, Genève 1964. Il contenuto del libro compare poi, riassunto, in un articolo con lo stesso titolo in "L'Arc", 33, 1967, pp. 29-36.

⁴ Segnalo che questa piccola inchiesta sul termine "génie" mi è stata suggerita dall'interessantissima nota alla traduzione francese del celebre testo di Klibanski, Panowski, Saxl, *Saturne et la mélancolie*, Gallimard, Paris 1989, pp. 680-685.

dopo alcuni decenni spesi a fantasticare su dati biografici inconsistenti, a intervistare discendenti dei vicini di casa di Isidore Ducasse o dei suoi compagni di scuola si è tornati finalmente a ragionare sull'unico dato certo: il testo.⁵

Testo che, fin dal titolo, anzi dal nome dell'autore, fa emergere una delle sue particolarità: la molteplicità, che spesso è stata presa per confusione, dell'enunciatore, letteralmente di colui che parla, o canta (va detto che, a questo proposito, rimangono decisive le pagine dedicate all'argomento da Blanchot, già nel 1963).⁶ Ad ogni pronome corrispondono due soggetti: parlano in prima persona tanto Maldoror (è una possibile lettura del titolo), quanto un io indefinito che in virtù del patto di lettura identifichiamo con Lautréamont (a sua volta pseudonimo dell'autore). Ma si parla in terza persona tanto di Maldoror che di un "poète", presentato come l'autore del testo che si sta leggendo

S'il est quelquefois logique de s'en rapporter à l'apparence des phénomènes, ce premier chant finit ici. Ne soyez pas sévère pour celui qui ne fait encore qu'essayer sa lyre: elle rend un son si étrange! Cependant, si vous voulez être impartial, vous reconnaîtrez déjà une empreinte forte, au milieu des imperfections. Quant à moi, je vais me remettre au travail, pour faire paraître un deuxième chant, dans un laps de temps qui ne soit pas trop retardé. La fin du dix-neuvième siècle verra son poète, [...]»⁷

La questione è complessa e qui basti accennare al fatto che, appunto, l'uso di una persona, di un nome o di un pronome non è affatto, come può, o forse deve sembrare, casuale, ma risponde, come ho mostrato altrove⁸, a una vera e propria scala di deresponsabilizzazione. In sostanza, i pensieri e gli atti più violenti, crudeli, scandalosi o riprovevoli sono attribuiti a Maldoror e in terza persona, via via fino a una sorta di io lirico, fino all'assunzione in prima persona del solo discorso poetico da parte del personaggio-autore Lautréamont, colui che "fait servir [son] génie à peindre les délices de la cruauté".

⁵ Si veda in proposito *Lautréamont. Retour au texte*, textes réunis et présentés par Henri Scepi et Jean-Luc Steinmetz, "La licorne", 57, 2001.

⁶ Maurice Blanchot, *L'expérience de Lautréamont*, in *Lautréamont et Sade*, Aux éditions de Minuit, Paris 1963.

⁷ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres textes*, op. cit., pp. 125-126.

⁸ Cfr. Elisabetta Sibilio, *Il fatturo della poesia. Saggio su Lautréamont*, Unipress, Padova 1998.

In un recente contributo intitolato *L'assassinat dans les Chants de Maldoror*,⁹ Jean Luc Steinmetz esorta gli studiosi a domandarsi cosa voglia dire questa proposizione e, da parte sua, mostra come Ducasse avesse inruito quella coincidenza tra l'atto di scrivere e "l'acte de mise à mort" illustrata alcuni decenni dopo da Leiris nella *Littérature considérée comme une tauromachie*. L'assassinio, la particolare forma di crudeltà violenta studiata qui da Steinmetz, emerge dal testo degli *Chants* come "la nécessaire horreur esthétique où le texte enfin s'avouerait, dans toute sa toute-puissance figurative, avec son encre de sang".¹⁰

Cercando di rispondere a mia volta all'invito di Steinmetz, chiedendomi cioè cosa voglia dire questa famosa frase, ho cominciato dalla parola "cruauté", cercando di capire cosa volesse dire per Ducasse, prima di tutto. Ho quindi consultato il suo dizionario preferito, quello dell'Académie del 1835 (il dizionario è citato più volte, soprattutto nelle *Poésies* dove la sua introduzione, ad opera di Villemain, è definita come il capolavoro assoluto della letteratura francese). Occorre tener conto che Ducasse era, come del resto è facile immaginare accada a chiunque debba esprimersi in una lingua non nativa, un grande compulsatore di dizionari ed enciclopedie che, com'è noto, sono abbondantemente citati e plaggiati nei suoi testi. Ecco la definizione:

cruauté: inhumanité, inclination à répandre ou à voir répandre le sang, à faire souffrir, ou à voir souffrir les autres.

Segnalo subito il fatto che proprio la prima parola della definizione, che va quindi considerata il sinonimo più esatto del termine, sparisce completamente dalle edizioni successive del dizionario (a partire da quella immediatamente successiva, di fine Ottocento). Del resto il più recente dizionario storico Robert (1992) dice subito, in testa al lungo articolo dedicato alla parola:

Tout en conservant son sens fort originel, cruauté s'est affaibli au sens moral de "goût pris à tourmenter" et "indifférence".

Parola forte dunque, per Ducasse almeno, se non per i suoi con-

⁹ In *Maldoror hier et aujourd'hui. L'autréament du romantisme à la modernité*, actes du 6^e colloque international sur Lautréament, Tokyo 4-6 octobre 2002, "Cahiers Lautréament", LXIII-LXIV, 2003, pp. 352-360.

¹⁰ Ivi, p. 357.

temporanei.¹¹ Per verificare la fondatezza di questa sensazione ho effettuato uno spoglio (utilizzando il database Frantext) su un corpus costituito dalla poesia francese pubblicata tra il 1850 e il 1870. La parola "cruauté", al singolare (poiché nel plurale è già insita una sfumatura di senso), compare 13 volte, di cui 10 negli *Chants*. Delle altre tre occorrenze solo quella nelle *Fleurs du mal*, e per l'esattezza in *De profundis clamavi*:

Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse
la froide cruauté de ce soleil de glace

sembra conservare l'originario valore di disumanità (le altre due, in Hugo e Barbier scivolano già verso il significato, più blando, di semplice cattiveria o di indifferenza).

Negli *Chants*, invece, la crudeltà è esattamente disumanità o meglio, e ancora prima non-umanità. È infatti la crudeltà l'attributo principale di Dio e di tutte le sue molteplici incarnazioni in animali repellenti e/o feroci. Quanto a Maldoror o al poeta, la sua appartenenza al genere umano a mio parere non è in discussione. Ciò che il testo porta letteralmente alla luce è la sua separazione dall'umanità, la sua solitudine ancestrale che si traduce nel doloroso e violento isolamento di chi ha una missione da compiere

Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrier une pareille vermine. Les volumes s'entassent sur les volumes, jusqu'à la fin de ma vie, et, cependant, l'on n'y verra que cette seule idée, toujours présente à ma conscience!¹²

Ma per chiarire quale sia la vera missione della poesia dobbiamo ricorrere al testo delle *Poésies*:

La poésie doit avoir pour but la vérité piatique. Elle énonce les rapports qui existent entre les premiers principes et les vérités secondaires de la vie. Chaque chose reste à sa place. La mission de

¹¹ Nel *Tréor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX et du XX siècle* (1789-1960), (Paris, Eds. Du CNRS, 1978) la definizione di "cruauté" suona: 1) (personne) Penchant à se montrer cruel, à faire souffrir autrui; 2) (chose) Caractère de ce qui est cruel, de ce qui s'accompagne d'effets très pénibles. Syn.: dureté, inhumanité, rigueur, sévérité.

¹² Lautréament. *Les Chants de Maldoror et autres textes*, op. cit., p. 138.

la poésie est difficile. Elle ne se mêle pas aux événements de la politique [...].¹³

segue un lungo elenco di attività umane di cui la poesia, in quanto umana, appunto, non si occupa. Poi si propongono i veri modelli: non più Omero o Virgilio ma Confucio, Buddha, Gesù Cristo, cioè i rivelatori della verità. Esseri umani eccezionali, cioè separati dall'umanità, venuti al mondo con il compito di rivelare la verità. E la verità ultima è, come abbiamo visto, l'essenza crudele e feroce del creatore. Poco oltre, nella stessa pagina delle *Poésies*, leggiamo "Un poète doit être plus utile qu'aucun citoyen de sa tribu".

Se confrontiamo questa pagina "teotica" con la già citata dichiarazione "programmatica" contenuta nel secondo canto possiamo fare un ulteriore passo in avanti. Il nostro poeta-personaggio Lautréamont-Maldoror è un essere solitario, consapevole dell'oscena crudeltà su cui si fonda il mondo. In quanto personaggio, fin dal primo canto, è continuamente alla ricerca di qualcuno che gli somigli: "Il me faut des êtres qui me ressemblent..." "Je cherchais une âme qui me ressemblât, et je ne pouvais pas la trouver. Je fouillais tous les recoins de la terre; ma persévérance était inutile." ricerca che, come si sa, si concluderà con la scena crudele dell'accoppiamento di Maldoror con la "femelle du requie" o, pur di interrompere la sua drammatica solitudine, arriva ad usare su di sé una violenza sanguinaria per somigliare lui a loro:

En voyant ces spectacles, j'ai voulu rire comme les autres; mais cela, étrange imitation, était impossible. J'ai pris un canif dont la lame avait un tranchant acéré, et me suis fendu les chairs aux endroits où se réunissent les lèvres. Un instant je crus mon but atteint. Je regardai dans un miroir cette bouche meurtrie par ma propre volonté! C'était une erreur! Le sang qui coulait avec abondance des deux blessures empêchait d'ailleurs de distinguer si c'était vraiment le rire des autres. Mais, après quelques instants de comparaison, je vis bien que mon rire ne ressemblait pas à celui des humains, c'est-à-dire que je ne riais pas.¹⁴

Il personaggio è insomma caratterizzato da quell'ambigua condizione "moderna" che definiamo malinconia o, con Baudelaire, *spleen*. Ambigua perché è intrinseca in essa la duplice istanza di se-

¹³ *Poésies* II, Ivi, p. 379.

¹⁴ Ivi, p. 87.

parazione, di allontanamento dall'altro da una parte e di sofferta solitudine, di emarginazione, dall'altra.¹⁵ In quanto poeta il soggetto si addossa la missione di rivelare la verità e lo fa esibendo strumenti e materiali.

Cercherò di mostrare come e di che cosa è fatto questo testo crudele. Come si sa la critica ducassiana ha lavorato a lungo, e lo fa ancora, sulle innumerevoli fonti, che da un certo punto in poi hanno cominciato a chiamarsi "interesti", degli *Chants*. Anche da un'occhiata sommaria a questa bibliografia risultano evidenti due fatti: Isidore Ducasse era un lettore vorace e insaziabile (tanto da essere accusato di aver "copiato" anche pagine che, alla sua morte, non erano ancora state scritte. Cito solo i due esempi più famosi: il taglio della faccia, citato prima, che è già nella prima edizione del primo canto, del 1868, è presente "tale e quale" nell'*Homme qui rit* di Hugo, che sarà pubblicato quasi due anni più tardi e la frase "Si j'existe je ne suis pas un autre", è stata considerata il rimaneggiamento, il ribaltamento di una celebre frase che Rimbaud scriverà parecchi mesi dopo la morte di Ducasse) le sue conoscenze letterarie travalicano in maniera impressionante epoche e generi, dalle *Metamorfosi* di Ovidio a *Rocambole*, dall'*Inferno* di Dante al *Child Harold* e mi fermo qui perché l'elenco sarebbe veramente lungo. Il secondo fatto è che aveva un'idea della letteratura che oggi è molto vecchia e forse non era tanto nuova nemmeno allora e cioè che ogni testo letterario sia fatto della letteratura che lo ha preceduto. La sua anacronistica originalità è nello scegliere deliberatamente e programmaticamente questa modalità espressiva, mentre i sostenitori più moderni di questa idea considerano l'intertestualità un meccanismo insito nel funzionamento della letteratura, che lavora indipendentemente dalle scelte degli autori. Ascoltiamo Ducasse:

Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée juste.¹⁶

Il gesto poetico consiste quindi in questo cancellare le idee sbagliate e sostituirlle con quelle giuste. E il poeta degli *Chants* compie

¹⁵ Cfr. in proposito Georges Minois, *Histoire du mal de vivre. De la mélancolie à la dépression*, Éditions de la Martinière, Paris 2003 e in particolare il cap. X, *Les systèmes du désespoir: le XIXe siècle nihiliste*, pp. 311-355.

¹⁶ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres textes*, op. cit., p. 385.

questa operazione con estrema perizia, utilizzando tutti gli artifici della retorica per piegare la parola altrui ad esprimere la sua verità: la crudeltà del creatore.

Il n'était pas menteur, il avouait la vérité et disait qu'il était cruel. Humains, avez-vous entendu ? Il ose le redire avec cette plume qui tremble !¹⁷

Ma la caratteristica forse più saliente di questo testo è che tutti questi artifici, la tecnica compositiva, i meccanismi di quell'arma potente che è la poesia, sono continuamente messi a nudo, sezionati, spiegati. Il loro funzionamento è illustrato nei minimi particolari, si pensi alle pagine sulla metafora e la sineddoche, alla vera e propria lezione sulla *comparaison* costituita dalla celeberrima pagina dei "beau comme" e ai continui interventi tra parentesi che servono a svelare, a ridurre, persino l'ironia del discorso.

È che la poesia di Ducasse, a una lettura più attenta, rivela il suo vero obiettivo, la sua vera funzione: formare un lettore a immagine e somiglianza del suo creatore, cioè dell'autore, un lettore crudele, insomma, per il quale l'acquisita consapevolezza della crudeltà che regge il mondo riveli il profondo disagio di vivere e susciti una volontà di ribellione. Obiettivo a ben guardare dichiarato fin dall'*incipit*, anche se con un tono la cui violenza è parzialmente mascherata dall'iniziale e generica invocazione al cielo

Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison [...].¹⁸

Del resto, in una delle lunghissime e didascaliche dissertazioni del quarto canto sulla somiglianza tra i polli e gli esseri umani è come nascosta, in un contesto dissonante, una frase che per me ha sempre celato il significato più profondo dell'operazione poetica che ha prodotto gli *Chants de Maldoror*: "Apprenez-leur à lire, ils se révoltent".

¹⁷ Ivi, p. 86.

¹⁸ Ivi, p. 83.