

## **IL RITRATTO FRA ARTE E LETTERATURA**

*la rappresentazione del personaggio o la tematica del ritratto  
nella letteratura e la pittura del XIX e dell'inizio XX e secolo*



**GRMMI – 2008/2009**

Percorsi di letteratura europea comparata  
Prof. F. Chiodini, L. Galardi, Th. Guichard, E. Pezzi

## **1- Presentazione del percorso**

### **Un percorso attraverso i testi**

In un approccio al testo letterario che voglia conciliare l'aspetto metodologico (competenza di lettura verso l'autonomia dell'alunno di fronte al testo) e letterario-culturale (contestualizzazione del testo letterario in un "sistema letterario" coerente), la commissione si propone di costruire un raggruppamento di testi e di immagine intorno alla problematica del "ritratto" nella letteratura e la pittura del XIX e dell'inizio XX, oggetto di approfondimento nelle classi quinte. Questo percorso delimita un periodo storico e dunque un codice estetico e permette di approfondirlo ("il ritratto letterario tra romanticismo e realismo"). I testi saranno analizzati nelle loro caratteristiche tipologiche, tematiche ed estetiche.

I raggruppamenti permettono di evidenziare le assomiglianze / differenze, le continuità / discontinuità dei singoli testi preservandone la specificità nella storia delle forme e delle idee. Si vuole d'altra parte evidenziare una data struttura, cioè una problematica di scrittura (la descrizione del personaggio) che assicuri dunque una continuità formale dei testi in tale modo che gli alunni possano applicare con sempre maggiore autonomia gli stessi strumenti di lettura (verso l'autonomia dell'alunno) in modo trasversale alle diverse discipline coinvolte nel progetto.

Il percorso è indirizzato, visto il periodo storico scelto, alle classi quinte ma l'approccio metodologico (tipologia testuale, narrativo/descrittivo, nozione di personaggio, ecc. ) lo rende pertinente, ovviamente adattato, nelle classi seconde, in conclusione del biennio.

### **Tentativo di definizione**

Dal punto di vista testuale, il ritratto letterario è una forma particolare della descrizione che permette allo scrittore di mostrare (fare vedere) il personaggio rappresentato. Il "ritratto" letterario è dunque un'immagine del personaggio preso ad un momento preciso ma reso in un ordine di successione che lo oppone alla simultaneità della vista del ritratto nella pittura. La caratteristica del ritratto letterario risiede proprio qui, nella selezione degli elementi che fa vedere e nell'ordine in cui le presenta.

Le funzioni del ritratto variano a secondo degli obiettivi dello scrittore. Lo stesso ritratto può anche rispondere a diverse funzioni.

Funzione referenziale (*mimesica*): il ritratto permette al lettore di farsi una idea precisa (rappresentazione mentale) del personaggio, di visualizzarlo rendendolo verosimile;

Funzione narrativa: il ritratto mette in valore un personaggio ad un momento preciso della sua storia;

Funzione simbolica (*semiosica*): il ritratto mette in evidenza la dimensione sociale, morale o psicologica del personaggio;

Funzione estetica: il ritratto risponde (o no) ai criteri estetici del periodo storico.

### **Metodologia: forma, struttura e strumento di lettura**

Il testo descrittivo, come pausa narrativa, costituisce un'unità testuale autonoma. La descrizione realizza un certo numero di operazioni e presenta una struttura organizzativa che assicura la sua coerenza. Tra le operazioni effettuate si possono distinguere quelle che permettono di caratterizzare l'oggetto della descrizione (nominare, dividere in parte, qualificare l'oggetto e le sue parti...) e quelle che permettono di metterlo in relazione (localizzare l'oggetto nello spazio e in rapporto ad altri oggetti, paragonarlo, ecc).

L'oggetto della descrizione è identificato (tema-titolo della descrizione) e poi diviso in elementi costitutivi (sotto-temi). L'identificazione dell'oggetto può apparire all'inizio (operazione di ancoraggio) o alla fine (operazione di affettazione) della descrizione. Queste due operazioni hanno

## **Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari**

effetti stilistici opposti: la prima rinforza la coerenza del testo e ne facilita la lettura; la seconda favorisce un effetto di sorpresa o di mistero, il lettore dovendo formulare ipotesi prima di riconoscere l'oggetto.

La qualificazione fornisce le proprietà o qualità (misura, forma, colori, materie, etc.) dell'oggetto e delle sue parti attraverso strumenti linguistici tali aggettivi qualificativi, preposizioni attributivi e complementi di termini, proposizioni relative, participi presenti e passati, similitudini, ecc.

Nella descrizione, il narratore procede a delle scelte significative, selezionando gli elementi che, secondo lui, sono i più interessanti: alcuni elementi sono messi in rilievo mentre altri spariscono o sono solo evocati.

Si possono considerare queste operazioni come delle caratteristiche "invariabili" del testo descrittivo. Applicate ai singoli testi, queste caratteristiche costituiscono un primo strumento di lettura che permette spesso di determinare o di ritrovare, il punto di vista del narratore/descrittore, l'ordine (ascendente/discendente, orizzontale/verticale), degli elementi costitutivi del ritratto, i procedimenti stilistici dell'autore (campi lessicali, sintassi, figure, ecc.). Tali strumenti costituiscono il primo punto metodologico comune alle diverse lingue.

## **2- Il personaggio letterario**

In un'opera di finzione, i personaggi non hanno esistenza reale; sono esseri « di carta » che non sono nient'altro che quello che dice il testo e/o che immagina il lettore rielaborando i dati forniti dal testo. I personaggi si possono analizzare attraverso il loro "essere" (nome, ritratto...) e il loro "fare" (azioni, ruolo e funzione). Ci interessiamo qui unicamente al ritratto.

Le caratteristiche fisiche e morali o psicologiche costituiscono il ritratto del personaggio. Si possono definire quattro campi privilegiati di investigazione: il corpo, i vestiti, la psicologia e la biografia.

### **Il corpo e i vestiti**

L'aspetto esteriore del personaggio è dato attraverso la referenza al corpo e ai vestiti. Il corpo può essere bello (Fabrice del Dongo in *La Chartreuse de Parme*) o brutto (Quasimodo in *Notre-Dame de Paris*); giovane (Eugène de Rastignac) o vecchio (le père Goriot), magro (Don Quichotte) o grosso (Falstaff), ecc. In alcuni romanzi, l'aspetto esterno dei personaggi è fortemente codificato: nel '600, per esempio, il Re può avere difetti ma è sempre « galante, benfatto e amoroso » (« galant, bien fait et amoureux » nella *La Princesse de Clèves*); nelle favole, il Principe è per forza « charmant » e la strega « brutta e cattiva », etc.

Il vestito, spesso mescolato al ritratto fisico, partecipa della caratterizzazione del personaggio: informa sulla sua origine sociale (ricco/povero, città/campagna, ecc.) e sulla sua relazione al "parere" (discrezione/visibilità/provocazione, ecc)

Tutte queste indicazioni permettono al lettore di valutare il personaggio ma non ci si deve sempre fidare dall'aspetto esteriore: la bellezza non è sempre sinonimo di bontà! Milady, nei *Trois mousquetaires*, è molto bella ma appartiene alla classe dei personaggi negativi del romanzo; al contrario la mostruosità di Quasimodo è il segno non di una sregolatezza morale ma di un carattere eccezionale.

## Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

### La psicologia

Il ritratto psicologico del personaggio dall'illusione di una « vita interiore » e partecipa fortemente alla creazione di un legame affettivo tra lui e il lettore. Secondo le quattro modalità del “potere”, del “sapere”, del “volere” e del “dovere”, il personaggio apparirà come superficiale o profondo, spontaneo o riflessivo, credulone o furbo, ecc.

Il ritratto psicologico può essere coerente (le azioni del personaggio sono allora motivate da una passione dominante) o contraddittorio, dando allora l'impressione di un personaggio complesso e imprevedibile. Il *Père Goriot* di Balzac agisce sempre secondo la sua unica passione per le sue figlie mentre il *Raskolnikov* di Dostoevsky, dilaniato tra la sua volontà di potere e la sua coscienza colpevole ha una personalità particolarmente complessa.

### La biographie

Il ritratto biografico fa riferimento al passato del personaggio e fornisce spesso al lettore la chiave di comprensione del suo comportamento. Questa comprensione rafforza l'adesione del lettore al personaggio di cui può condividere le motivazioni. Nel romanzo *Madame Bovary*, la formazione scolastica di Charles, che apre il romanzo, permette al lettore di assistere alla costruzione di un personaggio mediocre e pragmatico; un po' dopo, la biografia di Emma interrompe il racconto e occupa lo spazio di un capitolo intero (I, 6): rivela i sogni romantici dell'adolescente, il che spiega la sua delusione dopo il suo matrimonio con Charles.

## 3- Applicazione metodologiche: le caratteristiche invariabile della descrizione come strumento di lettura

### Un griglia di lettura

La descrizione decompone l'oggetto descritto in varie parti e qualifica l'oggetto e le sue parti. Queste prime e semplici caratteristiche permettono di costruire una prima griglia di lettura. Applichiamo questa griglia al ritratto seguente (*Carmen*, di P. Mérimée) scelto per la sua brevità.

Je levai les yeux, et je la vis. C'était un vendredi, et je ne l'oublierai jamais. Je vis cette Carmen que vous connaissez, chez qui je vous ai rencontré il y a quelques mois.

Elle avait un **jupon rouge fort court qui laissait voir des bas de soie blancs avec plus d'un trou**, et **des souliers mignons de maroquin rouge attachés avec des rubans couleur de feu**. Elle écartait **sa mantille** afin de montrer **ses épaules** et un gros **bouquet de cassie qui sortait de sa chemise**. Elle avait encore **une fleur de cassie** dans le coin de **sa bouche**, et elle s'avancait en se balançant sur **ses hanches** comme une pouliche du haras de Cordoue. Dans mon pays, une femme en ce costume aurait obligé le monde à se signer.

P. Mérimée, *Carmen* (1845)

#### éléments

un jupon  
des bas  
des souliers  
sa mantille  
ses épaules  
sa chemise  
sa bouche  
son allure

#### qualités

rouge fort court qui laissait voir  
de soie blancs avec plus d'un trou  
maroquin rouge attachés...couleur de feu  
écartée (« elle écartait ») afin de montrer  
(découvertes)  
un gros bouquet de cassie qui sortait  
une fleur de cassie dans le coin  
sur ses hanches comme une pouliche

### Le parti del ritratto

Gli elementi selezionati (prima colonna) per questo ritratto confermano una prima visione (primo incontro dei personaggi) involontaria e frammentaria (si nota in particolare l'assenza quasi totale del viso, degli occhi, ecc.). Gli elementi ripeteri mettono in evidenza due campi lessicali: quello del

## Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

corpo (spalla, bocca) e quello dei vestiti (sottogonna, sciale, camiccia, ecc.). La presenza di questi due campi apre una problematica di questa descrizione: come vanno i vestiti su questo corpo? D'altra parte, gli elementi selezionati mettono in evidenza l'organizzazione della descrizione: è organizzata dallo sguardo ascendente di Don José (dal basso all'alto) in tre blocchi: le gambe (« un jupon ... des bas ... des souliers »), il busto (« sa mantille ... ses épaules ... sa chemise »), il viso (« sa bouche »), pour finir sur une vision d'ensemble (« elle s'avancait en se balançant sur ses hanches »). Questo movimento ascendente dello sguardo, coerente con la situazione enunciata in apertura del testo (« je levai les yeux et je la vis », *alzavo gli occhi...*), dimostra l'interesse persistente di Don José per lo spettacolo offertogli.

### **Le qualità del ritratto**

Le qualificazioni di questa descrizione (seconda colonna) mettono in evidenza due dominante : il rapporto corpo/vestiti e il colore. Il rapporto corpo/ vestiti risponde alla problematica precedente : la sottogonna è « fort court » (cioè *molto corta*, che lascia vedere le gambe) ; le calze hanno « plus d'un trou » (cioè *più di un bucco*, che lasciano vedere la pelle), lo sciale è aperto « afin de montrer ses épaules » (*per mostrare le spalle*) , il mazzo di fiori « sortait de sa chemise... » (*usciva dalla camiccia*). La funzione principale dei vestiti è proprio di « fare vedere » il corpo. Per quanto riguarda i colori (« rouge, blancs, rouge, couleur de feu, bouquet de cassie, fleur de cassie »), i colori calde della passione e del fuoco dominano... da una parte la provocazione, dall'altra la passione.

### **Conclusion**

Il carattere del personaggio di Carmen è messo in evidenza dal suo aspetto esterno. Il semplice reperire degli elementi e delle qualità permette di scoprire la specificità di questa descrizione: la forza provocatrice e dirompente di Carmen, e, in controparte la debolezza di Don José il cui sguardo non può impedirsi di vedere i particolari offertogli alla vista: ne subisce l'aspetto passionale e provocante, effetto confermato dalla seduzione e dall'animalità della visione generale che chiude il testo. L'ultima frase del testo mette fine alla descrizione e propone un giudizio: Don José, dopo avere subito il fascino di Carmen la giudica una poco di buono che provoca la sua moralità (e rende necessario il segnarsi), introducendo il conflitto che caratterizzerà il personaggio: moralità e passione amorosa.

### **Padronanza dello strumento**

Un secondo testo dato agli alunni permetterà di verificare la pertinenza dello strumento di lettura (la prima griglia) messa in evidenza per il testo precedente

Resté dans l'angle, derrière la porte, si bien qu'on l'apercevait à peine, le *nouveau* était un gars de la campagne, d'une quinzaine d'années environ, et plus haut de taille qu'aucun de nous tous. Il avait les cheveux coupés droit sur le front, comme un chantre de village, l'air raisonnable et fort embarrassé. Quoiqu'il ne fût pas large d'épaules, son habit-veste de drap vert à boutons noirs devait le gêner aux entournures et laissait voir, par la fente des parements, des poignets rouges habitués à être nus. Ses jambes, en bas bleus, sortaient d'un pantalon jaunâtre très tiré par les bretelles. Il était chaussé de souliers forts, mal cirés, garnis de clous.

G. Flaubert, *Madame Bovary*, I, 1 (1857)

Applichiamo a questo testo lo stesso strumento : il personaggio oggetto della descrizione è designato come “le nouveau” (*il nuovo*, cioè estraneo al gruppo nel quale arriva) ed è precisamente situato ai margini dello spazio del gruppo (« Resté dans l'angle, derrière la porte »). Dopo una visione d'insieme (« un gars de la campagne, d'une quinzaine d'années environ, et plus haut de taille qu'aucun de nous tous »), la descrizione procede alla decomposizione in parti :

## Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

### **éléments**

les cheveux  
épaules  
son habit-veste  
des poignets  
bas  
pantalon  
souliers

### **qualités**

coupés droit sur le front, comme un chantre  
pas large d'  
de drap vert à boutons noirs devant le gêner  
rouges habitués à être nus  
bleus  
jaunâtre très tiré par les bretelles  
forts, mal cirés, garnis de clous

### **Le parti del ritratto**

Se si analizzano questi elementi come abbiamo fatto per il ritratto di Carmen, si può osservare la presenza degli stessi campi lessicali (corpo/vestiti), aprendo alla stessa problematica. D'altra parte, la lista degli elementi evidenzia l'organizzazione, non più ascendente ma discendente (dall'alto al basso) della descrizione. Allo sguardo interessato di Don José, succede lo sguardo di disprezzo che accoglie "il nuovo".

### **Le qualità del ritratto**

Le qualità dominante sono ancora una volta il colore e il rapporto vestiti/corpo. Contrariamente ai vestiti di Carmen che mettevano in evidenza la sua seduzione, i vestiti di Charles non gli vanno bene: la giacca lo stringe (è opiccola per lui) e lascia vedere i polsi rossi (le maniche sono troppo corte); i pantaloni sono tirati dalle bretelle; è dunque troppo largo e risale troppo alto sul busto. Il campo lessicale dei colori non offre più un'armonia "in rosso" come per Carmen e la sua passione ma una eterogeneità poco armonica: « vert... noirs... rouges... bleus... jaunâtre ». Più che colorato, il nuovo è presentato come un'arlechino, un clown. Un'altra serie di qualità rinforza indine la sua appartenenza al mondo rurale: i suoi capelli « coupés droit sur le front, comme un chantre de village »; la sua aria « raisonnable et fort embarrassé »; i suoi polsi rossi « habitués à être nus ». Tutte le informazioni di questo ritratto concorrono per squalificare il personaggio: un ragazzo della campagna diverso dagli altri (della città e di condizione sociale più alta); più grande degli altri (e dunque in ritardo nello studio), vestito come un clown; in breve un essere marginalizzato dallo sguardo degli altri. Questa marginalità è simbolizzata anche dalla situazione del personaggio « Resté dans l'angle... », cioè rimasto nell'angolo.

La griglia di lettura ha permesso ancora una volta di mettere in evidenza la specificità di questo ritratto: la mediocrità del personaggio. Se si considera che questo ritratto è situato nelle prime righe del romanzo, ci si può chiedere quale futuro potrà avere.

### **Conclusione**

Con l'analisi del ritratto di *Carmen*, l'alunno ha scoperto una griglia di lettura semplice costruita sulle caratteristiche formale del testo descrittivo. Con questo secondo testo, l'alunno può confermare la sua validità: riconoscendo un ritratto l'alunno mobilita uno strumento conosciuto già sperimentato e lo applica in modo autonomo.

Il passaggio da un testo ad un altro appartenente allo stesso tipo (descrittivo) permette l'applicazione e il consolidamento degli strumenti di lettura. E' uno dei principi fondamentali di una didattica del testo letterario che abbia come obiettivo l'autonomia dell'alunno (scoperta – conferma – riutilizzo).

## 4- I percorsi di lettura

### FRANCESE

1. H. de Balzac – *Le colonel Chabert* (1832)
2. G. Flaubert – *Madame Bovary* (1857)
3. M. Proust – *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918)

### INGLESE

1. C. Dickens – *Nicholas Nickleby* (1838-39)
2. E. Brontë – *Wuthering Heights* (1847)
3. Th. Hardy – *Tess of the D'Urbervilles* (1891)

### SPAGNOLO

1. J. Valera – *Pepita Jiménez* (1874)
2. L.A. “Clarín” – *La Regenta* (1885)
3. P. Baroja – *La busca* (1904)
4. C.J. Cela – *La familia de Pascual Duarte* (1942)
5. C.J. Cela – *La Colmena* (1951)

### ITALIANO

### ARTE

1. A.R. Mengs – *Maria Luisa di Parma principessa delle Asturie* (1765)
2. T. Minardi – *Autoritratto* (1807)
3. A.-J. Gros – *Il sottotenente Charles Legrand* (1810 ca.)
4. G. Courbet – *La famiglia di Proudhon nel 1853* (1865)
5. A. Séon (1855- 1917) – *Joséphin Péladan* (1891)
6. M. Desboutin – *Joséphin Péladan* (1891)
7. M. Denis – *Triplo ritratto di Marthe* (1892)
8. H. Matisse – *Tête de femme. La raie verte* (1905)
9. H. Matisse – *Madame Matisse*, (1912-1913)
10. M. Duchamp – *Yvonne et Magdeleine déchiquetées*, (1911)

## Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

### FRANCESE

Nous proposons ici la lecture de trois portraits littéraires qui pourraient illustrer, pour notre thématique, trois étapes significatives de l'histoire littéraire française. Tout en permettant l'application du même invariant (la structure du texte descriptif dans le portrait littéraire), ces textes montrent cependant la nécessité d'affiner un tel instrument pour rendre compte de la spécificité du texte littéraire.

Le texte de Balzac, extrait du *Colonel Chabert* (1832), propose un portrait paradoxal, plus proche du romantisme que de l'esthétique réalisme que l'on pourrait attendre chez Balzac. Le second, de Flaubert, extrait de *Madame Bovary* (1857), déborde la problématique de la description de l'individu et insiste sur l'appartenance de celui-ci à une classe sociale ; ce portrait, contrairement au premier, propose clairement une esthétique « réaliste ». Le troisième enfin, de Proust, extrait de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918), est un portrait d'Albertine qui montre de façon évidente les limites d'un instrument qui ne considère le portrait que dans sa dimension spatiale. Les lectures que nous proposons ne visent qu'à illustrer ces considérations.

#### Texte 1

#### Balzac – *Le Colonel Chabert* (1832)

#### « Cette sublime horreur »

*Un homme se présente à l'étude de Maître Derville, avoué, et prétend être le colonel Chabert, mort lors de la bataille de Eylau en 1807. Problème évident ! Le roman racontera cette quête d'identité. L'homme réclame un rendez-vous à l'avoué pour lui raconter son histoire et lui demander de défendre ses intérêts. Notre texte prend en charge cette rencontre, occasion du premier portrait du colonel Chabert dans le roman.*

- 1 Le jeune avoué demeura pendant un moment stupéfait en entrevoyant dans le clair-obscur le singulier client qui l'attendait. Le colonel Chabert était aussi parfaitement immobile que peut l'être une figure en cire de ce cabinet de Curtius où Godeschal avait voulu mener ses camarades. Cette immobilité n'aurait peut-être pas été un sujet d'étonnement, si elle n'eût  
5 complété le spectacle surnaturel que présentait l'ensemble du personnage. Le vieux soldat était sec et maigre. Son front, volontairement caché sous les cheveux de sa perruque lisse, lui donnait quelque chose de mystérieux. Ses yeux paraissaient couverts d'une taie transparente : vous eussiez dit de la nacre sale dont les reflets bleuâtres chatoyaient à la lueur des bougies. Le visage, pâle, livide, et en lame de couteau, s'il est permis d'emprunter cette expression  
10 vulgaire, semblait mort. Le cou était serré par une mauvaise cravate de soie noire. L'ombre cachait si bien le corps à partir de la ligne brune que décrivait ce haillon, qu'un homme d'imagination aurait pu prendre cette vieille tête pour quelque silhouette due au hasard, ou pour un portrait de Rembrandt, sans cadre. Les bords du chapeau qui couvrait le front du vieillard projetaient un sillon noir sur le haut du visage. Cet effet bizarre, quoique naturel,  
15 faisait ressortir, par la brusquerie du contraste, les rides blanches, les sinuosités froides, le sentiment décoloré de cette physionomie cadavéreuse. Enfin l'absence de tout mouvement dans le corps, de toute chaleur dans le regard, s'accordait avec une certaine expression de démence triste, avec les dégradants symptômes par lesquels se caractérise l'idiotisme, pour faire de cette figure je ne sais quoi de funeste qu'aucune parole humaine ne pourrait exprimer.  
20 Mais un observateur, et surtout un avoué, aurait trouvé de plus en cet homme foudroyé les signes d'une douleur profonde, les indices d'une misère qui avait dégradé ce visage, comme les gouttes d'eau tombées du ciel sur un beau marbre l'ont à la longue défiguré. Un médecin, un auteur, un magistrat eussent pressenti tout un drame à l'aspect de cette sublime horreur dont le moindre mérite était de ressembler à ces fantaisies que les peintres s'amuse à  
25 dessiner au bas de leurs pierres lithographiques en causant avec leurs amis.

Balzac, *Le Colonel Chabert* (1832)



## Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

### PISTE DE LECTURE

Cette description commence paradoxalement par situer son objet (le colonel) dans le clair-obscur, une pénombre peu propice à une vision claire de la part de l'avoué avec qui nous partageons le point de vue. La phrase suivante annonce pourtant un « spectacle surnaturel » ; c'est ce spectacle que le narrateur nous donne à voir dans une première description (L. 8 à 19).

Après une vision générale (« Le vieux soldat était sec et maigre »), le texte décompose l'objet en éléments (invariants de la description) : « Son front... Ses yeux... Le cou... le corps à partir... » Le visage donc, puis le reste du corps. Repérons maintenant la qualité première de ces éléments : le front est « caché », les yeux sont « couverts », le cou est « serré » c'est-à-dire recouvert par une grosse cravate. Le reste du corps, au-dessous de cette cravate, est invisible puisque dans l'ombre. Etrange description donc qui, plutôt que de faire voir son objet (fonction mimésique de la description) semble le cacher ou l'effacer.

C'est la problématique de notre texte. Cet aspect paradoxal est d'ailleurs souligné par le narrateur puisque celui-ci évoque l'imagination du lecteur et un peintre célèbre pour palier aux insuffisances de sa description : « un homme d'imagination aurait pu prendre cette vieille tête... pour un portrait de Rembrandt ». Plutôt qu'à une vision de l'objet décrit, la première partie de la description a donc procédé à son effacement.

La description se poursuit tout d'abord en confirmant l'effacement précédent (« Les bords du chapeau qui couvrait le front du vieillard ») puis en inscrivant sur ce visage vide un étrange réseau de signes : « un sillon noir... les rides blanches, les sinuosités froides, etc... ». Les traits du visage que l'on ne voit pas deviennent des « symptômes », des « signes », des « indices » qu'il faut savoir lire et interpréter. Or un homme de loi connaît le code de ce langage : « Mais un observateur, et surtout un avoué, aurait trouvé de plus en cet homme foudroyé les signes d'une douleur profonde ».

Le portrait de Chabert procède donc tout d'abord par l'effacement des traits physiques qui pourraient reconduire à un portrait d'identité. Il inscrit ensuite dans ce vide (cette page blanche) un réseau de signes que l'avoué sait interpréter comme « les signes d'une douleur profonde, les indices d'une misère ». Ce qui s'inscrit dans ce portrait n'est donc pas une identité mais une histoire : c'est la misère et la douleur qui donnent forme au visage de Chabert ; c'est le temps qui y inscrit sa marque (la dégradation) comme le souligne la belle comparaison : « comme les gouttes d'eau tombées du ciel sur un beau marbre l'ont à la longue défiguré ». Ainsi la « figure » de Chabert est-elle « défigurée ». La problématique de cette « défiguration » reconduit à la problématique initiale du roman, à savoir que Chabert n'a pas d'identité puisqu'il est mort.

Au-delà de tout trait d'identité, c'est la mort qui le définit. On peut alors, après avoir vu le mécanisme d'effacement et d'inscription, regrouper l'ensemble des sèmes de la mort qui traversent ce texte de part en part : son immobilité initiale de « figure en cire », son aspect « sec et maigre », son air « mystérieux », ses yeux vitreux recouverts « d'une taie transparente », son visage « pâle, livide » qui « semblait mort », le « sillon noir » qui parcourt son front, la blancheur et la froideur des rides, « le sentiment décoloré de cette physionomie cadavéreuse », son immobilité redondante (« l'absence de tout mouvement dans le corps »), l'absence également de « chaleur », l'« expression de démence triste », les « dégradants symptômes ». Autant de signes qui, par leur accumulation, viennent contredire la fausse modestie de l'auteur affirmant son incompétence « pour faire de cette figure je ne sais quoi de funeste qu'aucune parole humaine ne pourrait exprimer ». Bien entendu, Balzac dépasse cette contradiction performative : cette figure, il vient de la tracer en effaçant les signes identitaires de vie et en y traçant, en « paroles balzaciennes », les signes de ce « je ne sais quoi de funeste » : la mort.

La phrase conclusive énumère trois figures : « un médecin, un auteur, un magistrat ». Ces trois figures connaissent la nature humaine et savent interpréter le « spectacle surnaturel » annoncé au début du texte et synthétisé maintenant en un bel oxymore : une « sublime horreur ». On remarquera que ces trois hommes sachant lire les symptômes sont en fait des figures fonctionnelles : le médecin peut soigner le malade, le magistrat peut lui rendre son identité et l'auteur, bien sûr, peut raconter son « drame », comme le fera Balzac, dans un roman intitulé *Le Colonel Chabert*.

---

**Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari**

**Texte 2**

**G. Flaubert – *Madame Bovary* (1857)**

**« Un demi-siècle de servitude »**

La scène des Comices agricoles, une fête organisée à Yonville, est célèbre pour le « mélange » en contrepoint du discours amoureux de Rodolphe et Emma d'une part et d'autre part du discours officiel, grandiloquent et rhétorique du Conseiller Lieuvain puis du Président Derozerays, faisant l'éloge patriotique de l'agriculture locale. C'est aussi l'occasion pour Flaubert de faire monter sur l'estrade une vieille servante, « Catherine-Nicaise-Elisabeth Leroux, de Sassetot-la-Guerrière, pour cinquante-quatre ans de service dans la même ferme », qui va ainsi occuper pour la première fois de sa vie une place de premier rang. Au-delà de l'individu, Flaubert trace le véritable portrait d' « un demi-siècle de servitude ».

- 1 Alors on vit s'avancer sur l'estrade une petite vieille femme de maintien craintif, et qui paraissait se ratatiner dans ses pauvres vêtements. Elle avait aux pieds de grosses galoches<sup>1</sup> de bois et, le long des hanches, un grand tablier bleu. Son visage maigre, entouré d'un béguin<sup>2</sup> sans bordure, était plus plissé de rides qu'une pomme de reinette flétrie, et des manches de sa
- 5 camisole rouge dépassaient deux longues mains, à articulations noueuses. La poussière des granges, la potasse des lessives et le suint<sup>3</sup> des laines les avaient si bien encroûtées, éraillées, durcies, qu'elles semblaient sales quoiqu'elles fussent rincées d'eau claire; et, à force d'avoir servi, elles restaient entrouvertes, comme pour présenter d'elles-mêmes l'humble témoignage de souffrances subies. Quelque chose d'une rigidité monacale relevait l'expression de sa
- 10 figure. Rien de triste ou d'attendri n'amollissait ce regard pâle. Dans la fréquentation des animaux, elle avait pris leur mutisme et leur placidité. C'était la première fois qu'elle se voyait au milieu d'une compagnie si nombreuse; et, intérieurement effarouchée par les drapeaux, par les tambours, par les messieurs en habit noir et par la croix d'honneur du Conseiller, elle demeurait tout immobile, ne sachant s'il fallait s'avancer ou s'enfuir, ni
- 15 pourquoi la foule la poussait et pourquoi les examinateurs lui souriaient. Ainsi se tenait, devant ces bourgeois épanouis, ce demi-siècle de servitude.

Flaubert, *Madame Bovary*, II, 8 (1857)

1- chaussures de cuir à semelle de bois. 2- coiffe à dentelle. 3- graisse de la toison des moutons.

## Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

### PISTE DE LECTURE

La situation de ce texte dans le roman est particulièrement significative : il suit immédiatement le moment d'abandon des deux amoureux : « Rodolphe ne parlait plus. Ils se regardaient. Un désir suprême faisait frissonner leurs lèvres sèches ; et mollement, sans efforts, leurs doigts se confondirent. » La scène sociale qui constitue le contexte du portrait que nous allons analyser suit donc la scène intimiste et conclut la fête des Comices : « La séance était finie ; la foule se dispersa ; et maintenant que les discours étaient lus, chacun reprenait son rang et tout rentrait dans la coutume : les maîtres rudoyaient les domestiques, et ceux-ci frappaient les animaux, triomphateurs indolents qui s'en retournaient à l'étable, une couronne verte entre les cornes. »

Cette description est textuellement parfaitement définie dans un paragraphe clos. Elle est introduite (insertion de la description dans le récit) dès la première phrase par le verbe de perception *voir* dramatisé par la préposition *alors*. Ce qui est donné à voir dans cette description est mis en spectacle : *une petite vieille* mise en évidence par le lieu qu'elle occupe : *sur l'estrade*. Enfin, cet objet de la description (la petite vieille) est perçu par un *on* sujet pluriel et indéfini qui, comme nous le verrons dans la dernière phrase, s'oppose socialement à l'objet : *ces bourgeois épanouis / ce demi-siècle de servitude*. Cette opposition est encore renforcée par la présence dans ce texte d'un double verbe de perception qui définit les deux pôles (sujet/objet) de cette description comme deux points de vue possibles: L.1 *on vit* (elle est alors vue par les bourgeois); L.11-12 *elle se voyait* (vue par elle-même).

#### ÉLÉMENTS

#### QUALITÉS

##### ON VIT...

##### Une petite vieille

pieds	galoches
hanches	tablier
visage	béguin
deux mains	manches de sa camisole

Ratatinée dans ses pauvres vêtements  
grosses, de bois  
grand, bleu  
maigre, plissé de rides  
longues,  
à articulations noueuses,  
encroûtées par (les produits du travail)  
écaillées, durcies  
elles semblaient sales  
elles restaient entrouvertes, à force d'avoir servi  
humble témoignage de souffrances  
rigidité monacale

l'expression de sa  
figure  
ce regard

pâle, rien de triste ou d'attendri  
mutisme

##### ELLE SE VOYAIT...

pour la première fois

##### ce demi-siècle de servitude

effarouchée par  
immobile ne sachant... ni pourquoi  
devant ces bourgeois épanouis

L'objet de la description est immédiatement défini par une opération d'ancrage : « une petite vieille ». Cet objet est ensuite décrit dans une vision générale (*maintien craintif et qui paraissait se ratatiner dans ses pauvres vêtements*) qui insiste sur les sèmes de la misère : « petite, vieille, craintif, ratatinée, pauvres ». Comme on le voit sur la grille de repérage, l'objet est ensuite divisé (lexique des parties du corps et des vêtements). L'analyse des éléments sélectionnés définit un ordre (de bas en haut : pieds, hanche, visage) en cohérence avec la position *sur l'estrade* de la petite vieille. Les vêtements décrits renforcent l'appartenance de la petite vieille à la classe sociale des paysans (galoches, tablier, béguin), de même que les qualités («grosses» galoches, visage «maigre» et «plissé de rides», etc.) insistent sur la pauvreté et la vieillesse du personnage.

Cependant, la caractéristique de ce portrait, bien visible à partir de la grille de repérage, est l'espace donné aux mains (L.5-9). Par un effet de zoom, le narrateur attire l'attention du lecteur sur un détail

## Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

particulièrement significatif du personnage : « deux longues mains, à articulations noueuses ». Ce détail semble résumer le personnage comme si le travailleur, par l'aspect de ses mains, se résumait à son travail. Ces mains précisément portent les marques du travail ; elles sont « encroûtées, éraillées, durcies », et ces marques semblent indélébiles (« elles semblaient sales quoiqu'elles fussent rincées d'eau claire »). On remarquera encore ici la forme de la phrase où ce ne sont pas les mains qui agissent sur la matière mais la matière (« la poussière, la potasse, le suint ») qui agit sur les mains, jusqu'à les modifier profondément : « à force d'avoir servi, elles restaient entrouvertes ». Ainsi le travail modifie-t-il l'organe : le travail efface l'individu qui n'est plus que « l'humble témoignage de souffrances subies ».

La conclusion de ce premier portrait revient sur le visage du personnage, sur « l'expression de sa figure » pour en souligner la rigidité, le mutisme, l'exclusion de toute mollesse (« Rien de triste ou d'attendri ») qui semble éloigner d'elle tout sentimentalisme (pas le temps d'être triste) et qui la fait se rapprocher du monde animal qu'elle fréquente d'ailleurs sans doute plus que celui des hommes. On remarquera ici le contraste total avec la scène intimiste précédente qui voyait les deux amoureux s'abandonner « dans un désir suprême » à un sentimentalisme mou que seul les bourgeois peuvent se permettre. Les amants se caractérisaient d'ailleurs par la mollesse : « mollement, sans efforts, leurs doigts se confondirent. » Pour eux aussi les mains sont significatives ; elles se confondent. Double opposition donc : rigidité de la servante / mollesse des amants ; mains confondues / mains qui, par la rigidité infligée par le travail « restaient entrouvertes ».

La dernière partie du portrait est caractérisée par un changement de point de vue : le personnage n'est plus observé de l'extérieur par les bourgeois mais, si l'on peut dire, de l'intérieur (L. 11 : « elle se voyait »). Par l'effet d'une focalisation interne, le narrateur nous livre les sentiments de la servante qui vit une expérience pour elle nouvelle : « C'était la première fois... ». Pour la première fois de sa vie, elle, si proche du « mutisme » et de la « placidité » de l'animal, se retrouve au centre de l'attention des hommes. Elle vit cette expérience précisément comme un animal « effarouché » par la foule qui l'entoure, « par les drapeaux, par les tambours, par les messieurs en habit noir et par la croix d'honneur du Conseiller » qui font partie d'un monde qui n'est pas le sien (extranéité). En fait sa réaction est caractérisée par l'incompréhension : elle ne comprend ni l'agitation qui l'entoure (par contraste elle demeure immobile, dans sa rigidité animale) ni le sens de la cérémonie dont elle est l'objet. Cette incompréhension est soulignée par la forme négative et interrogative du texte : « ...ne sachant s'il... ni pourquoi... et pourquoi... ». Deux caractéristiques donc de cette fin de portrait : l'animalité (on remarquera la condescendance des hommes qui « lui souriaient ») et l'incompréhension, insistant donc sur l'étrangeté, au sens camusien du terme, l'altérité et l'extranéité (encore une fois l'animalité) de la servante devant le monde bourgeois qu'elle sert depuis un demi-siècle.

Flaubert conclut sa description par une très belle formule qui synthétise en quelque sorte toute la description précédente : Catherine Leroux n'est pas seulement un individu décrit dans sa singularité mais le représentant d'une classe, la servitude. Ce qui la caractérise est précisément ce qui n'est pas elle mais ce que le travail en a fait : le tablier, les galoches mais bien sûr et surtout la rigidité de ses mains sur lesquelles le narrateur s'arrête longuement. L'appartenance de classe est encore renforcée par l'opposition au monde bourgeois repu et condescendant qui l'entoure et lui sourit : « Ainsi se tenait » c'est-à-dire tel un animal (puisque le travail l'a réduit à l'animalité), devant ces bourgeois épanouis, ce demi-siècle de servitude. »

Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

Texte 3

M. Proust – *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918)

« Chacune de ces Albertine »

Le portrait d'Albertine qui suit est, lui aussi, paradoxal du point de vue de notre instrument de lecture ; paradoxal d'un point de vue méthodologique mais significatif du point de vue littéraire. Ce portrait ne se déploie pas dans l'espace mais dans le temps. Notre instrument ne fonctionne donc plus, ou du moins plus suffisamment pour rendre compte du texte.

1 Il en était d'Albertine comme de ses amies. Certains jours, mince, le teint gris,  
l'air maussade, une transparence violette descendant obliquement au fond de ses  
yeux comme il arrive quelquefois pour la mer, elle semblait éprouver une tristesse  
d'exilée. D'autres jours, sa figure plus lisse engluait les désirs à sa surface vernie et  
5 les empêchait d'aller au-delà ; à moins que je ne la visse tout à coup de côté, car ses  
joues mates comme une blanche cire à la surface étaient roses par transparence, ce  
qui donnait tellement envie de les embrasser, d'atteindre ce teint différent qui se  
dérobait. D'autres fois le bonheur baignait ses joues d'une clarté si mobile que la  
peau devenue fluide et vague laissait passer comme des regards sous-jacents qui la  
10 faisaient paraître d'une autre couleur, mais non d'une autre matière que les yeux ;  
quelquefois, sans y penser, quand on regardait sa figure ponctuée de petits points  
bruns et où flottaient seulement deux taches plus bleues, c'était comme on eût fait  
d'un œuf de chardonneret, souvent comme d'une agate opaline travaillée et polie à  
deux places seulement où, au milieu de la pierre brune, luisaient, comme les ailes  
15 transparentes d'un papillon d'azur, les yeux où la chair devient miroir et nous donne  
l'illusion de nous laisser, plus qu'en les autres parties du corps, approcher de l'âme.  
Mais le plus souvent aussi elle était plus colorée, et alors plus animée ; quelquefois  
seul était rose dans sa figure blanche, le bout de son nez, fin comme celui d'une  
petite chatte sournoise avec qui l'on aurait envie de jouer ; quelquefois ses joues  
20 étaient si lisses que le regard glissait comme sur celui d'une miniature sur leur  
émail rose que faisait encore paraître plus délicat, plus intérieur, le couvercle  
entr'ouvert et superposé de ses cheveux noirs ; il arrivait que le teint de ses joues  
atteignît le rose violacé du cyclamen, et parfois même, quand elle était  
congestionnée ou fiévreuse, et donnant alors l'idée d'une complexion malade qui  
25 rabaisait mon désir à quelque chose de plus sensuel et faisait exprimer à son regard  
quelque chose de plus pervers et de plus malsain, la sombre pourpre de certaines  
roses, d'un rouge presque noir ; et chacune de ces Albertine était différente comme  
est différente chacune des apparitions de la danseuse dont sont transmutes les  
couleurs, la forme, le caractère, selon les jeux innombrablement variés d'un  
30 projecteur lumineux.

M. Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918)

## Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

### PISTE DE LECTURE

L'objet de cette description est nommé en début de texte (ancrage) et « situé » par rapport à d'autres personnes : « Il en était d'Albertine *comme* de ses amies ». Cette « situation » n'est pas spatiale, il s'agit d'une simple mise en relation identitaire d'Albertine et de ses amies (les *jeunes filles en fleurs* !). Un éventuel repérage des sous-thèmes de cette description est rendu problématique par l'attaque temporelle et inattendue de la description (« Certains jours »). Que donne ce repérage :

ÉLÉMENTS	QUALITÉS
le teint, l'air	gris, maussade
ses yeux	une transparence violette
sa figure	plus lisse
sa surface	vernée
ses joues	mattes comme une blanche cire à la surface...
ce teint	différent qui se dérobait
ses joues	d'une clarté si mobile
la peau	devenue fluide
sa figure	ponctuée de petits points bruns
(ses yeux)	deux taches plus bleues
sa figure	blanche
son nez	rose
ses joues	si lisses
ses cheveux	noirs
son regard	quelque chose de plus pervers et de plus malsain
le teint de ses joues	le rose violacé du cyclamen,... la sombre pourpre de certaines roses, d'un rouge presque noir

Ce repérage met en évidence les éléments du visage dont on remarque immédiatement le caractère répétitif : trois fois « le teint », trois fois « ses yeux » (si l'on compte son regard), trois fois « sa figure », quatre fois « ses joues ». Cette répétition met d'autre part en évidence des contradictions : ses joues sont « mates » puis « lisses », le teint est « gris » puis « roses » puis « d'un rouge presque noir » ; etc. Les qualités, par contre, sont plus cohérentes : les couleurs dominent et l'on perçoit une progression, de la pâleur initiale aux couleurs plus vives et chaudes finales. Ce repérage est, selon la méthode appliquée dans les lectures précédentes, décevant. Il exclut en particulier les expressions telles que « tristesse d'exilée », « engluait les désirs », « le bonheur baignait ses joues », « une complexion malade », etc. qui expriment non l'aspect physique mais la psychologie du personnage. Cependant, le non-fonctionnement même de l'instrument est significatif : la répétition des mêmes éléments montre qu'Albertine est vue plusieurs fois et qu'il faut en fait effectuer un repérage temporel pour mettre en évidence la structure du texte. Le texte est ainsi construit à partir de locutions fréquentatives qui distinguent « chacune de ces Albertine » : « Certains jours », « quelquefois », « D'autre jours », etc. En fait, ces fréquentatifs placés en début de phrases ou de propositions (signalées par un point-virgule) mettent en évidence quatre « grands » types d'Albertine : L. 1, « Certains jours » ; L. 4, « D'autres jours » ; L. 8, « D'autre fois » ; et enfin L. 17, « Mais le plus souvent ». Ces quatre grands types occupent une « quantité textuelle » progressive, laissant supposer une progression dans la fréquence des situations décrites.

Quatre cas de figure donc. Considérons le premier cas pour en analyser le fonctionnement. Ce cas n'a pas de sous-division et n'occupe qu'une seule phrase de trois lignes (c'est la moins longue, sans doute la moins fréquente). La proposition principale (« elle semblait éprouver une tristesse d'exilée ») est rejetée en fin de phrase et crée ainsi un effet d'attente. Cette phrase commence par une accumulation d'adjectifs qualifiant l'aspect extérieur d'Albertine : « mince, le teint gris, l'air maussade ». L'arrivée du sujet est encore retardée par une longue incise contenant une comparaison à propos des yeux d'Albertine. Le sujet est enfin précisé (« elle ») avec sa caractérisation psychologique : « une tristesse d'exilée ». En fait la phrase a permis au lecteur de passer de l'aspect extérieur d'Albertine (mince, gris, maussade) à son état d'âme (intérieur) en passant par... la « transparence violette descendant au fond de ses yeux ». L'aspect extérieur est déchiffré et traduit en psychologie. Premier cas de figure donc : lorsqu'elle est grise (comme « certains jours »), elle est

### Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

triste ; et cette opération est rendue possible par la transparence des yeux (miroir de l'âme, comme on le reverra plus loin).

Observons maintenant le second cas de figure. Celui-ci se présente avec une sous-division introduite par « à moins que » après un point-virgule. « D'autres jours » donc, sa figure « plus lisse » et sa « surface vernie » ne permettent pas la circulation des désirs ou le passage extérieur / intérieur. Il n'y a pas transparence ; les désirs sont englués et ne peuvent aller au-delà (c'est-à-dire passer). La traduction psychologique est impossible... « à moins que »... à moins que le narrateur ne trouve une « transparence », un angle de pénétration, en se déplaçant. Il se met effectivement « de côté » et les joues qui étaient mates, lisses et impénétrables deviennent « roses par transparence ». La transparence est rétablie par l'« oblique » (déjà présente dans le premier cas). Les désirs sont donc libres de circuler et Albertine devient « désirable » : « ce qui donnait tellement envie de les [ses joues] embrasser » ; autrement dit, lorsque que ses joues sont mates et lisses mais roses de côté, elle est mystérieuse et fuyante (« ce teint différent qui se dérobaît ») et donc désirable.

Observons maintenant le troisième cas de figure introduit par « d'autre fois ». Contrairement au premier cas qui commençait par l'aspect extérieur pour arriver au sentiment de tristesse, celui-ci affirme immédiatement, en début de phrase, le sentiment de « bonheur ». Le sentiment est effectivement immédiat ; il n'y a pas besoin de traduction car la peau d'Albertine, dans ce cas, est entièrement transparente ; elle est « devenue fluide », « non d'une autre matière que les yeux » ; il n'y a donc pas besoin de s'attarder sur l'aspect extérieur puisqu'on peut « lire » immédiatement le bonheur d'Albertine. Laissons de côté pour l'instant la sous-division de ce cas de figure (L. 14 « quelquefois ») qui contient une étonnante construction métaphorique du visage d'Albertine. Nous y reviendrons plus loin mais examinons tout de suite le quatrième cas de figure, le plus long, le plus fréquent comme l'indique sa locution introductive : « mais le plus souvent ». Cette classe d'occurrence met en relation la coloration et l'animation d'Albertine dans une progression qui va du « bout de son nez » rose « dans sa figure blanche » au « rose violacé du cyclamen » et à « la sombre pourpre de certaines roses, d'un rouge presque noir ». Cette progression dans le teint correspond bien à une progression dans l'animation, du jeu « d'une petite chatte sournoise » à la congestion « fiévreuse » allant jusqu'à la perversion dans une envolée passionnelle. Le portrait « temporel » d'Albertine nous fournit donc quatre variantes, quatre types : une Albertine grise et triste ; une autre mystérieuse et désirable ; une troisième heureuse et enfin, la plus fréquente, une Albertine dont les degrés de couleur se traduisent en passion.

Revenons maintenant sur le portrait d'Albertine introduit par « quelquefois » dans le troisième cas de figure : ce portrait complexe repose sur une proposition principale vide (« c'était ») et progresse à travers une série de subordinées qui proposent des comparaisons (« comme »), selon le modèle syntaxique suivant : « quand on regardait » Albertine « c'était comme » avoir affaire à « un œuf de chardonneret » ou « souvent » à « une « agate opaline » où luisaient les yeux « comme les ailes d'un papillon ». Reprenons cette étonnante construction. Elle part d'un élément réel minimum : la figure d'Albertine « ponctuée de petits points bruns et où flottaient seulement deux taches plus bleues », c'est-à-dire avec des taches de rousseurs (« les petits points bruns ») et des yeux bleus. C'est ce portrait lacunaire qui va être repris et enrichi par trois niveaux successifs de comparaison. Premier niveau portant sur le regard : regarder cette figure c'est « comme » avoir affaire à un œuf de chardonneret. Voir Albertine est comparé au geste précautionneux de saisir un œuf. Le visage d'Albertine a donc les qualités d'un œuf au niveau de la perception. Cette comparaison qui peut sembler peu flatteuse est pourtant particulièrement riche : un œuf a la forme d'un visage ; il est de plus ocre rose (comme les joues), fragile (comme Albertine est délicate) et, lorsqu'il est de chardonneret, il a de petites tâches rousses. Ce premier niveau de comparaison prend donc en charge la première information donnée : la figure ponctuée de taches de rousseur. Ce niveau est incomplet puisqu'il manque les yeux bleus. Ce sera le rôle de l'agate brute du second niveau de comparaison : on perd la forme, la fragilité et les tâches mais, si on polit cette pierre « à deux places seulement » on obtient deux taches opales vraisemblablement très proches du bleu clair des yeux d'Albertine. En additionnant ces deux niveaux de comparaison (œuf+agate) on obtient l'aspect extérieur du visage d'Albertine. Il manque encore un dernier élément, objet du troisième niveau de comparaison : la transparence. Les yeux d'Albertine luisent dans les deux taches opales de la pierre « comme les ailes transparentes d'un papillon d'azur » ; papillon qui non seulement réintroduit la transparence manquante mais réaffirme le bleu du regard et rend un peu de légèreté à Albertine-agate. Trois niveaux donc pour construire le portrait d'Albertine : un œuf de chardonneret + une agate polie à deux places + les ailes d'un papillon d'azur. Le portrait original est complété. La comparaison ici n'est pas d'ordre descriptif mais constructif.

### Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

On remarquera, à partir d'une considération sur la transparence des yeux, l'apparition d'un discours nouveau (L. 20) qui introduit le doute dans le système interprétatif du narrateur : l'idée que les yeux « où la chair devient miroir » ne nous permettent pas d'approcher l'âme mais nous en donne seulement « l'illusion ». Or, si la transparence des yeux n'est qu'une illusion, le texte, basé sur la mise en relation entre l'extérieur et l'intérieur est entièrement remis en question. La modalité du doute a, en fait, déjà été introduite dans le texte, et ce dès la première partie : « *elle semblait* éprouver une tristesse d'exilée » ; c'est sur cette modalité que va se conclure le texte à travers la comparaison des différentes Albertine avec la danseuse. Cette comparaison, nous allons le voir, est incomplète. La différence entre « chacune de ces Albertine » est « comme » la différence entre « chacune des apparition de la danseuse ». Albertine, comme *la* danseuse est bien *une*. Ce sont leurs apparitions qui se différencient. La comparaison se poursuit en montrant le moteur qui différencie les apparitions de la danseuse : « selon les jeux innumérablement variés d'un projecteur lumineux ». Ainsi, c'est un projecteur lumineux qui transforme « les couleurs, la formes, le caractère » (les éléments qui composaient les portraits d'Albertine). Autrement dit, les variations de *la* danseuse dépendraient uniquement d'un élément extérieur et ne sont nullement motivées par un sentiment intérieur. Cet élément moteur n'est pas précisé pour Albertine, mais il faut bien compléter la comparaison : comme la danseuse change « selon le jeu » d'un projecteur lumineux, Albertine change « selon le jeu »... du regard du narrateur. Cette hypothèse vraisemblable remet en question la légitimité des interprétations qui constituent les divers portraits d'Albertine. Ceux-ci ne semblent être, selon la comparaison avec la danseuse, qu'une pure lecture subjective du narrateur.

L'instrument de lecture, la structure invariante de la description appliquée au portrait littéraire, a certes été mis en échec par ce texte. Cependant, son non-fonctionnement a permis de mettre en évidence deux aspects forts de la poétique de l'auteur : d'une part le fait que l'homme existe dans le temps et non seulement dans l'espace et d'autre part le fait que les objets du monde sont perçus à travers le filtre d'une conscience individuelle.



La comtesse de Greffulhe, photo Nadar



Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

INGLESE

Text 1

C. Dickens – *Nicholas Nickleby* (1838-39)

- 1 Mr Squeers's appearance was not prepossessing. He had but one eye, and the  
popular prejudice runs in favour of two. The eye he had, was unquestionably useful,  
but decidedly not ornamental: being of a greenish grey, and in shape resembling the  
fan-light of a street door. The blank side of his face was much wrinkled and  
5 puckered up, which gave him a very sinister appearance, especially when he smiled,  
at which times his expression bordered closely on the villainous. His hair was very  
flat and shiny, save at the ends, where it was brushed stiffly up from a low  
protruding forehead, which assorted well with his harsh voice and coarse manner.  
He was about two or three and fifty, and a trifle below the middle size; he wore a  
10 white neckerchief with long ends, and a suit of scholastic black; but his coat sleeves  
being a great deal too long, and his trousers a great deal too short, he appeared ill at  
ease in his clothes, and as if he were in a perpetual state of astonishment at finding  
himself so respectable.

Charles Dickens, *Nicholas Nickleby*, chapter 4.

In this extract from C. Dickens's *Nicholas Nickleby* we are told about Mr. Squeers, a teacher in Nicholas's school.

Dickens starts by describing the teacher's face and immediately points out that his appearance was "not prepossessing", that is "not attractive", then in his usual ironic way the writer adds other information which make the description absolutely negative. In fact Mr. Squeers had only one eye and "the popular prejudice runs in favour of two". His only eye was decidedly useful, but ugly too, being of a "greenish grey", which means that the colour was disagreeable and its shape as well, reminding as it did of the "fan-light" of a street door. This comparison is very unusual and it conveys a further sensation of ugliness and oddity.

Then Dickens describes the "blank" part of Mr. Squeers's face and says it was "wrinkled", which is an adjective frequently used for describing faces, and "puckered up": all the negative verbs, nouns and adjectives contribute to make us "see" the teacher's disgusting and sinister appearance. Moreover, when Mr. Squeers smiles, his "expression bordered closely to the villainous" that is to say that probably he was a wicked man.

Next, the writer focuses on the character's hair which is "flat and shiny"; both adjectives are negative and they are connected to dirt and shabbiness so the reader becomes aware of another bad connotation; his forehead too is "protruding" and perfectly in keeping with his "harsh" voice, that is to say in keeping with his disagreeable and "coarse" manners.

Up to this point, we can see how the character's description is focused on his head only; the reader is not told anything about his body but, in the following lines, the hint to Mr. Squeers's clothes gives us an idea of his overall appearance too. He is in his early fifties and his apparel is very bizarre because he wears a white neckerchief with LONG ends, his sleeves are TOO long and his trousers TOO short so that we can say that nothing fits and suits him at all. In fact he does not feel comfortable at all in them nevertheless he finds himself "respectable". This adjective contrasts completely with the whole description, in fact Mr. Squeers is not portrayed as a "respectable" man but better as a "sinister, villainous" character, with "a harsh voice and coarse manners" and "a protruding forehead". What's more, his clothes are "not prepossessing" at all and they suit his physical description perfectly.

To end up, we can say that by this physical portrait, Dickens wants to tell the reader that the teacher at "Dotheboys Hall" school is a negative character and probably his teaching methods are as bad as he is.

Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

Text 2

E Brontë – *Wuthering Heights* (1847)

1 But Mr. Heathcliff forms a singular contrast to his abode and style of living. He is a dark-  
skinned gypsy in aspect, in dress and manners a gentleman: that is, as much a gentleman as  
many a country squire: rather slovenly, perhaps, yet not looking amiss with his negligence,  
5 because he has an erect and handsome figure; and rather morose. Possibly, some people might  
suspect him of a degree of under-bred

pride; I have a sympathetic chord within that tells me it is nothing of the sort: I know, by  
instinct, his reserve springs from an aversion to showy displays of feeling - to manifestations  
of mutual kindness.

(Chapter 3)

10

"See here, wife! I was never so beaten with anything in my life: but you must e'en take it  
as a gift of God; though it's as dark almost as if it came from the devil."

15 We crowded round, and over Miss Cathy's head I had a peep at a dirty, ragged, black-  
haired child; big enough both to walk and talk: indeed, its face looked older than Catherine's;  
yet when it was set on its feet, it only stared round, and repeated over and over again some  
gibberish that nobody could understand. I was frightened, and Mrs. Earnshaw was ready to  
20 fling it out of doors: she did fly up, asking how he could fashion to bring that gypsy brat into  
the house, when they had their own bairns to feed and fend for? What he meant to do with it,  
and whether he were mad? The master tried to explain the matter; but he was really half dead  
with fatigue, and all that I could make out, amongst her scolding, was a tale of his seeing it  
starving, and houseless, and as good as dumb, in the streets of Liverpool, where he picked it  
25 up and inquired for its owner. Not a soul knew to whom it belonged, he said; and his money  
and time being both limited, he thought it better to take it home with him at once, than run  
into vain expenses there: because he was determined he would not leave it as he found it.  
Well, the conclusion was, that my mistress grumbled herself calm; and Mr. Earnshaw told me  
to wash it, and give it clean things, and let it sleep with the children. He seemed a sullen,  
30 patient child; hardened, perhaps, to ill-treatment: he would stand Hindley's blows without  
winking or shedding a tear, and my pinches moved him only to draw in a breath and open his  
eyes, as if he had hurt himself by accident, and nobody was to blame. This endurance made  
old Earnshaw furious, when he discovered his son persecuting the poor fatherless child, as he  
called him. He took to Heathcliff strangely, believing all he said (for that matter, he said  
precious little, and generally the truth), and petting him up far above Cathy, who was too  
mischievous and wayward for a favourite.

35

(Chapter 4)

Heathcliff was hard to discover, at first. If he were careless, and uncared for, before  
Catherine's absence, he had been ten times more so since. Nobody but I even did him the  
40 kindness to call him a dirty boy, and bid him wash himself, once a week; and children of his  
age seldom have a natural pleasure in soap and water. Therefore, not to mention his clothes,  
which had seen three months' service in mire and dust, and his thick uncombed hair, the  
surface of his face and hands was dismally beclouded. He might well skulk behind the settle,  
on beholding such a bright, graceful damsel enter the house, instead of a rough-headed  
counterpart of himself, as he expected. 'Is Heathcliff not here?' she demanded, pulling off her  
45 gloves, and displaying fingers wonderfully whitened with doing nothing and staying indoors.

"Do you mark those two lines between your eyes, and those thick brows, that instead of  
rising arched, sink in the middle, and that couple of black fiends, so deeply buried, who never  
open their windows boldly, but lurk glinting under them, like devil's spies? Wish and learn to

**Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari**

50 smooth away the surly wrinkles, to raise your lids frankly, and change the fiends to confident, innocent angels, suspecting and doubting nothing, and always seeing friends where they are not sure of foes – Don't get the expression of a vicious cur that appears to know the kicks it gets are its desert, and yet, hates all the world, as well as the kicker, for what it suffers".  
(Chapter 7)

55 I was amazed, more than ever, to behold the transformation of Heathcliff. He had grown a tall, athletic, well-formed man; beside whom my master seemed quite slender and youth-like. His upright carriage suggested the idea of his having been in the army. His countenance was much older in expression and decision of feature than Mr. Linton's; it looked intelligent, and  
60 retained no marks of former degradation. A half-civilised ferocity lurked yet in the depressed brows and eyes full of black fire, but it was subdued; and his manner was even dignified: quite divested of roughness, though stern for grace. My master's surprise equalled or exceeded mine: he remained for a minute at a loss how to address the ploughboy, as he had called him. Heathcliff dropped his slight hand, and stood looking at him coolly till he chose to speak.  
65 (Chapter 10)

I uttered an ejaculation of discontent at seeing the dismal grate, and commenced shutting the casements, one after another, till I came to his.

70 "Must I close this?" I asked, in order to rouse him; for he would not stir.

The light flashed on his features as I spoke. Oh, Mr. Lockwood, I cannot express what a terrible start I got by the momentary view! Those deep black eyes! That smile, and ghastly paleness! It appeared to me, not Mr. Heathcliff, but a goblin; and, in my terror, I let the candle  
75 bend towards the wall, and it left me in darkness.

He solicited the society of no one more. At dusk he went into his chamber. Through the whole night, and far into the morning, we heard him groaning and murmuring to himself. Hareton was anxious to enter; but I bid him fetch Mr. Kenneth, and he should go in and see him. When he came, and I requested admittance and tried to open the door, I found it locked;  
80 and Heathcliff bid us be damned. He was better, and would be left alone; so the doctor went away.(...)

The following evening was very wet: indeed, it poured down till day-dawn; and, as I took my morning walk round the house, I observed the master's window swinging open, and the rain driving straight in. He cannot be in bed, I thought: those showers would drench him  
85 through. He must either be up or out. But I'll make no more ado, I'll go boldly and look!(...)

Having succeeded in obtaining entrance with another key, I ran to unclose the panels, for the chamber was vacant; quickly pushing them aside, I peeped in. Mr. Heathcliff was there - laid on his back. His eyes met mine so keen and fierce, I started; and then he seemed to smile. I could not think him dead: but his face and throat were washed with rain; the bed-clothes  
90 dripped, and he was perfectly still. The lattice, flapping to and fro, had grazed one hand that rested on the sill; no blood trickled from the broken skin, and when I put my fingers to it, I could doubt no more: he was dead and stark!

I hasped the window; I combed his black long hair from his forehead; I tried to close his eyes: to extinguish, if possible, that frightful, life-like gaze of exultation before any one else  
95 beheld it. They would not shut: they seemed to sneer at my attempts; and his parted lips and sharp white teeth sneered too! Taken with another fit of cowardice, I cried out for Joseph. Joseph shuffled up and made a noise, but resolutely refused to meddle with him.

(Chapter 33)

Emily Bronte, *Wuthering Heights* (1847)

### **Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari**

These extracts give us a full description of one of the main characters of *Wuthering Heights*, Heathcliff. In chapter 3 he is described as man in his late thirties and Lockwood considers him as a mixture of dark-skinned gypsy and an accomplished gentleman, though he is inclined to think that he simply does not want to show his feelings. Lockwood is fascinated by his landlord and his behaviour fills him with curiosity, so he urges Nelly Dean, the housekeeper, to tell him everything about Mr. Heathcliff and his origin.

In the second extract, we have Nelly Dean's story of Heathcliff's arrival at *Wuthering Heights*: he is described as a silent child, whose striking characteristic is his "darkness" and he is often called or compared to a "gypsy". His being "as dark almost as if it came from the devil" makes him a fascinating and mysterious boy, whose unknown origins make Cathy, his step-sister, wonder whether he is the son of a king who was kidnapped and brought to Liverpool, where he was found.

His "darkness" also implies that he is a negative character at times and his "patience" is nothing but the result of ill-treatments (line 28). This endurance, which makes his step-father angry, is a typical feature of his and it can be seen again when he tries to take over *Wuthering Heights* and *Thruscross Grange* in order to avenge himself on Hindley Earnshaw and Edgar Linton and their heirs. So we can say this it is not patience which drives him, rather his desire for revenge and his wickedness.

In the extracts taken from chapter 7, Heathcliff is once more depicted as "dark" because of his dirt and carelessness; in fact he has never cared about his appearance and he thinks that it is the same for his beloved Cathy. But when she comes back from the Grange looking like "a graceful damsel" (line 43) and looks at him in amazement, he feels that he has to do something about it and so he asks Nelly Dean to help him. The housekeeper's remarks about his aspect underline his "darkness" and his grim look and describe his eyes as "that couple of black fiends, so deeply buried, who never open their windows boldly," as if he wanted to conceal his feelings. What the housekeeper suggests is a different attitude, which Cathy probably likes and expects from him now she has become a "graceful damsel". (lines).

In chapter 10, Heathcliff returns to *Wuthering Heights* after a two years' absence. Nobody knows where he has been and where he has made his fortune and this adds mystery to the mysterious protagonist of "Wuthering Heights". In order to stress his new found wealth, we are also told that his appearance has changed: "he had grown a tall, athletic, well-formed man; beside whom my master seemed quite slender and youth-like. His upright carriage suggested the idea of his having been in the army" (lines 56-57). Now he is a gentleman both in behaviour and appearance, even though "a half-civilised ferocity lurked yet in the depressed brows and eyes full of black fire, but it was subdued;" (lines 60-61). He is still "dark", his eyes are burning but he has learnt how to keep fire under control and this will allow him to take his revenge.

In the last chapter of the novel, we are told about Heathcliff's death which comes about after Cathy has "returned" from the dead and asked to "let her in!": the male protagonist feels a change approaching and he seems calm and eager to be joined to her beloved Cathy. He dies in a mysterious way, the reader does not know what happened exactly, there is something supernatural about it. The feature which connects this description of Heathcliff's to the others is his eyes, which "met mine so keen and fierce, I started; and then he seemed to smile" (line 87-88) then Nelly "combed his black long hair from his forehead; I tried to close his eyes: to extinguish, if possible, that frightful, life-like gaze of exultation before any one else beheld it" (lines 93-95). This last sentence is very disquieting because his "life-like gaze of exultation" suggests probably his happiness at being united to Cathy forever but also his defying all common beliefs about death, which does not frighten him.

There is something unearthly about this death; in fact, "The lattice, flapping to and fro, had grazed one hand that rested on the sill; no blood trickled from the broken skin, and when I put my fingers to it, I could doubt no more: he was dead and stark!" Heathcliff's hand, even though hurt by the window, does not bleed and his eyes are scornful. Perhaps his wife's description of him is right:

"Is Mr. Heathcliff a man? If so, is he mad? And if not, is he a devil?" (chapter 13)

Text 3

Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles* (1891)

1 A young member of the band turned her head at the exclamation. She was a fine  
and handsome girl--not handsomer than some others, possibly--but her mobile  
peony mouth and large innocent eyes added eloquence to colour and shape. She  
5 wore a red ribbon in her hair, and was the only one of the white company who  
could boast of such a pronounced adornment. As she looked round Durbeyfield was  
seen moving along the road in a chaise belonging to the The Pure Drop, driven by a  
frizzle-headed brawny damsel with her gown-sleeves rolled above her elbows. This  
was the cheerful servant of that establishment, who, in her part of factotum, turned  
groom and ostler at times. Durbeyfield, leaning back, and with his eyes closed  
10 luxuriously, was waving his hand above his head, and singing in a slow recitative--  
"I've-got-a-gr't-family-vault-at-Kingsbere--and knighted-forefathers-in-lead-  
coffins-there!"

The clubbists tittered, except the girl called Tess-- in whom a slow heat seemed  
to rise at the sense that her father was making himself foolish in their eyes.

15 "He's tired, that's all," she said hastily, "and he has got a lift home, because our  
own horse has to rest today."

Tess Durbeyfield at this time of her life was a mere vessel of emotion  
untinctured by experience. The dialect was on her tongue to some extent, despite  
the village school: the characteristic intonation of that dialect for this district being  
20 the voicing approximately rendered by the syllable *ur*, probably as rich an utterance  
as any to be found in human speech. The pouted-up deep red mouth to which this  
syllable was native had hardly as yet settled into its definite shape, and her lower lip  
had a way of thrusting the middle of her top one upward, when they closed together  
after a word.

25 Phases of her childhood lurked in her aspect still. As she walked along today, for  
all her bouncing handsome womanliness, you could sometimes see her twelfth year  
in her cheeks, or her ninth sparkling from her eyes; and even her fifth would flit  
over the curves of her mouth now and then.

30 Yet few knew, and still fewer considered this. A small minority, mainly  
strangers, would look long at her in casually passing by, and grow momentarily  
fascinated by her freshness, and wonder if they would ever see her again: but to  
almost everybody she was a fine and picturesque country girl, and no more.

Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, chapter 2

---

### Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

This passage introduces Tess, the female protagonist, to the reader. She is going to a ball which celebrates the end of the harvest and that is why she is wearing “a red ribbon in her hair”, a very simple ornament which distinguishes her from the other girls. What strikes the reader, though, is the writer’s focusing on her mobile peony mouth and large, innocent eyes “(line 2) that make her handsomer than the others. The adjective “innocent” is very interesting, even if it is very common; in fact, Tess is “innocent” and “pure”, but her qualities will not be understood by people, men in particular, around her and so she will be a sort of predestined victim of the society she lives in.

Line 17 gives us more details about Tess: her age, the way she pronounces words, which is connected to a particular area in southern England Hardy calls “Wessex” where Romans settlers lived and which is a protagonist of all his novels. The interest shown on her pronunciation aims at telling the reader she is a simple and humble girl, who has attended the “village school” (line 19) and that her “red mouth had hardly as yet settled into its definite shape” that is she was still very young. In fact, in line 25, we are told that “Phases of her childhood lurked in her aspect still” and so you could not say exactly how old she was, because you could see her “twelfth year” in her cheeks, her “ninth year” in her eyes and sometimes even her “fifth year” in her mouth. The stress on her age is, as the events in the novel will make us understand, very important, because most of the mistakes she makes or she is led to make are provoked by her young age, her inexperience, her innocence, her pureness and her little experience of the world.

In this passage, all the elements which are fundamental for the development of the plot are told: in fact we get to know that

-Tess is quite a handsome young girl (her beauty will draw the “attention” of Mr.Alec D’Urbervilles towards her, and that will be the beginning of all her troubles)

-her eyes are innocent (but in the end of the novel she will be executed because she is guilty of a murder)

-her father and his “great family” (“I’ve-got-a-gr’t-family- line 11) will condemn her to be the victim of Alec, a supposed rich relative, and of Angel, her husband, who despises rich, old families because he thinks they are corrupted.

-she is very young, still a girl, nevertheless she has to take care of her big family, because her father is unable to look after them and what’s more he is now convinced that they descend from a very old and noble family, who has a “family-vault-at-Kingsbere--and knighted-forefathers-in-lead-coffins-there” so he has a good reason not to work, to go round in a carriage and to spend all his time at the pub drinking and telling stories about his “noble ancestors”.

The last lines of the passage make us understand that there was nothing special, peculiar about her: she was simply a fine and picturesque country girl, but all the previous information tell the reader that something will happen which will get Tess to be “considered” and to fascinate a small minority of strangers.

## **IL RITRATTO NELLA LETTERATURA SPAGNOLA DI OTTO E NOVECENTO**

### **Percorso:**

Juan Valera	<i>Pepita Jiménez</i> (1874): incontro fra Luis e Pepita
Leopoldo Alas “Clarín”	<i>La Regenta</i> (1885): ritratto di Doña Obdulia e di Ana Ozores
Pío Baroja	<i>La busca</i> (1904): ritratto de “La Muerte”
Camilo José Cela	<i>La familia de Pascual Duarte</i> (1942): ritratto genitori di Pascual
	<i>La Colmena</i> (1951): sequenze su “El gitanito”

### **Sviluppo:**

- Valera: romanzo realista-psicologico con unico narratore e punto di vista (Luis → Pepita)
- Clarín: romanzo realista/naturalista con diversi punti di vista (Doña Obdulia, Don Fermín, Ana, Vetusta, etc.)
- Baroja: generación del '98; trilogia “*La lucha por la vida*”; precursore del romanzo sociale, descrizione di bassifondi di Madrid
- Cela: tremendismo; romanzo sociale. *La Familia de Pascual Duarte*: autobiografia di un contadino incolto (unico narratore e punto di vista interno); *La Colmena*: romanzo collettivo, frammentato (*apuntes carpetovetónicos*), più di 300 personaggi che riappaiono di tanto in tanto in sequenze anche molto lontane fra loro (→ gitanito), personaggi in fieri, pluralità di punti di vista, dissoluzione del personaggio tradizionale

Il percorso parte dal tipico ritratto che unisce aspetti fisici e psicologici (occhi di Pepita come specchio dell'anima e dunque centro dell'attenzione del narratore) al ritratto che denota già diversità e giudizio sociale (Obdulia, Ana).

Con Baroja il ritratto mette in rilievo gli aspetti difformi e dissonanti della società, in cui la degradazione sociale è riflessa e riassunta nel personaggio dal nome emblematico de “La Muerte”.

Questa tendenza si accentua fino all'exasperazione nelle due opere di Cela, in cui il realismo di matrice ottocentesca è incarnato in una situazione sociale (la *posguerra*) che lo deforma fino a limiti pressoché grotteschi (i genitori di Pascual, il gitanito). Ne “*La Colmena*”, in effetti, assistiamo alla dissoluzione del personaggio tradizionale, che si frantuma in una molteplicità di brevi apparizioni (*secuencias*) che il lettore è obbligato ad “inseguire”, incrociare e ricostruire nel corso della lettura, in un carosello di figure (più di 300) che ben rendono conto della frammentazione dell'io nella società spagnola di metà '900.

Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

Juan Valera - *Pepita Jiménez* (1874)

1 Se conoce que cuida mucho sus manos y que tal vez pone alguna vanidad en tenerlas  
muy blancas y bonitas, con unas uñas lustrosas y sonrosadas, pero si tiene esta vanidad, es  
disculpable en la flaqueza humana, y al fin, si yo no estoy trascordado, creo que Santa Teresa  
5 tuvo la misma vanidad cuando era joven, lo cual no le impidió ser una santa tan grande. En  
efecto, yo me explico, aunque no disculpo, esta pícara vanidad. ¡Es tan distinguido, tan  
aristocrático, tener una linda mano! Hasta se me figura a veces que tiene algo de simbólico.  
La mano es el instrumento de nuestras obras, el signo de nuestra nobleza, el medio por donde  
la inteligencia reviste de forma sus pensamientos artísticos, y da ser a las creaciones de la  
10 voluntad, y ejerce el imperio que Dios concedió al hombre sobre todas las criaturas. Una  
mano ruda, nerviosa, fuerte, tal vez callosa, de un trabajador, de un obrero, demuestra  
noblemente ese imperio; pero en lo que tiene de más violento y mecánico. En cambio, las  
manos de esta Pepita, que parecen casi diáfanas como el alabastro, si bien con leves tintas  
rosadas, donde cree uno ver circular la sangre pura y sutil, que da a sus venas un ligero viso  
azul; estas manos, digo, de dedos afilados y de sin par corrección de dibujo, parecen el  
15 símbolo del imperio mágico, del dominio misterioso que tiene y ejerce el espíritu humano, sin  
fuerza material, sobre todas las cosas visibles que han sido inmediatamente creadas por Dios y  
que por medio del hombre Dios completa y mejora. [...]

Apenas si se atreve a decir a Pepita «buenos ojos tienes»; y en verdad que si lo dijese  
no mentiría, porque los tiene grandes, verdes como los de Circe, hermosos y rasgados; y lo  
20 que más mérito y valor les da, es que no parece sino que ella no lo sabe, pues no se descubre  
en ella la menor intención de agradar a nadie ni de atraer a nadie con lo dulce de sus miradas.  
Se diría que cree que los ojos sirven para ver y nada más que para ver. Lo contrario de lo que  
yo, según he oído decir, presumo que creen la mayor parte de las mujeres jóvenes y bonitas,  
que hacen de los ojos un arma de combate y como un aparato eléctrico o fulmíneo para rendir  
25 corazones y cautivarlos. No son así, por cierto, los ojos de Pepita, donde hay una serenidad y  
una paz como del cielo. Ni por eso se puede decir que miren con fría indiferencia. Sus ojos  
están llenos de caridad y de dulzura. Se posan con afecto en un rayo de luz, en una flor, hasta  
en cualquier objeto inanimado; pero con más afecto aún, con muestras de sentir más blando,  
humano y benigno, se posan en el prójimo, sin que el prójimo, por joven, gallardo y  
30 presumido que sea, se atreva a suponer nada más que caridad y amor al prójimo, y, cuando  
más, predilección amistosa, en aquella serena y tranquila mirada.

[...]

Ella me mira a veces con la ardiente mirada de que ya he hablado a usted. Sus ojos  
están dotados de una atracción magnética inexplicable. Me atrae, me seduce, y se fijan en ella  
35 los míos. Mis ojos deben arder entonces, como los suyos, con una llama funesta. [...] Al  
mirarnos así, hasta de Dios me olvido. La imagen de ella se levanta en el fondo de mi espíritu,  
vencedora de todo. Su hermosura resplandece sobre toda hermosura; los deleites del cielo me  
parecen inferiores a su cariño; una eternidad de penas creo que no paga la bienaventuranza  
infinita que vierte sobre mí en un momento con una de estas miradas, que pasan cual  
40 relámpago. [...]

Al entrar, Pepita y yo nos damos la mano, y al dárnosla me hechiza. Todo mi ser se  
muda. Penetra hasta mi corazón un fuego devorante, y ya no pienso más que en ella. Tal vez  
soy yo mismo quien provoca las miradas si tardan en llegar. La miro con insano ahínco, por  
un estímulo irresistible, y a cada instante creo descubrir en ella nuevas perfecciones. Ya los  
45 hoyuelos de sus mejillas cuando sonríe, ya la blancura sonrosada de la tez, ya la forma recta  
de la nariz, ya la pequeñez de la oreja, ya la suavidad de contornos y admirable modelado de  
la garganta. [...]

Cada vez que se encuentran nuestras miradas, se lanzan en ellas nuestras almas, y en  
los rayos que se cruzan, se me figura que se unen y compenetran. Allí se descubren mil  
50 inefables misterios de amor, allí se comunican sentimientos que por otro medio no llegarían a  
saberse. [...]



### Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

La obra de Valera se inscribe en el marco de la literatura realista, aunque se trata de un realismo más bien psicológico que social. El narrador, don Luis de Vargas, joven seminarista de 22 años, representa el prototipo del joven soñador, idealista, que poco a poco se enamora de la joven viuda Pepita.

El retrato de la chica es muy escueto, de ella sólo sabemos que es joven, hermosa, alta y rubia. Los detalles en los que más insiste el narrador son las manos y los ojos; don Luis mismo opina que son los dos elementos del cuerpo que más indicios del alma y del carácter de una persona pueden proporcionar.

La descripción de estas dos partes del cuerpo es el elemento que permite al lector darse cuenta del progresivo cambio de sentimientos del protagonista; no sin cierta ironía se nota como el cambio de adjetivación es funcional al cambio de Luis: de una descripción de tono alto, puro, moral, casi inmaterial (podríamos definir a Pepita un ser angelical) pasamos a ver en ella una mujer muy terrenal, dotada de una fuerza magnética y de atracción casi mágica.

#### Al conocer a Pepita

Manos	blancas, bonitas
Uñas	lustrosas, sonrosadas
Mano	linda
Manos	diáfanas como el alabastro, leves tintas rosadas
Sangre	pura, sutil
Venas	ligero viso azul
Dedos	afilados
Ojos	buenos, grandes, verdes, hermosos, rasgados
Mirada	dulce
Ojos	serenidad, paz del cielo, llenos de caridad y dulzura
	se posan con afecto, caridad y amor al prójimo
Mirada	serena, tranquila

#### Intermedio contrastivo: las otras mujeres

Mujeres	jóvenes y bonitas
Ojos	arma de combate, aparato eléctrico, fulmíneo

#### Al enamorarse de Pepita

Mirada	ardiente
Ojos	atracción magnética, inexplicable
	arden con llama funesta
Miradas	relámpago
Mano	hechiza, provoca:
	fuego devorante, insano ahínco, estímulo irresistible
Mejillas	con hoyuelos
Tez	blancura sonrosada
Nariz	forma recta
Oreja	pequeña
Garganta	suavidad de contornos, admirable modelado

Los únicos detalles físicos que aparecen se refieren, por supuesto, a lo que rodea los ojos, en un suave itinerario circular que va de las mejillas a la nariz a la oreja a la garganta para volver al centro de toda la atención: la mirada.

De hecho, las manos y las miradas son el medio por los que pasa el sentimiento amoroso, como en la más clásica tradición poética (véanse los poemas de los trovadores, de los poetas barrocos, hasta el propio Bécquer), permitiendo de esta manera la unión entre lo carnal (el cuerpo) y lo espiritual (el alma).

Alguna referencia literaria:

*Dos rojas lenguas de fuego / que a un mismo tronco enlazadas / se aproximan y, al besarse, / forman una sola llama.* (G.A.Bécquer, *Rimas*, XXIV)

*Voi che per li occhi mi passaste 'l core* (G.Cavalcanti, *Rime*, XIII)

## Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

### Leopoldo Alas «Clarín» - La Regenta (1884-85)

#### Doña Obdulia (cap.I)

1 Obdulia ostentaba una capota de terciopelo carmesí, debajo de la cual salían  
abundantes, como cascada de oro, rizos y más rizos de un rubio sucio, metálico,  
artificial. ¡Ocho días antes el Magistral había visto aquella cabeza a través de las  
celosías del confesonario completamente negra! La falda del vestido no tenía nada  
5 de particular mientras la dama no se movía; era negra, de raso. Pero lo peor de todo  
era una coraza de seda escarlata que ponía el grito en el cielo. Aquella coraza estaba  
apretada contra algún armazón (no podía ser menos) que figuraba formas de una  
mujer exageradamente dotada por la naturaleza de los atributos de su sexo. ¡Qué  
brazos! ¡qué pecho! ¡y todo parecía que iba a estallar! Todo esto encantaba a don  
10 Saturno mientras irritaba al Magistral, que no quería aquellos escándalos en la  
iglesia. [...] ¡Y ella que quería seducirle, hacerle suyo como al obispo de Nauplia,  
aquel prelado tan fino que no se separaba de ella cuando vivieron en el hotel de la  
Paix, en Madrid, tabique en medio! Las miradas más ardientes, más negras de  
aquellos ojos negros, grandes y abrasadores eran para De Pas.

(cap.I)

#### Don Fermín y Ana Ozores (cap.III)

1 [Don Fermín] había hablado con mucha afabilidad, con voz meliflua, pero  
poco, con cierto tono frío, y algo distraído al parecer. No le había visto los ojos. No  
le había visto más que los párpados, cargados de carne blanca. Debajo de las  
pestañas asomaba un brillo singular. [...]

5 Después, saliendo de no sabía qué pozo negro su pensamiento, [Ana] atendió a  
lo que leía. Dejó el libro sobre el tocador y cruzó las manos sobre las rodillas. Su  
abundante cabellera, de un castaño no muy obscuro, caía en ondas sobre la espalda  
y llegaba hasta el asiento de la mecedora, por delante le cubría el regazo; entre los  
dedos cruzados se habían enredado algunos cabellos. Sintió un escalofrío y se  
10 sorprendió con los dientes apretados hasta causarle un dolor sordo. Pasó una mano  
por la frente; se tomó el pulso, y después se puso los dedos de ambas manos delante  
de los ojos. Era aquella su manera de experimentar si se le iba o no la vista. Quedó  
tranquila. No era nada. Lo mejor sería no pensar en ello.

«¡Confesión general!». Sí, esto había dado a entender aquel señor sacerdote.  
15 Aquel libro no servía para tanto. Mejor era acostarse. El examen de conciencia de  
sus pecados de la temporada lo tenía hecho desde la víspera. El examen para  
aquella confesión general podía hacerlo acostada. Entró en la alcoba. Era grande, de  
altos artesones, estucada. La separaba del tocador un intercolumnio con elegantes  
colgaduras de satín granate. La Regenta dormía en una vulgarísima cama de  
20 matrimonio dorada, con pabellón blanco. Sobre la alfombra, a los pies del lecho,  
había una piel de tigre, auténtica. No había más imágenes santas que un crucifijo de  
marfil colgado sobre la cabecera; inclinándose hacia el lecho parecía mirar a través  
del tul del pabellón blanco. [...]

Ana corrió con mucho cuidado las colgaduras granate, como si alguien pudiera  
25 verla desde el tocador. Dejó caer con negligencia su bata azul con encajes crema, y  
apareció blanca toda, como se la figuraba don Saturno poco antes de dormirse, pero  
mucho más hermosa que Bermúdez podía representársela. Después de abandonar  
todas las prendas que no habían de acompañarla en el lecho, quedó sobre la piel de  
tigre, hundiendo los pies desnudos, pequeños y rollizos en la espesura de las  
30 manchas pardas. Un brazo desnudo se apoyaba en la cabeza algo inclinada, y el otro  
pendía a lo largo del cuerpo, siguiendo la curva graciosa de la robusta cadera.  
Parecía una impúdica modelo olvidada de sí misma en una postura académica

### Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

35 impuesta por el artista. Jamás el Arcipreste, ni confesor alguno había prohibido a la Regenta esta voluptuosidad de distender a sus solas los entumecidos miembros y sentir el contacto del aire fresco por todo el cuerpo a la hora de acostarse. Nunca había creído ella que tal abandono fuese materia de confesión.

Abrió el lecho. Sin mover los pies, dejose caer de bruces sobre aquella blandura suave con los brazos tendidos. Apoyaba la mejilla en la sábana y tenía los ojos muy abiertos. La deleitaba aquel placer del tacto que corría desde la cintura a las sienas.

40 -«¡Confesión general!» -estaba pensando-. Eso es la historia de toda la vida. Una lágrima asomó a sus ojos, que eran garzos, y corrió hasta mojar la sábana.

(cap III)

Toda la obra discurre entre lo público y lo privado, lo que se ve / se puede ver y lo que está oculto / no se puede enseñar.

Cuando se publicó la novela, hubo acusaciones según las cuales se trataba de “*un libro cargado de erotismo, de escarnio a las prácticas cristianas y de alusiones injuriosas a respetabilísimas personas*”.

En realidad, todo se basa en la minuciosa observación de las costumbres de la vida provinciana de su época; la obra se inserta en la corriente realista (con rasgos naturalistas también) con claras ecos de las novelas de Flaubert (Madame Bovary) y de Tolstoj (Anna Karenina).

Los retratos de muchos personajes son claros y detallados; véase, entre todos, el de **Doña Obdulia**, que abre la galería de personajes que pueblan la novela y de inmediato deja percibir al lector que uno de los temas principales será el del conflicto entre la moral (sexuófoba) de Don Fermín y los deseos sensuales de muchos personajes.

Al comienzo de la novela esta excéntrica mujer nos es descrita a través de los ojos de Don Fermín De Pas, el canónigo de la catedral de Vetusta; nótese que toda la escena se centra en la oposición de los colores (con connotación negativa), en el valor de juicio “moral” que adquieren los adjetivos que acompañan los rasgos físicos de Obdulia y en el léxico de “guerra” que la caracteriza. La impresión que esta mujer suscita en quien la observa es tan fuerte que la descripción no sigue un orden lógico: la mirada se pierde en la multitud de detalles que componen la figura de esta extraña mujer y yerra de encima a abajo sin encontrar un momento de reposo (de la capota a los rizos, de la falda a la “coraza” para volver a los ojos).

#### Colores:

Capota de terciopelo	carmesí
Rizos y más rizos	rubio sucio, metálico, artificial
Cabeza	completamente negra
Falda	negra, de raso
Coraza de seda	escarlata
Miradas	ardientes, más negras
Ojos	negros, grandes, abrasadores

#### Juicios sobre lo excesivo:

Coraza de seda	apretada contra algún armazón
Mujer	exageradamente dotada; ¡qué brazos!, ¡qué pechos!
Cuerpo	¡todo iba a estallar!

#### Guerra:

coraza (2 veces), armazón, estallar

Ya desde este pasaje inicial es muy evidente que mucha parte de la obra está caracterizada por un “juego de miradas” entre los varios personajes. Don Fermín observa y juzga; la sociedad vetustense mira y comenta; Obdulia quiere que se le mire; Ana intenta esquivar lo más posible las miradas de la gente ...

De hecho, el primer encuentro entre Don Fermín y Ana es un no-encuentro de miradas y el personaje masculino queda caracterizado ya (y de manera bastante negativa) en tan sólo dos líneas: *No le había visto*

### Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

*los ojos. No le había visto más que los párpados, cargados de carne blanca. Debajo de las pestañas asomaba un brillo singular (cap.III).*

Si Don Fermín pone tanta atención en evitar las miradas de Ana, la Regenta también está muy atenta a lo que les pasa a sus ojos, como si a través de ellos se decidiera la suerte de la persona misma (*Pasó una mano por la frente; se tomó el pulso, y después se puso los dedos de ambas manos delante de los ojos. Era aquella su manera de experimentar si se le iba o no la vista*).

Sin embargo, el único personaje cuyo retrato no encontramos claramente delineado desde el comienzo es el de la protagonista, Ana Ozores, la Regenta. De su aspecto físico tenemos algunas pinceladas que el narrador siembra todo a lo largo del texto. El primer encuentro del lector con Ana se centra casi únicamente en la cabeza y las manos de la protagonista.

Si en el caso de Doña Obdulia lo que domina es la “abundancia”, la exageración y la disonancia, en el fugitivo retrato de Ana tenemos la impresión de encontrar casi a un fantasma, a una criatura incorpórea, que intenta pasar desapercibida ante los demás (cf. Bécquer, Rima XI: *Yo soy un sueño, un imposible, vano fantasma de niebla y luz; soy incorpórea, soy intangible*).

En contraste con el pelo “cambiante” de Doña Obdulia (que varía del rubio metálico al negro más oscuro), la cabellera de Ana es muy “normal”, castaña, larga, con rizos. La postura de las dos es también muy diferente: explosiva y expansiva Doña Obdulia (y los signos de exclamación refuerzan esta idea), discreta y recogida Ana (sentada en la mecedora, las manos cruzadas, en una actitud reflexiva). Los colores son suaves y la luz tamizada, aunque el contraste entre la descripción de Ana y su dormitorio nos dejan comprender ya algún desajuste entre el personaje y la realidad que la rodea.

#### Ana:

Cabellera	abundante, castaño no muy oscuro, (cae) en ondas hasta el asiento
Manos	cruzadas sobre las rodillas
Dedos	cruzados
Cabellos	enredados entre los dedos
Ojos	garzos

#### Dormitorio:

Alcoba	grande, de de altos artesones, estucada
Intercolumnio	con colgaduras elegantes
Colgaduras de satín	granate
Cama de matrimonio	vulgarísima, dorada, con pabellón blanco
Alfombra	piel de tigre, auténtica
Crucifijo	de marfil

La descripción del dormitorio, sin embargo, es fundamental para desvelarnos la otra cara de la personalidad de Ana; si su apariencia social es la de una mujer discreta y reservada, su verdadero yo se compone también de un lado pasional, voluptuoso (*parecía una impúdica modelo*), constantemente en busca de afecto y cariño, lo que la llevará a caer ante dos diferentes tipos de seductor: Don Fermín, que la “seduce” a nivel psicológico, y Don Álvaro Mesía, un vulgar Don Juan provinciano (nóteses en este caso el parecido con Emma Bovary).

#### En la alcoba

Ana	blanca toda, desnuda, hermosa
Pies	desnudos, pequeños y rollizos
Brazo	desnudo
Cabeza	inclinada
Cadera	robusta, curva graciosa
Miembros	entumecidos

**Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari**

**Pio Baroja - *La Busca* (1904-05)**

- 1            Para que en aquella casa hubiese siempre algo terrible y trágico, al entrar solía verse en el portal o en el pasillo una mujer borracha y delirante, que pedía limosna e insultaba a todo el mundo, a quien llamaban La Muerte. Debía ser muy vieja, o lo parecía al menos; su mirada era extraviada, su aspecto huraño, la cara llena de costras; uno de sus párpados inferiores, retraído por alguna enfermedad, dejaba ver el interior del globo del ojo, sangriento y turbio. Solía andar La Muerte cubierta de harapos, en chanelas, con una lata y un cesto viejo, donde recogía lo que encontraba. Por cierta consideración supersticiosa no la echaban a la calle.

Este rápido retrato nos pone en el centro de la crítica social que Baroja lleva al Madrid de su época; los aspectos disonantes y negativos de la sociedad de finales de siglo XIX (y comienzos del siglo XX) se encarnan en este personaje que representa la suma de los males presentes en la capital.

Su nombre también es emblemático, “La Muerte”, como si en su persona se resumiera la condición terminal de todos los habitantes del Madrid más pobre y sucio.

En este caso también es la cara del personaje el elemento que más llama la atención del lector; el aspecto general de La Muerte es el de una mujer “*borracha y delirante*”, que insulta a quienquiera encuentre, que va vestida de harapos y lleva un cesto viejo para recoger cosas.

Toda la adjetivación está connotada de manera muy negativa:

Mujer	borracha, delirante, que insulta, muy vieja
La Muerte	cubierta de harapos, en chanelas
lleva	lata, cesto viejo

Pasando a la descripción de su rostro, notamos una acumulación de detalles cruentos que subrayan sea el aspecto degradado de la mujer sea la violencia y la miseria que han producido estos desgastes.

Mirada	extraviada
Aspecto	huraño
Cara	llena de costras
Párpado	retraído por alguna enfermedad
Interior del globo del ojo	sangriento, turbio

La reacción de todo personaje ante La Muerte es la de cierta “*consideración supersticiosa*”, como si la acumulación de tantos males en una misma persona pudiera preservarla de cierta manera de otras y más graves vejaciones.

Se anticipa aquí el final de la novela, en la que, por boca del protagonista Manuel, el autor subraya la discrepancia entre dos mundos que viven y nunca llegan a encontrarse: los honestos “habitantes del día” (los trabajadores, la gente “normal”) y los miserables “habitantes de la noche” (o sea el inframundo de la ilegalidad y la violencia).

*“Aquella transición del bullicio febril de la noche a la actividad serena y tranquila de la mañana le hizo pensar a Manuel largamente. Comprendía que eran las de los noctámbulos y las de los trabajadores vidas paralelas que no llegaban ni un momento a encontrarse. Para los unos, el placer, el vicio, la noche; para los otros, el trabajo, la fatiga, el sol. Y pensaba también que él debía ser de éstos, de los que trabajan al sol, no de los que buscan el placer en la sombra.”*

**Camillo José Cela – *La Familia De Pascual Duarte* (1942)**

1 De mi niñez, no son precisamente buenos recuerdos los que guardo. Mi padre se  
llamaba Esteban Duarte Diniz, y era portugués, cuarentón cuando yo niño, y alto y gordo  
como un monte. Tenía la color tostada y un estupendo bigote negro que se echaba para abajo.  
5 Según cuentan, cuando joven le tiraban las guías para arriba, pero, desde que estuvo en la  
cárcel, se le arruinó la prestancia, se le ablandó la fuerza del bigote y ya para abajo hubo que  
llevarlo hasta el sepulcro. Yo le tenía un gran respeto y no poco miedo, y siempre que podía  
escurría el bulto y procuraba no tropezármelo; era áspero y brusco y no toleraba que se le  
10 contradijese en nada, manía que yo respetaba por la cuenta que me tenía. Cuando se enfurecía,  
cosa que le ocurría con mayor frecuencia de lo que se necesitaba, nos pegaba a mi madre y a  
mí las grandes palizas por cualquiera la cosa, palizas que mi madre procuraba devolverle por  
ver de corregirlo, pero antes las cuales a mí no me quedaba sino resignación dados mis pocos  
años. [...]

Mi madre, al revés que mi padre, no era gruesa, aunque andaba muy bien de estatura;  
era larga y chupada y no tenía aspecto de buena salud, sino que, por el contrario, tenía la tez  
15 cetrina y las mejillas hondas y toda la presencia o de estar tísica o de no andarle muy lejos; era  
también desabrida y violenta, tenía un humor que se daba a todos los diablos y un lenguaje en  
la boca que Dios le haya perdonado, porque blasfemaba las peores cosas a cada momento y  
por los más débiles motivos. Vestía siempre de luto y era poco amiga del agua, tan poco que  
20 si he de decir la verdad, en todos los años de su vida que yo conocí, no la vi lavarse más que  
en una ocasión en que mi padre la llamó borracha y ella quiso como demostrarle que no le  
daba miedo el agua. [...]

Se llevaban mal mis padres; a su poca educación se unía su escasez de virtudes y su  
falta de conformidad con lo que Dios les mandaba – defectos todos ellos que para mi  
desgracia hube de heredar – y esto hacía que se cuidaran bien poco de pensar los principios y  
25 de refrenar los instintos, lo que daba lugar a que cualquier motivo, por pequeño que fuese,  
bastara para desencadenar la tormenta.

(cap II)

Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

Camilo José Cela – *La Colmena* (1951)

1 [1]

En la acera de enfrente, un niño se desgañitaba a la puerta de una taberna:

*Esgraciao aquel que come*

*El pan por manita ajena;*

5 *Siempre mirando a la cara,*

*Si la ponen mala o buena.*

De la taberna le tiran un par de perras y tres o cuatro aceitunas que el niño recoge del suelo, muy deprisa. El niño es vivaracho como un insecto, morenillo, canijo. Va descalzo y con el pecho al aire, y representa tener unos seis años.

10

[2]

Al niño que cantaba flamenco le arreó una cox una golfa borracha. El único comentario fue un comentario puritano:

- ¡Caray, con las horas de estar bebida! ¿Qué dejará para luego?

15 El niño no se cayó al suelo, se fue de narices contra la pared. Desde lejos dijo tres o cuatro verdades a la mujer, se palpó la cara y siguió andando. [...]

El niño no tiene cara de persona, tiene cara de animal doméstico, de sucia bestia, de pervertida bestia de corral. Son muy pocos sus años para que el dolor haya marcado aún el navajazo del cinismo – o de la resignación – en su cara, y su cara tiene una bella e ingenua expresión estúpida, una expresión de no entender nada de lo que pasa. Todo lo que pasa es un milagro para el gitanito, que nació de milagro, que come de milagro, que vive de milagro y que tiene fuerzas para cantar de puro milagro.

20

Detrás de los días vienen las noches, detrás de las noches vienen los días. El año tiene cuatro estaciones: primavera, verano, otoño, invierno. Hay verdades que se sienten dentro del cuerpo, como el hambre o las ganas de orinar.

25

[3]

El gitanillo, a la luz de un farol, cuenta un montón de calderilla. El día no se le dio mal, ha reunido cantando desde la una de la tarde hasta las once de la noche, un duro y sesenta céntimos. Por el duro de calderilla le dan cincuenta en cualquier bar; los bares andan siempre mal de cambios.

30

El gitanillo cena, siempre que puede, en una taberna qua hay por detrás de la calle de Preciados, bajando por la costanilla de los Ángeles: un plato de alubias, pan y un plátano le cuestan tres veinte.

35

El gitanillo se sienta, llama al mozo, le da las tres veinte y espera a que le sirvan.

Después de cenar sigue cantando, hasta las dos, por la calle de Echegaray, y después procura coger el tope del último tranvía. El gitanillo, creo que ya lo dijimos, debe andar por los seis años.

40

[4]

El niño que canta flamenco duerme debajo de un puente, en el camino del cementerio. El niño que canta flamenco vive con algo parecido a una familia gitana, con algo en lo que, cada uno de los miembros que la forman, se las agencia como mejor puede, con una libertad y una autonomías absolutas.

45

El niño que canta flamenco se moja cuando llueve, se hiela si hace frío, se achicharra en el mes de agosto, mal guarecido a la escasa sombra del puente: es la vieja ley del Dios del Sinaí.

El niño que canta flamenco tiene un pie algo torcido: rodó por un desmonte, le dolió mucho, anduvo cojeando por algún tiempo ...

50

## ARTE

### **L'analisi del ritratto**

La descrizione di un ritratto in letteratura è guidata dall'ordine che egli ha imposto al lettore. Una sequenza di dettagli, più o meno accurati, che si dispiegano secondo un criterio di natura, in primo luogo, temporale. Lo scrittore può lasciarci nell'attesa dell'arrivo di un personaggio, oppure farlo entrare in scena prepotentemente. Il pittore, invece, non può avvantaggiarsi di tali attese e rinvii, e traccia la sua immagine guidando l'occhio del fruitore, al più suggerendogli percorsi, e guidando la sua attenzione per mezzo di una sapiente distribuzione di luci, ombre, colori, linee di forza. Questa la sua grammatica, che nello specifico del genere ritrattistico si avvantaggia anche di altre forze persuasive e comunicative.

Nel suo *Diario*, Delacroix scrisse, in data 8 ottobre 1822: "Quando ho dipinto un bel quadro, non ho scritto un pensiero. Così dicono. Come sono sciocchi! Essi tolgono alla pittura la sua superiorità. Per esser capito, lo scrittore dice quasi tutto. In pittura, l'artista stabilisce come un ponte misterioso fra l'animo dei personaggi e quello dello spettatore. Egli vede, delle figure, il vero esteriore; ma pensa intimamente, del vero pensiero che è comune a tutti gli uomini: pensiero al quale taluni, scrivendo, danno corpo: ma alterandone l'essenza sottile. Perciò gli spiriti rozzi sono più commosso dagli scrittori che dai musicisti o dai pittori".

### **Parametri di riferimento**

Ambientazione (interno/esterno):

Elementi dell'ambiente che permettono di definire lo status del personaggio:

Accessori e dettagli che mettono in luce lo status del personaggio:

Elementi della fisionomia del personaggio che aiutano a definirne il carattere e la psicologia

Espressione data al volto

Eventuali indicazioni biografiche (una lettera, un distintivo, un possibile rapporto d'amicizia col pittore cui rinvia un dettaglio)

Aspetti cromatici del volto (incarnato, labbra, occhi, capelli)

Una volta analizzata l'opera secondo questi parametri, sarà possibile indicare quali elementi concorrono a rendere il ritratto in questione specifico di un determinato periodo storico, sia dal punto di vista artistico che latamente culturale.



## Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

**1- Anton Raphael Mengs**, *Maria Luisa di Parma principessa delle Asturie (1751-1819)*, 1765, olio su tela, 47,5 x 38 cm, Madrid, Museo del Prado.

Questo studio dal vivo può risalire già all'agosto del 1765, quando la principessa di Parma arrivò in Spagna, dove il 5 settembre, nella cappella del castello di San Ildefonso a La Granja, fu unita in matrimonio con il principe Carlo, erede al trono spagnolo. Lo studio servì probabilmente come lavoro preparatorio per il ritratto ufficiale della principessa ereditaria, che Mengs dipinse in seguito insieme al suo pendant, il ritratto del principe ereditario (Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, 127 x 95 cm). Questo spiega l'incompletezza dello studio per quanto riguarda il décolleté e le spalle. Le spalle della principessa sono riprese rivolte a tre quarti verso sinistra ma con una leggera inclinazione a sinistra della testa ella volge lo sguardo all'osservatore. Poiché si trova alla stessa altezza dell'astante, e tiene la testa leggermente abbassata, l'effetto dello sguardo è ancora più efficace. L'impressione è rafforzata dalla luce che giunge dall'alto e dalle ombre portate che si vengono a creare. Lo sguardo intenso e curioso dei grandi occhi marroni, che per l'intensità del loro colore costituiscono il centro dello studio, attira l'attenzione dell'osservatore. Insieme al sorriso della bocca piuttosto grande dalle labbra piene, sul viso leggiadro della fanciulla appena quindicenne si viene a creare un'espressione leggermente maliziosa, eppure innocente. La finezza della sua corporatura è sottolineata dal décolleté piatto, dal collo lungo e sottile e dalla pettinatura incipriata e artisticamente raccolta. La resa figurativa descrive una personcina leggiadra, che ricorda le bambole di porcellana ed emana grazia e avvenenza, ma non nasconde la sua spavalderia. Maria Luisa ha avuto nella storia spagnola un ruolo non proprio glorioso. A causa del suo comportamento piuttosto leggero -le vennero attribuite numerose relazioni amorose- la corte di Carlo III la sottopose a una stretta sorveglianza, ma dopo essere salita al trono nel 1788 poté soddisfare senza ulteriori impedimenti la sua sete di potere. Francisco Goya l'ha ritratta nel 1800, riprendendola con il suo pennello impietoso in un famoso ritratto di gruppo in mezzo alla sua famiglia (Madrid, Prado) e in diversi ritratti singoli, nella sua bruttezza quasi ripugnante. E' difficile immaginare che si tratti della stessa persona raffigurata da Mengs in questo ritratto giovanile così grazioso. Di gran lunga superiore per intelligenza ed energia al consorte, dalla volontà piuttosto debole e privo di interessi, ella aiutò il suo favorito Manuel Godoy, un soldato della sua guardia del corpo, a raggiungere la posizione di primo ministro e il titolo di principe de la Paz. Curiosamente, Godoy ebbe anche la fiducia del re, al punto che seguì la coppia di reali spagnoli, detronizzati da Napoleone nel 1808, nelle diverse tappe del loro esilio. Maria Luisa morì in esilio a Roma, poco dopo il suo consorte.

**2- Tommaso Minardi** (Faenza 1787- Roma 1871), Autoritratto, 1807, olio su tela, 37 x 33 cm, Firenze, Galleria d'Arte Moderna

Ambientazione (interno/esterno): interno

Elementi dell'ambiente che permettono di definire lo *status* del personaggio: una soffitta adattata a studio ed abitazione del giovane pittore. Egli siede su di un materasso steso direttamente sul pavimento. Il mobilio è limitato al letto in fondo a sinistra, un catino, una piccola libreria dal profilo essenziale, una sedia impagliata e delle semplici casse che fungono da tavolino e da punto di appoggio.

Accessori e dettagli che mettono in luce lo status del personaggio: abiti modesti ma dignitosi, tra cui spicca una sorta di tabarro, una giacca dagli ampi rivolti e una camicia dal grande colletto bianco. Ai piedi sono pantofole.

Elementi della fisionomia del personaggio che aiutano a definirne il carattere e la psicologia: il giovane guarda direttamente allo spettatore, pare voler esibire, quasi ostentare, la sua condizione di artista.

Espressione data al volto: attento e sereno, piuttosto fiero.

Eventuali indicazioni biografiche (una lettera, un distintivo, un possibile rapporto d'amicizia col pittore cui rinvia un dettaglio): si tratta di un autoritratto, e tutto parla del pittore stesso.

Aspetti cromatici del volto (incarnato, labbra, occhi, capelli): guance velate di rosa, labbra vermiglie, capelli ricci e neri, forse castano scuro gli occhi.

Nelle geniali opere realizzate nella prima fase della sua carriera, Minardi congiunge un acuto realismo all'espressione di quel dolore universale che fu un tratto peculiare del gusto romantico. Nell'autoritratto, l'artista avvolto in un mantello siede su un materasso, al centro di un vano di modeste condizioni ma ordinato. Sul margine superiore, la linea inclinata del soffitto spiovente fa capire che si tratta di un vano ricavato in una soffitta; la linea del soffitto costituisce inoltre il principale elemento diagonale di

## Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

una composizione altrimenti dominata dalla serena giustapposizione di linee verticali e orizzontali. Sulla parete di fondo spicca uno scaffale pieno di libri, mentre altri volumi sono accatastati sulla scrivania a sinistra. Nella stanza spoglia, illuminata dalla luce che penetra dalle due finestre dagli scuri aperti, sono disseminati altri semplici oggetti. Un cranio umano e teschi di animali sottolineano la consapevolezza che l'artista povero e sconosciuto nutre del proprio genio. (Per un confronto su d un tema affine, si veda anche la tela di Carl Spitzweg (Monaco, 1808- 1885), *Il poeta povero*, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin)

**3- Antoine- Jean Gros** (Parigi 1771- Bas-Meudon -Parigi- 1835), *Il sottotenente Charles Legrand*, 1810 ca, olio su tela, 248,9 x 161,9 cm, Los Angeles (CA), Los Angeles County Museum of Art

Avviato all'arte dal padre, un pittore miniaturista, Antoine Jean Gros divenne allievo di Jacques Louis David a soli quattordici anni. Dalla lezione di Peter Paul Rubens, Gros trasse la vivacità della composizione e un'intensità cromatica ben superiore a quella dei maestri del classicismo. I romantici, e soprattutto Eugène Delacroix, furono profondamente impressionati dalla freschezza e dall'energia che si sprigiona dai suoi dipinti. Fu pittore ufficiale dell'alta società sia all'epoca di Napoleone che durante la Restaurazione. Nel 1824 ottenne un titolo nobiliare. Quando, nel 1816, Jacques Louis David si recò in esilio a Bruxelles, affidò a Gros la conduzione del suo atelier e gli raccomandò di contrastare, come maggiore esponente della scuola classicista, il movimento romantico. Ma le spente composizioni a soggetto mitologico che Gros realizzò in questo nuovo ruolo vennero respinte non solo dai romantici, ma anche dai propri allievi, che si rivolsero alla nuova stella del classicismo: Ingres. I ripetuti insuccessi portarono il pittore a una profonda crisi e infine, all'età di 65 anni, al suicidio.

Charles Legrand morì a Madrid il 2 maggio 1808, quando una rivolta contadina assalì un reggimento di corazzieri francesi presso la Puerta del Sol, disarcionando i soldati e uccidendoli con coltelli e pugnali. Legrand era figlio di un generale francese. In memoria del giovane, la famiglia commissionò a Gros un suo ritratto a grandezza naturale. L'opera è considerata il capolavoro dell'artista. Il tenente è appena smontato da cavallo e lascia che l'animale si abbeverì. Sulla destra il sentiero declina e la vista si apre su una serena campagna, delineata in stile classicista. Legrand è in piedi, in posizione frontale ma rilassata, con una lieve inclinazione del busto rispetto all'asse centrale. Il braccio destro è appoggiato sulla groppa del destriero, il cui collo possente e la testa elegante si stagliano contro il blu del cielo. Il bel volto del giovane è rivolto di lato, lo sguardo sognante è perso nel vuoto. Con questo quadro, caratterizzato da vera profondità di sentimento e da un uso accuratissimo e suggestivo del colore, Gros si situò idealmente all'inizio del romanticismo francese.

**7- Jean Baptiste Camille Corot**, *La signora Corot, madre dell'artista, nata Marie-Francoise Oberson* (1768- 1851), 1833- 35, Edimburgo, National Gallery of Scotland

Nel 1796 la madre del pittore acquistò un laboratorio di cappelli da donna presso la sartoria in cui era stata impiegata prima del matrimonio. In seguito la coppia aprirà una sartoria al primo piano del n.1 di rue du Bac, di fronte a Pont-Royal, guadagnandosi rapidamente un'ampia fama. Da quel momento i coniugi si divisero le attività del negozio: alla signora Corot il lato creativo, al signor Corot la contabilità. Il negozio divenne celebre nella Parigi mondana dell'Impero e della Restaurazione, e una testimonianza del tempo informa che "la signora Corot rivaleggia per gusto e ingegnosità civettuola con la famosa signora Herbault, che acconciava Giuseppina e le dame della corte". Dal punto di vista umano, Corot è un figlio docile e affettuoso, che adora la madre e trema quando il padre parla. Di certo l'influenza della madre sul pittore è stata forte. Da lei Jean-Baptiste derivò la pazienza e la determinazione incrollabile nel perseguire la sua carriera artistica. Per tutta la vita resterà legato a colei che egli chiamava "la bella signora" e, dunque, inevitabile la realizzazione di un ritratto. La tela segue lo schema tradizionale del ritratto a mezza figura seduta, ma per altre ragioni appare del tutto non convenzionale. La signora Corot indossa un vestito blu con le maniche a sbuffo, di moda negli anni trenta del secolo, e una cuffia con merletto, i cui nastri sono curiosamente sciolti e penzolano sui due lati della testa, come se fosse sul punto di togliersela. Inoltre porta i guanti, particolare raro nei ritratti in interno, anche se non prova in alcun modo che sia stata ritratta in esterno. Le armonie cromatiche sono di grande sottigliezza; il disegno, invece, non suscita alcun commento, anzi, è piuttosto ingenuo, tranne per quel che riguarda il viso straordinariamente espressivo e commovente, tratteggiato con estrema maestria. E' difficile definire l'espressione della signora Corot: incertezza, stupore,

**Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari**

tristezza? Ma quando Corot ricevette il calco del quadro eseguito da Robaut, scrisse in risposta: "Mi sembra di vedere la mia buona mamma con la sua aria stupita". E' inoltre interessante notare che questo ritratto è l'unico in cui l'effigiata non guarda l'osservatore.

(Corot, 1796- 1875, Catalogo della mostra, Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais- Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada- New York, The Metropolitan Museum of Art, 1996- 1997, ed italiana Milano, Electa, 1996, cat. 52, pp. 174-175)

**10- Gustave Courbet, *La famiglia di Proudhon nel 1853*, 1865, olio su tela, 147 x 198 cm, Parigi, Musée du Petit Palais.**

Courbet rencontra Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), franc-comtois comme lui, lorsqu'ils étaient tous deux collégiens à Besançon; ils devinrent amis après l'installation de Proudhon à Paris en 1847. La complexité et l'ambiguïté de leurs rapports peuvent être retracées à partir de ce qui subsiste de leur correspondance, ainsi que d'autres sources de l'époque. Courbet visita le philosophe alors qu'il était emprisonné pour sédition de 1849 à 1852, et Proudhon apparaît comme une figure indistincte au milieu du groupe d'amis de l'artiste dans *L'Atelier* de 1855, bien que son portrait soit basé sur une lithographie antérieure de Charles Bazin. Proudhon assista également à la visite privée de l'exposition de Courbet de 1855. Proudhon assista également à la visite privée de l'exposition de Courbet de 1855, Courbet, quant à lui, était d'accord avec de plaidoyer de Proudhon en faveur de l'utilité sociale de l'art, un principe essentiel de sa propre théorie de l'art. Dès le début des années 1860, le philosophe avait commencé à écrire un traité d'esthétique, *Du principe de l'art et sa destination sociale*, inspiré par la peinture de Courbet. Alors que la rédaction de ce texte avançait, leur correspondance révèle que l'implication de l'artiste dans l'élaboration de l'ouvrage créait des tensions entre les deux. Courbet considérait qu'il montrait "la voie" et, dans une lettre de 1863 à son père, il se comparait à Proudhon: "Deux hommes ayant synthétisé la société, l'un en philosophie, l'autre dans l'art, et tous deux du même pays". De son côté, Proudhon donne sa version de leur collaboration dans *Du principe de l'art*: "Courbet, plus artiste que philosophe, n'a pas pensé tout ce que je trouve..." Il est révélateur que, dans le chapitre consacré à l'artiste, intitulé "Courbet: sa personnalité - mes réserves", Proudhon reconnaît que, malgré son talent, le peintre avait "ses prétensions, ses préjugés, ses erreurs". Le traité de Proudhon était inachevé au moment de sa mort et fut publié à titre posthume en 1865. Malgré ses efforts, Courbet ne réalisa aucun portrait du philosophe avant la mort inopinée de Proudhon le 19 janvier 1865, qui laissa l'artiste "dans une prostration mentale"; il ne tarda pas, cependant, à proclamer son désir de peindre "un portrait historique de mon ami intime, de l'homme du 19<sup>e</sup> siècle" D'Ornans, il écrivit aussitôt à Castagnary, lui demandant de lui envoyer des portraits de Proudhon, pour qu'il puisse se mettre au travail, y compris la photographie de Carjat montrant Proudhon sur son lit de mort, ainsi qu'une photographie de studio prise par Charles Reutlinger en 1863 à la demande expresse de Courbet. Dès la fin février, l'artiste, travaillant à partir de photographies et peut-être du portrait de Proudhon peint par Amédée Bourson (1833-1905), peignait un portrait du philosophe au travail dans la cour de sa maison de la rue d'Enfer, entouré de sa femme enceinte et de leurs deux filles, Catherine et Marcelle. Le tableau, tel qu'il le décrivit à son marchand, Luquet, était en accord avec les "goûts (de Proudhon) et ses habitudes, je lui avais soumis l'idée. Il en était entièrement partisan". Courbet déclara le résultat, achevé en trente-six jours, "parfait" et envoya la toile à Paris pour qu'elle soit exposée au salon de 1865, où elle fut décriée par la critique. Ce tableau marque "l'enterrement du maître d'Ornans", déclara un critique, en réaction à ce qui fut largement perçu, selon Champfleury, comme "la monotonie du ton et de la lumière, la vulgarité des poses et des physionomies". Peut-être pour répondre à ses détracteurs, Courbet retraivailla le tableau au printemps 1866, remplaçant le mur aveugle derrière Proudhon par de la verdure. L'été suivant, avant d'exposer la toile dans sa rétrospective, il retoucha le visage du philosophe, agrandissant son front, peut-être pour souligner son intelligence. La figure problématique de la femme de Proudhon, qui n'avait pas posé pour l'original et n'était soi-disant pas satisfaite de son portrait, fut supprimée; Courbet plaça une corbeille à ouvrage sur le siège qu'elle avait occupé. Touche finale, il inscrivit "PJP 1853" sur la marche sur laquelle Proudhon est assis. Cette inscription souligne la fonction commémorative du portrait. Ce moment de tranquillité en famille que Courbet avait choisi d'immortaliser -1853- fut bref. Libéré de prison l'année précédente et redevenu victime de la censure (la Philosophie du progrès fut publiée cette année-là), Proudhon devait, avant la fin de l'année, affronter la pauvreté et frôler la famine C'est pourquoi, comme le suggère Hélène Toussaint, la date "signifie l'entrée dans la dernière phase de la vie d'un persécuté". Sur un autre plan, le portrait incarne la foi de Proudhon dans le rôle didactique de l'art, tel qu'il l'exprime dans *Du principe de l'art*: "Peindre les hommes dans la sincérité

## Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

de leur nature et de leurs habitudes, dans leurs travaux, dans l'accomplissement de leurs fonctions civiques et domestique, avec leur physionomie actuelle, surtout sans pose (...) comme but d'éducation générale et à titre d'avertissement esthétique: tel me paraît être, à moi, le vrai point de départ de l'art moderne".

Des analyses récentes du portrait ont mis l'accent sur la pose méditative de Proudhon, qui rappelle les allégories Renaissance de la Mélancolie. La mélancolie du visage, le "trait dominant" du tableau, a été impruntée à sa mésentente avec sa femme. En supprimant cette dernière du tableau et en représentant Proudhon seul avec ses filles, Courbet pose l'autorité patriarcale de l'homme, sapant ainsi le principe d'égalité sociale prôné par le philosophe. Toutefois, l'hypothèse que le peintre aurait retravaillé le portrait dans le but de critiquer le théories sociales de Proudhon reste peu convaincante, à la lumière de l'accueil défavorable que recut le tableau en 1865 et du prétendu mécontentement de M.me Proudhon à propos de son portrait. Une autre Hypothèse a été avancée: la source de Courbet pour la pose de Proudhon serait le philosophe solitaire assis sur les marches au premier plan de *l'École d'Athènes* de Raphaël -une figure énigmatique qui a été interprétée comme un portrait de Michel-Ange. À travers cette allusion à Michel-Ange, Courbet s'implique lui-même en tant qu'artiste dans son portrait du philosophe, *effaçant* la distinction entre lui e son modèle. La préceptionégostiste de Courbet, considérant *Du principe de l'art* comme une oeuvre collective, vien étayer la thèse selon laquelle le peintre a adopté une approche similaire avec son portrait de Proudhon, qui serait une méditation sur lui-même.

Kathryn Calley Galitz in *Gustave Courbet*, catalogo della mostra Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais, 13 ottobre 2007- 28 gennaio 2008, Paris, éditions de la Réunion des musées Nationaux, 2007, pp. 302-303, cat. 139.

**19- Alexandre Séon** (1855- 1917), *Joséphin Péladan*, 1891, olio su tela, 132,5 x 80 cm, Lione, Musée des Beaux-Arts.

**20- Marcellin Desboutin**, *Joséphin Péladan*, 1891, Angers, Musée des Beaux-Arts.

Queste due tele, del tutto coeve, rappresentano in modi del tutto diversi Joséphin Péladan (1859-1918), romanziere e fondatore dell'Ordine della Rosacroce cattolica del Tempio e del Graal, successivamente denominato anche "Estetico", il cui primo Salon si tenne presso la galleria Durand-Ruel dal 10 marzo al 10 aprile 1892 riunendo insieme un gruppo di artisti reclutati soprattutto tra i ranghi della Société Nationale des Beaux-Arts. Tra gli obiettivi del movimento, così come enunciati dal relativo manifesto, al primo posto v'era ripristinare "in tutto il suo splendore il culto dell'Ideale, con la TRADIZIONE come fondamento e la BELLEZZA come mezzo", e al secondo punto l'intenzione di "distruggere il realismo, riformare il gusto latino e creare una scuola d'arte idealista". A questi fondamenti di aggiunse poi l'elenco dei soggetti banditi dai pittori aderenti all' "Ordine rosacroceano": 1) la pittura di storia, quella prosaica e atta soltanto ad illustrare testi, come i dipinti di Delaroche; 2) la pittura patriottica e militare, come quella di Meissonier, Neuville e Detaille; 3) tutte le rappresentazioni della vita contemporanea, privata o pubblica; Tali principi furono ribaditi in occasione di tutte le mostre e il loro elenco precedeva quello dei soggetti ammessi: 1) la dottrina cattolica e i temi italiani (...); 2) l'interpretazione di teogonie orientali, eccetto quelle delle razze gialle (sic); 3) le allegorie, siano esse espressive, come "La Modestia o la Vanità", o decorative, come l'opera di Puvis de Chavannes; 4) il nudo sublimato, el genere di Primaticcio e di Correggio, o gli studi d'espressione alla Leonardo o alla Michelangelo". Dal punto di vista letterario, Péladan diede alle stampe, nel 1884, la prima versione di *Etude passionnelle de décadence: le Vice supreme*, che nel 1886 sarebbe diventato il primo volume dell' "etopea" dal titolo *Le décadence latine*. In questo testo Péladan descrive le forze che a suo avviso tendono a disgregare l'umanità e la società, ma adottando un punto di vista opposto a quello di Emile Zola e respingendo ogni forma di naturalismo. Alla fine degli anni Ottanta la personalità pervasiva di Péladan, che intanto si era fregiato del titolo di Sar (Son Altesse Royal) e aveva aggiunto al proprio nome quello babilonese di Mérodack, si conquistò nuovi spazi nel campo, allora in grande fermento, della spiritualità e dell'occultismo. Nel 1895 cessavano le pubblicazioni de "La Rose+Croix", organo trimestrale dell'Ordine, e gli elogi che il Sar elargiva ai suoi invitati stridevano di fronte a una critica ormai veementemente ostile. Al termine della sesta esposizione, indipendentemente dalle reazioni che aveva suscitato, Péladan aveva raggiunto il suo scopo: la sua promozione personale e il riconoscimento che aveva desiderato. Da quel momento in poi poteva porre fine a quelle manifestazioni, e così fece, dichiarando nel libretto dell'ultimo Salon dei rosacroce: " Depongo le armi. La formula artistica che ho difeso è ormai accolta ovunque e per questa ragione non cadrà nell'oblio colui che ha fatto da guida nell'attraversamento del guado.

## Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

Il fiume è attraversato".

Nel ritratto di Desboutin, Péladan è ritratto secondo un gusto neocinquecentesco, che nella posa del braccio sinistro, nel rapporto fra il nero e il bianco dell'abito, richiama alla mente il *Ritratto di gentiluomo (detto Il giovane inglese)* di Tiziano, della Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze. Lo sguardo si rivolge direttamente allo spettatore, ma trattiene un'aria vagamente assente, come immerso in pensieri di difficilissima decifrazione. L'incarnato, di un tonocereo, contrasta con il nero della massa dei capelli e della barba, da cui il volto è come racchiuso. L'inquadratura del personaggio, che segue una prospettiva leggermente ribassata, è vicina a quella che, nel linguaggio cinematografico, passa sotto la definizione di "piano americano". Il fondo è caratterizzato da motivi geometrici, tipici di un tappeto piuttosto che di un arazzo.

Nel ritratto di Séon, si trova la medesima inquadratura quasi al ginocchio, così come la stessa prospettiva ribassata che, insieme, conferiscono al soggetto una marcata autorevolezza. Qui Péladan è diventato un'icona, un'effigie di se stesso. Il profilo del volto ha preso il posto della visione frontale, ma riusciamo a cogliere che lo sguardo, rivolto verso l'alto, mantiene la stessa imperscrutabile qualità di quello del ritratto di Desboutin. Rispetto a quest'ultimo la pelle è più levigata, i volumi torniti con cura, la barba e i capelli definiti dalla stilizzazione che ci si aspetterebbe di trovare in un bassorilievo antico, egizio o, meglio, babilonese. La geometrizzazione delle forme convive con un naturalismo evidente nella posizione a tre quarti del corpo così come nell'accurata resa dell'abito grigio e delle mani. Esattamente come avviene nell'arte assira, dove la stilizzazione riguarda i singoli elementi, non l'intera figura, che non elude le forme anatomiche, i legamenti, le masse muscolari. Il ritratto di Séon vuole dunque porre l'accento sulla figura di Péladan come uomo contemporaneo e al tempo stesso icona, luogo d'incontro fra realtà presente e mito, sacerdote della nuova estetica e sciamano. Questa singolare sintesi, va spiegata al contempo con la scarsa simpatia che il movimento dei Rosacroce attribuiva al genere del ritratto, considerato per sua natura troppo legato alla realtà fenomenica e, dunque, prosaico.

**21- Maurice Denis** ( ), *Triplo ritratto di Marthe*, 1892, carboncino, gouache e matita colorata su carta, mm. 510 x 420, Saint-germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis Le Prieuré

Maurice Denis aveva conosciuto Marthe Meurier (1871-1919) nell'ottobre del 1890. I due si fidanzarono il 17 gennaio 1891 e si sposarono il 12 giugno 1893. Nel suo diario l'artista descrisse le difficoltà di quel periodo d'attesa. La sera di martedì 29 dicembre 1891, scrisse: "Era troppo bella nel suo velo di vergine, completamente un'altra, irreali, più bella dei sogni". In questo triplo ritratto, di cui esiste una versione ad olio dello stesso anno (conservata nello stesso museo), che riprende solo la metà inferiore della composizione, un poco semplificata, Denis raffigura la fidanzata con il capo coperto da un velo virginale, simbolo della castità del loro rapporto, al di là di un emozionante primo bacio che i due giovani si scambiarono l'8 novembre 1891.

**22- Henry Matisse**, *La riga verde (Tete de femme. La raie verte)*, 1905, olio su tela, 40,5 x 32,5, Copenaghen, Statens Museum for Kunst.

Modella prediletta di questi anni, Emélie Matisse aveva lavorato fino al 1903 come modista in un piccolo negozio, facendosi carico del non facile ménage familiare. Nell'*Autobiografia* di Alice Toklas, pubblicata nel 1933, Gertrude Stein, scrittrice statunitense, tra i primi e più celebri collezionisti di Matisse e Picasso, e frequentatrice abituale della coppia, ne elogiò le doti di padrona di casa e la descrisse così: "Era una donna imponente con il volto allungato e una grande bocca volitiva e pencilante come un cavallo. Aveva un portamento eretto. E una gran massa di capelli neri". Gli elementi principali di questa descrizione si ritrovano, rispettati nel dettaglio, nel ritratto di Matisse, a garanzia della riconoscibilità del modello: la voluminosa massa di capelli blu-neri; la bocca, grande e lievemente fuori asse; l'intensità dello sguardo. La volitività e la statuaria imponenza del modello vengono, invece, tradotti nel primo piano ravvicinato, quasi frontalmente ribaltato verso lo spettatore. Su questo impianto realistico la riga verde, cui rimanda il titolo del dipinto, innesta una componente di astrazione funzionale. La densa pennellata verde ripartisce il volto in due parti, una illuminata e l'altra in ombra, e, allo stesso tempo, scandisce i piani del volto, ne suggerisce la volumetria. Dal punto di vista compositivo, inoltre, la 'riga verde' è la giustificazione dell'opera, il nucleo del suo 'movimento': il ritmo binario, al volto, si estende al fondo del dipinto, dove il blu-nero dei capelli domina tra la macchia malva della parte sinistra e il verde intenso a destra, secondo la tavolozza amata da Matisse

---

### Gruppo Ricerca-progettazione Moduli Pluridisciplinari

all'epoca. La preziosità dei colori, la semplificazione dei tratti (le sopracciglia e mezzaluna, le narici ridotte a due macchie d'inchiostro, la resa corsiva del colletto), la frontalità e l'ampiezza del busto che riempie tutta la superficie pittorica conferiscono al ritratto una gravità ieratica, un'aura sacrale.

**23- Henry Matisse**, *Madame Matisse*, 1912-1913, olio su tela, 147 x 97 cm, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

Numerose fonti, dal pittore Gelett Burgess a Gertrude Stein e a Picasso, concordano sul ruolo di primogenitura di Matisse nella scoperta delle arti dell'Africa nera. L'interesse dell'artista per la scultura africana si colloca tra il viaggio in Algeria, nel maggio del 1906, e l'acquisto nell'autunno di un idolo Vili in legno; quando cioè è impegnato a comporre volumetria e trattamento decorativo dello spazio e delle figure, l'eredità di Cézanne, da una parte, e quella di Gauguin, dall'altra. L'omino che mostra la lingua proveniente dal Congo, in legno, che Matisse compra a Parigi nel negozio *Le Père sauvage* di rue de Rennes, fa la sua apparizione nell'unica natura morta con una scultura africana dipinta dall'artista; l'opera, realizzata tra il 1906 e il 1907, è incompiuta. Delle suggestioni formali di questa piccola scultura Matisse parla diffusamente in un'intervista del 1941 rilasciata a Pierre Courthion: "Ero stupito nel notare come (queste statuette) fossero realizzate dal punto di vista del linguaggio scultoreo, come fossero affini agli Egizi, agli Assiri. Cioè, rispetto alle sculture europee, che dipendono dalla muscolatura, dalla descrizione dell'oggetto, le statue negre erano realizzate a partire dalla materia, secondo piani e proporzioni inventati. Andai da Gertrude Stein e le mostrai la statua. E' lì che Picasso ha visto la scultura negra. Ed è per questo che Gertrude Stein ne parla. Derain ha acquistato una grande maschera. E da qui è diventato l'interesse principale degli artisti moderni". Tale intuizione non ebbe sulla sua pittura le conseguenze radicali che ebbe invece su protagonisti del primitivismo d'inizio secolo, come appunto Picasso. Contribuì tuttavia ad accelerare il divorzio di Matisse dalla sua fase *fauve*, che iniziò a chiudersi proprio nel 1907. A distanza di anni, nel 1912, Matisse avrebbe di nuovo fatto appello alla plastica negra per dipingere, a Issy, l'ultimo ritratto della moglie Amélie. E' un'opera austera e monumentale, caratterizzata da una gamma bassa di blu e grigi e da piani regolari e ben scanditi. L'ovale perfetto del volto, gli occhi dipinti come mandorle scure, la semplificazione ad arco delle sopracciglia e la riduzione a segni del naso e della bocca tradiscono un modello ancora vivo: la maschera Fang, che l'amico Derain aveva anni prima introdotto negli atelier e nel campionario di gusto dei giovani artisti.

**27- Marcel Duchamp**, *Yvonne et Magdeleine déchiquetées*, 1911, olio su tela, 60 x 73 cm, The Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia.

Realizzato a Veules-les-Roses, il doppio ritratto si caratterizza per i suoi quattro profili 'disposti a caso sulla tela' ('placés au hasard sur la toile') e 'fluttuanti nell'aria' ('flottant au milieu de l'air'), che rinviano come a immagini di memoria, che non si combinano in alcuna precisa fisionomia, tant'è che anche quando il profilo a destra ci pare restituire l'integrità delle linee di un volto, questo viene negato dalla totale assenza di indicazioni espressive, così che non possiamo cogliere la qualità dello sguardo, né tantomeno il colore dell'occhio o il disegno della bocca. Sono frammenti di volti spezzati, come emergenti da un ricordo che fatica a prendere corpo. Tale scomposizione non si può giustificare unicamente con l'interesse che il cubismo suscitò sull'artista, perché non v'è collegamento immediato con i piani spezzati tipici dei ritratti di Picasso. V'è il rispetto della linea organica, morbida, che come in una metamorfosi permette la continuità dei profili l'uno nell'altro.