



Publif@rum 20, 2013

Lire le roman francophone. Hommage à Parfait Jans (1926-2011)

Marcella BISERNI

Esilio interiore e riscrittura del reale in « Fou trop poli » di Eugène Savitzkaya

Nota

Il contenuto di questo sito è regolato dalla legge italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'editore.

Le opere presenti su questo sito possono essere consultate e riprodotte su carta o su supporto digitale, a condizione che siano strettamente riservate per l'utilizzo a fini personali, scientifici o didattici a esclusione di qualsiasi funzione commerciale. La riproduzione deve necessariamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il documento di riferimento.

Qualsiasi altra riproduzione è vietata senza previa autorizzazione dell'editore, tranne nei casi previsti dalla legislazione in vigore in Italia.

Farum.it

Farum è un gruppo di ricerca dell'Università di Genova

Pour citer cet article :

Marcella BISERNI, *Esilio interiore e riscrittura del reale in « Fou trop poli » di Eugène Savitzkaya*, Lire le roman francophone. Hommage à Parfait Jans (1926-2011), Publifarum, n. 20, pubblicato il 2013, consultato il 23/05/2024, url: http://www.farum.it/publifarum/ezine_pdf.php?id=249

Editore Publifarum (Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Univerità di Genova)

<http://www.farum.it/publifarum/>

<http://www.farum.it>

Documento accessibile in rete su:

http://www.farum.it/publifarum/ezine_articles.php?art_id=249

Document généré automatiquement le 23/05/2024.

Esilio interiore e riscrittura del reale in « Fou trop poli » di Eugène Savitzkaya

Marcella BISERNI

Table

Abstract

1. Parole di un pazzo troppo gentile

2. Impronte di un Surrealismo latente

3. Il pazzo troppo gentile e l'angelo caduto Maldoror

4. Monologhi e liste per una "réécriture" del folle beckettiano

Conclusioni

Bibliografia

Allegato 1

Abstract

Il protagonista di *Fou trop poli* racconta la cronaca del suo esilio sociale interiore. Lo scrittore si immedesima in un pazzo, che si trasforma poi in giardiniere o in coleottero fino a sconfinare in una narrazione collettiva in totale simbiosi con la Natura. La figura del folle, già presente in opere precedenti di Savitzkaya, ripercorre i passi di altri pazzi illustri, da Maldoror ai personaggi di Beckett, e attraverso un fine procedimento umoristico di riscrittura, tipica del Surrealismo belga, destruttura la lingua per tornare al reale.

The protagonist of *Fou trop poli* tells a story of a social and, at the same time, inner exile. The writer identifies with a madman, and later transforms into a gardener or into a coleopteran, eventually wandering off to a collective narration that entails a total symbiosis with Nature. The figure of the lunatic, already present in some of Savitzkaya's previous works, goes back to other famous literary fools, from Maldoror to Beckett's characters and, through a refined and humorous rewriting process – typical of Belgian Surrealism – dismantles language in order to restore reality.

1. Parole di un pazzo troppo gentile

Le fou trop poli vit parmi vous. C'est une espèce de fou civil parfois amer et parfois pas. Il vit vertement sa vie. C'est un citadin devenu jardinier après avoir déserté les cultures de son père.

En nous il vit encore, répète-t-il de temps à autre.

Sa mère lui manque. En nous elle vit encore, répète-t-il de temps à autre.

Il est parfois héron, du nom de son père. En nous il vit encore.¹

Così Eugène Savitzkaya descrive il folle protagonista del suo romanzo, già invocato nella prosa di *Fou civil* del 1999, che lo anticipa. Questa puntualizzazione arriva quando oramai siamo quasi alla metà del libro e quando il lettore si è già posto la stessa domanda che T. Guichard rivolge all'autore nell'intervista rilasciata in occasione dell'uscita dell'opera : « Mais écrivez-vous réellement des romans? »² Savitzkaya risponde :

Le roman, c'est juste l'étiquette que l'éditeur met sur les livres. Mais le roman est un genre tout à fait libre, c'est un genre plus élastique que la poésie; on peut tout mettre dans le roman. C'est une forme ouverte. L'étiquette "roman" sur mes livres, même si elle est exagérée, est assez légitime. Mes romans ne sont pas de la poésie. Ce sont des textes fluides sans but précis.

La materia dei romanzi precedenti di Savitzkaya, quelli degli anni Ottanta, non attingeva al ricordo, come l'autore stesso dichiara in un'intervista con l'amico H. Guibert in occasione dell'uscita di *La Disparition de maman* (1982) : « Pas de souvenir, parce que je n'ai pas d'expérience de vie. Je n'ai pas de famille non plus, ou elle est sans intérêt »³ Eppure ventitré anni dopo, la ricerca di Savitzkaya alle prese con *Fou trop poli* si incanala verso la cristallizzazione del ricordo e dell'infanzia per sconfinare verso un altrove primordiale : in un « pays des fous et des folles », si legge all'inizio dell'opera, che « peu de gens connaissent ou simplement situent »⁴ Savitzkaya costruisce una vera poetica dello spazio improntata alla ricognizione degli « espaces de l'intimité » (Bachelard, 1957), tramite un sentimento di « topophilie », che sfocia nella più pura soggettività della cronaca autobiografica e del quotidiano : « Je ne sais pas d'où je suis parti ni où on m'a relégué »⁵ dice il folle o lo scrittore e poi a seguire qualche pagina dopo :

Un lieu de naissance n'implique ni la nécessité de ne jamais le quitter ni l'obligation de le fuir. Moi je n'ai jamais été en exil. Je suis né dans une petite maison d'exilés [...]. Et chose surprenante, même les légumes poussent en exil, car la terre, il suffit de la fumer régulièrement, poudre d'os et cendre.⁶

Savitzkaya "gioca" passando dalla scrittura e dalla finzione al vissuto, cosicché *Fou trop poli* si presenta a tratti in veste di autobiografia del periodo infantile, alternata alle riflessioni del folle protagonista, ma non è mai né totalmente autobiografico né romanzo d'*auto-fiction*. L'opera si forma *in itinere*, calcando i passi della vita reale dell'autore, *flâneur* delle cupe e tristi strade di Liegi ; dove è nato e dove restano ben visibili le tracce di un passato recente. Camminare significa muoversi contro l'immobilità del suo periodo infantile, quando la forza esistenziale restava imprigionata nella solitudine del gioco, per poi confluire in età adulta nella scrittura.

Dopo *Marin mon cœur* (1992), dedicato alla nascita del figlio, e *Exquise Louise* (2003) sulla figura della sua secondogenita, l'autore ci propone di nuovo l'illusione dell'infanzia, stavolta la sua, situata nel tempo e nello spazio, tramite uno sguardo introspettivo, che scruta il giardino pullulante di insetti, piante e uccelli, in parte immaginario e in parte reale. Questo romanzo assembla e giustappone numerosi aspetti delle opere precedenti, seppur trasformandoli e arricchendoli di ancor più raffinati, se possibile, echi sonori e tematici. Savitzkaya non abbandona la formula del romanzo frammentato/destrutturato e impossibile da riassumere, che rapisce il lettore a tratti per la sua "crudeltà" e a volte per la sua ingenua curiosità da folle/bambino. Alla

perdita della lingua materna e paterna quasi in apertura del libro – « J'ai désappris deux langues. J'ai désappris des lieux et j'ai peut-être perdu quelques privilèges » -Z si sostituisce, come dice C. Virone, la « sauvagerie d'un langage originaire »⁸ a cui fa seguito un percorso quasi iniziatico, in cui il folle, al contempo scrittore e giardiniere, si immerge nel suo passato per brevi istanti per poi rituffarsi nella natura. Per questo, dice bene Virone : « l'écriture sera ce travail de la violence, cette opération du désir par lesquels la sauvagerie prend place dans le texte »⁹ A bilanciare questa lettura autobiografica si aggiungono altri "frammenti", centrati sul dizionario, sulla lingua e sull'uso delle forme retoriche per creare dei giochi di parole frastornanti. La parola di *Fou trop poli*, come già in altre opere precedenti, distrugge le regole e si apre alla totalità del reale :

Elle s'appuie en effet sur des procédés divers et isolables qui touchent tout autant à la morphologie qu'au lexique (affixes, isotopies dominantes etc.), la syntaxe (amplification, énumération etc.) ou encore à la rhétorique (rythme, figures de pensée, figures de construction etc.). Au sens large elle est la figure de la démesure, la figure par laquelle la représentation des choses est augmentée avec excès et donc, le procédé privilégié grâce auquel la parole gagne en force et en intensité.¹⁰

Tutto ciò che nella concezione del senso comune borghese è proibito, nelle opere dello scrittore belga è trasgredito apertamente. Il cammino del folle allora si traduce in delirio erotico del piacere nel guardare in faccia il muro bianco, vuoto, la *tabula rasa* del niente, dove solo l'*humour* può sopravvivere. L'assenza di un discorso articolato crea la giusta dose di ambiguità per coinvolgere il lettore ; una specie di « degré zéro » (R. Barthes, 1953) atto a ridefinire l'immobilità dell'azione per agire sul reale, seguendone il movimento perpetuo e sconvolgendolo. Come ha rilevato E. Bricco si tratta di ciò che P. Bruckner analizza nella seconda parte dell'*Euphorie perpétuelle*, ovvero del raggiungimento di una felicità derivata dalla banalità rassicurante del quotidiano :

Contre toute recherche d'un bonheur tant exaltant que fugace, Savitzkaya nous propose « plus importante que le bonheur, la joie de vivre tout simplement, la joie d'être ici-bas, sur terre pour une aventure éphémère et insensée ». Il ne faut pourtant pas se laisser leurrer par cette idée, puisqu'il n'y a aucun penchant ontologique chez notre auteur, ni de volonté d'autocomplaisance, et cette attitude est totalement dépourvue d'arrière-pensée, de dessins préétablis, de désir de convaincre ou de prôner une cause.¹¹

2. Impronte di un Surrealismo latente

Questo tipo di scrittura, frammentata e destrutturata, si snoda intorno all'esplorazione dell'inconscio dell'autore in una sorta di monologo interiore delirante dai toni marcatamente surrealisti. Savitzkaya, poeta/scrittore nato a Liegi nel 1955 da madre polacca e padre russo, incontra il Surrealismo fin da giovane, legge la poesia del movimento d'avanguardia e il *Second manifeste* di Breton, presente nella sua biblioteca assieme a Rimbaud, Sade, Genet e Beckett. Le sue poesie giovanili sono, di fatto e per sua dichiarazione, improntate all'estetica surrealista, mentre nei romanzi successivi questa affiliazione pare dissolversi o quanto meno non essere più riconosciuta. L. Demoulin, ad esempio, considera *La Disparition de maman* un testo « surréaliste » nella misura in cui esso è « lié à l'imaginaire et non au réel »¹² Nella sua intervista dello stesso anno all'amico Eugène, H. Guibert¹³ definisce quest'opera « un voyage dans la langue », che esercita un'efficacia simbolica dal potere del tutto reale, perché agisce direttamente sulla rappresentazione del reale. In effetti, nei testi di Savitzkaya, soprattutto in *Fou trop poli*, l'immaginazione, unica forma di conoscenza e vera pietra filosofale per Breton, dà vita a una sorta di "beauté convulsive".

« On propose un jeu »¹⁴ dichiara l'autore in un'altra intervista realizzata nel 1995 a La Rochelle, riferendosi alla letteratura e in particolare alla sua scrittura. Un gioco, dal tono derisorio, che segue le tracce del Surrealismo latente ma sempre presente, caratterizzato dal gusto dell'esagerazione. E Savitzkaya stesso lo ribadisce : « Il faut qu'il y ait une outrance pour que ça se voit, pour que ça atteigne des gens dans leur intimité. Il faut forcer la dose. Il faut toujours en dire plus. C'est un détournement de la vérité [...]. Oui. Dire plus. Exagérer les choses. Exagérer la vérité. Jouer »¹⁵ La sua scrittura procede per sovrapposizione e finisce quando finisce la visione, afferma lo scrittore,¹⁶ ovvero prima che sopraggiunga la noia. Scrivere allora diventa anche terapia (per fuggire) per sfuggire alla consuetudine e alla banalità umana. L'unica cura possibile in Savitzkaya risiede nella sorpresa suscitata da una metafora insolita, inserita nel bel mezzo di una frase, in cui il lettore si perde definitivamente, ma al contempo è salvato dallo *spleen*.

Oltre all'esagerazione verbale, il *côté* più marcatamente surrealista di Savitzkaya si situa sul piano del plagio, della citazione e della riscrittura alla Ducasse, *alias* Conte di Lautréamont, da cui attinge, attraversando il Surrealismo fino a chiamare in causa

Beckett. L'autore di *Fou trop poli* sembra lasciarsi influenzare dal lascito dell'esperienza del gruppo di *Correspondances*, formato da Paul Nougé, Camille Goemans, Marcel Leconte e perpetuato in letteratura soprattutto dal primo e in pittura da René Magritte. Savitzkaya si impossessa dello strumento riscrittura che usa come un'arma nei suoi romanzi e della medesima spinta verso l'annullamento o l'oscuramento dell'autore, alla Ducasse o alla Nougé, per cercare la neutralità e sfociare nella collettività letteraria. Ritroviamo, così, nelle sue opere il medesimo *détournement* della « parole », che, sulla scia del surrealismo belga, più che all'azione finalizzata alla rivoluzione di stampo bretoniano, è riproposto per sottolineare l'assurdità del reale. Nougé, ad esempio, nell'articolo *L'Éloge de Lautréamont* estrapola dalle *Poésies* di Ducasse l'intenzione di superare l'azione imitativa dell'ipotesto per ribaltarla in funzione dell'effetto ricercato. La destinazione d'uso, dunque, di una massima di Pascal o di La Rochefoucault piuttosto che di Vauvenargues cambia, assumendo delle sfumature umoristiche e un tocco sarcastico e irrisorio, che destituisce l'autorità stessa del testo di partenza. In *Fou trop poli* l'autore a sua volta lavora servendosi dell'intertestualità : utilizza vari ipotesti stravolgendone le basi, impossessandosi delle tecniche oltre che dei contenuti dei suoi predecessori per riportare l'uomo/scrittore a uno stato primordiale. Ogni strofa dell'opera, o quasi, è un palinsesto. Lo scrittore fa ruotare i diversi piani, presi in prestito dal quotidiano o da generatori meno materiali e più testuali, sconvolgendone il senso e configurandoli in una nuova chiave interpretativa. Poco importa il soggetto che l'autore esplora e riscrive ; sono solo in fondo dei pretesti per trovare delle frasi assurde e delle accelerazioni fulminanti per così tessere nella lingua, il ritorno dell'uomo alla terra.¹⁷

Savitzkaya sembra proseguire il pensiero surrealista ; in particolare quello dell'ultimo periodo e quello costruito da Nougé e dal côté belga, nel prendere una certa distanza dalle implicazioni politiche per assumere « une attitude de l'esprit » più che « un esprit de révolte ». Gli scritti divisi in frammenti di Nougé¹⁸ lasciano spazio all'ambiguità esattamente come la scrittura « par fragments » di Savitzkaya cede la parola a una polisemia di voci, tante quante le immagini della vita possono darne : letterarie, bibliche o pubblicitarie, ma soprattutto quelle popolari della lingua quotidiana e dei detti o dei proverbi. Complessità e disordine apparenti, dunque, che nascondono la scelta deliberata della discontinuità nel manipolare la lingua, utilizzando anche, o forse prima di tutto, la menzogna e l'astuzia per superare i pregiudizi, come spiega Nougé : « En séparant la mensonge de la vérité, l'expérience nous enseigne à aspirer vers le possible et à ne pas rechercher, par ignorance, l'inaccessible à fin de n'être point déçus dans nos illusions et réduits au désespoir »¹⁹

Ritroviamo in *Fou trop poli* questo stesso spirito sovversivo, incarnato dal metamorfico protagonista/scrittore ; la madre, dichiara il folle gentile, lo ha preservato dalla distruzione, ma per poi sopravvivere e per proteggersi da tutto ha dovuto imparare a mentire. Menzogne costruite alla maniera dei bambini, un po' per gioco un po' per distorcere la realtà, e che prolungano un atteggiamento messo in essere già nel primo romanzo di Savitzkaya, *Mentir* del 1977. È lo stesso procedimento del gruppo surrealista di Bruxelles, che aveva avviato questo tipo di percorso all'insegna della doppiezza e della dualità del vissuto, una specie di follia o stato di semi-nevrosi calcolata, e non automatica alla Breton, in cui l'apparente dissimulazione del reale svela gli aspetti concreti al di là dell'apparenza. In questo modo, la bugia o l'elenco di ciò che è diventato da adulto in Savitzkaya mette in luce lo stato di inquietudine e di inadeguatezza del protagonista/autore, che non trovando un suo posto nel mondo si rifugia nelle immagini e nelle parole : « J'ai fait le mort. J'ai fait en sorte de n'être qu'un cadavre animé, me séparant de mes peaux, de mes cheveux, de mes dents, de mes ongles, de ma mère, de mon père, de mes frères, de mes sœurs, empilant sous moi des jours et des jours ».

3. Il pazzo troppo gentile e l'angelo caduto Maldoror

Nell'intervista con l'amico H. Guibert alla domanda, riferita al romanzo *La Disparition de maman*, « Il n'y a pas vraiment une histoire, mais plutôt des histoires... D'ailleurs sens-tu le besoin de raconter une histoire ? », lo scrittore risponde : « Non, plus j'écris et plus j'ai l'impression qu'on peut tout écrire. Le roman n'est pas un genre restrictif, comme la poésie »²⁰

In effetti, Savitzkaya in *Fou trop poli* racconta più storie pur restando sul filo dell'intertestualità, tanto che gli accostamenti all'opera del Conte di Lautréamont sono quasi dei richiami dedicatori, di cui porterò qui solo pochi esempi, ma che potrebbero costituire una specie di "mappa" per leggere il testo. Innanzitutto, *Fou trop poli* come *Les Chants de Maldoror* è un testo che non si può raccontare. Inoltre, il folle protagonista di Savitzkaya fa pensare all'analisi di R. de Gourmont nell'articolo « La Littérature Maldoror », pubblicato nel *Mercure de France* nel febbraio del 1891, sulla presunta pazzia di Ducasse : « Une folie lucide, une folie qui côtoie les frontières du génie et parfois même insolemment et carrément les franchit ». Così, tra le righe di *Fou trop poli* si scorge una sorta di prova, di *mise en scène*, o meglio di simulazione della malattia mentale, rintracciabile già in *L'Immaculée Conception* (1930) di Paul Éluard e André Breton. Nel capitolo « Il n'y a rien d'incompréhensible » i due autori effettuano un *retournement/détournement* preso a prestito da un articolo di giornale o dalla rivista *La Nature* della fine del XIX secolo come nel capitolo dedicato al « Sentiment de la nature », che ha permesso loro di creare dei *vericollage* verbali alla Ducasse di *Poésies II*. Nel testo di Savitzkaya, ugualmente, ci rendiamo conto di aver a che fare con una rappresentazione della follia, lucidamente scritta. Il suo protagonista è « une espèce de fou civil parfois amer et parfois pas », che investe il lettore e lo rende compartecipe del divenire della scrittura, ma solo nel caso in cui sia capace di "assaporare" « ce fruit amer sans danger » (1, I), che Ducasse poneva come condizione *sine qua non* alla lettura dei suoi *Chants de Maldoror*.

È impossibile, poi, non restare disorientati dai molteplici ritornelli che fanno eco al « Vieil océan » (6, I) ducassiano e mimano l'eterno divenire. Ne è un esempio l'anafora « Ecballium! Ecballium! », ripetuta quasi in ogni strofa dal pazzo divenuto giardiniere, che dopo aver disertato le culture/colture dei padri, « s'enivre, s'enivre de mots »²¹ Come una formula magica, questa parola inventata è pronunciata ogni volta prima di ribadire l'atto di scrivere in modo da renderlo corrosivo come l'insetto nel quale si immedesima il folle scrittore : « À force de fréquenter les lettres, le fou est devenu eumolpe » (p. 40). Questo coleottero, chiamato anche volgarmente l'« écrivain », mangia le foglie delle viti : « Je vous écris d'un petit secrétaire. Je vous écris d'un petit dictionnaire, de secrétaire à sécréter, je vous écris en secrétaire du fond du vieux dictionnaire à Bruxelles en été » (p. 41).

La scrittura si metamorfosa e si metaforizza utilizzando varie forme retoriche : iperbole, epifonema, epanalepsi, concatenazioni, anafore, chiasmi. L'accumulazione operata da Savitzkaya da una parte sottolinea un'attività intensa del soggetto ma al contempo l'ellissi dei complementi, quando sarebbero attesi, denota soprattutto il lato esasperato della scrittura stessa. Ducasse già nella prima strofa del III Canto unisce le due azioni (accumulazione/ellissi) in una specie di ossimoro : « [...] une pyramide de séraphins, plus nombreux que les insectes qui fourmillent dans une goutte d'eau, il les entrelacera dans une ellipse, qu'il fera tourbillonner autour de lui ». Savitzkaya trasforma questo movimento ellissoidale in una vera e propria spirale, che fa avanzare la scrittura medesima e che si inserisce nella filigrana dell'intertestualità, sotto forma di gioco « à l'état sauvage » (A. Breton, 1928).

Les proposer en thème à des assemblées de philosophes, qu'ils vous parlent d'Amériques, la pomme de terre en vient, tubercule de tabernacle! Ô patate des champs d'Uccle! Ô patate belge et douce!

Mais que faire de tant de pommes de terre?

Mais que faire de tant de pommes de terre?

Mais que faire de tant de pommes de terre?

Le nombre hypnotise, le nombre des patates plus qu'un autre.²²

Il lettore è ipnotizzato dallo sconvolgimento semantico e dalla giustapposizione « tourbillonnante » alla Maldoror, che egli stesso chiama « espèce de jubilation »²³ confermando quanto affermato in un articolo del 1981, pubblicato nel numero 20 della rivista *Estuaire*, dal titolo « L'écriture en spirale » :

L'écriture en spirale doit faire fonction de tourbillon perpétuel et attirer dans son aire, dans sa trombe tout ce qui demeure en suspens, poussière, images, sables, neiges, sangs et cauchemars, ainsi que les feuilles du figuier, et comme le duvet des oies.

Vie et écriture considérées comme un jeu sans fin où il s'agit de regarder vivre, de regarder jouer vainement, au fond de l'abîme, au milieu du vertige, les protagonistes réunis, les animaux et les autres.²⁴

Il pensiero dell'autore si prolunga nella scrittura, ma senza cercare una conciliazione perché come egli stesso afferma ancora nell'intervista a Guicharddel 2005, « un livre n'est jamais un produit fini qui va servir à un usage bien précis. Il ne doit pas être parfait »²⁵ La decostruzione della scrittura in Savitzkaya, e dunque a suo modo della "parola", mira all'annullamento degli opposti pur senza giungere alla sintesi. Non c'è punto di arrivo o di chiusura, ma solo, si fa per dire, la costituzione di una piattaforma su cui costruire ciò che ancora non è stato detto. Il fatto che in *Fou trop poli* non sussista un intrigo fa sì che l'annullamento diventi il terreno propizio allo scoppio della scintilla poetica, attraverso le associazioni sonore e gli slittamenti semantici, che si trasformano in piccole *boutades* umoristiche. Anafore, assonanze, contaminazioni sillabiche creano la struttura e il ritmo ripetitivo, centrifugo e centripeto, che dà alla creazione una forza e un potere incantatori oltre che di sospensione del tempo. La sensazione provocata nel lettore è di instabilità della scrittura, che però è anche movimento perpetuo.²⁶ Così come la vita è infinita, i romanzi di Savitzkaya non si chiudono neanche di fronte alla morte; tutto resta in sospeso, come interrotto, in una prosa che rifiuta la linearità e che rinuncia al limite della certezza,²⁷ che Susanna Spero descrive con queste parole: « Du mot au monde, de l'homme à l'animal, toute chose est portée par un mouvement violent d'attraction et d'assimilation qui engendre la confusion des limites et évoque la fusion entre l'homme et le monde »²⁸

Confusione e fusione raggiunte tramite la violenza delle parole scritte, che toccano l'oralità del discorso e a volte mirano a un eccesso trasgressivo dei contenuti, sulla scia dell'esperienza della « souveraineté » di Bataille. C. Virone, infatti, nella sua attenta lettura di alcuni romanzi di Savitzkaya, tra cui *Fou trop poli*, sottolinea questa affinità soprattutto nel riconoscere negli opposti una contraddizione solo apparente, poiché entrambi i poli (morte/vita, sesso/morte ecc...) testimoniano l'esuberanza della natura, con la quale l'uomo può riconciliarsi solo tramite la violazione del proibito.²⁹ La sua analisi prende poi in esame la « boue », uno dei luoghi privilegiati dei testi di Savitzkaya e in particolare in *Fou trop poli*, perché in questo materiale immondo, come poi nella « merde » o nella « bave » delle lumache e delle larve, si possono perdere i confini gerarchici del mondo; tutto si annulla in un delirio estetico senza fine. L'autore, come già Ducasse, tesse l'elogio del caos, ne auspica il ritorno, attraverso la strutturazione di un regno dell'infimo, che mette in discussione la supremazia dell'uomo, posto sullo stesso piano degli animali.³⁰ È su questa linea che si inserisce l'episodio, autobiografico, in cui l'autore interrompe l'elucubrazione del suo folle protagonista per raccontare di quando lui e suo fratello da piccoli cercarono di imitare il gabinetto mobile sito nell'orto dei vicini:

Le cabinet volant des enfants Eupen n'avait pas de porte. Ces sauvages montaient sur le trône et s'accroupissaient au-dessus du trou pour faire, manière que nous voulions imiter.

Mon frère, plus audacieux, plus prompt à mettre en œuvre la pratique, mit sa jambe dans notre seau à merde et nous eûmes le loisir de proférer quelques jurons polonais et de profiter de l'expérience pour observer les différentes strates sur la jambe du pantalon.

Ainsi, c'était comme toutes choses molles qui s'accumulent ou qu'on empile, par couches successives et alternées, ça tenait du gâteau à la crème comme on en voyait dans les pâtisseries, avec des couleurs tranchantes et d'autres plus ternes, selon l'alimentation et l'état des viscères.³¹

È inevitabile un'ulteriore associazione con lo scarabeo gigante della seconda strofa del V canto degli *Chants de Maldoror* che rotola la « boule dont les principaux éléments étaient composés de matières excrémentielles ». Al pari del testo di Lautréamont anche in quello di Savitzkaya tutte le capacità organiche fisiche sono descritte e paragonate ai frutti della terra e al mondo animale; dagli insetti ai pesci, agli uccelli, fino ai grandi mammiferi con descrizioni faunistiche ai limiti dell'*expertise* scientifica.³² Alcune specie elencate sono sconosciute al grande pubblico e lo stesso Savitzkaya in varie interviste ammette di essersi ispirato a delle riviste specialistiche, oltre che alle enciclopedie e ai dizionari. Il rocambolesco eroe maledetto di Lautréamont recita un inno alle risorse della terra nella settima strofa del quarto Canto:

Que l'on sache bien que l'homme, par sa nature multiple et complexe, n'ignore pas les moyens d'en élargir encore les frontières; il vit dans l'eau, comme l'hippocampe; à travers les couches supérieures de l'air, comme l'orfraie; et sous la terre, comme la taupe, le cloporte et la sublimité du vermineau.

E il pazzo gentile di Savitzkaya come di riflesso si immedesima in un cuculo e dichiara : « J'aime autant les larves des diptères que celles des coléoptères et je ne dédaigne pas les vers de terre de la terre fumée du jardin »³³ Nel 1952, M. Viroux pubblica nel *Mercure de France* del primo dicembre un articolo dal titolo « Lautréamont et le Dr Chenu », nel quale dimostra che Ducasse ha plagiato altre opere, attraverso la comparazione del suo testo con sei passaggi tratti dall'*Encyclopédie d'Histoire naturelle* ai quali lo scrittore avrebbe fatto ricorso. Ciò che a noi interessa è esattamente quest'operazione di copia e incolla che ora come allora segue le stesse procedure. Savitzkaya, sulla scia di Ducasse, nomina varie specie di uccelli, che spesso associa o mescola al suo protagonista : la pernice, la cicogna, la gru, il pappagallo, la gazza, il cuculo o il canarino. Quest'ultimo in particolare rinvia a Maldoror nel V capitolo del VI Canto, dove il folle Aghone gli svela le origini della sua pazzia : « J'avais acheté un serin pour mes trois sœurs ; c'était pour mes trois sœurs que j'avais acheté un serin ». In questa scena, per mezzo dell'*humour*, Ducasse diluisce con forza la tragica fine dell'uccellino, schiacciato dal padre ubriaco, la morte delle tre giovani Margherite, il disfacimento dell'intera famiglia (« Ma mère quitta le pays. Je n'ai plus revu mon père. »), e la follia del figlio, divenuto un povero mendicante. Allo stesso modo, Savitzkaya descrive i tre mariti della madre di Aliocha, che fumavano il medesimo tabacco ma non avevano affatto lo stesso carattere :

L'un aimait les chevaux et montait chaque semaine à Banneux. [...] Le deuxième était oiseleur et troquait ses serins sur les quais, sous les platanes avec d'autres oiseleurs de sa confrérie. [...] Le troisième était fou, il regardait fixement devant lui et parfois souriait d'extase en froissant entre trois doigts du papier à cigarette. C'est avec lui que je parlais. Il empilait des cibiches sur les pavillons décollés de mes oreilles.³⁴

Umorismo raffinato, che si radica tra le linee del racconto e che si insinua come il tabacco del pazzo nelle orecchie e nella mente del lettore, suscitando un sorriso estasiato. L' "essere" narrante mano a mano che il testo avanza non è più un uomo ; è un folle, dal corpo in putrefazione, come l'uomo albero immobilizzato dell'inizio del IV Canto ducassiano : « C'était un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant ». E Savitzkaya ribatte, facendo eco al rinoceronte divino del suo predecessore (capitolo VIII, Canto VI) : « Voyez-vous où j'en suis sans presque bouger, vais-je me transformer en rhinocéros ? Comment serais-je demain métamorphosé ? Est-ce une transformation ? Un changement brutal ? Un endormissement ? Un durcissement ? Un arrêt complet ? »³⁵ Necessità, dunque, di annullamento nella natura, per mancanza di vere radici di appartenenza a una terra propria. Non esiste nessuna riconoscibilità culturale o patriottica in questo esilio interiore, dettato dal distacco dell'uomo/sociale contro l'uomo/primitivo, che abbraccia l'umanità a livello universale. Per questo, il folle di *Fou trop poli*, come Maldoror, cerca un luogo, forse perduto per sempre, dove potersi riposare e scappare di fronte all'angoscia dell'essere per la morte, davanti alla coscienza della sua finitezza e della fragilità del suo legame con il mondo.

4. Monologhi e liste per una "réécriture" del folle beckettiano

In *Fou trop poli* l'elenco di cose che realmente esistono nel mondo serve a descriverne gioiosamente il caos in cui viviamo. In questo modo la lista diventa un modo per rimescolare il mondo stesso, accumulando tutto per far scaturire rapporti tra oggetti lontani o in ogni caso per mettere in forse quelli accettati dal senso comune.³⁶ Su questa linea si muovono le metafore contrastanti di Lautréamont, dove troviamo tutta una serie di liste eterogenee, in cui dice U. Eco : « Si tratta di costituire un repertorio di cose note percorrendo il quale l'immaginazione metaforica possa scoprire relazioni ignote »³⁷ Così, Savitzkaya prende da un elenco possibile degli elementi e compone una forma, creando delle vere e proprie ipotiposi, versione Ducasse in *Poésies* I.³⁸ Su tutto prevale la riunione di elementi diversi, accostati in ambito improprio come : « [...] la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » (I, VI) della celebre metafora ducassiana. *Fou trop poli* potrebbe essere definito con le parole di Eco come una poetica fondata sull'enumerazione caotica ma dal tono disforico che conferisce unità, sebbene alquanto paranoica, associabile al monologo interiore, ovvero allo *stream of consciousness*. L'impressione di caos scompare prendendo in considerazione tale monologo nella sua totalità (« enumerazione congiuntiva » la chiama Eco) ; alla stregua di Joyce o di Beckett, l'insieme degli elementi elencati appare in un primo momento incoerente per poi diventare un *unicum* coerente se si tiene in conto che provengono dalla coscienza del medesimo personaggio.³⁹ Quelle di Savitzkaya sono liste centrate a volte sul significato, perché gli oggetti derivano dallo stesso campo semantico, a volte sul significante : in entrambi i casi assumono le sembianze di un linguaggio vertiginoso e bulimico.

Secondo questo tipo di poetica della lista per la lista, stesa per amor di lista, della lista per eccesso, il pazzo descritto da Savitzkaya è un distillato comico dell'umanità e "riscrive" i personaggi assurdi messi in scena o narrati da Beckett. L'esplorazione dell'altro è spinta fin dove il peggio fa ancora ridere e i monologhi sono liste senza senso e per questo infinite. Come per i protagonisti di Beckett, la mancanza di logica può far sì che il folle gentile di Savitzkaya possa parlare per ore o per un minuto o per sempre, perché parla senza uno scopo, parla per passare il tempo. Follia come espressione del desiderio e costruita su una narrazione basata sull'ipotesi, paragonabile a quella di *Malone meurt* (1952), seconda opera della trilogia beckettiana dopo *Molloy* (1951) e prima dell'*Innommable* (1953). Il folle, impazzito per amore e per mancanza di aderenza al

reale confessa : « [...] je t'aime de jour en jour plus fort et plus longtemps, rien ne me contredit dans cette obstination, rien ne m'empêche, viens un jour que je ne t'attends pas, surprends-moi là où je me cure les ongles, où je m'assieds pour déféquer, où je me réveille, où je me prépare à mourir »⁴⁰ Omologo del Godot di Beckett, il pazzo gentile di Savitzkaya esiste solo tramite la voce narrativa, alter ego dell'autore, la quale non può sussistere al di fuori del testo autonomamente. Non c'è, quindi, realmente nessun universo, né un personaggio romanzesco, ma solo una voce che parla, soltanto pura immaginazione. Quella di Beckett è una parola esperita *in primis* come suono e il soggetto del testo beckettiano, per quanto indefinito, trova una sua collocazione nel ritmo della voce narrante, che, nello smarrimento della solitudine o della follia, è prova della propria esistenza, specchio dell'io e dell'Altro da sé, garanzia dell'essere.

Su questa linea il folle trasformista di Savitzkaya gioca con la propria identità in una polisemia di voci e di suoni, oltre che con le parole. A cominciare dal termine *fou*, presente in altri due titoli di sue opere, a formare una trilogia dedicata alla follia come luogo della letteratura : nella *pièce* teatrale *La Folie originelle* del 1991, nel già citato *Fou civil* e in *Fou trop poli*. In quest'ultimo, il titolo può assumere, per allitterazione, l'accezione scabrosa di *foutre (poli)*, come già ha ricordato S. Spero : « Son titre, jouant sur un *Fou trop poli*, trop cultivé et trop policé pour être un vrai fou mais aussi fou parce que trop poli, et sur un *Foutrepoli* qui renvoie dos à dos les manières civiles, annonce déjà le procédé »⁴¹ Il titolo, dunque, annuncia già il processo di rovesciamento in atto nel testo, basato su delle figure quali la menzogna e il gusto per l'infimo, oltre che sul gioco intertestuale. È possibile, infatti, anche un altro sbocco semantico con la parola *fouton*, presente nel *refrain* : « songe le fou sur son fouton »⁴² che tra l'altro fa pensare al protagonista disteso sullo stesso materasso o sul medesimo letto degli "eroi" beckettiani. Folli che condividono la staticità del luogo delle loro visioni, come pure la passione di coltivare i legumi. Per esempio, il Malone di Beckett dichiara : « Et quelquefois on n'y arrive pas, je veux dire à se mettre debout et on doit se traîner jusqu'au champ de légumes le plus proche »⁴³ e ancora : « [...] j'ai toujours aimé les pommes, pour ainsi dire gratuites lorsqu'on savait s'y prendre, et où il y avait le soleil pour qui en avait vraiment besoin »⁴⁴ In questo ritorno alla terra ritroviamo la disperazione, compassione e derisione dei drammi di Beckett, autore che Savitzkaya annovera tra i suoi preferiti tanto da tenere una sua foto attaccata al camino della sua casa di Liegi e da citarlo apertamente nel suo romanzo con queste parole :

La cheminée est une colonne d'air chaud montant et se dispersant dans l'atmosphère cent mille millions de fois sphérique et pleine à craquer comme une outre de lait contenant "le tout-temps", cette substance onctueuse formée par les pensées tous azimuts. Là, Marie est aux côtés de ma mère (en nous elle vit encore) et Beckett va chanter, et les constellations se recomposent.⁴⁵

Il giardinaggio allora, nella vita reale di Savitzkaya, come in quella del pazzo troppo gentile, è indispensabile per mantenere il contatto con la natura e al contempo per ripercorrere e ricomporre i gesti del padre, o meglio quelli del tempo, come dichiara l'autore a Guichard : « Je veux encore pouvoir récolter des pommes de terre »⁴⁶ anche se in *Fou trop poli* si ha la sensazione che quel passato sia in pericolo, tanto da convertirsi in divenire verso il nulla : « Je vais de l'avant comme un clou dans le mur »⁴⁷ Questo sentimento di minaccia e di annullamento rinvia all'immaginario malinconico beckettiano e in particolare al testo breve *Comment c'est* (1960), assolutamente privo di punteggiatura e maiuscole, suddiviso in paragrafi di varia lunghezza, una storia dalla prosodia sincopata per via di una voce frammentata. Quest'opera mette in luce ancora una volta l'interesse per l'infimo di Beckett, presente a più livelli e sotto varie forme in Savitzkaya. La malinconia, infatti, nei due scrittori, si concretizza nell'immagine del liquame fangoso, fino ad assumere per entrambi il significato allegorico della « boue originelle » e familiare, associato alla « merde », dalla quale l'essere senza forma e senza identità si lascia avvolgere e inghiottire.

Conclusioni

Nell'intero suo percorso letterario Savitzkaya dipinge un autoritratto familiare nelle vesti di un bambino artista, intento a riparare con l'immaginazione gli errori del reale⁴⁸ che in *Fou trop poli* si trasforma ancor più in un'ode alla vita quotidiana, all'armonia della Natura, simboleggiata dal giardinaggio, contro « les vendeurs de merde [qui] menacent le palmier dattier » e le « pommes de terre »⁴⁹ Un inno messo in bocca al folle-giardiniere che confessa : « Jadis j'étais orang-outan habitant de la forêt ancienne, j'avais fui les métropoles et le dur labeur des cités féroces. Redevenu végétarien par joie, j'avais perdu l'usage de la parole. Ma tisane à moi, est une fleur rouge »⁵⁰ Ispirandosi ai suoi predecessori e "compatrioti" Magritte e Nougé, Savitzkaya spinge il lettore verso l'apoteosi del reale, quello più banale e al contempo meraviglioso, verso il ritorno all'iper-realtà del « pays des pommes de terre » ; meno virtuale e più surreale, all'insegna della *crudité*. Questo sostantivo che oltre a rinviare ancora una volta al mondo vegetale, porta in sé il senso etimologico di "indigestione", ovvero di cibo acerbo, e dunque di esasperazione che tocca la *crauté* :⁵¹ la scrittura, dunque, ha come scopo di sorprendere il lettore, di metterlo davanti a un ostacolo da "digerire". Cercando di contenere tutto, la parola diventa simultaneamente luogo della mancanza e dell'esilio, incapace di racchiudere quel tutto in un'espressione totalizzante e definitiva, al punto da diventare intraducibile e trasformarsi in puro suono senza referente : « Ecballium ! Ecballium ! Tiques et taons m'aiment, tiques et taons m'aiment fort, tiques et taons m'aiment

d'amour [...] chante le fou la soirée venue » 52 Acari Aracnidi e ditteri per sfruttare i doppi sensi fonetici e forse dedicare un ennesimo omaggio a Lautréamont che declamava : « La poésie doit être faite par tous. Non par un. Pauvre Hugo ! Pauvre Racine ! Pauvre Coppée ! Pauvre Corneille ! Pauvre Boileau ! Pauvre Scarron ! Tics, tics, et tics » 53

Bibliografia

- S. BECKETT, *Malone meurt*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1951.
- E. BRICCO, « Eugène Savitzkaya et le bonheur des choses simples », in R. AMAR (ed.), *L'Écriture du bonheur dans le roman français contemporain*, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 81-94.
- B. CARBONE - J.-P. FOULLONNEAU - P. JARICOT - X. PERSON (entretien réalisé par), *Eugène Savitzkaya*, Poitiers, Office du Livre en Poitou-Charentes Ville de La Rochelle, 1995, p. 9-18.
- R. DE GOURMONT, « La Littérature Maldoror », *Mercure de France*, Février 1891.
- L. DEMOULIN, « Bestiaire et métamorphoses d'Eugène Savitzkaya », *Ponti/ponts*, n. 2, Milano, 2003, p. 65-80.
- L. DEMOULIN, « Eugène Savitzkaya à la croisée des chemins », *Écritures contemporaines*, n° 2, 1999, p. 41-56.
- U. ECO, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.
- H. GUIBERT, « Une rencontre entre Eugène Savitzkaya et Hervé Guibert », *Minuit*, n. 49, maggio 1982, p. 2-12.
- S. GUILLANDON, *Savitzkaya ou la cruauté de l'être*, mémoire de Master 2, Université Jean Monnet de Saint-Étienne, Année Universitaire 2007-2008.
- LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par J.-L. Steinmetz, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Éditions Gallimard, 2009.
- P. NOUGÉ, *Journal (1941-1950)*, avertissement de M. Mariën, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1968. [Rééd., Bruxelles, Didier Devillez, 1995].
- E. SAVITZKAYA, « L'Écriture en spirale », *Estuaire*, n. 20, Été 1981, p. 103-104.
- E. SAVITZKAYA, *Fou trop poli*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.
- E. SAVITZKAYA, *Mongolie, pleine sale l'Empire Rue Obscure*, préface de Mathieu Lindon et une lecture de Carmelo Virone, Bruxelles, Éditions du Labor, 1993. [Éd. or. Atelier de l'Agneau, Liège, 1975 et 1976].
- E. SAVITZKAYA, « Le fou terrestre », entretien avec T. GUICHARD, *Le matricule des anges*, n. 67, octobre 2005, p. 14-17.
- E. SAVITZKAYA, « Le métronome du plaisir », entretien avec T. GUICHARD, *Le matricule des anges*, n. 67, octobre 2005, p. 18-23.
- S. SPERO, « Le roman en révolte : les horizons littéraires d'Eugène Savitzkaya », in C. MAUBON (ed.), *Tradizione e Contestazione III. Canon et anti-canon. À propos du surréalisme et de ses fantômes*, Firenze, Alinea Editrice, 2009, p. 179-194.
- D. VIARTT-B. VERCIER, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005.

Allegato 1

On ne rêve que lorsque l'on dort. Ce sont des mots comme celui de rêve, néant de la vie, passage terrestre, la préposition peut-être, le trépied désordonné, qui ont infiltré dans vos âmes cette poésie moite des langueurs, pareille à de la pourriture. Passer des mots aux idées, il n'y a qu'un pas. Les perturbations, les anxiétés, les dépravations, la mort, les exceptions dans l'ordre physique ou moral, l'esprit de négation, les abrutissements, les hallucinations servies par la volonté, les tourments, la destruction, les renversements, les larmes, les insatiabilités, les asservissements, les imaginations creusantes, les romans, ce qui est inattendu, ce qu'il ne faut pas faire, les singularités chimiques de vautour mystérieux qui guette la charogne de quelque illusion morte, les expériences précoces et avortées, les obscurités à carapace de punaise, la monomanie terrible de l'orgueil, l'inoculation des stupeurs profondes, les oraisons funèbres, les envies, les trahisons, les tyrannies, les impiétés, les irritations, les acrimonies, les incartades agressives, la démence, le spleen, les épouvantements raisonnés, les inquiétudes étranges, que le lecteur préférerait ne pas éprouver, les grimaces, les névroses, les filières sanglantes par lesquelles on fait passer la logique aux abois, les exagérations, l'absence de sincérité, les scies, les platitudes, le sombre, le lugubre, les enfantements pires que les meurtres, les passions, le clan des romanciers de cours d'assises, les tragédies, les odes, les mélodrames, les extrêmes présentés à perpétuité, la raison impunément sifflée, les odeurs de poule mouillée, les affadissements, les grenouilles, les poulpes, les requins, le simoun des déserts, ce qui est somnambule, louche, nocturne, somnifère, noctambule, visqueux, phoque parlant, équivoque, poitrinaire, spasmodique, aphrodisiaque, anémique, borgne, hermaphrodite, bâtard, albinos, pédéraste, phénomène d'aquarium et femme à barbe, les heures soûles du découragement taciturne, les fantaisies, les âcretés, les monstres, les syllogismes démoralisateurs, les ordures, ce qui ne réfléchit pas comme l'enfant, la désolation, ce mancenillier intellectuel, les chancres parfumés, les cuisses aux camélias, la culpabilité d'un écrivain qui roule sur la pente du néant et se méprise lui-même avec des cris joyeux, les remords, les hypocrisies, les perspectives vagues qui vous broient dans leurs engrenages imperceptibles, les crachats sérieux sur les axiômes sacrés, la vermine et ses chatouillements insinuants, les préfaces insensées, comme celles de Cromwell, de Mlle de Maupin et de Dumas fils, les caducités, les impuissances, les blasphèmes, les asphyxies, les étouffements, les rages, devant ces charniers immondes, que je rougis de nommer, il est temps

de réagir enfin contre ce qui nous choque et nous courbe si souverainement.

Notes

[? 1](#) E. SAVITZKAYA, *Fou trop poli*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 48.

[? 2](#) E. SAVITZKAYA, « Le métronome du plaisir », entretien avec T. GUICHARD, *Le matricule des anges*, n. 67, octobre 2005, p. 18-23, p. 21.

[? 3](#) H. GUIBERT, « Une rencontre entre Eugène Savitzkaya et Hervé Guibert », *Minuit*, n. 49, mai 1982, p. 2-12, p. 6.

[? 4](#) E. SAVITZKAYA, *Fou trop poli*, cit., p. 14.

[? 5](#) *Ibid.*, p. 13.

[? 6](#) *Ibid.*, p. 15.

[? 7](#) *Ibid.*

[? 8](#) C. VIRONE, « Lecture », in E. SAVITZKAYA, *Mongolie, pleine sale ; l'Empire ; Rue Obscure*, préface de Mathieu Lindon, Bruxelles, Éditions du Labor, 1993, p. 163-189 : p. 169.

[? 9](#) *Ibid.*, p. 170.

[? 10](#) S. GUILLANDON, *Savitzkaya ou la cruauté de l'être*, mémoire de Master 2, Université Jean Monnet de Saint-Étienne, Année Universitaire 2007-2008.

[? 11](#) E. BRICCO, « Eugène Savitzkaya et le bonheur des choses simples », in R. AMAR (ed.), *L'Écriture du bonheur dans le roman français contemporain*, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 81-94, p. 84. La citazione di Pascal Bruckner, è tratta da *L'Euphorie perpétuelle. Essai sur le devoir de bonheur*, Paris, Grasset, 2000, p. 144 (Ed. « Le livre de poche », 2008).

[? 12](#) L. DEMOULIN, « Eugène Savitzkaya à la croisée des chemins », *Écritures contemporaines*, n. 2, 1999, p. 41-56, p. 45. Cfr. B. CARBONE - J.-P. FOULLONNEAU - P. JARICOT - X. PERSON (entretien réalisé par), in *Eugène Savitzkaya*, Poitiers, Office du Livre en Poitou-Charentes Ville de La Rochelle, 1995, p. 9-18 e gli « Éléments biographiques » di Eugène Savitzkaya, in *Mongolie, pleine sale...*, cit., p. 196-198, redatti da C. Virone in collaborazione con l'autore.

[? 13](#) H. GUIBERT, « Une rencontre entre Eugène Savitzkaya et Hervé Guibert », cit., p. 6.

[? 14](#) B. CARBONE - J.-P. FOULLONNEAU - P. JARICOT - X. PERSON (entretien réalisé par), in *Eugène Savitzkaya*, cit., p. 9.

[? 15](#) *Ibid.*, p. 10.

[? 16](#) *Ibid.*, p. 12.

[? 17](#) E. SAVITZKAYA, « Le fou terrestre », entretien avec T. GUICHARD, *Le matricule des anges*, n. 67, octobre 2005, p. 14-17 : p. 15.

[? 18](#) Ripubblicati con il titolo di *Fragments* nell'edizione con prefazione di F. De Haes e una lettura di M. Quaghebeur [Bruxelles/Paris, Labor (Espace Nord 7)/Nathan, 1983, rééd. revue et augmentée, Labor (Espace Nord 7), 1995] o nell'edizione con prefazione di D. Laroche, Bruxelles, Didier Devillez, 1995. Altri scritti sono stati ripubblicati con il titolo *Quelques bribes* con un'introduzione di M. Quaghebeur, Bruxelles, Didier Devillez, 1995, in occasione dell'esposizione *Paul Nougé* presentata alla Maison du spectacle La Bellone, a Bruxelles, dal 14 febbraio al 15 aprile 1995.

[? 19](#) P. NOUGÉ, *Journal (1941-1950)*, Bruxelles, Didier Devillez, 1995, p. 71.

[? 20](#) H. GUIBERT, « Une rencontre entre Eugène Savitzkaya et Hervé Guibert », cit., p. 5.

[? 21](#) E. SAVITZKAYA, *Fou trop poli*, cit., p. 42.

-
- [? 22](#) *Ibid.*, p. 26.
- [? 23](#) B. CARBONE-J.-P. FOULLONNEAU-P. JARICOT-X. PERSON (entretien réalisé par), « Eugène Savitzkaya », cit.p. 9.
- [? 24](#) E. SAVITZKAYA, « L'écriture en spirale », n. 20, Été 1981, p. 103-104 : p. 103 e in *Mongolie, pleine sale...*, cit., p. 193-195 : p. 193.
- [? 25](#) E. SAVITZKAYA, « Le métronome du plaisir », cit.p. 21, 22.
- [? 26](#) S. SPERO, « Le roman en révolte : les horizons littéraires d'Eugène Savitzkaya », in C. MAUBON (ed.), *Tradizione e Contestazione III. Canon et anti-canon. À propos du surréalisme et de ses fantômes*, Firenze, Alinea Editrice, 2009, p. 179-194 : p. 187.
- [? 27](#) *Ibid.*, p. 185.
- [? 28](#) *Ibid.*, p. 188.
- [? 29](#) C. VIRONE, « Lecture », in E. SAVITZKAYA, *Mongolie, pleine sale...*, cit., p. 170.
- [? 30](#) *Ibid.*, p. 190.
- [? 31](#) E. SAVITZKAYA, *Fou trop poli*, cit., p. 44, 45.
- [? 32](#) Cfr. L. DEMOULIN, « Bestiaire et métamorphoses d'Eugène Savitzkaya », *Ponti/ponts*, n. 2, Milano, 2003, p. 65-80.
- [? 33](#) E. SAVITZKAYA, *Fou trop poli*, cit., p. 81.
- [? 34](#) *Ibid.*, p. 90, 91.
- [? 35](#) *Ibid.*, p. 77.
- [? 36](#) U. ECO, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009, p. 327.
- [? 37](#) *Ibid.*, p. 233.
- [? 38](#) LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par J.-L. Steinmetz, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, p. 261-263 (Allegato 1).
- [? 39](#) U. ECO, *Vertigine della lista*, cit., p. 281-283.
- [? 40](#) E. SAVITZKAYA, *Fou trop poli*, cit., p. 98.
- [? 41](#) S. SPERO, « Le roman en révolte : les horizons littéraires d'Eugène Savitzkaya », cit.p. 194.
- [? 42](#) E. SAVITZKAYA, *Fou trop poli*, cit., p. 8.
- [? 43](#) S. BECKETT, *Malone meurt*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1951, p. 108, 109.
- [? 44](#) *Ibid.*, p. 97.
- [? 45](#) E. SAVITZKAYA, *Fou trop poli*, cit., p. 63.
- [? 46](#) E. SAVITZKAYA, « Le métronome du plaisir », cit., p. 23.
- [? 47](#) E. SAVITZKAYA, *Fou trop poli*, cit., p. 77.
- [? 48](#) Cfr. D. VIARTT - B. VERCIER, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005, p. 394, 395.
- [? 49](#) E. SAVITZKAYA, *Fou trop poli*, cit., p. 122.
- [? 50](#) *Ibid.*, p. 110.

[? 51](#) S. GUILLANDON, *Savitzkaya ou la cruauté de l'être*, p. 5. L'etimo di *crudus* (da cui *cruditas*) viene da *cruur* : il sangue che fuoriesce da una ferita. Riporto le note del dizionario di latino di Lewis e Short: *cruditas* : « lit. indigestion, effectus pro causa : an overloading, repletion of the stomach; abstr. pro concr.: undigested food ».

[? 52](#) E. SAVITZKAYA, *Fou trop poli*, cit., p. 112.

[? 53](#) LAUTRÉAMONT, *Poésies II*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 288.

Pour citer cet article :

Marcella BISERNI, *Esilio interiore e riscrittura del reale in « Fou trop poli » di Eugène Savitzkaya*, Lire le roman francophone. Hommage à Parfait Jans (1926-2011), *Publifarum*, n. 20, pubblicato il 2013, consultato il 23/05/2024, url: http://www.farum.it/publifarum/ezine_pdf.php?id=249