

# “L’air d’un peintre ou d’un marginal”.

## La scrittura ekphrastica di Françoise Sagan

GIANLUCA SAVOLDELLI

Università degli studi di Bergamo  
gianluca.savoldelli@unibg.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.511>

### Parole chiave

Françoise Sagan  
Ekphrasis  
Immagine soglia  
Movimento  
Scenario narrativo

### Keywords

Françoise Sagan  
Ekphrasis  
Threshold  
Movement  
Narrative setting

### Abstract

Prendendo in considerazione i romanzi *Le Lit défait* (1977), *La Femme fardée* (1981), *La Laisse* (1989) e *Le Miroir égaré* (1996) di Françoise Sagan, il presente articolo intende indagare le istanze in cui la pittura viene posta al centro della narrazione saganiana tramite il ricorso all’ekphrasis. Attraverso un processo di rigenerazione, l’autrice crea quadri narrati in grado di prendere vita e con cui i personaggi riescono a interagire in un costante movimento di ingresso e di uscita, trasformando così le immagini in veri e propri scenari della narrazione. Spaziando fra referenti reali ben identificabili, invenzioni creative e processi di riscrittura anche di natura parodica, l’ekphrasis si rivela essere un elemento centrale nella prosa di Sagan.

Analysing Françoise Sagan’s *Le Lit défait* (1977), *La Femme fardée* (1981), *La Laisse* (1989) and *Le Miroir égaré* (1996), this article investigates the instances in which painting is at the centre of Sagan’s narrative by means of ekphrasis. Through a process of regeneration, the author (re)creates paintings that can come to life and that the characters can interact with, constantly moving in and out of them, turning the images into real scenarios of the stories. Among identifiable referents, creative inventions and processes of (parodic) rewriting, ekphrasis reveals itself as a central element in Sagan’s writing.

Il rapporto fra parola e immagine nella produzione romanzesca di Françoise Sagan va a configurare un territorio di confine tra arte e letteratura (Pinto 2016), mai statico ma sempre in movimento. È la scrittrice stessa a dichiarare come proprio la loro fusione le permetta di creare le sue opere: “E poi, nella mia testa, ho un museo immaginario, dei colori immaginari. Quando scrivo, creo i miei propri quadri” (Sagan 2014: 147).<sup>1</sup> Ciò è comprovato fin dagli inizi letterari dell'autrice, come può dimostrare *Toxique*, diario intimo dell'autrice scritto nel 1957 e pubblicato per la prima volta nel 1964, in cui le illustrazioni di Bernard Buffet, che accompagnano il testo, arricchiscono in modo drammatico la scrittura di Sagan. Nella fase più matura della sua scrittura (dalla seconda metà degli anni Settanta agli anni Novanta) questa fusione si diffonde in maniera capillare in tutta la sua opera: Sagan riesce infatti ad intrecciare i propri testi al mondo delle arti e in particolare a quello della pittura.

Si tratta di un legame che si presenta innanzitutto all'interno della fitta rete intertestuale<sup>2</sup> di cui i testi sono imbevuti: tramite frequenti riferimenti a opere e artisti, l'autrice dipinge un panorama poliedrico, spaziando da Botticelli a Bosch, da Pissarro a Picasso e da Millet a Magritte. Accanto ad essi si aggiungono poi alcune figure di pittori e, in senso più ampio, di artisti fittizi posti al centro della narrazione. Significativo in tal senso è l'esempio di uno dei personaggi principali del romanzo *Les Merveilleux nuages* (1961), Alan Ash, il quale si reinventa assurgendo al ruolo del pittore di successo dell'epoca.

Proprio la cultura artistica dell'autrice permette, per di più, di dar adito a una critica sociale tipicamente saganiana contro quello che Céline Hromadova (2017: 148) definisce lo “snobismo estetico”. Tale dimensione rivaluta il legame tra valore artistico e valore monetario: affidando costose tele di celebri artisti a coloro che hanno poca considerazione per l'arte se non in termini di affari, Sagan stigmatizza come la profusa esibizione artistica sia in realtà esibizione di ricchezza (ivi: 149), come verrà sottolineato.

All'interno dello spazio liminare tra parola e immagine, nonché tra realtà e finzione, in alcune opere l'importanza del visuale si accresce ulteriormente tramite l'evocativa descrizione di dipinti<sup>3</sup> a cui i personaggi sono confrontati *in praesentia* o *in absentia*, e che possono diventare veri e propri scenari della narrazione, rigenerandoli all'interno di *tableaux vivants*

narrati. Tramite la combinazione di integrazioni sine-stetiche e traspositive, infatti, lo sguardo dei personaggi riesce ad addentrarsi nella tela, percependone le sensazioni che caratterizzano i suoi diversi piani, e a trasformare l'immagine in un esplicito *setting* narrativo in cui potersi muovere (Cometa 2012: 116-142).

### 1. Il dipinto nel testo

Il potere vivificante dell'ekphrasis si delinea in modo emblematico nel romanzo *Le Lit défait* (1977), in cui Édouard, uno dei protagonisti, si trova inaspettatamente di fronte a un quadro di Magritte che lo ferma sui suoi passi e apre il quinto capitolo:

Il quadro di Magritte rappresentava una casa borghese, piuttosto bella, disegnata contro un cielo azzurro, di un azzurro indefinibile, un azzurro d'alba, violento, pallido e crudo, un azzurro cupo, una casa con un lampione in primo piano, una casa che Édouard conosceva bene. Aveva passato la sua infanzia in quella casa, una delle sue infanzie perlomeno, ne era sicuro. Proprio com'era sicuro che avrebbe voluto viverci per sempre e avrebbe voluto che ci vivesse Béatrice e che lui potesse entrarvi, in quel quadro, salire la gradinata esterna, andare su per una scala buia, all'interno, e ritrovare davanti alla finestra illuminata, a destra, seduta su di una poltroncina fuori moda e terribilmente preoccupata per il suo ritardo, Béatrice.

Il custode del museo tossicchiò e Édouard ridiscese la scala a precipizio, richiuse la porta della casa di Magritte e uscì dal quadro e poi dal museo del Jeu de Paume (Sagan 1977: 38).

La narrazione lascia pochi dubbi su quale sia il possibile referente reale: l'esplicito riferimento a Magritte e la presenza della casa borghese, del cielo blu dell'alba e del lampione in primo piano conducono indubbiamente alla serie *L'Empire des lumières* (1953-1954) del pittore belga [Fig. 1]. Lo scenario del quadro viene vivificato dallo sguardo del protagonista, il quale inizia a immaginare di potersi muovere negli spazi dipinti, andando al di là di ciò che viene strettamente raffigurato sulla tela. L'immagine mediale muta dunque la sua natura, fondendosi con l'immagine mentale (Cometa 2020: IX) di Édouard e creando un ibrido transmediale. Questo “fantasma” (Hromadova 2017: 127) si sdoppia poi fra passato e presente: da un lato l'infanzia plurima (“una delle sue infanzie”) del protagonista, dall'altro un'*image d'Épinal* sulla sua rela-



Fig. 1 | René Magritte, *L'Empire des lumières*, 1954, olio su tela, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

zione con Béatrice, che Édouard è determinato a trasformare in realtà. L'ekphrasis permette così a Sagan di mostrare l'invisibile attraverso l'opera d'arte (Byatt 2001: 5), in cui il personaggio può perdersi in un sogno ad occhi aperti. Questa dimensione trova un'evidente connotazione nel momento in cui il guardiano del museo tossisce: colto in fragrante dalla realtà nelle sue fantasticherie oniriche, Édouard, destatosi dopo essere effettivamente entrato nel dipinto, non può far altro che fuggire, prima dalla casa, poi dal quadro e infine dal museo del Jeu de Paume. Particolarmente adatto alla rappresentazione visuale, il museo, così come i quadri contenutivi, per Édouard non rappresentano che un ostacolo al suo arrivo tra le braccia di Béatrice. La sua visita è anzi puramente casuale e proprio questo disinteresse lo porta ad attraversare il museo di fretta. Tuttavia, la sua corsa viene interrotta bruscamente dal potere insito nell'*Empire des lumières*:

ed era per non arrivare troppo presto, per non dover ciondolare per strada – e cioè non guidare troppo piano, quindi, per lui, distrattamente – che si era fermato davanti al museo del Jeu de Paume. Aveva attraversato le sale come un fulmine. Tutti quei quadri, quei capolavori, quei pezzi di tela dipinta intrisi del sudore, del sangue, dei nervi, dell'anima di un altro uomo, erano stati per lui piccoli ostacoli, piccole barriere ridicole tra sé e l'inizio dell'autostrada del Nord, niente di più. Solo il Magritte lo aveva veramente colpito. E per un attimo, un lungo attimo prima che vi facesse abitare Béatrice, gli aveva dato quella felicità sensuale, quel piacere quasi orgoglioso che possono suscitare certi quadri (Sagan 1977: 39).<sup>4</sup>

In termini freedberghiani (1989), il potere dell'immagine di Magritte è così seducente e pervasivo da frenarlo e fargli provare un piacere estetico che solo l'opera d'arte può dare. L'indifferenza verso gli altri quadri, incapaci di scatenare in lui una reazione viscerale, viene tuttavia compensata da una breve riflessione sulla natura dell'arte stessa e della creazione, eco della cifra metaletteraria del testo. In quanto scrittore e artista, Édouard è in grado di vedere attraverso la tela e i suoi pensieri delineano una precisa figura del pittore tormentato che trova una certa risonanza con Claude Lantier di Zola<sup>5</sup> e che si fa proiezione del personaggio stesso, in particolare nei momenti in cui la scrittura non si piega al suo volere. Malgrado lo stretto legame tra creazione artistica e letteraria che permette al protagonista un'affiliazione profonda, la vita prende pian piano il sopravvento sull'arte.<sup>6</sup> Ecco quindi che dal dipinto dell'incarnazione ideale di ciò che egli desidera profondamente, Édouard viene catapultato nel mondo reale con la consapevolezza che il sogno non è (ancora) realtà: "In effetti, Béatrice lo aspettava ad Amiens; ma senza dubbio in un albergo anonimo e senza dubbio, ahimè, nient'affatto preoccupata" (Sagan 1977: 38). La scena immaginata, alla fine del capitolo, trova però un nuovo doppio in cui i ruoli si invertono, raffigurando Béatrice che rientra all'hotel di Lille in cui stanno soggiornando ed Édouard che, secondo il paradigma annunciato, dovrebbe essere in attesa del suo ritorno, inquieto, nella stanza illuminata. Di nuovo, tuttavia, la narrazione dissolve tale visione per mostrare invece il protagonista immerso nella scrittura della sua nuova *pièce*, deludendo l'aspettativa del lettore e di Béatrice. Evocando per analogia il quadro che aveva aperto il capitolo, generando così "una finzione che diventa reale"

(Gardini 2019: 78) all'interno del testo, l'immagine assume la funzione di cornice (Cometa 2012: 144-148), assurgendo così a una *mise en abyme* che riflette specularmente il racconto e che vi rispecchia "tutta la sua ricchezza polisemica" (Labarthe-Postel 2002: 13).<sup>7</sup>

Nel corso della narrazione, nonostante la presenza fisica del quadro rimanga isolata, *l'Empire des lumières* non perde di fascino nonché di valore simbolico e trova per questo nuove declinazioni. Tornato a Parigi dopo essere stato abbandonato<sup>8</sup> da Béatrice, per prima cosa Édouard si reca all'appartamento della sua amata e, mentre guarda l'edificio, la scena rigenera quella di fronte al dipinto:

Arrivando, andò meccanicamente davanti all'appartamento di Béatrice, davanti alla sua casa, la loro casa. E fu guardandola che gli tornò in mente il quadro di Magritte, e fu allora che sentì veramente la disperazione. Era fermo, in macchina, davanti a quella porta chiusa, non aveva il diritto di entrare, di andare nella camera azzurra,<sup>9</sup> e forse ne era stato escluso per sempre. Rimase lì un'ora, inerte, con la testa contro il vetro, guardando senza vederli dei passanti lontani, frettolosi, che sembravano tristi (Sagan 1977: 50).

In questo caso, Édouard non riesce a penetrare nell'abitazione che sente condivisa, non solo materialmente ma anche figurativamente. Il potere che l'aveva spinto ad entrare nel quadro di Magritte perde di forza una volta confrontato alla realtà, e il ricordo della tela, in cui invece si era potuto muovere liberamente, non può che affliggerlo, in quanto l'esperienza si rivela irripetibile, ma soprattutto inesistente e per questo quanto più nostalgica.

L'immaginario costruito intorno al quadro, tuttavia, subisce una nuova trasformazione nel momento in cui Édouard ripercorre la propria relazione con Béatrice, nel diciassettesimo capitolo, situandolo in una galleria di immagini felici del loro rapporto:

Édouard guardava senza vederlo quel paesaggio scivoloso. Inconsciamente, lo sistemava nell'immenso album iniziato da sempre, quello della sua storia con Béatrice. Un album eterogeneo nel quale, un giorno, si sarebbero mescolati, ma dove già si trovavano accostati in un'uguaglianza falsa e cordiale, certi ricordi sempre vivi: la fine di un'autostrada, il Magritte, un letto spalancato, parole, parole balbettate e crude, la linea purificata di una barca a vela, una bocca nuda

nella notte, un vecchio motivo d'opera, il mare (ivi: 138).

La vena masochistica, nonché la capacità del personaggio di idealizzare la propria esperienza, fanno sì che egli ricordi "solo i momenti di felicità" (ibidem), ossia perlopiù occasioni in cui ha sofferto. Particolarmente rilevante è la presenza magrittiana, in quanto l'interazione col quadro non implica affatto la partecipazione di Béatrice, la quale vi viene proiettata all'interno della mente di Édouard, a differenza delle altre immagini evocate. La risonanza che questo "fantasma" ha all'interno della narrazione sottolinea il ruolo che esso ricopre nell'intreccio: attraverso l'immagine, luogo di proiezione delle proprie fantasie, e la scrittura, il protagonista riesce infatti a sublimare la realtà piegandola al proprio volere e declinandola a piacere mediante l'arte.

## 2. Sguardi sovrapposti in movimento

Ancora più centrale è il ruolo affidato al quadro di Marquet all'interno de *La Femme fardée* (1981), il quale muove la corte di personaggi durante tutta la narrazione, dando adito al gioco di sguardi che la caratterizza, e a cui il titolo del romanzo fa in parte riferimento. Numerose sono infatti le occorrenze in cui i personaggi si guardano, si spiano e fanno irruzione in una scena semplicemente tramite lo sguardo, quasi ad ordinarvi, in termini foucaultiani, la disposizione della narrazione (Foucault 1966: 28). Proprio il quadro, per poter essere *osservato*, giustifica entrate e uscite dei personaggi nella e dalla cabina di Julien, il che risuona emblematicamente col movimento dentro e fuori dal dipinto.

Malgrado in questo caso il possibile referente reale non sia facilmente identificabile, "ciò non annulla gli effetti che la vividezza innesca nel ricettore" (Cometa 2012: 26) e proprio per questo la prima istanza in cui la tela viene introdotta nell'opera permette a Sagan di dare voce a un'evocativa ekphrasis multisensoriale:

Julien Peyrat, dopo aver tirato fuori il quadro dalla valigia con mille cure, si ritrovò una volta ancora sedotto, pieno di ammirazione davanti al talento del falsario. Il fascino di Marquet era proprio lì: quei tetti grigi spenti dal freddo, quella neve gialla sotto le ruote sgangherate delle carrozze, e il vapore fremente alle narici dei cavalli... Il vapore, quello lo immaginava, naturalmente; ma per un istante si era ritrova-

to, lui, Julien Peyrat, nel cuore di Parigi, d'inverno, nel 1900, per un istante aveva respirato l'odore di cuoio e di cavallo fumante, l'odore del legno umido del calesse nero, fermo in mezzo alla tela sotto i suoi occhi come aveva seguito con gli occhi, pieno di nostalgia e di desiderio deluso, la donna truccata, vestita di volpe, che girava l'angolo della strada, a destra, preparandosi ad uscire dal quadro senza nemmeno voltarsi verso di lui (Sagan 1981: 32).

Attraverso lo sguardo di Julien, l'immagine prende vita e il personaggio – così come il lettore – viene trasportato in un'antica Parigi innevata che permette di ricostruire il quadro, posizionandovisi all'interno e seguendo "un percorso che lo scopre in successione nelle sue diverse parti" (Vouilloux 1994: 56).<sup>10</sup> La presenza nel dipinto della donna truccata, in particolare, non è un dettaglio anodino: la figura femminile rappresenta infatti un doppio di Clarisse Lethuillier, la quale utilizza il proprio trucco, definito "pesante, rutilante e grottesco" (Sagan 1981: 23), come una maschera. Non è un caso nemmeno il fatto che la donna truccata si appresti all'uscita dalla cornice, movimento mimetico della fuga di Clarisse dalla propria vita. Lei stessa riflette su come, guardandolo, "registrò solo una cosa di quel quadro: la donna che svoltava l'angolo della strada e di cui, per una corrispondenza di spirito che non avrebbero saputo forse mai né lei né Julien, si sentiva vagamente gelosa" (ivi: 191). Il suo tentativo di sfuggire a sé si realizza fino ad allora in maniera distruttiva, attraverso l'alcol e la droga, ma troverà un esito più fortuito durante la crociera sul *Narcissus* grazie all'incontro con Julien. Ciò appare evidente considerando il netto contrasto tra il duro inverno parigino della tela e il clima ancora estivo del Mediterraneo che penetra nella cabina, elementi che trovano un'interessante interazione tramite lo sguardo di Simon Béjard mentre pensa ai due amanti:

Pensava a quello che aveva attirato Julien verso Clarisse e li aveva riuniti, [...] li immaginava cozzare uno contro l'altro nel buio, con la goffaggine dei grandi desideri, e immaginava lì vicino quella grande cabina aperta al sole, con il mare blu metallico che cozzava contro l'oblò, i riflessi del legno lucido e il Marquet che asciugava la sua neve a quel sole improvviso (ivi: 233).

La presenza del sole, in grado di portare un termine a quel rigido inverno, denota come la crociera diventi

per Clarisse un'esperienza catartica. In effetti, essa le permette man mano di abbandonare la propria maschera, rivelando la bellezza e il desiderio di libertà che essa cela, e di iniziare a emanciparsi per poter vivere una nuova vita, lontana dal tirannico Éric, suo marito, come sancirà la conclusione del romanzo.

Il nesso tra la figura dipinta e il personaggio saganiano raggiunge il suo apice, dunque, proprio nell'uscita della donna truccata dalla tela, in un movimento inverso rispetto a quello compiuto da Julien che entra nell'immagine e la rigenera, complicando la nozione di transizione "tra vero e falso, tra arte e finzione" (Cometa 2012: 154). Altrettanto rilevante a tal proposito è l'evocazione dell'effetto prodotto da questo ingresso nel quadro sui sensi, in particolare le sensazioni olfattive, introdotte tramite integrazioni sinestetiche (ivi: 116-121) che continuano nel paragrafo successivo:

Per un istante aveva respirato, aveva ritrovato l'odore dei primi freddi a Parigi, quell'odore immobile di fumo, di fuoco di legna spento, di pioggia fredda, quell'odore in cui si mischiava il gusto pungente dell'ozono sospeso con la neve sopra ai lampioni, quell'odore tiepido e complice per i parigini, sempre lo stesso, malgrado le grida, i gemiti di coloro che votavano la capitale prima alla bruttezza e poi alla distruzione, forse per gelosia, per il semplice fatto che loro sarebbero morti (Sagan 1981: 32).

In grado di superare la "linea di separazione teatrale tra i corpi [...] del soggetto e della pittura" (Vouilloux 1994: 96),<sup>11</sup> l'immersione sensoriale di Julien nel quadro permette al personaggio di spostarsi nell'arco temporale per esplorare la Parigi di una volta e quella da lui vissuta in tutto il suo "fascino eterno" (Sagan 1981: 32), facendo primeggiare gli odori tipici delle strade parigine che vivificano per lui la rappresentazione della città e la relazionano alla sua esperienza. Il protagonista crea così due versioni dell'amata capitale, le quali trovano convergenza nella tela, in cui immagine e immaginazione si nutrono a vicenda per diventare un tutt'uno, confondendo così i confini tra realtà e finzione.

Il sovvertimento delle frontiere tra queste due componenti risulta ancora maggiore tenendo conto del fatto che il Marquet è un falso. È infatti un amico di Julien ad averlo realizzato con tanta maestria da poter trasmettere il fascino dell'originale, in grado quindi di "porsi sullo stesso piano del Maestro che

viene copiato” (Pinto 2016: 29) e persino di superare la mera abilità manuale del tipico falsario individuato da Roberto Pinto. Tale figura, inoltre, risulta assente dal romanzo se non per qualche sporadica menzione. La presenza del dipinto non serve infatti a “sovertire il sistema” (ivi: 31) denunciando a priori un’inetitudine verso il campo artistico da parte di critici ed esperti,<sup>12</sup> quanto piuttosto a stigmatizzare come l’arte venga percepita quale un bene di lusso di cui la ricca borghesia può disporre a piacere per mostrare la propria ricchezza, piuttosto che la propria cultura. Ciò emerge in modo evidente quando Clarisse fa riferimento agli affari di suo nonno in materia: “Mio nonno Pasquier, per esempio, aveva una magnifica collezione di impressionisti. Aveva comprato tutto per un tozzo di pane, naturalmente: degli Utrillo, dei Monet, dei Vuillard, dei Pissarro... tutto per tre franchi, diceva lui. I grandi borghesi fanno sempre affari, lo ha notato?” (Sagan 1981: 102). Gli acquisti fortuiti dei ricchi e la relativa critica socio-artistica trovano poi un’ulteriore declinazione in una lunga riflessione di Julien:

Eppure, lo sapeva per esperienza, il colpo del Marquet doveva sovraccitare i passeggeri del *Narcissus*. Tra i ricchi, la passione per i buoni affari era tanto viva quanto inutile. [...]. L’acquisizione di un quadro era quindi uno degli “affari” più appassionanti in quel piccolo mondo dorato, date le differenze enormi che ci potevano giocare e alle quali arrivavano terrorizzando il pittore o snobbando la galleria. Era certamente elegante, giovandosi dell’ignoranza o della fretta di un disgraziato venditore in stato di bisogno, pagargli la sua tela la metà del prezzo, ed era anche elegante pagare quella stessa tela dieci volte il suo prezzo, da Sotheby per esempio, nel momento stesso in cui era desiderata da un ricco armatore o da un museo. Nei due casi, erano la vanità o la rapacità a venire soddisfatte. Ma solo nel primo caso l’affare era buono per quei Mida. [...] In conclusione, non si rendevano conto che non facevano altro che immobilizzare il loro bel denaro su delle tele che non amavano o non capivano (ivi: 178).

L’arte, dunque, non viene compresa né tantomeno ammirata. Ciò avviene non perché coloro che “dovrebbero essere esperti conoscitori [...] non sono all’altezza del proprio ruolo” (Pinto 2016: 29),<sup>13</sup> ma a causa del fondamentale disinteresse da parte loro per ciò che non sia considerato un affare imperdibile (come l’acquisto di grandi quadri ad un modico prez-

zo) o un oggetto di valore percepito come estremamente desiderabile (come una tela comprata da una prestigiosa casa d’aste e a scapito altrui).

Conseguenzialmente, il dubbio del falso appare altresì poco rilevante ai loro occhi. Nel momento in cui Julien confessa a Edma Bautet-Lebrêche che la tela non è affatto autentica e che potrebbe rovinare il suo celebre salotto, quest’ultima risponde: “‘È un errore’ riprese freddamente. ‘Un Marquet, firmato o no, è proprio quel che manca al mio salotto, caro Julien’” (Sagan 1981: 220). Posta di fronte alla scelta fra la denuncia e la complicità, Edma opta per la seconda opzione in ragione della simpatia che prova per il banditore. La decisione, tuttavia, non è la medesima per Éric, il quale escogita un piano per liberarsi definitivamente di Julien, acquistando il falso tramite Armand Bautet-Lebrêche, e farlo arrestare all’arrivo a Cannes.

La natura del quadro rimane tuttavia, almeno per alcuni, in bilico tra realtà e finzione fino alla fine del romanzo: quando Éric lo porta a tavola, imballato, come regalo di compleanno per la moglie, infatti, tutti i passeggeri del *Narcissus* sapevano “che era il Marquet per certi, il falso Marquet per altri” (ivi: 320). Solo l’arrivo dei tre poliziotti il giorno dopo, che per di più possiedono nel loro aspetto “qualcosa di irrealista” (ivi: 327) in quel contesto, decreta l’imminente fine della narrazione, in quanto il quadro viene ufficialmente riconosciuto come un falso da un esperto del tribunale, senza però che ci siano conseguenze per Julien. Trasformando la scoperta del crimine in farsa (Morello 2002: 211) tramite l’intervento di Clarisse e la complicità degli altri passeggeri, decade anche la lettura di una possibile critica del sistema artistico e della falsificazione. Ciononostante, lo sguardo critico sul “*milieu* affarista” e il relativo “grado zero della relazione estetica” (Roustang 2016: 179; 177)<sup>14</sup> rimane intatto e, come in passato, sarà anzi una tematica rinnovata in Sagan.

### 3. L’ekphrasis come proiezione di libertà

A distanza di pochi anni, il mondo dell’arte viene nuovamente invaso dalla mania degli affari in *La Laisse* (1989), romanzo nel quale la tematica del denaro e il suo intreccio con la creazione artistica pervade capillarmente i capitoli. Sono in questo caso i Valance a possedere “una stupenda collezione di impressionisti”, i quali, proprio come per il nonno di Clarisse, era-

no stati acquistati dal marito Paul “per un boccone di pane” (Sagan 1989: 126). All’interno della ricca galleria di dipinti, comprendente due Manet, un Renoir e un Vuillard, Vincent è particolarmente affascinato, nel nono capitolo, da quello che ritiene essere il suo preferito:

un Pissarro che raffigurava un villaggio in primo piano e, dietro, colline rotonde di quel verde mela dei disegni dei bambini sulle quali regnava la luce dolce e candida, la luce trionfante della piena estate. Una luce che colpiva il grano del quadro, lo spingeva e lo lisciava dallo stesso lato. E aveva cotonato le cime degli alberi, adesso sull’attenti sotto la cri-niera laccata; aveva fermato e corrotto a colpi di splendore e d’argento un fiume che pure smaniava di correre verso il mare; sembrava che fosse stata la luce a tracciare quel paesaggio innocente e vivido, prima che venisse Pissarro a ricrearlo com’era: immobile. Di un’immobilità finta e attraente come l’eternità che pareva rappresentare e promettere... Mi erano piaciuti molti quadri in vita mia, spesso più difficili, più complicati e anche più pazzi, ma questo mi piaceva perché mi dava l’immagine della felicità e, soprattutto, di una felicità accessibile (ivi: 126-127).

Di fronte al quadro di Pissarro, definito come *suo* dai padroni di casa stessi,<sup>15</sup> Vincent non può che perdersi nell’immagine. La raffigurazione bucolica dipinta dalla luce evoca immediatamente l’infanzia, quell’età “deliziosa, benedetta” (ivi: 123) che, come il paesaggio impressionista, si mostra sempre vividamente e con innocenza, come una fotografia incapace di sbiadire e sempre pronta ad essere rispolverata. A eco di ciò, più avanti nella narrazione, saranno proprio alcune fotografie di Vincent bambino a fargli riscoprire alcuni momenti del suo passato (ivi: 158-159). Lo stretto legame che, complessivamente nella produzione dell’autrice, si instaura tra natura e infanzia, le quali si richiamano vicendevolmente e vengono incarnate l’una dall’altra,<sup>16</sup> rafforza la correlazione delle due componenti all’interno del quadro. Proprio per questo motivo l’immagine si trasforma al contempo in una sorta di rifugio, la prova di un’esistenza passata diversa da quella che Vincent sta conducendo nel presente, ma anche la proiezione di un possibile futuro verso cui protendersi, duplice movimento che Barthes (1980: 41) definirebbe un “desiderio fantasmatico”. La visione prende forma nell’interpretazione che il protagonista dà al quadro, ossia quello di una fe-

licità possibile, raggiungibile in particolare tramite la semplicità, la natura e la quotidianità. Così come per *La Femme fardée*, anche in questo caso l’eventuale referente risulta oscuro, possibilmente dovuto anche alla condensazione della memoria ekphrastica (Cometa 2012: 61), tuttavia ciò non compromette l’apprezzabilità dell’opera descritta, che incapsula con maestria l’uso della luce tipico dei quadri dell’artista franco-danese.

L’uso dell’ekphrasis in questo contesto, in cui socialmente ed economicamente Vincent si è riscattato tramite i diritti d’autore per la sua creazione musicale, non è affatto casuale. Il protagonista era, infatti, affezionato al quadro da anni e proprio il suo nuovo statuto fa sì che alla cena dai Valance non solo egli venga trattato con un certo riguardo,<sup>17</sup> ma persino che gli venga offerto di acquistare il Pissarro, che, purtroppo, non era stato ottenuto per un tozzo di pane ma veniva direttamente da Sotheby (Sagan 1989: 127). La sua nuova posizione, dunque, gli permette di trasformarsi dinanzi agli sguardi altrui e soprattutto dell’alta società, immagine, anche questa, che Vincent non esita a distruggere prima che la serata sia conclusa per affrancarsi da quel falso mito.

La ricerca di emancipazione è un ulteriore tema che permea le pagine del romanzo, motivo intrinsecamente legato al Pissarro, il quale, oltre che di felicità, si innalza a iconografia di libertà. Di nuovo, dunque, non è casuale che il ritorno dell’immagine bucolica venga evocato proprio quando *il guinzaglio* sembra spezzarsi una volta per tutte:

Non fuggivo la malafede, la stupidità, la durezza, non fuggivo da qualcosa di astratto, fuggivo una forsennata che non mi amava e gridava troppo forte. Raccolsi le valigie nell’entrata, le buttai in macchina e partii. Dieci minuti dopo varcavo la porta d’Orléans.

La campagna era bella, verde, un vero Pissarro, e, con i finestri aperti, respiravo l’odore della terra bagnata nel mese di ottobre (ivi: 184-185).

In questo caso, Vincent non sta guardando l’immagine, ma vi è entrato fisicamente, in una realtà che imita l’arte e che, adattandolo, rigenera il dipinto. Certo, l’estate si trasforma in autunno, segno indelebile della fine ormai sancita, ma il verde, quel verde d’infanzia, simbolo di serenità, innocenza e vita nuova, rimane immutato, ora rifugio, ora via di fuga. Il senso

di libertà di cui la raffigurazione si fa carico induce dunque il protagonista a voler prolungare il proprio girovagare, tra il "correre sulle strade" e il suo "bisogno d'aria" (ivi: 185). La sua ritrovata indipendenza gli permette di indugiare nuovamente sulla propria arte, strumento per la propria liberazione, ed è con una relativa spensieratezza che rientrerà a Parigi, fischiettando il suo nuovo motivo, malgrado il gesto estremo compiuto da Laurence che, secondo Nathalie Morello, è destinato a "imprigionare suo marito a vita"<sup>18</sup> (Morello 2002: 252). Seguendo la lettura della critica, il quadro è dunque vincolato, per Vincent, ad essere luogo di proiezione, dove potersi immergere e sfuggire al mondo reale in favore di uno spazio in cui la propria libertà non sia vincolata da forze esterne ma solo dalle proprie doti artistiche. L'arte assume così un valore emancipatorio che solo pochi possono permettersi e a cui il protagonista, come ogni artista saganiano, aspira.

#### 4. L'ekphrasis come riscrittura parodica

Coerentemente, non è un caso che le difficoltà e le limitazioni che il *milieu* artistico parigino impone negli anni Novanta (nello specifico in riferimento al contesto teatrale) si trovi al centro della narrazione in *Le Miroir égaré* (1996), ultimo romanzo pubblicato in vita da Françoise Sagan. A differenza delle istanze analizzate finora, l'opera racchiude al suo interno il caso dell'ekphrasis di un'immagine puramente mentale, in cui il medium non è mai presentato nel corso della narrazione (Cometa 2020: XI). Il dipinto *in absentia*, in particolare, viene evocato in modo isolato nell'undicesimo capitolo, mentre François si trova a letto, di prima mattina, nell'appartamento di Mouna:

L'idea che [Mouna] fosse lì, dall'altra parte del letto, lo commuoveva, e gli dava una strana impressione di tenerezza e di gratitudine, ben lontana da qualunque leggerezza lubrica; ed evocava persino, ancora più stranamente, un'immagine ingenua, pia, "all'antica", come un quadro di Millet... "All'antica..." Mouna nel ruolo di pastora, con lui nei panni del pastore, al Bois de Boulogne, alle sette di sera... all'angelus: lui che si toglieva il berretto e lei che sfilava il suo foulard di Hermès, entrambi con le mani giunte, in attesa di andare da lei a bere il loro Bismarck... Gli scappò una risata incongruente, una sorta di singhiozzo: questi pensieri stravolti avrebbero scoraggiato Mouna dal ricevere un intellettuale nel bel mezzo

della notte (Sagan 1996: 131-132).<sup>19</sup>

A differenza de *La Femme fardée* e *La Laisse*, in questo caso, proprio come per *Le Lit défait*, la menzione di Millet e del momento chiave dell'angelus prefigurano *L'Angélu* (1857-1859) dell'artista francese come referente reale [Fig. 2]. L'immaginario convocato appare però immediatamente travisato, sia rispetto al dipinto di Millet che al contesto in cui viene descritto. Ciò è evidente a partire dalla topografia dissonante tra i lussureggianti giardini del XVI arrondissement e lo spoglio campo di patate, tra l'architettura haussmanniana di Parigi e la presenza del campanile in lontananza nella campagna di Millet. La cacofonia si estende poi all'occupazione delle figure principali: nel dipinto esse sono due contadini in raccoglimento per la pausa della preghiera durante il lavoro nei campi. Su questo modello, Sagan mette in scena Mouna, ricchissima vedova, e François, scrittore, mentre imitano accuratamente la posa e i gesti dei personaggi della tela, in attesa del loro appuntamento rituale segnato dal Bismarck, privando così il momento di qualunque sacralità. Proprio la costruzione di questa immagine rivisitata fa dell'ekphrasis una riscrittura parodica del quadro sul modello duchampiano, seguendo la critica barthesiana per cui "tutte le pratiche significanti possono generare testo"<sup>20</sup> (Barthes 1973b: 454). Al di là dei riferimenti più espliciti all'ipotesto, infatti, la scena riprende fedelmente i tratti principali del quadro, che



Fig. 2 | Jean-François Millet, *L'Angélu*, 1857-1859, olio su tela, Parigi, Musée d'Orsay.

rimane comunque identificabile e suscettibile di far sorridere il lettore, come accade per François stesso, rispettando dunque il carattere di riconoscibilità essenziale del genere (Genette 1982: 27-38; Hutcheon 2000: 74-76; Gignoux 2005: 63-67).

La distorsione parodica del Millet è particolarmente significativa all'interno del *Miroir égaré*, in quanto, anche in questo caso, si rivela essere una *mise en abyme* del racconto che "espone la 'situazione' [...] di ciò che viene mostrato"<sup>21</sup> (Labarthe-Postel 2002: 12). Il romanzo si incentra, infatti, sulla traduzione di una *pièce* teatrale di un autore sconosciuto ceco, Anton, su cui lavora Sybil, compagna del protagonista, assistita in parte da quest'ultimo. L'intreccio muta profondamente però nel momento in cui François, fortemente sollecitato da Mouna<sup>22</sup> e alle spalle di Sybil, decide di riscrivere l'opera per adattarla alle esigenze teatrali dell'epoca e assicurarne il successo. L'operazione si rispecchia dunque nella "riscrittura" del quadro, *in absentia* così come il testo e il suo autore ormai defunto, rivelando, in particolare, da un lato, l'esclusione di Sybil e, dall'altro, il tentativo di rendere la *pièce* nello stile comico di "un vaudeville" (Sagan 1996: 218). La natura del quadro viene perciò distorta proprio come avviene per il testo, motivo chiave del romanzo spesso sottovalutato, riuscendo tuttavia a rigenerare entrambi in modo originale ed efficace. Nonostante che solo la prima riscrittura venga mostrata esplicitamente nel testo, il giudizio di Sybil sul lavoro di François dichiara l'eventuale successo che avrebbe potuto ottenere la seconda. Vengono così riconosciute al parodista, oltre all'evidente intenzione, "competenza, maestria, comprensione critica e [...] arguzia"<sup>23</sup> (Hutcheon 2000: 96), tutte qualità necessarie all'impresa di rigenerazione.

### 5. Nelle trame intertestuali del dipinto

Tutti questi esempi di scrittura ekphrastica nei romanzi di Françoise Sagan dimostrano come le immagini create dall'autrice siano in grado di prendere vita, diventando veri e propri scenari della narrazione. Esse si declinano, infatti, in un processo di "scorniciamento" (Pinotti 2021: 19) che le rende immersive e capaci di coinvolgere i personaggi, i quali vi possono entrare attivamente, così come il lettore, che a sua volta viene trasportato al loro interno. Estremamente convincenti del valore dell'intreccio tra scrittura e pittura sono

le Éditions de La Différence, che per inaugurare la loro collana "Tableaux vivants" scelgono proprio Sagan:<sup>24</sup>

Spesso è stato richiesto ai pittori di ritrarre gli scrittori. Per la prima volta, la collana *Tableaux vivants* propone la pratica opposta, associando alla narrazione di un pittore l'immaginazione di uno scrittore.

Chi meglio di Françoise Sagan per accettare la sfida? [...]

Dall'associazione di due universi apparentemente contraddittori nasce questo libro inatteso e cangiante (Sagan 1985).

Riconoscendo il ruolo dell'autrice nella letteratura francese e il suo particolare rapporto con l'immagine, l'esperimento letterario dà vita a *La Maison de Raquel Vega* (1985), racconto che si sviluppa a partire dall'omonimo quadro del 1975 dell'artista colombiano Fernando Botero. Françoise Sagan sembra così riaffermare, in una certa misura, l'importanza dell'immaginazione, componente che giudica fondamentale nella scrittura (Sagan 2014: 177-178). Se il dipinto di Botero implica intrinsecamente una propria narrativa, è infatti l'autrice a farsi carico del lavoro di traduzione ekphrastica per cercare di farne emergere la ricchezza su carta.

Il rapporto tra parola e immagine si dimostra dunque essenziale nella produzione saganiana, in particolare quando esso si declina nell'ekphrasis, mai casuale nella narrazione e volta a divenire un'immagine soglia, specchio del reale, varcabile e varcata. Punto di contatto fortuito tra realtà e finzione, tra "l'indicibile che la pittura pretende di far vedere e l'invisibile che la letteratura pretende di rappresentare" (Cometa 2012: 52), l'ekphrasis saganiana dimostra soprattutto "l'insaturabilità della letteratura" (Gardini 2019: 80), incline alla propria infinita rigenerazione e destinata a nutrire incessantemente la tela (*toile*) barthesiana dell'intertestualità (Barthes 1973a: 100-101), all'interno della quale la componente visuale assurge a elemento imprescindibile. Sfidando i limiti dei confini testuali, il dialogo instaurato tra parola e immagine consolida così lo sforzo della creazione letteraria di Sagan nel creare immagini e immaginari in costante movimento.

## Note

<sup>1</sup> La traduzione è di chi scrive.

<sup>2</sup> Si veda a riguardo il saggio di Ève-Alice Roustang, in particolare il capitolo "La corne d'abondance de la culture classique" (2016: 147-192).

<sup>3</sup> La definizione di ekphrasis a cui si fa riferimento è quella fornita dai saggi di Michele Cometa (2004; 2012) e di Bernard Vouilloux (1994), a cui si rimanda.

<sup>4</sup> La traduzione di Daniella Selvatico Estense è stata qui parzialmente adattata.

<sup>5</sup> "Ah! Lo sforzo creativo dell'opera d'arte, quello sforzo di *sangue* e *lacrime* di cui agonizzava per *creare* corpi, *animarli* di vitali. Sempre in lotta con il reale e sempre vinto [...]! Si distruggeva nella impossibile impresa di far entrare tutta la natura in una sola tela [...] senza che gli riuscisse mai di produrre l'opera del suo genio" (Zola 1886: 245). Sottolinea chi scrive.

<sup>6</sup> Paradigma che viene sovvertito nel corso della narrazione e in particolare in riferimento alla sua scrittura. Attraverso l'arte e la creazione artistica, infatti, Édouard riesce effettivamente a mutare la propria realtà in maniera proustiana (Cfr. Proust 1913: 219-222).

<sup>7</sup> La traduzione è di chi scrive.

<sup>8</sup> La nozione di abbandono viene drammatizzata da Édouard, in quanto la separazione da Béatrice si preannuncia effimera. Quest'ultima afferma, nella lettera che gli lascia, che durerà "fino alla fine della tournée" per motivi pratici, in quanto Béatrice non riesce a concentrarsi in sua presenza ed Édouard riesce a scrivere solo in sua assenza (Sagan 1977: 49).

<sup>9</sup> Il richiamo alla *Chambre bleue* (1964) di Georges Simenon sembra essere inevitabile, essendo per di più l'autore menzionato poche pagine prima (Sagan 1977: 45).

<sup>10</sup> La traduzione è di chi scrive.

<sup>11</sup> La traduzione è di chi scrive.

<sup>12</sup> Lo dimostra anche lo smascherato del falso in quanto tale a fine romanzo (Sagan 1981: 327).

<sup>13</sup> Tale critica risulta più pertinente per *Un cabinet d'amateur* (1979) di Georges Perec.

<sup>14</sup> Le traduzioni sono di chi scrive.

<sup>15</sup> Sia Philibert che Paul Valance, rispettivamente prima e dopo l'ekphrasis quasi ad incorniciare la tela, chiedono a Vincent: "Vuoi venire a vedere il tuo quadro?" (Sagan 1989: 126); "È venuto a vedere il suo Pissarro?" (ivi: 127). Sottolinea chi scrive.

<sup>16</sup> A titolo di esempio, cfr. Sagan 1993: 323.

<sup>17</sup> Come denota Vincent stesso nel corso del capitolo: "[...] capii che, oltre la rispettabilità e l'interesse, il successo economico mi aveva conferito nella loro cerchia una nuova virilità." (Sagan 1989: 128) e, più avanti, dopo aver scoperto di un articolo scritto su di lui e sul suo successo: "[Mannie] Mi sorrideva commossa e io capii il secondo motivo della calorosa accoglienza fattami, l'interesse dei Valance, l'offerta del Pissarro, la buona memoria delle donne e gli sguardi

complici di tutti. Avevo raggiunto non solo la ricchezza, cosa non difficilissima, ma persino la notorietà" (ivi: 132).

<sup>18</sup> La traduzione è di chi scrive.

<sup>19</sup> La traduzione è di chi scrive.

<sup>20</sup> Come sottolinea d'altro canto Anne-Claire Gignoux (2005: 103), "è con la verbalizzazione dell'opera d'arte non verbale, e non con l'opera stessa, che abbiamo a che fare". Le traduzioni sono di chi scrive.

<sup>21</sup> La traduzione è di chi scrive.

<sup>22</sup> Inizialmente, quest'ultima aveva tentato di convincere Sybil con poco successo (Sagan 1996: 38-39), in quanto la traduttrice desidera fermamente restare fedele al testo di Anton, come la conclusione del romanzo sancisce drammaticamente (ivi: 215-218).

<sup>23</sup> La traduzione è di chi scrive.

<sup>24</sup> A cui seguiranno autori come Michel Butor, Félicien Marceau, Pierre Ajame e Maurice Rheims. La citazione che segue rimanda alla quarta di copertina del volume e la traduzione è di chi scrive.

## Bibliografia

- BARTHES R. (1973a), *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris.
- ID. (1973b), "(Théorie du) texte", in *Œuvre complètes IV* (2002), Seuil, Paris, pp. 443-459.
- ID. (1980), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Paris, tr. it. di Renzo Guidieri, *La Camera chiara. Nota sulla fotografia* (2003), Einaudi, Torino.
- BYATT A. S. (2001), *Portraits in Fiction*, Chatto & Windus, London, tr. it. di Anna Nadotti e Fausto Galuzzi, *Ritratti in letteratura* (2004), Archinto, Milano.
- COMETA M. (2004), *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma.
- ID. (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.
- ID. (2020), *Cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.
- FOUCAULT M. (1966), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, tr. it. di Emilio Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1978), Rizzoli, Milano.
- FREEDBERG D. (1989), *The Power of Images: Study in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago, tr. it. di Giovanna Perini, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (2009), Einaudi, Torino.
- GARDINI M. (2019), *Il ritratto e l'assenza. Percorsi nella letteratura francese*, Mimesis, Milano-Udine.
- GENETTE G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris.
- GIGNOUX A. C. (2005), *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses, Paris.
- HROMADOVA C. (2017), *Françoise Sagan à contre-courant*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris.
- HUTCHEON L. (2000), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Form*, University of Illinois Press, Chicago.
- LABARTHE-POSTEL J. (2002), *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, L'Harmattan, Paris.
- MORELLO N. (2002), *Françoise Sagan : Une Conscience de Femme Refoulée*, Lang, Berne.
- PEREC G. (1979), *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, Seuil,

- Paris.
- PINOTTI, A. (2021), *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino.
- PINTO R. (2016), *Artisti di carta. Territori di confine tra arte e letteratura*, Postmedia, Milano.
- PROUST M. (1913), *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, a cura di Jean-Yves Tadié (1987), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- ROUSTANG È.-A. (2016), *Françoise Sagan, la générosité du regard*, Classiques Garnier, Paris.
- SAGAN F. (1964), *Toxique*, Stock (2009), Paris.
- ID. (1977), *Le Lit défait*, Flammarion, Paris, tr. it. di Daniella Selvatico Estense, *Il letto disfatto* (1977), Mondadori, Milano.
- ID. (1981), *La Femme fardée*, Jean-Jacques Pauvert/Ramsay, Paris, tr. it. di Marina Valente, *La donna truccata* (1983), Rizzoli, Milano.
- ID. (1985), *La Maison de Raquel Vega*, La Différence, Tableaux Vivants, Paris.
- ID. (1989), *La Laisse*, Julliard, Paris, tr. it. di Leonella Prato Caruso, *Il guinzaglio* (1990), Frassinelli, Milano.
- ID. (1993), *Œuvres*, Robert Laffont, Collection Bouquins, Paris.
- ID. (1996), *Le Miroir égaré*, Plon, Paris.
- ID. (2014), *Je ne renie rien. Entretiens 1954-1992*, Stock, Paris.
- SIMENON G. (1964), *La Chambre bleue*, Presses de la Cité, Paris.
- VOUILLLOUX B. (1994), *La peinture dans le texte. XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, CNRS Éditions, Paris.
- ZOLA É. (1886), *L'Œuvre*, Gallimard, Paris 1982, tr. it. di Franco Cordelli, *L'Opera* (1999), Garzanti, Milano.