

# Funzioni dell'arte. Ecfrasi e struttura nel Giappone di Loti e Malraux

**Giovanni Salvagnini**  
**Zanazzo**

---

Fin dai primi contatti successivi alla riapertura delle frontiere dell'arcipelago (1858), l'arte è sempre stata al centro della visione francese ed europea del Giappone. A dimostrarlo basti il successo ottenuto dal padiglione giapponese all'Esposizione Universale del 1867,<sup>1</sup> dove le "japoneries" erano oggetto del desiderio generalizzato e la comunicazione interculturale veniva sviluppandosi tra file «di armi antiche, di kakemono, di bronzi»,<sup>2</sup> sotto il sole delle passeggiate parigine. Anche nelle opere letterarie che tentano di mediare e di riflettere questo incontro, l'ambito estetico-artistico contribuisce a strutturare un'idea dell'Altro. Con tempi e modi diversi, Pierre Loti e André Malraux si inseriscono in questo filone – Loti da esteta autodidatta e "pittore con le parole",<sup>3</sup> Malraux da ambizioso teorico del Museo Immaginario.

## 1. Pierre Loti: l'arte come struttura dell'io

Quando niente ancora è stato mostrato del Giappone, e il suo romanzo<sup>4</sup> non è avanzato che per una decina di righe, il narratore di *Madame Chry-*

1. «Lo stand giapponese era un incanto. I grandi signori feudali avevano prestato i pezzi più rari delle loro collezioni» (F. Escoffier, *Le Japonisme*, in «Revue Des Deux Mondes», giugno 1988, pp. 245-252: p. 248). Degli oggetti in esposizione, milletrecento vengono venduti al pubblico (cfr. il dossier di Gallica sulla scoperta dell'arte giapponese in Francia, <https://gallica.bnf.fr/html/und/asia/aux-expositions-universelles?mode=desktop>, ultimo accesso: 19/5/2024).
2. Escoffier, *Le Japonisme*, cit., p. 248.
3. Cfr. R.M. Berrong, *Painting with Words as Painters Paint: Pierre Loti's Concern with Perspective*, in «Studi Francesi», 155, 2008, pp. 396-404. Sulla scrittura pittorica di Loti, cfr. anche A. Buisine, *Le décoloriste: voyage et écriture chez Pierre Loti*, in «Revue Pierre Loti», V, 20, 1984, pp. 77-86.
4. Su *Madame Chrysanthème* cfr. anche I. D'Auria, *Les contradictions du Japon dans l'expérience de Loti*, in *Loti en son temps. Colloque de Paimpol*, éd. F. Chappé et al., Presses universitaires de Rennes, Rennes 1994, pp. 111-121; A. Dedet, *Pierre Loti in Japan: impossible exoticism*, in «Journal of European Studies», 29, 1, 1999, pp. 21-25; S. Funaoka, *Le «Journal de Nagasaki» et «Madame Chrysanthème» de Pierre Loti*, in «Études de langue et de littérature françaises», 30, 1977, pp. 68-92; B. Gallina, *Analyse stylistique d'un chapitre de «Madame Chrysanthème»*, in «Filologia moderna», 7, 1985, pp. 197-209;

*santhème*<sup>5</sup> (1887) è già in grado di fornire all'amico Yves, sulla «passerelle» della nave, il seguente quadretto riguardo il suo futuro matrimonio:<sup>6</sup>

Oui... avec une petite femme à peau jaune, à cheveux noirs, à yeux de chat.  
– Je la choisirai jolie. – Elle ne sera plus haute qu'une poupée. – Tu auras ta chambre chez nous. – Ça se passera dans une maison de papier, bien à l'ombre, au milieu de jardins verts. – Je veux que tout soit fleuri alentour; nous habiterons au milieu des fleurs, et chaque matin on remplira notre logis de bouquets, de bouquets comme jamais tu n'en as vu...<sup>7</sup>

Tutto è già predisposto e ben allestito in potenza nella mente del protagonista: non rimane che da tramutarlo in atto, senza bisogno di alcuna informazione aggiuntiva. Le carte del gioco giacciono scoperte sul tavolo. Sotto la fitta cortina degli stereotipi, Loti ci esplicita soprattutto il fatto che nessun viaggiatore approda mai vergine alla terra sulla quale sbarca. Piuttosto, sarà sempre influenzato da un ordine qualsiasi di aspettative, generali o specifiche, che ne orienteranno il comportamento e i giudizi, e lo indurranno a provare sorpresa nel caso si verifichi uno scarto rispetto al suo preconcetto «*ordine normativo*»,<sup>8</sup> al sentimento di «come devono essere fatte queste cose» in base al quale «gli attori sociali [...] si regolano».<sup>9</sup> E «se l'agire degli altri si discosta da quanto previsto, l'attore attribuirà la responsabilità di tale scostamento non alla propria ingenuità, bensì a chi ha violato l'aspettativa»,<sup>10</sup> pregiudicando in questo modo qualsiasi ipotetica «conoscenza pura». È ciò che Stephen Greenblatt nota in relazione alla traversata verso l'America del viaggiatore per antonomasia: «gli avvistamenti contano solo in relazione a ciò che Colombo già sa e a ciò che sa scrivere su di essi sulla base di tale sapere. Se essi non manterranno la loro promessa, saranno pri-

M.K. Matsuda, *The tears of «Madame Chrysanthème»: love and history in France's Japan*, in «French Cultural Studies», 31, 2000, pp. 31-51; J.-P. Melot, *Pierre Loti, entre japonisme et japonaiseries*, in *Regards et discours européens sur le Japon et l'Inde au XIX<sup>e</sup> siècle*. Actes du colloque de Limoges, 3-4 juin 2000, éd. B. Lemoine, PULIM, Limoges 2000, pp. 27-41; J.-P. Montier, *Le jeu des poupées japonaises de Pierre Loti*, in *Fictions modernistes du masculin-féminin*, éd. A. Oberhuber, A. Arvisais, M. Dugas, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2016, pp. 169-186.

5. Si tratta del primo libro che Loti dedica al Giappone, cui faranno seguito la raccolta di prose *Japoneries d'automne* (1889) e il romanzo *La Troisième Jeunesse de Madame Prune* (1905). Loti non è d'altronde incurso episodico, bensì scrittore di viaggio per mestiere: basti considerare la mole del tomo dei suoi *Romans d'ailleurs* (Omnibus, Paris 2011), che ne seleziona otto da *Aziyadé* (1879) a *Les Désenchantées* (1906).
6. Loti aveva intenzione di approfittare di una legge che permetteva agli stranieri di contrarre un matrimonio temporaneo con una donna giapponese per la lunghezza del loro soggiorno nell'arcipelago.
7. P. Loti, *Madame Chrysanthème*, Calmann-Lévy, Paris 1926, pp. I-II. I testi della letteratura primaria sono riportati in lingua originale. Le traduzioni della letteratura secondaria, ove non altrimenti specificato, sono da considerarsi dell'autore.
8. G. Sciortino, *Talcott Parsons*, in G. Poggi, G. Sciortino, *Incontri con il pensiero sociologico*, il Mulino, Bologna 2008, p. 130.
9. *Ivi*, p. 131.
10. *Ibidem*.

vati dello status di segni e definitivamente ignorati».<sup>11</sup> L'insieme delle nozioni giapponiste, in qualità di velo deformante frapposto tra l'occhio e l'oggetto, è, piuttosto che un aiuto, un «ostacolo alla [...] comprensione»<sup>12</sup> del paese. Eppure, spesso tale ingombrante «orizzonte di attesa» antropologico è proprio quello che ha innescato il desiderio stesso della partenza: Baudelaire, esponente cardine di tale poetica, parla del viaggiatore come di un «enfant, amoureux de cartes et d'estampes».<sup>13</sup> Soprattutto nel paradigma del «viaggio romantico» che si afferma con decisione dall'Ottocento «è ormai la letteratura che fissa al viaggio il suo oggetto e la sua finalità»,<sup>14</sup> contribuendo a sovrapporre e confondere in maniera sistematica i ruoli dello scrittore che fantastica e del viaggiatore che si mette in cammino. L'aspettativa è dunque parte integrante dell'esperienza dello spostamento, più che un suo accidente eliminabile. Il motore della partenza è sempre un «sogno di felicità».<sup>15</sup> L'io è un pieno.

Per Loti tale aspettativa si riduce alle forme della conoscenza artistica, alle immaginazioni stimulate dai vasi, dagli *ukiyo-e* e dalle lacche di Francia. Di conseguenza, viene fatta sistematica confusione tra la natura e l'arte: su quale venga prima e quale invece segua imitante. Già la prima descrizione che Loti dà del Giappone lo associa al regno per eccellenza del travestimento e dell'inautentico: «deux rangées de très hautes montagnes [...] comme les "portants" d'un décor tout en profondeur, extrêmement beau, mais pas assez nature!».<sup>16</sup> È una grande installazione tecnologica in cui ogni elemento fa parte della messinscena. La palma del primato è concessa dunque all'arte, che diventa il metro attraverso il quale giudicare la vita, il palo di sostegno attorno cui essa cresce: «la natura ha fatto il suo tempo: essa ha per sempre stancato»<sup>17</sup> sentenziava del resto Huysmans in *À rebours* (1884) tre anni prima di Loti, consacrando questo estetismo radicale. È una confusione cui per la verità sembrano voler contribuire anche le giapponesi stesse: con le loro maschere mostruose apposte sui volti, il trucco bianco sulla pelle – che costringe l'intermediario Kangourou-san a protestare con un dubbioso Loti: «Mais c'est la peinture qu'on lui a mise, monsieur! En des-

Funzioni dell'arte.  
Ecfrasi e struttura  
nel Giappone  
di Loti e Malraux

11. S. Greenblatt, *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo*, trad. it. di G. Arganese, M. Cupellaro, il Mulino, Bologna 1994, p. 159.
12. C. Suematsu, *Loti: Par delà le japonisme*, in «フランス文学», 20, 1995, pp. 1-12: p. 7, <https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/en/00041002> (ultimo accesso: 19/5/2024).
13. Ch. Baudelaire, *Le Voyage*, in Id., *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Gallimard, Paris 1975, pp. 129-134: p. 129.
14. R. Le Huenen, *Le voyage romantique: de la lecture à l'écriture*, in *Voyager en France au temps du Romantisme*, eds. A. Guyot, C. Massol, UGA, Grenoble 2003.
15. R. Mathé, *L'exotisme. D'Homère à Le Clézio*, Bordas, Paris 1972, p. 16.
16. Loti, *Madame Chrysanthème*, cit., p. 3, corsivo mio.
17. J.-K. Huysmans, *Controcorrente*, trad. it. di C. Sbarbaro, Garzanti, Milano 1975, p. 40.

sous, je vous assure qu'elle est jaune..."<sup>18</sup> –, la «haute coiffure» di Chrysanthème che pure di notte «reste intacte, cela va sans dire, sauf les épingles»,<sup>19</sup> lo «charme artificiel» che le pervade tutte:

Une Japonaise, dépourvue de sa longue robe et de sa large ceinture aux coques apprêtées, n'est plus qu'un être minuscule et jaune [...] n'a plus rien de son petit charme artificiel, qui s'en est allé complètement avec le costume.<sup>20</sup>

Quando l'attrattiva individuale viene concentrata interamente sull'abbigliamento o costume di scena, l'identificazione tra persona e attore è già completata. Quando essa sarà privata del potere evocativo dei vestiti «non sarà più altro che una donna, incapace di mantenere viva l'oscillazione fra la presenza reale e il significato evocato simbolicamente»: perderà all'istante «il prestigio del suo ruolo, si lascia invadere completamente dall'inerzia della carne».<sup>21</sup> Così, se è pur vero come sostiene Rampini che «il commercio ha sempre avuto funzioni più nobili» e che «gli oggetti che la Cina vendeva [...] erano tracce e messaggi di una cultura raffinata»;<sup>22</sup> in questo caso sono le idee stesse, i vivi usi e costumi, a presentarsi in una forma deteriorata, sotto le sembianze poco nobili di gingilli ornamentali.

La normalità è che le donne siano «poupées», i giapponesi tutti degli esseri «impayables, échappés de paravent»<sup>23</sup> per venire fedelmente trasposte nella dimensione realistica. Sembra di trovarsi all'interno di *Arria Marc'cella* (1852), racconto di Théophile Gautier appartenente al periodo «più distaccato e manieristico»<sup>24</sup> dello scrittore, il cui protagonista Octavien si innamora della «stupenda traccia corporea» lasciata dal seno di Arria nella cenere fossile di Pompei, fino al momento in cui «quella stessa Arria, stupenda ed eterea, ecco che gli appare, con una irresistibile forza di seduzione».<sup>25</sup> La principale differenza con il caso di Loti è la quota di partecipazione attiva che egli ha dovuto spendere per giungere fino in Giappone e contemplare le sue fantasie realizzate; ma entrambi sono fenomeni fantastici di fuoriuscita di una figura dipinta dalla sua sede stabilita. La confusione tra il vivente e l'inanimato è stilema tipico del modo fantastico: ma qui non si tratta più solo delle imprese della bambola meccanica Olimpia in *Der Sandmann* (*L'uomo della sabbia*, 1815) di Hoffman, o dello spaventapasseri ani-

18. Loti, *Madame Chrysanthème*, cit., p. 46.

19. *Ivi*, p. 122.

20. *Ivi*, p. 194.

21. J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco* [1970], trad. it. di C. Bologna, Abscondita, Milano 2018, p. 57.

22. F. Rampini, *Oriente e Occidente. Massa e individuo*, Einaudi, Torino 2021, p. 35.

23. Loti, *Madame Chrysanthème*, cit., p. 90.

24. R. Ceserani, *Il fantastico*, il Mulino, Bologna 1996, p. 117.

25. *Ivi*, p. 118.

mato *Feathertop* (1852) di Hawthorne,<sup>26</sup> ma di un essere che, umano in partenza, ha dovuto attraversare una metamorfosi doppia: da umano a non-umano e nuovamente a umano. Quest'ultimo passaggio sembra essere per Loti il più sorprendente, vista la sua meraviglia nel contemplare la possibilità, in apparenza così normale, che una donna sia capace di pensare: «vraiment son regard a une expression, elle a presque un air de penser, celle-ci...».<sup>27</sup> Evidentemente, lo scarto viene calcolato non rispetto al comportamento accertato dei propri simili bensì alla norma delle figure rappresentate nei quadri: tanto che prima di accettare un'ipotesi tanto assurda, il narratore si riserva di attenuarla tramite la cautela un avverbio («presque») che la segnala come ancora da verificare; e una perifrasi («l'air de penser») che in ogni caso la connota come una proprietà tutta esteriore, al massimo un "effetto di realtà" dovuto a una particolare capacità espressiva dimostrata dal pittore.

Quando *Chrysanthème* è bella è perché si rende del tutto decorativa, combaciante con il suo *doppelgänger* artistico. Quando l'Altro, inglobato nell'Identico,<sup>28</sup> diventa luogo di estensione dell'io, immagine che soccombe all'onnipotenza della «coscienza pura»,<sup>29</sup> e che ne prende la forma. L'appagamento massimo è dato dall'agnizione della perfetta giustapposizione della figura reale sul contorno della sagoma disegnata:

J'arrivais à Diou-djen-dji à l'improviste, aujourd'hui, par un midi brûlant. [...] Elle dormait à plat ventre sur les nattes [...] Elle avait un air de fée morte. [...] Madame Prune, qui était montée derrière moi [...] manifesta par gestes des sentiments indignés [...] et s'avança pour la réveiller. – Gardez-vous-en bien, bonne madame Prune! si vous saviez comme elle me plait mieux ainsi! [...] Quel dommage que cette petite Chrysanthème ne puisse pas toujours dormir: elle est très décorative, présentée de cette manière.<sup>30</sup>

L'atteggiamento da *voyeur*, che coglie la donna «à l'improviste», senza esserne visto, è il mezzo preferito per la contemplazione del mondo come quadro, riducendo al minimo il rischio di una interazione. Loti «non cerca di comprendere veramente il mondo straniero che scopre, ma preferisce scegliere lui stesso, nella tavolozza delle sue scoperte, gli elementi che lo facciano sognare».<sup>31</sup> Addirittura, Loti si adopera presso la padrona di casa per

Funzioni dell'arte.  
Ecfrasi e struttura  
nel Giappone  
di Loti e Malraux

26. Personaggi entrambi inanimati e non-umani che tentano di inserirsi senza dare nell'occhio all'interno della comunità sociale.

27. Loti, *Madame Chrysanthème*, cit., p. 50.

28. Secondo la terminologia impiegata da Emmanuel Lévinas in *Totalité et Infini* (1961).

29. S. Agosti, *Aporie di Valéry. Considerazioni sul Leonardo*, in P. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, trad. it. di S. Agosti, Abscondita, Milano 2007, p. 114. Cfr. le considerazioni di P. Valéry, *Nota e digressione* [1919], *ivi*, pp. 87-101.

30. Loti, *Madame Chrysanthème*, cit., pp. 101-103.

31. M. Buch, «*Madame Chrysanthème*» (1887) et «*Japoneries d'automne*» (1889) de Pierre Loti entre *japonisme et exotisme désenchanté*, in «*Promptus*», 2, 2016, pp. 53-75: p. 72.

tentare di prolungare il sonno di Chrysanthème: è il massimo dello sforzo attivo in cui gli capita di profondersi per difendere la propria felicità. Ma la donna non potrà «*toujours dormir*»; e non è allora forse casuale la menzione della «*fée*» in luogo del normale «*poupée*», perché è proprio in virtù di un estemporaneo e delicato incantesimo che tale visione gli è potuta, per un attimo, apparire.

Lungi dal rimanere inconscio e subliminale, questo paradigma del riconoscimento è patrimonio della consapevolezza autoriale, che lo esplicita anzi a più riprese come meccanismo noto della propria percezione:

Cette voix mélancolique de femme [...] c'est ainsi évidemment qu'elles devaient chanter, ces musiciennes que j'avais vues jadis peintes [...] Je l'avais deviné, ce Japon-là, bien longtemps avant d'y venir. Peut-être pourtant, dans la réalité, me semble-t-il diminué, plus mièvre encore, et plus triste aussi.<sup>32</sup>

Ah! mon Dieu, mais je le connaissais déjà! Bien avant de venir au Japon, je l'avais vue, sur tous les éventails, au fond de toutes les tasses à thé.<sup>33</sup>

Volendo, è una manifestazione tipica del bovarismo, della feconda impressione che le figure dei libri esercitano sulla mente malleabile di Emma: anche lei, come Loti, aveva subito l'influsso manipolante di «parole [...] che le erano sembrate tanto belle, lette nei libri»<sup>34</sup>; anche lei subisce l'impatto disorientante con una realtà giocoforza divergente: «e non poteva ora credere che la calma nella quale viveva, fosse la felicità che aveva sognato».<sup>35</sup> Un analogo scollamento si produce anche per la Minne di Colette, *L'ingénue libertine* (1909), che è condotta all'inevitabile delusione nell'ambito delle sue esperienze sessuali: «è come il mio secondo [amante]. Quando, in casa sua, gli ho chiesto quello che *nei libri* chiamano "pratiche infami" si è messo a ridere e ha ricominciato a fare quello che aveva appena finito di fare! [...] Ecco la mia vita finché ne avrò abbastanza!».<sup>36</sup> Loti, dal canto suo, si trova in una posizione meno svantaggiata rispetto a loro, continua a sperare di poter rinvenire una corrispondenza fra "l'anima (giapponese) e le forme", continua a intravederne lembi affioranti: perché se Emma era «dotata [...] di un temperamento più sentimentale che artistico, cercava emozioni e non paesaggi»,<sup>37</sup> per lui non si tratta più di «emozioni» da voler provare, ma, almeno inizialmente, di forme tutte visive ed esteriori.

32. Loti, *Madame Chrysanthème*, cit., pp. 30-31.

33. *Ivi*, p. 44.

34. G. Flaubert, *Madame Bovary*, trad. it. di G. Achille, Rizzoli, Milano 2009, p. 54.

35. *Ivi*, p. 59.

36. Colette, *L'ingénue libertina*, trad. it. di D. Selvatico-Estense, Feltrinelli, Milano 2019, p. 95.

37. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., pp. 55-56.

Secondo Éric Fougère entrerebbe qui in gioco anche una questione di memoria, appartenente al «versante proustiano di Loti»: «dove viaggio e memoria si sposano, lì il “djà-vu” trionfa». <sup>38</sup> Ma la facoltà mnemonica non sembra in realtà essere coinvolta: <sup>39</sup> non sussiste infatti alcuna connotazione specifica che ancori l'idea di Giappone detenuta da Loti a un tempo e un luogo definiti, presupposto necessario ancorché non sufficiente per poter parlare di memoria nella concezione di Proust. <sup>40</sup> Gli «pseudo *djà-vu*» <sup>41</sup> che avvengono in Loti coinvolgono piuttosto il riconoscimento di un concetto, in un processo di identificazione che si svolge in un luogo della coscienza che sta al di fuori della temporalità del ricordo, entro un mondo delle idee platonico «diverso [...] dal mondo sensibile», e al contrario «immutabile ed eterno». <sup>42</sup> Ciò che si mette in moto nella mente del protagonista, ciò che attiva le sue associazioni, non è una qualche manifestazione contingente di quell'idea per come gli era apparsa una volta in passato, bensì: l'idea stessa, la categoria. L'io è strutturato.

Funzioni dell'arte.  
Ecfrasi e struttura  
nel Giappone  
di Loti e Malraux

## 2. L'arte giapponese secondo Pierre Loti

Le considerazioni che Loti formula riguardo l'arte giapponese non sono delle più elogiative, <sup>43</sup> nella misura in cui essa gli risulta impregnata di una *petitesse* di ordine «physique et moral». <sup>44</sup> Da ciò discende il fatto che nel Giappone di Loti non è possibile realizzare grandi opere: «mais ces sépultures japonaises n'ont pas de tristesse, pas d'horreur; il semble que, chez ce peuple enfantin et léger, la mort même ne se prenne pas sérieusement» <sup>45</sup> – ed è possibile osservare che in Paul Claudel <sup>46</sup> tale opinione non verrà in fondo mutata di molto in quanto alla mera sostanza, ma vi prenderà una con-

38. É. Fougère, *Les paravents de Madame Chrysanthème ou l'impossible Loti*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», CIV, 4, 2004, pp. 905-918: p. 908.
39. Diversamente dalla dimensione dell'infanzia, che Loti vagheggia effettivamente come “paradiso perduto”, palinsesto di ogni viaggio: cfr. B. Vercier, *Pierre Loti. D'enfance & d'ailleurs*, Bleu Autour, Saint-Pourçain-sur-Sioule 2012.
40. In essa, l'accento è sempre posto sul “ritrovamento” di momenti del passato dotati di connotazione spaziotemporale circoscritta: «i punti fermi, contemporanei delle diverse età» (M. Proust, *La parte di Guermantes*, trad. it. di G. Raboni, Mondadori, Milano 2019, p. 89).
41. A. Kawakami, *Traveller's Visions. French Literary Encounters With Japan, 1881-2004*, Liverpool University Press, Liverpool 2005, p. 40.
42. E. Severino, *La filosofia antica e medievale*, Rizzoli, Milano 1996, pp. 124-125.
43. Si tratta di un'eccezione, più che della regola, nell'attitudine del Loti viaggiatore: basti pensare al rapporto di «prossimità» intrattenuto col mondo arabo. G. Dugas, *Loti, le monde arabe et les juifs*, in *Loti en son temps*, cit., pp. 155-168: p. 155.
44. Loti, *Madame Chrysanthème*, cit., p. 230, corsivo del testo.
45. *Ivi*, pp. 106-107.
46. Cfr. *Uno sguardo sul carattere giapponese*, in P. Claudel, *L'uccello nero del Sol Levante* [1929], trad. it. di M.-A. Di Paco Triglia, Il Cerchio, Rimini 1996, pp. 21-36: pp. 27-30.



notazione decisamente positiva, contrapponendo il minimalismo come via alternativa all'*horror vacui* occidentale. Qui, al contrario, esso è virato sistematicamente al negativo,<sup>47</sup> venendo inteso come segno di una piccolezza anche morale e dell'incapacità a elevarsi: «come se questi oggetti mancassero di dimensione morale profonda, e fossero in tal senso superficiali, opponendoli senza dubbio alle vere opere d'arte».<sup>48</sup> Allo stesso modo anche il giudizio sull'arte figurativa giapponese è lapidario, pur se, nel nucleo del contenuto, di nuovo non distinto dall'opinione di Claudel:

Jamais elles n'avaient vu dessiner d'après nature, l'art japonais étant tout de convention [...] je possède quelques notions de perspective qui lui manquent; et puis on m'a enseigné à rendre les choses comme je les vois, sans leur donner des attitudes ingénieusement outrées et grimaçantes.<sup>49</sup>

Lo sguardo nuovo sul mondo, la "via alternativa" al realismo che ha affascinato tanti artisti francesi, viene liquidato con rapida sicumera da parte del Loti pittore, che pure ne individua il nucleo di diversità nella nitidezza (qui «convention») delle forme. «Rendre les choses comme je les vois» è d'altronde un efficace manifesto della ricerca artistica europea tradizionale, dell'ossessione attiva per tutti i dettagli, del «desiderio appassionato dell'esattezza»<sup>50</sup> che spinge a voler riportare sul foglio tutte le sfumature e le ombreggiature prodotte dalla luce battendo sulla superficie ritratta, lì dove un artista orientale classico si limiterebbe a poche nitide linee.

A volte Loti sembra impiegare un tono più severo verso il proprio *côté*, per esempio riferendosi all'infatuazione provata verso i *bijoux*:

Tandis qu'on est là, cheminant [...] dans ces enfilades de salles désertes, on se dit qu'il y a beaucoup trop de bibelots chez nous en France.<sup>51</sup>

Je souris en moi-même au souvenir de certains salons dit japonais encombrés de bibelots [...] que j'ai vus chez les belles Parisiennes. Je leur conseille, à ces personnes, de venir regarder comment sont ici les maisons de gens de goût, – de venir visiter les solitudes blanches des palais de Yeddo.<sup>52</sup>

La frugalità e la sobrietà dei costumi sono motivi di ascetismo che l'Occidente associa alla saggezza fin dalla povertà programmatica dei filosofi

47. Cfr. F. Arzeni, *L'immagine e il segno. Il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, il Mulino, Bologna 1987, p. 31.

48. F. Endo, *La vision d'un Japon saugrenu chez Pierre Loti*, in «Revue des Sciences Humaines», 311, 2013, pp. 1-8: p. 2, [https://fukuoka-u.repo.nii.ac.jp/?action=repository\\_action\\_common\\_download&item\\_id=2601&item\\_no=1&attribute\\_id=22&file\\_no=1](https://fukuoka-u.repo.nii.ac.jp/?action=repository_action_common_download&item_id=2601&item_no=1&attribute_id=22&file_no=1) (ultimo accesso: 19/5/2024).

49. Loti, *Madame Chrysanthème*, cit., p. 273.

50. Claudel, *L'uccello nero del Sol Levante*, cit., p. 23.

51. Loti, *Madame Chrysanthème*, cit., p. 205.

52. *Ivi*, p. 179.





dell'Antica Grecia, coloro per cui: «ciò che basta è [...] poco: “Non aver fame, non aver sete, non aver freddo”. A chi bastano queste cose è consentito gareggiare in felicità anche con Zeus».<sup>53</sup> Lo stesso monito è riecheggiato dal programma filosofico proposto da Diderot nel *Neveu de Rameau* («bere acqua, mangiare pane secco e cercare se stessi»);<sup>54</sup> monito e motivo che verrà accolto anche da Paul Claudel fra le peculiarità proprie del Giappone.<sup>55</sup> Il narratore, tuttavia, non incorre in conversioni. Anche quando il suo parere è favorevole, la sua attitudine resta condiscendente, come di adulto che si ritrovi battuto da un bambino e trovi la cosa più divertente che demoralizzante. Si tratta di una sorta di concessione, dove il soggetto che la rilascia resta sempre bene in vista, è attore attivo della frase – non subisce la sconfitta, ma se l'attribuisce d'ufficio egli stesso, auto-comunicandosela con bonarietà: «on se dit...».

Anche la messa in guardia contro i *bibelots* non è presa troppo sul serio, se ritroviamo alla fine Loti tutto indaffarato a sua volta nella frenesia dell'accumulo, come obbedendo a un vizio:<sup>56</sup>

Et ce que j'achète s'amoncele là-haut, dans ma maisonnette de bois et de papier; – elle était bien plus japonaise pourtant, dans sa nudité première.<sup>57</sup>

C'est inouï ce qu'il me reste à faire, ce dernier jour, de courses en djin chez des marchands de bibelots, de fournisseurs, des emballeurs.<sup>58</sup>

Mais quel effrayant bagage! Dix-huit caisses ou paquets, de bouddhas, de chimères, de vases.<sup>59</sup>

È proprio dentro tali cataste ciclopiche e bistrattate di manufatti, che Loti stesso insieme all'intera Europa ha potuto formarsi in anticipo una propria idea di Giappone: anche il collezionismo<sup>60</sup> diventa allora una pratica identitaria dalla quale non ci si può esimere, un *habitus* che dal campo estetico rimonta alla struttura.

Funzioni dell'arte.  
Ecfrasi e struttura  
nel Giappone  
di Loti e Malraux

53. Severino, *La filosofia antica e medievale*, cit., p. 219.

54. D. Diderot, *Il nipote di Rameau* [1891], trad. it. di M.G. Dominici, La Spiga, Milano 1994, p. 86.

55. Ad es. nella prosa dell'*Oiseau noir* su *La maison d'Antonin Raymond à Tokyo*.

56. Sugli oggetti giapponesi riportati in patria da Loti, cfr. J.-P. Montier, *Traces et restes du Japon, ou le grenier de Pierre Loti*, in «Contemporary French and Francophone Studies», XVIII, 4, 2014, pp. 428-437.

57. Loti, *Madame Chrysanthème*, cit., p. 220.

58. *Ivi*, p. 272.

59. *Ivi*, p. 282.

60. Sul "collezionismo erudito" cfr. L. Marfè, *Oltre la "fine dei viaggi". I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Olschki, Firenze 2009, pp. 37-46.

### 3. L'arte giapponese secondo André Malraux

In *La Condition humaine*<sup>61</sup> (1933) di André Malraux, il registro del discorso si sposta dall'ironico al tragico.<sup>62</sup> Molti dei personaggi principali muoiono: Kyo, Tchen, Katow, calati «all'interno di situazioni estreme», come «nella tragedia classica».<sup>63</sup> nessun aspetto della crudezza viene più risparmiato in nome di quella coazione alle «petites choses pratiques»<sup>64</sup> che impediva agli eventi di accadere nel Giappone di Loti. L'assoluto entra anche in Oriente, al posto del *petit*; vi entrano i grandi temi e finiscono col fare piazza pulita di quelli "minori". Dal punto di vista della centralità nei rapporti interculturali infatti, l'arte perde terreno, gli *ukiyo-e*, le lacche e i ventagli sono pressoché scomparsi, e le dissertazioni più lunghe sono di carattere politico, «ancora[ndo] l'azione e i personaggi nell'attualità storica».<sup>65</sup> Un estratto esemplificativo di Gisors padre che analizza lo scacchiere delle forze in gioco, preoccupato per la sorte del figlio:

Les généraux de Han-Kéou, avides de terres à conquérir, ne l'étaient guère du sud de la Chine où les Unions fidèles à ceux qui représentaient la

61. Si tratta del terzo romanzo dei sei che compongono l'opera narrativa di Malraux, la quale sembrerebbe poter essere ascritta per intero alla descrizione realistica della realtà contemporanea: oltre allo scenario orientale, è il caso della Guerra di Spagna rappresentata in *L'Espoir* e del clima della Seconda Guerra Mondiale in *Le Temps du mépris* e *Les Noyers de l'Altenburg*. Non si tratta certo, almeno dal punto di vista contenutistico, di una traiettoria fra le più originali di un periodo nel quale «la preoccupazione [è] di far presa sul reale» (C. Moatti, *Le prédicateur et ses masques*, Sorbonne, Paris 1987, p. 26). Eppure, sebbene «Malraux stesso si mett[ia] a scrivere dei racconti che rispondono alla definizione di romanzo realista [...] non bisogna lasciarsi ingannare [...] le intenzioni sono altre» (*ibidem*): intenzioni cui l'argomento storico offre un «vêtement de faits» (A. Malraux, *Préface*, in P. Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Livre de poche, Paris 1952, p. 9). Per Tadao Takemoto, la *Condition* «appare oggi sotto una luce metafisica, avendo conseguito il suo ruolo sul piano della storia. Finita la Rivoluzione, resta la condizione umana, immutata» (T. Takemoto, *L'âme japonaise en miroir: Claudel, Malraux, Lévi-Strauss, Einstein*, Entrelacs, Paris 2014): finite le ricadute immediatamente pratiche della Storia, resterebbe il suo significato. Sulla *Condition humaine* e l'esotismo, cfr. anche: J.-R. Bourrel, *L'exotisme dans l'œuvre d'André Malraux*, in «Revue André Malraux Review», XVIII, 2, 1986, pp. 105-124; M.-S. Doudet, *L'affrontement des espaces dans «La Condition humaine» de Malraux*, in «Présence d'André Malraux», 10, 2013, pp. 59-72; J. Guéhenno, «La condition humaine» (1933), in Id., *Entre le passé et l'avenir*, Grasset, Paris 1979, pp. 202-208; A. Hato, *Une relecture du tragique dans «La Condition humaine»*, in «Présence d'André Malraux», 12, 2015, pp. 197-207; «La condition humaine», *roman de l'anti-destin*, éd. J.-C. Larrat, Paradigme, Orléans 1995; J. Leblon, C. Pichois, «La Condition humaine», *roman historique?*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», LXXV, 2-3, 1975, pp. 437-444; G. Rubino, *Stratégies de l'espace*, in *André Malraux entre imaginaire et engagement politique*, a cura di F. Cabasino, Aracne, Roma 2003, pp. 43-53.
62. Su questo punto in particolare, ci si permette di rimandare a G. Salvagnini Zanazzo, *Pierre Loti et André Malraux: ironie et tragédie des écrivains Français en Asie*, in «Colloquia Comparativa Litterarum», 9, 2023, pp. 38-49.
63. S. Teroni, *La confrontation avec l'Orient*, in *André Malraux entre imaginaire et engagement politique*, cit., pp. 21-32: p. 23.
64. Loti, *Madame Chrysanthème*, cit., p. 282.
65. Teroni, *La confrontation avec l'Orient*, cit., p. 22. Questo "ancoraggio", indiscutibile dal punto di vista dell'economia narrativa, presenta invece ancora una volta dei lati ambigui per ciò che concerne l'accuratezza delle nozioni. Riguardo il Giappone, Marie-Paul Ha rileva che Malraux «mostra scarso interesse nella vita dei giapponesi contemporanei», dato il suo «approccio a-storico» agli universali culturali. M.-P. Ha, *The Cultural Other in Malraux's Asian Novels*, in «The French Review», LXXI, 1, 1997, pp. 33-43: p. 35.

mémoire de Sun-Yat-Sen les eussent contraints à une constante et peu fructueuse guérilla. Au lieu de devoir combattre les Nordistes, puis Chang-Kaï-Shek, l'armée rouge eût ainsi laissé à celui-ci le soin de combattre ceux-là; quel que fût l'ennemi qu'elle rencontrât ensuite à Canton, elle ne l'eût rencontré qu'affaibli.<sup>66</sup>

Il narratore espone i pensieri del vecchio Gisors abolendo semplificazioni eccessive, e dando minuzioso conto dei toponimi e dei nomi propri locali: «di colpo, mentre l'Asia di Pierre Loti è in gran parte velata di visioni esotiche, quella di André Malraux è riempita di *tourbillons* politici».<sup>67</sup>

Nel flusso di questa narrazione sono presenti anche alcune “pause”,<sup>68</sup> come quella in cui fa la sua comparsa il pittore Kama, cognato di Gisors, che si ritrova a discutere di pittura con il barone di Clappique. Malraux sfrutta questo allentamento della tensione per inserire una vera dissertazione ecfrastica sull'arte giapponese, nella forma di quel dialogismo interculturale già impiegato per *La Tentation de l'Occident* (1926) tra A. D. e Lin. L'inserito prettamente estetico è preceduto da una rarefazione preparatoria, che connota il momento come momento di attesa, un modo di indugiare: «“Voulez-vous l'attendre?” “Essayons”».<sup>69</sup> L'occupazione artistica è incidentale, può abitare soltanto spazi che altrimenti resterebbero vuoti, come incidentale è il momento dell'incontro per i due personaggi che lo sostengono. Clappique era sopraggiunto di corsa in casa Gisors perché «avait pensé trouver Kyo chez lui. Mais non»:<sup>70</sup> c'era invece Kama, il quale a sua volta veniva a essere da lui interrotto mentre stava intrattenendosi con il cognato. La reciproca condivisione è un evento che nasce di nuovo sotto il segno della casualità.

Rapportandosi agli acquerelli del pittore, Clappique, oltre che intermedio per i collezionisti francesi, si pensa anche come loro interprete:

Bien qu'assez fin pour ne pas juger de l'art japonais traditionnel en fonction de ses rapports avec Cézanne ou Picasso, il le détestait aujourd'hui: le goût de la sérénité est faible chez les hommes traqués [...] tout ce monde où la mélancolie préparait au bonheur. Clappique imaginait, hélas! sans peine, les paradis à la porte desquels il devait rester, mais s'irritait de leur existence. “La plus belle femme du monde, dit-il, nue, excitée, mais avec une ceinture de chasteté”<sup>71</sup>

---

Funzioni dell'arte.  
Ecfrasi e struttura  
nel Giappone  
di Loti e Malraux

66. A. Malraux, *La Condition humaine*, éd. J.-M. Gliksohn, in Id., *Œuvres complètes*, éd. P. Brunel, Gallimard, Paris 1989, vol. 1, pp. 654-655.

67. M. Temman, *Le Japon d'André Malraux*, Picquier, Arles 1997, p. 16.

68. Cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1976, pp. 148-ss.

69. Malraux, *La Condition humaine*, cit., p. 647.

70. *Ibidem*.

71. *Ivi*, p. 648.

Per Clappique si tratta di una questione personale, psicologica: pertinente al suo proprio grado di soddisfazione generale nei confronti della vita. L'accettazione del piano estetico gli è impedita da resistenze che sono tutte fisiche e individuali: così che gli risulta impossibile saltare il guado, giungere alla contemplazione intima di una «sérénité» che sembra non fare parte del bagaglio culturale suo e del frenetico Occidente. Egli trova difficoltà a “disumanizzare” l'arte nell'accezione che è di Ortega y Gasset, ovvero a contemplarla come pura «evasione dall'umano»,<sup>72</sup> depurata da quell'afflato di realismo che «non [è] arte, bensì estratto di vita»<sup>73</sup> per giungere a «sentimenti specificamente estetici»<sup>74</sup> che non abbiano più alcuna interferenza con «gli amori, gli odi, le pene, le allegrie [cui] la gente [...] partecipa come se fossero casi reali della vita».<sup>75</sup> Egli, non potendo fare a meno di paragonare i «paradis» dipinti con il suo personale “caso” di vita, li contempla con lo struggimento dovuto ai sogni irrealizzabili. In questa direzione va il riferimento alla donna “nuda” con cui si aggiunge un'ulteriore declinazione carnale e possessiva all'idea dell'esperienza estetica. L'associazione analogica squalifica una volta per tutte l'atteggiamento estetico auto-riferito e immaturo del barone, se è vero che per Malraux «l'arte non è arte [...] se non quando è arrivata a catturare e distogliere a proprio favore l'energia vitale del desiderio sessuale».<sup>76</sup> Per Clappique, al contrario, non è sufficiente poter *contempler* la «plus belle femme du monde», bensì è necessario averla per sé, toccarla e possederla: ricevere dal quadro qualcosa che sia pertinente con la sua condizione di individuo – atteggiamento palesemente inappropriato, nelle sue ricadute utilitaristiche, alla ricezione di una cultura che, nella rappresentazione marcatamente irenica datane da Malraux, ha proprio nella «serenità»<sup>77</sup> il suo tratto principale. La distanza tra colui che contempla e ciò che è contemplato viene esposta come una dichiarazione di impotenza, subito evidenziata dall'intervento di Gisors, connazionale di Clappique che molto più di lui si avvicina alla «sérénité» imperturbabile di Kama anche grazie alla sistematica assunzione di oppio. «Vous pensez à notre art [...] celui-ci ne sert pas à la même chose»:<sup>78</sup> come a voler ribadire quella necessità teorica di una completa separazione dai propri presupposti

72. J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, trad. it. di O. Lottini, SE, Milano 2016, p. 33.

73. *Ivi*, p. 21.

74. *Ivi*, p. 32.

75. *Ivi*, p. 17.

76. J.-C. Larrat, *La Notion de “métamorphose” et le problème de la diversité culturelle dans l'œuvre d'André Malraux*, in *Malraux et la diversité culturelle*, eds. J.-C. Larrat, D. Radulescu, Lettres Modernes Minard, Paris 2004, pp. 87-99: p. 97.

77. C. Moatti, *Le Motif du Japon dans «La Condition humaine» d'André Malraux*, in «Mélanges Malraux Miscellany», XVI, 2, 1984, pp. 74-99: p. 96.

78. Malraux, *La Condition humaine*, cit., p. 649.

estetici e culturali, che lo stesso Clappique aveva dato per acquisita venendo smentito dal “marcatore somatico”<sup>79</sup> del fastidio che gli si attiva durante la contemplazione.

Seguono poi le domande rivolte da Clappique a Kama: qui è l'occidentale che diventa il richiedente, l'interrogante, che cerca dalla sfinge giapponese delle risposte riguardo le verità di cui la intuisce detentrica:

pourquoi peignez-vous, Kama-san? [...] Le maître dit qu'il est difficile de vous expliquer. Il dit: Quand je suis allé en Europe, j'ai vu les musées. Plus vos peintres font des pommes, et même des lignes qui ne représentent pas des choses, plus ils parlent d'eux. Pour moi, c'est le monde qui compte.<sup>80</sup>

L'arte occidentale non può che pensarsi secondo il paradigma dell'auto-affermazione, in un perenne «combattimento»<sup>81</sup> costitutivo che è motore stesso del gesto artistico, concepito innanzitutto come gesto di differenziazione rispetto ai propri concorrenti. La folle corsa verso una salvezza contenuta nella “stranezza” del segno si spinge fino agli eccessi dell'astrattismo,<sup>82</sup> percepiti nell'ottica di Kama come la definitiva prevaricazione del mondo esterno da parte dell'onnipotenza del sé instancabile. Se mai esso arriva a raggiungere una serenità, quest'ultima non sarà comunque dovuta «all'assenza di antagonismo, ma a una battaglia che si è conclusa vittoriosamente».<sup>83</sup> L'arte giapponese, al contrario, nella visione di Malraux ricerca anzitutto «quell'accordo tra gli esseri e le cose che esala misteriosamente dall'ordine del mondo»,<sup>84</sup> spostando il focus della propria rappresentazione dal campo propriamente estetico, rivaleggiante con gli altri capolavori e le altre forme d'arte,<sup>85</sup> a quello «essenziale»<sup>86</sup> che indaga solo la natura profonda della cosa significata. La distanza che permane fra le due prospettive,

Funzioni dell'arte.  
Ecfrasi e struttura  
nel Giappone  
di Loti e Malraux

79. Secondo la terminologia proposta in A. Damàsio, *L'errore di Cartesio: Emozione, ragione e cervello umano*, trad. it. di F. Macaluso, Adelphi, Milano 1995, p. 245.

80. Malraux, *La Condition humaine*, cit., p. 649.

81. H. Godard, *André Malraux: l'Orient comme révélateur de l'Occident*, in *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali 1700-2000*, a cura di P. Amalfitano, L. Innocenti, Bulzoni, Roma 2007, vol. 2, pp. 139-151: p. 148.

82. Si pensi alla figurazione che ne dona Balzac con la follia del pittore Frenhofer in *Le chef-d'œuvre inconnu* (1837).

83. Godard, *André Malraux*, cit., p. 151. Cfr. anche H. Michaux, *Un barbare en Asie*, Gallimard, Paris 1967, p. 214; dove la sezione *Un barbare au Japon* termina con la sentenza: «anche la pace, voi [occidentali] la desiderate violentemente».

84. É. Lantonnnet, *L'altérité dans l'expérience artistique chez Malraux*, in *Malraux et la diversité culturelle*, cit., pp. 119-138: p. 132.

85. È il campo “museale” di cui Malraux parla in apertura del *Musée imaginaire*: «Le musée sépare l'œuvre du monde “profane” et la rapproche des œuvres opposées ou rivales» (A. Malraux, *Les Voix du silence*, Gallimard, Paris 1951, p. 12). Sulla critica che, nell'opera di Malraux, è portata ad esso da parte della concezione orientale, cfr. P. Sabourin, *La réflexion sur l'art d'André Malraux. Origines et évolution*, Klincksieck, Paris 1972, pp. 116-118.

86. Lantonnnet, *L'altérité dans l'expérience artistique*, cit., p. 132.

come fra Clappique e Kama, è condensata in un'efficace contrapposizione del narratore: «Clappique éprouvait la sensation de souffrir en face d'un être qui nie la douleur». <sup>87</sup> Questo sentimento di inconciliabilità profonda derivante dal vedere le fondamenta della propria condotta di vita messe in discussione da quella di un altro è lo stesso che Sándor Márai annota in una pagina del suo diario a proposito dei *lama* tibetani e della loro «“attività” intorpidita, atrofizzata»: «tutto sommato, Faust è più umano. Finisce all'inferno, ma se non altro è curioso» <sup>88</sup> – vale a dire, l'azione è intrinsecamente preferibile all'inazione. La contrapposizione si gioca ancora a un livello tutto corporale ed emotivo ancor prima che concettuale. L'apparente impenetrabilità del pittore alle domande sulla propria morte o su quella dei propri cari, la sua spiritualità che non contempla zone oscure «dove regnino il male e i demoni», <sup>89</sup> non può entrare in relazione con la sensibilità aumentata, stilizzata, del barone di Clappique. Se il presupposto richiesto per capire l'arte di Kama è un annullamento delle passioni sconfinante nell'ascesi, si tratta di un presupposto che il barone non può accettare. <sup>90</sup>

#### 4. André Malraux: l'arte come struttura del mondo

Oltre che nelle pause saggistiche, l'arte risorge come chiave di volta del tessuto stesso del romanzo, nell'impiego di tipo allegorico ed emotivo dello sfondo ambientale. Si tratta di un meccanismo dove al quoziente evocativo intrinseco degli elementi del paesaggio si aggiunge un grado ulteriore di astrazione, un passo secondo da compiere oltre la lettera.

Non è più la presenza localizzata e contingente della notte orientale il soggetto che principalmente si intende veicolare: bensì il sentimento di paura che tale notte evoca, il portato di “assoluto” che attraverso essa arriva a manifestarsi. Per questo motivo, Malraux può consacrarsi «volentieri» al «dizionario dei luoghi comuni» <sup>91</sup> per descrivere il paesaggio: perché al suo

87. Malraux, *La Condition humaine*, cit., p. 650.

88. S. Márai, *L'ultimo dono. Diario 1984-1989*, trad. it. di M. D'Alessandro, Adelphi, Milano 2009, p. 25.

89. H. Tanaka, *André Malraux et l'Art japonaise*, in «Présence d'André Malraux», 11, 2014, p. 165.

90. A differenza del suo autore, il quale crede invece, pur in maniera tormentata, nell'arte come possibilità di comunicazione tra le culture, sola «risposta al problema dell'incomunicabilità» (Larrat, *La Notion de “métamorphose”*, cit., p. 89). Malraux assegna all'arte un valore supremo – come «tentativo di oltrepassare la condizione umana», sconfiggendo l'«effimero» e favorendo il manifestarsi di un «assoluto» (S. Morawski, *L'absolu et la forme. L'esthétique d'André Malraux*, Klincksieck, Paris 1972, p. 300) – oltre che specificamente umano: «l'uomo è l'unica creatura che sia capace di trarre da sé solo delle immagini abbastanza potenti per confutare l'assurdità della sua condizione» (G.T. Harris, *André Malraux: l'éthique comme fonction de l'esthétique*, Lettres Modernes Minard, Paris 1972, p. 143).

91. C. Morzewski, “Chinoiserie” et sinité dans «La Condition humaine» d'André Malraux, in *Les écrivains français du XX<sup>e</sup> siècle et la Chine*, eds. C. Morzewski, Q. Linsen, Artois Presses Université-Presses Universitaires de Nankin, Arras 2001.



scopo è sufficiente dare l'impressione che ci si trovi in Cina, ma senza che questo specifico paesaggio prenda in sé il sopravvento. Un esame delle varianti manoscritte mostra come Malraux arrivi a cancellare deliberatamente dal testo del romanzo immagini troppo folcloristiche che potevano distrarre col loro tono estetizzante e "pittorresco": la *Condition* non vuole essere un «reportage» né un «romanzo di avventure esotiche», bensì un «romanzo metafisico». <sup>92</sup>

Mentre Kyo cammina, nella parte prima del testo, rimuginando i suoi pensieri alla vigilia dell'insurrezione, il paesaggio circostante non viene visto da lui, che pensa soltanto al suo significato politico: «depuis plus d'un mois que [...] il préparait l'insurrection, il avait cessé de voir les rues: il ne marchait plus dans la boue, mais sur un plan. Le grattement des millions de petites vies quotidiennes disparaissait, écrasé par une autre vie». <sup>93</sup> Così quel quartiere urbano e popolare di Shangai viene per Kyo a "stare per" qualche cosa di altro: il piano strategico della rivoluzione, i punti in cui sono localizzati i comandi alleati, le vedette, tutti i propri soldati: «tous le garages étaient "notés"». <sup>94</sup> Esse non sono più dunque oggetti auto-referenziali: ma puntini corpuscolari di un sistema più vasto. Vengono risemantizzate, deformate dal loro inserimento nella mappa del piano di battaglia, trasportate in un orizzonte di riferimento che non è più quello di partenza: da autorimesse a strumenti.

È ancora il pittore Kama, nel dialogo con Clappique, a fornire una possibile chiave di volta per interpretare la tecnica di dislocazione del significato impiegata da Malraux nel romanzo:

Le monde est comme les caractères de notre écriture. Ce que le signe est à la fleur, la fleur elle-même, celle-ci (il montra l'un des lavis) l'est à quelque chose. Tout est signe. Aller du signe à la chose signifiée, c'est approfondir le monde, c'est aller vers Dieu. <sup>95</sup>

Ciò che i motivi paesaggistici fanno affiorare nella pagina non va in direzione della precisione referenziale, del rispetto che si vuole tributare al luogo particolare che veicolano («la fleur elle-même», «celle-ci»: che pure esiste, si indica con la mano), ma piuttosto verso un sostrato emotivo e concettuale che ha in comune con il «Dieu» di Kama almeno il tratto della generalità massima. Anche le descrizioni all'apparenza più innocenti possono attivare quella «funzione semiosica» che per Jean-Marc Moura è propria di «ogni grande testo esotico»: attraverso la quale si articola, dietro il livello

---

Funzioni dell'arte.  
Ecfrasi e struttura  
nel Giappone  
di Loti e Malraux

92. *Ibidem*.

93. Malraux, *La Condition humaine*, cit., p. 522.

94. *Ivi*, p. 523.

95. *Ivi*, pp. 649-651.



della denotazione immediata, una «organizzazione complessa spesso segretamente sostenuta da un mito».<sup>96</sup> L'intento della rappresentazione non è di sviscerare tutti i significati del proprio oggetto, ma di utilizzarlo come trampolino per aprirsi verso un altrove. Essa intende scoprire al fondo del singolo referente un rimando concettuale più ampio, riferito a una verità che per pensarsi valida necessita di chiamare a raccolta altre immagini; e che solo in questo modo punta a restituire anche un'immagine fedele dell'oggetto di partenza. Così la notte cinese, nella *Condition*, cessa di valere esclusivamente "per sé". Gli avvenimenti più cruciali – tutte le morti – avvengono al buio, che sia al chiuso di uno stanzone o sotto la «nuit désolée de la Chine».<sup>97</sup> La notte, l'ambientazione atmosferica, le città che dormono con un occhio solo: sono tutti modi per "dire" l'universale che incombe sui destini individuali dei personaggi, insinuando tra le loro vicende un certo margine attraverso il quale filtra l'ignoto e il sovrastante, in accordo con quel «senso, soprattutto, lugubre e fatale»<sup>98</sup> della "necessità" chiamato in causa da Victor Hugo in pieno romanticismo nell'avvertenza preliminare a *Notre-Dame de Paris* (1831).

Svelamento probante è un passo relativo alla morte di Tchen:

Tchen regardait toutes ces ombres qui coulaient sans bruit vers le fleuve, d'un mouvement inexplicable et constant; n'était-ce pas le Destin même, cette force qui les poussait vers le fond de l'avenue où l'arc allumé d'enseignes à peine visibles devant les ténèbres du fleuve semblait les portes mêmes de la mort? Enfoncés en perspectives troubles, les énormes caractères se perdaient dans ce monde tragique et flou comme dans les siècles; et, de même qui si elle fût venue, elle aussi, non de l'état-major mais de temps bouddhiques, la trompe militaire de l'auto de Tchang-Kai-Shek commença à retentir.<sup>99</sup>

La prosopopea del Destino chiama direttamente in causa forze altre e ultra-naturali: smaschera per un attimo lo stretto rapporto che intercorre fra l'ambiente e ciò per cui l'ambiente – le «ténèbres» – sta. Identica funzione hanno le «portes de la mort» di sapore dantesco, che dischiudono con chiarezza il valore metaforico del fiume. Nell'ordine sintattico di questa frase si riproduce il meccanismo sistematico del testo: ciò che appare all'inizio, ciò che è *episteme*, si fa per il pensiero, attraverso una istantanea analogia, apertura verso un oltre del significato. L'indistinzione del buio è funzionale a spossessare il luogo presente delle sue coordinate spazio-tempo-

96. J.-M. Moura, *Lire l'exotisme*, Dunod, Paris 1992, p. 131.

97. Malraux, *La Condition humaine*, cit., p. 682.

98. V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, in Id., *Œuvres complètes. Roman I*, Laffont, Paris 1985, p. 491.

99. Malraux, *La Condition humaine*, cit., p. 683.



rali, per dissolverlo nel più ampio sistema dei «siècles». La *Condition* è certamente un romanzo di ideali che tentano di far presa sulla storia, è certamente un romanzo su «avvenimenti collettivi»:<sup>100</sup> ma non intende esaurirsi a quelli,<sup>101</sup> come dimostrato dal suo acclarato tono epico<sup>102</sup> e dalla frequenza stessa con cui ricorre nel testo il lemma ‘solitudine’<sup>103</sup> o sue variazioni perifrastiche, motivo di tipo concettuale il cui intento patetico è fin troppo evidente quasi per via di una costante preoccupazione autoriale a non lasciar retrocedere le idee chiave dell’opera. Non è consentito perdere di vista che il moto rivoluzionario di Shanghai “sta per” la condizione umana.

L’arte, messa in secondo piano dalla guerra, tenta di farsi struttura della guerra e del mondo.

---

Funzioni dell’arte.  
Ecfraresi e struttura  
nel Giappone  
di Loti e Malraux

100. Moatti, *Le prédicateur et ses masques*, cit., p. 12.

101. Morawski (*L’absolu et la forme*, cit., p. 73) sollecita a proposito di Malraux la categoria dell’«antirealismo».

102. Di cui rende conto già il titolo del romanzo, «il più grande dei titoli» (Guéhenno, «*La condition humaine*», cit., p. 202). Sulla funzione del titolo, cfr. anche J. Kamerbeek, *Le titre de «La Condition humaine» dans sa perspective historique* [1970], in *Malraux. «La Condition humaine»*, éd. A. Cresciucci, Klincksieck, Paris 1995, pp. 42-47.

103. A volte addirittura in periodo nominale, a mo’ di titolo di paragrafo collocato internamente al testo romanzesco: come nella dittologia che si legge nella scena in cui Kyo si trova in carcere: «Solitude et humiliation totales» (Malraux, *La Condition humaine*, cit., p. 718).