

Il romanzo *Loufoque* di Éric Chevillard: usare la lingua per leccarsi le dita dei baffi

Gianmaria Finardi

Università di Verona

*P*otendo contare su una produzione di ben diciannove romanzi editi presso Minuit, Éric Chevillard si è indiscutibilmente guadagnato una posizione dominante nel panorama della narrativa contemporanea; si tratta di una personalità alquanto ingombrante e destinata più che mai a fare parlare di sé, anche in ragione del suo ruolo di acuto ed intransigente recensore di testi letterari settimanalmente ricoperto nella rubrica di *Le Monde*, *Le Monde des livres*. Quel che stupisce, semmai, è la molteplicità dei giudizi di volta in volta espressi dai critici sulla sua opera. Troppo spesso, del resto, qualifiche come *minimaliste*, *impassible*, *ludique*, *fantaisiste* sono risultate un po' generiche, insufficienti a render conto delle *mille facettes* di questo autore di ascendenza beckettiana. D'altro canto, le chiavi di lettura più puntuali, improntate ad individuare in singoli caratteri stilistici elementi distintivi ed emblematici di tutta la sua poetica, come ad esempio il "cliché comme forme d'engagement" (73) brillantemente osservato da Gaspard Turin in un recente saggio, sembrano segnalare l'inizio di un atteggiamento assai prudente ormai adottato da una parte della critica; tali caratterizzazioni si configurano significativamente come il sintomo diffuso di una certa sfiducia rispetto alle effettive *chances* di descrivere per intero un'opera che pare fare dell'inclassificabilità il proprio marchio di fabbrica.

Nell'impossibilità di eludere l'intrinseca poliedricità del romanzo chevillardiano, bensì nel tentativo di ricalcarne gli irregolari contorni, è opportuno accostarlo ad una modalità letteraria idonea, a sua volta altamente instabile: la *loufoquerie*. Non deve sorprendere quindi che la definizione preliminare di *loufoquerie*, per quanto precisa, rischi di risultare, di primo acchito, piuttosto oscura: "Une forme de représentation surprenante sans être réellement novatrice, plutôt plaisante sans être réellement comique, faiblement signifiante sans échapper réellement aux règles du sens." (Jourde, *Loufoque* 155).

Forse più funzionale, a questo punto, è osservare questa a dir poco sfuggente modalità letteraria, in una prospettiva diacronica, come il prodotto composito di una sedimentazione operata nel corso dei secoli. Per quanto la *loufoquerie tout court* sia stata sintetizzata solo attorno al 1890 nei sovversivi ambienti dei *fumistes*, degli *zutistes* e degli *hydrophathes*, in quanto importante componente di una corrente di estrazione antipositivista, essa trae il sostentamento originario dalla profonda vena *gauloise* di derivazione rabelaisiana, sopravvive nell'ombra, al riparo dai lumi del classicismo e del razionalismo settecentesco, per poi iniziare a sbocciare sotto il sole nero dei piccoli romantici. Nel Novecento, tale tradizione viene coltivata nelle fantasie dei surrealisti, lontano dalle frange più *engagées* del movimento di Breton, mentre trova ancora terreno fertile nella concezione ludica della letteratura tramandata dagli oulipiani alla postmodernità.

Un primo restringimento rispetto all'iperconnotazione della *loufoquerie*, in quanto fenomeno letterario, può essere utilmente praticato osservando la duplice etimologia dell'aggettivo corrispondente, *loufoque* e del suo equivalente inglese, *zany*. L'epiteto francese deriverebbe – non è l'unica ipotesi – dal "mot resté argotique, *louf* ou *loufdingue*" (Lecerclé 167), ponendosi così in una stretta relazione con il sema della follia. La via anglosassone, invece, si rivela assai più impervia da seguire, ma, come fa notare Lecerclé, non meno feconda: "*Zany* a [...] une origine italienne. Non pas *loffa*, une vesse, mais *Zanni*, un personnage bouffon de la *commedia dell'arte*." (168). Si evidenzia così un forte legame con il sema della comicità, che investe il termine in questione di una connotazione più leggera rispetto a quella precedentemente isolata. Basta, del resto, continuare a scavare nell'etimologia della parola britannica, per avere la conferma della natura semantica mista del termine *loufoque*, che deve essere inteso nella sua doppia accezione di "folie douce" (Jourde, *Loufoque* 155), di delirio comico: "Et si l'on entend dans ce *z* initial une trace d'accent

vénitien, on se rend compte que cet adjectif a pour origine un prénom commun, *Gianni, Jean*, personnage burlesque et foldingue, mélange habituel de clown et de valet.” (Lecerle 168).

Così individuata, tale compresenza semica permette di dettagliare ulteriormente la definizione sin qui fornita: si può sottoporre ad un breve esame comparativo e contrastivo la *loufoquerie*, accostandola ad una selezione di altre modalità letterarie, attinenti ora alla follia ora più specificatamente alla comicità. È il carattere irrazionale della *loufoquerie* ad imporre un fugace richiamo al genere del “fantastique pur” (Todorov 57), giacché in entrambi i casi *l'enjeu* fondamentale è costituito da un fenomeno inspiegabile con l'ausilio della ragione, né in alcun modo riconducibile alle leggi fondanti del nostro mondo: “Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous bien connaissons, [...] se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier.” (29).

Sentito come il sintomo leggero dell'insanabile divorzio tra uomo e mondo, come il piccolo segno del decadimento di qualsivoglia illusione di armonia, il *loufoque* finisce per ricordare la concezione dell'assurdo dolorosamente sperimentato dal Novecento. Proprio la presenza di una certa leggerezza, tuttavia, costituisce il discrimine più netto tra la *loufoquerie* e l'assurdo. Per quanto capace di esprimersi per “*éclats loufoques*”, l'universo sartriano – tanto per citare un caso emblematico – “*prend les figures du monstrueux et se surcharge de sens (le cadavérique, le repoussant)*” (Mourey, *Bêtes* 22); la *loufoquerie*, al contrario, si presenta come una modalità “plus volatile”, poiché essa “ne se fixe pas en un agencement de figures déjà codées et sursémantisées” (22).

Per il suo carattere aleatorio, la *loufoquerie* può legittimamente essere associata al *nonsense*. Non a caso, la differenza tra i due potrebbe talvolta essere ridotta a una “question quantitative” (Jourde, *Empailler* 48). Considerato in se stesso, il *nonsense* non significherebbe nulla, producendo l’“absence finale d'un certain sens” (Benayoun 16); il *loufoque*, invece, in quanto poco significativa, non risulterebbe totalmente privo di senso, giacché “consiste à dire des choses, non pas dépourvues de sens, mais privées de nécessité” (Jourde, *Empailler* 28). Più *tranchante*, allora, pare una distinzione tra le due modalità letterarie praticata relativamente al contesto in cui una data formulazione è inserita. Mentre il *nonsense* si mostra come un'impertinenza in aperta contraddizione con il senso, in modo più sottile, il *loufoque* “se produit dans le cadre conventionnel de l'apparition du sens, il ne la contredit pas de manière flagrante” (48).

Da un punto di vista macrostrutturale, tali leggere impertinenze implicano un principio di rottura rispetto all'unità di senso, oltre che all'attività del lettore, avvicinando la *loufoquerie* ai dispositivi afferenti alla *fantaisie*, tipica del *roman* cosiddetto *excentrique*. Così come nella *loufoquerie*, i mille stratagemmi orditi nel romanzo che si inserisce nella posterità di Sterne postulano, almeno in linea teorica, "l'irruption de l'hétérogène dans l'œuvre littéraire, qui s'ouvre à des corps étranges et étrangers" (Sangsue 24). A ben guardare, però, l'etica della rottura cui si richiama il romanzo eccentrico non è rispettata che superficialmente: ad incollare i cocci narrativi concorrono i continui richiami alla condizione della narrazione che, in quanto situazione della produzione del senso, rinvia indirettamente alla sovranità dell'"esprit créateur, qui s'affirme par-delà les hiérarchies et les contraintes esthétiques" (Jourde, *Empailler* 291). A dispetto della loro varietà, del resto, gli espedienti della *fantaisie* rivelano tutti una finalità digressiva, finendo per costituirsi come la norma del testo, per fissare la nuova velocità di crociera della lettura; considerata in un'ottica globale, la discontinuità espressa dagli espedienti del *roman excentrique* perde di intensità, si risolve, per fusione, in un fuoco di paglia.

Emerge, di contro, il carattere asistematico della *loufoquerie*, che fa dell'irriducibilità al contesto non solo una peculiarità, bensì una delle condizioni fondamentali della propria esistenza. Se tale modalità letteraria "rompt un enchaînement et se manifeste par rupture, comme un événement singulier" (Grojnowski 136), lo si deve alla sua intrinseca fragilità: "Le loufoque résiste mal à la systématisation." (Méaux 78). La medesima necessità di conservazione spiega perché il *loufoque* debba emergere incidentalmente, come "une apparition" (Jourde, *Empailler* 191), e, di conseguenza, perché il lettore vi riconosca le giubilanti "allures d'une trouvaille" (Méaux 79).

Come occorrenza leggera e in apparenza spontanea, in grado di suscitare una certa percezione di *déplacement* nel lettore, la *loufoquerie* pare connettersi in maniera piuttosto automatica ad alcune modalità comiche. Se la si trova però un po' dappertutto, "dans des textes qui paraissent fonctionner selon des recettes éprouvées du comique", ciò non significa che sia possibile associarla in maniera troppo compatta a certe forme: la *loufoquerie* si caratterizza piuttosto come una modalità infestante delle strutture codificate della comicità, da cui risulta "transporté[e] en contrebande" (Jourde, *Empailler* 24). Il suo carattere anarchico, infatti, le vieta di inserirsi in veri e propri sistemi, di partecipare attivamente, seppur nei

modi del riso, ad una qualche festa del senso. La *loufoquerie* in sé si distingue così dalle forme comiche basate sul *renversement* di un'opera preesistente, nella misura in cui si vuole priva di qualsivoglia intento *pastichant* o legato a ciò che Genette chiama *travestissement*.

In quest'ottica, sia la parodia che le modalità afferenti al *burlesque*, che “au sens stricte consiste pour l'essentiel dans une parodie en style bas” (Schoentjes 68), risultano troppo finalizzate alla sovversione di un modello, quindi bandite dall'orizzonte *loufoque*. Analogamente, “la loufoquerie ne se confond pas avec les jeux subversifs de la carnavalisation” (Mourey, *Ouvertures* 8), che Mikhail Bakhtin ha definito “le rabaissement, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal, et abstrait sur le plan matériel et corporel” (*Œuvre* 87): l'inversione delle scale di valore postula a sua volta un rovesciamento dell'ordine referenziale e, come tale, non rende la carnevizzazione dissimile dalle forme parodiche. La medesima qualità asistemica, invece, finisce per avvicinare il *loufoque* alle mostruosità del *grotesque*, “lieu des bigarrures”, “pot-pourri, [...] cabinet de curiosités étranges, hétéroclites et comiques” (Loicq 265). Del resto, come espressione di una comicità eccessiva, à la *lisière* del delirio, il *grotesque* sembra poter incarnare l'animale chimerico per antonomasia, lo stesso cui la derivazione etimologica di “loup-phoque” (Bessard-Banquy 149) fa apertamente riferimento.

Della ricchezza semantica del termine *loufoque*, inoltre, rende conto il lavoro di Pierre Jourde sulla categoria dell'incongruo. Lo studioso investe indirettamente la *loufoquerie* del valore *incongrus* di “rencontre sans accord”, di “une superposition intenable” (*Empailler* 30), per poi individuare tre linee guida, utili a orientarsi anche nel chiasso della rapsodia *loufoque*: “Rupture, rencontre hétéroclite, superflu.” (34).

Certo, benché la stratificazione semica sin qui individuata si traduca nell'impossibilità di sbilanciarsi in un giudizio che sancisca la prevalenza di un carattere sull'altro, i problemi maggiori riguardano la coerenza della lettura: tocca ad un lettore munito di pezzi difettosi, con infinita pazienza, il completamento del puzzle *loufoque*. Tornando a Chevillard, allora, si terrà in debita considerazione il ruolo del lettore, procedendo dall'osservazione degli effetti di gratuità a quelli scaturiti dalla comicità, fino ad arrivare alle ragioni che soggiacciono all'effetto straniante della sua opera: sarà possibile inscrivere la poetica chevillardiana nel solco della tradizione letteraria caratterizzata dal ricorso al *loufoque*.

Dovendo tentare di esprimere, in maniera efficace, la perplessità del lettore alle prese con i romanzi di Chevillard, forse converrebbe partire dalla celeberrima immagine utilizzata da Umberto Eco: “Se il testo è una macchina pigra che esige dal lettore un fiero lavoro cooperativo per riempire spazi di non-detto o di già-detto rimasti per così dire in bianco, allora il testo altro non è che una macchina presupposizionale.” (24-25). Benché valida per qualsivoglia opera letteraria, la rappresentazione offerta da Eco necessita davvero di poche precisazioni per calzare perfettamente al caso in questione: si dirà allora che il testo di Chevillard è una macchina presupposizionale, giacché ha bisogno delle attualizzazioni del lettore per funzionare, ma anche che è una macchina rotta, prima ancora di risultare pigra. Troppo spesso, infatti, il lettore si trova di fronte a formulazioni che appaiono avulse dal contesto in cui si trovano inserite, nella misura in cui non concorrono a completarlo, rivelandosi globalmente prive di funzionalità. Se è vero che “le lecteur reste perplexe sur le statut et les intentions de ce qu’il lit” (Jourde, *Empailler* 23), ciò è dovuto alla fondamentale gratuità di queste parti di testo, che si presentano come il frutto casuale di altrettanti “choix dépourvus de nécessité, parmi une foule d’autres choix possibles” (51). Il lettore si trova così ad avere a che fare con parti incoerenti rispetto alla macchina testuale, che assume le sembianze di una vera e propria accozzaglia di pezzi inservibili.

Un tale effetto di incoerenza non potrebbe prodursi senza un diffuso indebolimento della coesione logica tra le parti. Al preciso intento di minimizzare i nessi che regolano le gerarchie esistenti tra i vari costrutti, infatti, si riconducono il ricorso esasperato alla paratassi e il sistematico impiego del presente indicativo. Ciò è evidente nel seguente passo tratto da *Un fantôme*:

Sa conscience et son corps ne coïncident pas, la première souffre et s’amuse, mais ce dernier s’ennuie, s’ennuie, s’accomplit chaque jour dans les mêmes gestes, refait chaque jour les mêmes promenades en boucle, il ne lui arrive rien, il vieillit dans ces fonctions, hors du temps. (Chevillard 55)

Come significativamente sottolineato dalla locuzione avverbiale conclusiva, nonché dalla messa in scena della tematica della monotonia, l’uso regolare del presente evacua del tutto la questione della *consecutio*, proiettando la narrazione in una dimensione atemporale. Secondo una consuetudine assai consolidata, si produce quindi un effetto di libera disar-

ticolazione sintattica che viene amplificato dalla cancellazione di qualsiasi rapporto di subordinazione esistente tra le proposizioni: l'enunciato si mostra come un informe accumulo di nove principali, in grado di assumere estensioni potenzialmente infinite.

La mancanza di necessità generalmente esibita nel testo raggiunge il parossismo quando prende le fattezze della parodia del discorso speculativo proprio della scienza, massima espressione della logica formale. Si pensi all'incipit di *Au plafond*, l'ottavo romanzo concepito da Chevillard; qui, partendo da una disquisizione che si vuole irrefutabile, la voce narrante giunge alla dimostrazione assurda dell'insensibilità dell'uomo moderno al colore grigio:

Les plus gros nuages sont gris, les plus hautes et vastes villes sont grises, l'éléphant, l'hippopotame, tous les pachydermes sont gris, on les voit de plus loin que le colibri ou le papillon excessivement colorés, or le préjugé demeure qui veut que le gris soit la plus mince manifestation du visible, ce qui se distingue à peine du rien ou s'en rapproche le plus, préjugé si tenace qu'il a d'ailleurs fini par aveugler pour de bon les populations: combien d'hommes et de femmes restent des jours, des mois, des années entières sans voir un éléphant, un hippopotame, comme si de telles bêtes énormes étaient bel et bien devenues imperceptibles pour eux? Aujourd'hui, la sensibilité au gris caractérise quelques rares esthètes qui ont des âmes de musiciens. (7)

Proprio mentre si apprezza il carattere ilare del brano, che poggia soprattutto sulla natura incompatibile dei dati messi in relazione, ci si accorge della sua "apparence raisonneuse" (Jourde, *Loufoque* 156); solo presentata nella veste logica di una concatenazione fondata su un presunto rapporto di causa ed effetto, del resto, la serie di fatti messa in scena risulta ancora legittimata, evitando di iscriversi apertamente nel *nonsense*. Qui – ormai è chiaro – Chevillard gioca a spacciare come prodotto della logica formale ciò che in realtà appartiene alla logica naturale, sconfinando nel campo della *ruse*, della retorica.

Da un punto di vista strettamente dialettico, infatti, Chevillard argomenta la propria tesi insistendo su alcune tautologie: egli finisce per mettere paradossalmente in dubbio l'identità di alcuni oggetti, nel momento stesso in cui ne specifica il colore; è il caso delle nubi, delle città, degli elefanti e degli ippopotami, animali di cui si precisa la ben nota appartenenza all'ordine dei pachidermi. Per di più, il labile legame tra queste prime asserzioni, che sono significativamente coordinate per asindeto, è

espletato dal solo colore grigio; da qui, si originano una serie di zeugmi semantici, capaci persino di unire sotto una comune egida cromatica il destino degli esseri più disparati, come pachidermi e farfalle. Ma è nel periodo conclusivo del passo che risiede l'argomento e il dispositivo più efficace per tentare di persuadere il lettore: a Chevillard basta prendere *au pied de la lettre* la frase fatta *les préjugés aveuglent les gens*. Secondo un modo di procedere assai diffuso, egli provvede alla risemantizzazione del lessicalizzato, dando luogo a un *déravage* linguistico che risulta tanto bizzarro quanto apparentemente razionale: proprio perché letteralmente accitati dai pregiudizi sull'inconsistenza del grigio, gli uomini non riuscirebbero a vedere gli animali macroscopici per antonomasia, gli elefanti, se non – suggerisce ironica la voce narrante – in alcune rare occasioni.

Pur senza prodursi in una conclamata deriva del senso, molto spesso Chevillard opera un sabotaggio della retorica classica: l'effetto è ancora più eclatante. Si prenda in considerazione, ad esempio, la metonimia indubitamente risolta dal narratore omodiegetico per ribadire di essere un soggetto sano di mente: "Toutes les antennes de mes sens sont à leur place." (Chevillard, *Au plafond* 9). Qui, la voce narrante non si limita all'espressione metonimica e appartenente alla lingua figurata, *avoir des antennes*, normalmente impiegata per sottolineare che si ha dell'intuito; al tempo stesso, non si accontenta della formula pressoché equivalente e altrettanto lessicalizzata di *avoir les sens à leur place*. Quasi non sapesse decidersi, l'io narrante arriva a saldare le due frasi in questione sciogliendo abusivamente la metonimia che prevede l'esplicitazione delle sole *antennes* in luogo della sensibilità; in questo modo, Chevillard costruisce la frase impossibile che mostra, nella sua natura ridondante e apparentemente sgraziata, il proprio margine di gratuità, come si conviene ad uno scrittore capace di usare la lingua per leccarsi le dita dei baffi.

Eludendo i dettami della logica formale tanto quanto i costrutti previsti dalla dialettica, nel suo complesso il testo non può che configurarsi come una miriade di frammenti tra loro incoerenti. Questa constatazione sembra suggerire l'esistenza di una diretta correlazione tra la globale indecidibilità della visione *loufoque* e la sostanziale brevità dei frammenti nei testi di Chevillard. Non è solo il riscontro di una certa propensione della *loufoquerie* per le forme brevi ad insinuare il sospetto che non si tratti di una coincidenza fortuita: "Le loufoque, visiblement, est séduit par l'exploration des genres brefs." (Vray 379). Proprio il riconoscimento di un'indubitabile tensione dell'opera di Chevillard verso il frammento lette-

rario, confermato dalla brevità dei romanzi e dal frequentissimo ricorso alle formule gnomiche, condurrebbe ad individuare nell'insufficienza di una parola ridotta ai minimi termini la ragione fondamentale dell'indeterminatezza del testo.

Tuttavia, come invita a fare lo stesso Eco quando specifica che "il testo è un meccanismo pigro e economico" (52), pare utile trasportare la questione sul piano dell'economia linguistica. Prendendo le movenze dai postulati di Ducrot, secondo il quale "il testo è intessuto di *non-detto*" (51), e poggiando sulle acquisizioni di Grice, che fissa le regole base della condivisione dell'informazione nella comunicazione, Eco stabilisce l'esistenza di una quota minima di attualizzazioni richieste dall'opera al lettore, perché questi la aiuti a funzionare. In questa nuova prospettiva, emerge il principio antieconomico che regola il malfunzionamento della macchina testuale chevillardiana: in quanto – come s'è detto – meccanismo rotto, il romanzo di Chevillard finisce spesso per esplicitare ciò che non serve, mentre tace quel che è necessario alla comprensione.

Ciò è comprovato nel corso della lettura di *Du h risson*, romanzo narrato in prima persona, dove il progetto autobiografico promesso dal protagonista-scrittore   impedito da "un h risson naif et globuleux" (Chevillard 9), un tanto fastidioso quanto improbabile riccio;   con l'aiuto di un espediente digressivo dichiarato, e anche minuziosamente descritto per oltre duecento pagine, che il narratore riesce a non raccontare pressoch  nulla della propria vita.

Solo alleggerito del peso della necessit , d'altra parte, il testo pu  riuscire, nei casi pi  estremi, a riempirsi di una serie di eventi preliminarmente o retrospettivamente esibiti in quanto ipotetici, concorrenziali al racconto vero e proprio, secondo una modalit  narrativa significativamente catalogata da Prince come "alternarr " (223). Emblematico a tal proposito   un brano tratto da *Palafox*, che muove da un fatto apparentemente incontrovertibile, il soffocamento dell'animale Palafox. A confermare questa impressione, del resto, contribuisce la speculazione di un'imprecisata voce narrante dal carattere onnisciente che, mentre formula ipotesi sulla dinamica dell'incidente, sembra offrire al lettore una vera e propria analessi in grado di aiutarlo a ricostruire l'accaduto; Palafox si sarebbe strangolato girando attorno al palo a cui si trovava legato:

Palafox   demi  trangl  g t sur le flanc [...]. Après avoir en vain tir  sur sa longe, il se sera mis   brouter sans app tit, plutôt pour passer le temps, sinon pourquoi

dans le sens des aiguilles d'une montre? La corde s'enroulait autour du pieu, à chaque nouveau tour le rayon d'action de Palafox se réduisait et bientôt [...] la pauvre bête tomba sur les genoux et de là sur le flanc, à demi étranglée. Bien sûr, il lui aurait suffi de faire machine en arrière, de tourner cette fois dans le sens inverse des aiguilles d'une montre pour recouvrer l'aisance de naguère. Mais Palafox n'en est pas là. Il n'a qu'une connaissance approximative du cadre spatio-temporel dans lequel il évolue [...]. Maureen le détache, lui verse ses cacahuètes dans une soucoupe. Palafox cabriole, se roule aux pieds d'Olympie. (Chevillard 103-104)

Ma è proprio la frase conclusiva della speculazione – la quarta frase dell'estratto – a gettare un'ombra sull'intero passo, allorché suggerisce che l'animale avrebbe potuto anche fare marcia indietro, iniziando a girare in senso opposto, quello antiorario. Non è un caso fortuito se la precisazione sul senso di rotazione di Palafox dà luogo all'ipertrofica immagine delle lancette di un orologio: essa non si riferisce tanto all'animale quanto all'omonimo testo, di cui esplicita la logica narrativa. Solo dopo aver postulato un'inversione dello spazio-tempo nel narrato, il lettore comprende il significato delle frasi successive, che, come indica la congiunzione avversativa, negano retrospettivamente quella iniziale: Palafox non si è mai trovato a terra agonizzante, giacché gode di ottima salute, intento com'è a giocare con Olympie, e Maureen aveva provveduto a liberarlo.

Scavando nel solco dell'ironia rivolta contro il lettore, si può allora cercare una prima spiegazione alla complessiva indeterminatezza della visione chevillardiana. L'incoerenza del testo non è imputabile ad un'insufficienza di ordine quantitativo dell'espressione, ma pare piuttosto sintomatica di una fondamentale inefficacia; di conseguenza, la parola esibita dal testo di Chevillard assume i connotati di una parola esitante, balbuziente, mancata rispetto al proprio oggetto.

Non è sorprendente che la presentazione di una parola mancata, intesa come espressione di un tentativo fallito, produca un certo effetto comico. Tale fenomeno trova una spiegazione preliminare nella teoria di Bergson, che individua nel riso il segno del riconoscimento di un processo di reificazione dell'individuo: l'ilarità scaturirebbe dalla messa in scena di un soggetto succube di un sistema funzionante per meccanizzazione, pertanto privato di quella libertà che fa di lui un soggetto *à part entière*. A tal proposito, particolarmente eloquente è il brano tratto da *La Nébuleuse du Crabe* riferito alle peripezie di M. Crab:

Hier, Crab a eu du mal au ventre toute la journée, des crampes à l'estomac. Cela faisait longtemps qu'il n'avait pas eu mal au ventre [...]. Alors évidemment, il fallait bien qu'un jour ou l'autre, de nouveau, il ait mal au ventre [...]. Ce matin Crab n'éprouve aucune douleur, mais son réveil en panne n'a pas sonné. Cela faisait longtemps que le réveil de Crab n'était pas tombé en panne. Alors évidemment il fallait bien qu'un jour ou l'autre, de nouveau, il tombe en panne [...]. (Chevillard 46-47)

Non senza aver provocato il riso del lettore, il povero Crab si rivela essere la vittima designata di tutta una serie di infausti eventi, posti secondo un *climax* di crescente gravità. Del resto, è la natura inconsistente di tale determinismo, sottolineata ironicamente dalla rigorosa simmetria dei costrutti sintattici, a costituire il fulcro comico del passo. Certo, come mostra questo stesso estratto, la meccanizzazione artefice del mondo alla rovescia di Crab esula dai procedimenti propriamente *loufoques*, rivelandosi più connessa con il *renversement* già osservato in merito alle forme parodiche: in quanto tentativo non riuscito, espressione di impotenza, la *réification* postula il successo e la libertà del soggetto tanto quanto “le raté du moteur suppose le moteur, [...] son bon fonctionnement” (Jourde, *Empailler* 21).

Di estrazione leggermente diversa si rivelano alcuni divertenti *calembours*, che, per il richiamo fonico installato tra le parole, si configurano come casi di meccanizzazione applicata al linguaggio. Mentre mostrano gli effetti del determinismo di Bergson sull'impotenza del soggetto parlante, tali costrutti hanno anche il merito di mettere direttamente in scena l'essenza della comicità *loufoque*, in quanto modalità di cortocircuitare la macchina linguistica. Ciò è illustrato da un brano tratto da *Le Vaillant petit tailleur*, dove l'interminabile proliferazione dei participi presenti appare finalizzata a sottolineare il carattere smisurato della devastazione perpetrata dai due giganti antagonisti del sarto:

Deux géants [...] désolent le pays, volant, violant, vitriolant, grillant, [...] rackettant, salissant, fumant, grimaçant, fracturant, lacérant, tordant, brisant, [...] prostituant, pigeonnant, avilissant, vandalisant, ruant, obstruant, inondant, pinçant, ravaillant. (Chevillard 117-118)

Come dimostra il medesimo brano, però, è alla riserva di gratuità di alcuni giochi di parole che si deve guardare per ritrovare il carattere distin-

tivo della comicità *loufoque*. Da un punto di vista semantico, infatti, alcuni participi presenti, come ad esempio *fumant* e *grimaçant*, si rivelano di certo marginali, quando non estranei, rispetto alla dominante semica della gigantesca devastazione, non trovando, in quella posizione, alcuna giustificazione diversa dalla loro mera forma participiale. Posto in questa prospettiva, diviene immediatamente comprensibile il celebre aforisma di Bobby Lapointe, secondo il quale “ce qui fait rire, ce sont les mauvais calembours” (Jourde, *Empailler* 21): solo nella sua forma mancata e quindi ingiustificata, in quanto espressione di un meccanismo linguistico inceppato, il gioco di parole offre la possibilità di avvicinare la comicità del testo *loufoque* di Chevillard.

A tal scopo, pare ora opportuno tradurre la questione nei termini economici di spesa, seguendo alcuni dei dettami della teoria del riso elaborata da Freud in *Il Motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*. Mentre afferma che “ridiamo di un dispendio eccessivo” (169), il padre della psicanalisi sostiene che il vero oggetto del riso sia da ricercarsi nello scarto tra la necessità di un gesto e la sua effettiva estensione: la gesticolazione che eccede la misura richiesta dalla sua effettiva necessità si qualifica come goffa, determinando un effetto comico. In questa accezione di eccedenza rispetto al senso, del resto, la comicità distingue i testi in questione dalle forme caricaturali. “L'excès caricatural ne laisse pas de déchets, mais gonfle le significatif” (Jourde, *Empailler* 33), per meglio sottolineare il senso; al contrario, l'espressione comica di Chevillard prende, persino nelle formulazioni più sintetiche, le ingombranti sembianze di una parola di troppo, detta per niente.

In questa nuova prospettiva, è possibile osservare la presenza di un disegno in grado di collegare molti dei motivi messi in campo, fino ad ora non classificabili; nella veste comune di dispositivi sorprendentemente sofisticati in rapporto alla loro funzione, si notano diverse declinazioni della tematizzazione dell'inutilità. Si pensi all'invenzione dei macchinari più complessi e dalla dubbia funzionalità che vengono spesso portati sulla scena da Chevillard. Questo è il caso della “machine à broyer du noir” (*La Nébuleuse* 21) faticosamente ideata da Crab, non prima di riscontrare che questa aveva già trovato una perfetta realizzazione nella macchina da scrivere. Nello stesso quadro si iscrive lo sperpero di risorse umane connesso alle numerose *gags* di stampo clownesco disseminate nei romanzi, in cui le immotivate gesticolazioni degli attanti occupano un ruolo centrale a

livello narrativo. L'esempio più eclatante è costituito da *Le Caoutchouc décidément*, il cui protagonista, Furne, spende l'esistenza accumulando vecchi pneumatici.

Nel ricordare scenari dalle tinte beckettiane, quindi, la comicità del superfluo messa in campo da Chevillard pare accostarsi alle problematiche dell'*humour noir*. Ponendosi come obiettivo il "senso dell'inutilità teatrale del tutto" (Angeli 11), del resto, il riso codificato da Breton attorno al 1936 si candida automaticamente al ruolo di perfetto antecedente. Se considerato invece nell'inquietante veste di "universo di orrori e minacce che si rovesciano in piacere e divertimento" (13), segno del passaggio dal dolore al piacere osservato in termini psichici da Freud, l'*humour noir* mostra la sua peculiarità. All'urgenza di sottolineare il rapporto di filiazione tra le due comicità, ma soprattutto di definire la leggerezza distintiva della parola *loufoque*, "visant le vide du monde" (Mourey, *Bêtes* 22), si deve l'espressione elaborata da Tournier di "humour blanc" (191). È allora nel tentativo di dire il vuoto, il margine di insignificanza del nostro mondo, che si intravede il primo obiettivo della comica parola *en trop* di Chevillard.

Certo, "emporté[e] par l'ivresse et la joliesse du tourbillon lexical" (Rabadi 112), la parola finisce letteralmente per girare a vuoto e perdere la presa sulle cose. A dispetto della sua endemica leggerezza, infatti, la lingua è confrontata direttamente con il peso delle cose brute, se è vero che queste non sono amalgamate, ma trasportate integre nell'impasto verbale. Questa è l'altra faccia della stessa medaglia, che oppone alla perturbazione logico-retorica, osservata come sintomo di inefficacia linguistica, il ricorso insaziabile agli oggetti. Del resto, mentre da un punto di vista quasi compensatorio conferisce un globale effetto di "hyperréel illogique" (Jourde, *Empailler* 60) alla finzione, il contatto con la materia investe l'oggetto testuale di un'aura di giubilante euforia, che solo l'esperienza diretta del mondo può dare: in questo senso, il carattere materiale della finzione contribuisce a dar corpo alla sua comicità. Proprio alla simbiosi con gli oggetti sostanziali il testo deve l'appellativo di "fiction concrète" (213), dove il richiamo alla durezza della materia aiuta a sciogliere, almeno in parte, l'enigma della sua proverbiale refrattarietà rispetto ai tentativi definitivi della critica.

La fame di concretezza esibita dal testo ha la sua perfetta incarnazione nel cucinare, che vi figura in quanto attività per antonomasia della manipolazione delle sostanze. L'attenzione garantita dal motivo gastrono-

mico alla materia, con particolare riguardo alle qualità, alle quantità e alle modalità di trasformazione degli elementi, risulta tanto più acuta quanto più la ricetta in questione si dimostra inattesa. Ancor più dell'ordine alfabetico di un'enciclopedia, del resto, la ricetta, intesa come elenco fatrastico, permette di portare sulla scena gli ingredienti più disparati, che vengono liberamente accostati, dando vita al più variegato degli impasti.

Si prenda, ad esempio, una delle dodici ricette consigliate da Mme Fontechevide ad Algernon per cucinare Palafox, il protagonista proteiforme ed eponimo del terzo romanzo di Chevillard. Qui, Palafox, da animale chimerico quale è, si impone da solo come emblema dell'insieme eteocrito, venendo inizialmente descritto con gran dovizia di particolari nelle sue singole parti; in seguito, esso è lavorato insieme agli alimenti più disparati, fino al momento dell'impattamento, dove – non senza suscitare una certa ilarità – è accompagnato da un'ordinaria purea di pomodoro:

Plumez Palafox pendant qu'il est encore tiède [...]. Coupez nageoires et queue [...]. Enlevez la vessie natatoire [...] en prenant garde de ne pas crever la poche à fiel [...]. Puis désossez, parez, farcissez de pain aillé, arrosez de saindoux, et braisez [...]. Lorsque Palafox aura perdu sa coloration rouge, salez, saupoudrez de farine. Mouillez de vin blanc et de bouillon, autant de cidre, relevez avec thym, raifort, épices, poivre moulu et une pointe de cayenne. Comptez une heure trente de cuisson [...] et envoyez à table avec une purée de tomates. (151)

Non meno sostanziale appare il valore implicitamente veicolato dal carattere alimentare della ricetta. In quanto attività che prelude all'ingestione, all'assimilazione di sostanze estranee, la cucina assume un significato gnoseologico. Considerata unitamente al ricorso frequente allo scatologico, del resto, l'allusione al divorare completa il quadro rabelaisiano del *grand gosier avaleur*, il modello archetipico della ricerca epistemologica, dove la conoscenza del mondo si unisce alla gioia di vivere: “Un rire peut naître de ces manipulations verbales, qui tient de la jouissance procurée par la dévoration – car jouer avec les mots, c'est se mettre les choses dans la bouche.” (Jourde, *Empailler* 25). Si pensi alle proporzioni pantagrueliche dell'abbuffata con cui si concludono i festeggiamenti per le imprese del piccolo sarto in *Le Vaillant petit tailleur*:

On ne prend plus la peine de coucher les bêtes dans les plats. On les empoigne avec le feu qui les cuit. Les grives, les cailles, les bécasses, les pigeons sont engloutis entiers, avec la tête et les os, avec le ciel. On a une canine encore en guise

de lulette. On se tape sur la panse en grondant de plaisir. Puis dans le dos pour expectorer une arête centrale d'esturgeon. (Chevillard 247-248)

Come dimostra lo stesso esempio, però, è in una prospettiva più residuale che materiale che si deve intendere l'epistemologia a metà messa in scena dalla cucina *loufoque* di Chevillard: essa finisce per esibire agli occhi del lettore una *dévoration non consommable*, tanto eccessiva quanto impossibile. È proprio nel tono iperbolico della descrizione che risiedono le tracce, non solo dell'ironia dell'autore, ma anche del duplice movimento che caratterizza il malandato stomaco dell'opera chevillardiana: al sussulto volitivo del testo, che mette in scena l'ingurgitamento frenetico e avido delle sostanze, si contrappone inmancabilmente la strenua resistenza delle stesse, troppo calde, troppo integre, troppo grandi, troppo dure per venire assimilate; in tal senso, si deve intendere l'immagine conclusiva del brano, che accosta il piacere del mangiare all'espettorazione della lisca centrale di uno storione. Proprio l'andamento a singhiozzo del particolare "moteur à explosion" della ricerca gnoseologica presentata nel testo, che procede per fasi di "rejet, expulsion, et en même temps consommation" (Jourde, *Empailler* 25), suscita un riso strozzato nel lettore.

Fuor di metafora, infatti, è possibile individuare nella controversa dinamica del riso *loufoque* il segnale di una questione ben più seria, legata all'identità. Come si evince dalla teoria formulata da Chesterton in *Tales of the Long Bow*, il riso scaturisce dall'atto linguistico emanato da un soggetto che tenta di operare una riduzione dell'estraneità avvertita come tale in seno all'oggetto di cui ride. Benché postuli il riconoscimento di un'estraneità, conferma l'antropologo, l'attività del riso non sarebbe esercitabile da un individuo che non avesse rapporti con il bersaglio del proprio riso. Seguendo la sua fondamentale condizione di *mise en place*, la "réfèrence au vécu", per cui "le rire concerne en effet une expérience partagée dans le vécu qu'il convoque" (Sardoulet 304), il riso rivela il paradosso su cui si fonda, un'identità posta alla base della differenza.

Se trasportato sul piano dell'interrogazione ontologica, tale paradosso può sperare di essere, almeno in parte, risolto. È in nome di un atteggiamento essenzialmente nichilista che Chevillard si confronta con le sostanze di cui riempie di continuo il testo. Nel tentativo di decontestualizzarle, privandole completamente della rete di rapporti e significati assunti nel nostro mondo, l'autore mette le cose in connessione diretta con il nulla: "Les fantômes n'existent pas. Il n'y en a pas, il n'y en a jamais eu.

C'est d'ailleurs ce qui rend leurs apparitions si effrayantes." (*L'Autofictif* 20). Una volta postulato nella forma di un'equivalenza, per cui una cosa è nulla e nulla è qualcosa, tale illogismo di partenza dà il via ad una serie illimitata di possibilità.

Solo procedendo da un'assenza di necessità, del resto, le cose proiettate nel testo si prestano alle più disparate ed inattese combinazioni: "La tortue retournée court sur la face cachée de la lune." (Chevillard, *L'Œuvre* 85). Come mostra l'esempio, in cui la luna piena si trasforma nella parte inferiore del carapace di una tartaruga, nell'universo chevillardiano ogni cosa è potenzialmente in grado di diventare qualsiasi altra cosa: da questo principio positivo emerge l'infinita riserva di creatività del testo. Pur foriera di un intento ludico, allora, tale scrittura ha il merito di farci vedere un mondo diverso, producendosi in una "interrogation perpetuelle des choses", una "interrogation impossible hors des mots" (Bessard-Banquy 153). Se si considera anche quest'alta finalità palesata dell'opera, tesa ad un'esplorazione semantica del mondo, si capisce meglio la perplessità provata dal lettore di fronte alla sua comicità *interlope*, capace di suscitare ora una *franche rigolade* ora un inesprimibile stupore.

D'altra parte, interrogarsi sul significato intrinseco della realtà si rivela un'operazione alquanto seria, giacché presume una profonda messa in crisi del rassicurante ordine su cui si fondano le nostre certezze. In questo quadro straniante si inscrivono le visioni di un mondo privato di necessità, dove persino la scansione cronologica è elusa:

Je dois impérativement téléphoner, dit un jour Alexander Graham Bell en repoussant son assiette, et devant les convives stupéfaits, il se mit à tracer fiévreusement sur la nappe les plans d'un appareil étrange: le téléphone était né. (Chevillard, *Le Caoutchouc* 112)

Come suggerisce questa raffigurazione paradossale della realtà restituita dal testo, il mettere in dubbio l'ordine costitutivo del reale implica un'incertezza di fondo riferita al senso della Storia. Proprio dall'urgenza del testo di interrogarsi sulla direzione percorsa dalla Storia, sulla necessità delle sue presunte origini, nascono le visioni alternative di Chevillard. Non senza una gran dose di autoironia, l'autore affida a Bell la postura del creatore, l'essere per cui le cose sarebbero già nominate prima ancora di esistere. In questo modo, come fa notare Jourde, si individua nel linguaggio, qui simboleggiato dall'invenzione dello strumento di "déperdition de

la parole” (*L'Œuvre* 280) per antonomasia, il luogo dell'*avant big bang*, il vero punto zero della Storia, in cui si assiste all'incontro primordiale: quello tra parole e cose.

Ma questo stesso brano si rivela doppiamente significativo. Ad uno sguardo più attento, infatti, esso si mostra come un'allusione sorprendentemente precisa a un passo tratto da una ricerca sulla logica modale condotta alla fine degli anni Sessanta, *An Introduction to Modal Logic*. Qui, in particolare, gli studiosi Hughes e Cresswell portano l'esempio della creazione del telefono per mettere l'accento su una questione basilare della teoria dei mondi possibili, ovvero quello della concepibilità di altri mondi dal punto di vista del nostro:

But this stronger sense of conceivable, although it makes accessibility transitive, does not make it symmetrical. For example, we can conceive of a world without telephones [...]. But if there had been no telephones, it might surely have been the case that in such a world no one would know what a telephone was, and so no one could conceive of a world (such as ours) in which there are telephones; the telephoneless world would be accessible to ours but ours would not be accessible to it. (78)

La centralità del brano a cui Chevillard sceglie di richiamarsi è del resto certificata da Eco, che se ne serve a sua volta, dieci anni più tardi degli studiosi, per fondare il suo approccio costruttivistico ai mondi possibili. Nel commento al passo in questione, il semiologo osserva la “necessità metodologica di trattare il mondo reale come un costruito culturale” (132): “se vogliamo parlare di stati di cose alternativi (o mondi culturali) bisogna avere il coraggio [...] di ridurre il mondo di riferimento alla loro misura.” (134).

Proprio su questa consapevolezza, allora, si fonda la saldezza dei mondi possibili concepiti da Chevillard; in quest'ottica, non deve sorprendere che la straordinaria originalità delle sue visioni vada di pari passo con la loro solidità: quest'ultima si costruisce direttamente sulla messa in discussione del mondo di riferimento, quello che chiamiamo mondo reale. D'altra parte, se tutte le finzioni di Chevillard sono calate in atmosfere atemporali e dedicano – come si è notato negli estratti già citati – tanta attenzione al mondo fantasioso degli animali, lo si deve alla natura marcatamente antiprogredista dell'immaginario dell'autore, profondamente immerso nell'antichità dell'infanzia.

Ciononostante, i testi di Chevillard sono creazioni tutt'altro che *naïves*. Basta osservare i romanzi in filigrana, alla luce del fenomeno dell'in-

tertestualità, per notare che essi sono frutto di un'insospettabile erudizione, e l'estratto da poco citato in fondo lo dimostra. Ma è il caso anche del fugace riferimento della voce narrante alla triste condizione in cui versano gli artisti dell'isola di Choir, nella finzione eponima. Tale riferimento pare trovare giustificazione persino al di fuori del quadro antiutopico dipinto nel romanzo, dato che funge da perfetta dichiarazione di poetica: "Nos artistes honnis et détestés se cachent, ils œuvrent sinistrement au fond des puits, nous ne voulons pas d'eux à la surface." (13). Infatti, dietro a questa breve descrizione, che designa una condizione di esilio forzato, si intravede un richiamo tanto preciso quanto ironico alla concezione strettamente mimetica del linguaggio auspicata da Platone. È riportando alla mente del lettore avveduto il celebre passo de *La Repubblica*, in cui l'autore greco esclude dalla propria città ideale i poeti, tacciati di tradire la realtà, che Chevillard arriva a sancire la finalità poetica della propria arte: "E un uomo dottamente capace di tramutarsi in tutte guise e di imitare ogni cosa, ove giungesse alla nostra città con l'intento di farci mostra della sua poesia, noi [...] gli diremmo che nella nostra città né esiste né è lecito esista un uomo simile, e lo rispediremmo in un'altra città." (1.3: 94-95).

Non meno significativo è il rimando intertestuale che si cela dietro a un estratto de *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* sotto riportato. Si tratta di una delle *notices* che accompagnano le opere letterarie di Thomas Pilaster, l'autore inventato da Chevillard e oggetto delle attenzioni di un malevolo critico letterario, Antoine Marson: anche in questa occasione, egli si dimostra più intenzionato a denigrare Pilaster che a redigere una recensione in piena regola. Del resto, la sola menzione di un libro che l'autore stesso avrebbe rinnegato, tentando di distruggerne tutte le copie, mostra inequivocabilmente il vero fine di Marson. Nella fattispecie, non è un caso se il giudizio sull'*Étude de babouche pour la mort de Sardanapale* ha il sapore di una totale stroncatura, né potrebbe essere altrimenti, visto che è presentato come un'insignificante storia sulle pantofole:

NOTICE

On oublie trop souvent que le troisième livre de Thomas Pilaster, *Étude de babouche pour la mort de Sardanapale* (1959), prétentieuse méditation poétique [...] dans laquelle, entre autres innombrables audaces de la même encre, la sandale d'Empédocle et la pantoufle de Cendrillon se rencontrent et... conversent! – livre renié par son auteur qui fit rechercher et pilonner la quasi-totalité des exemplaires [...]. (57)

Tuttavia, è proprio leggendo fra le righe, ovvero lasciando dialogare la babbuccia di Chevillard con altre pantofole illustri della letteratura, che essa cessa di apparire come un oggetto del tutto anodino. Scavando nell'intertestualità riservata alle pantofole, ci si imbatte in un'opera di Nodier che si palesa subito come il perfetto prototesto del passo chevillardiano, *Le Roi de Bohême et ses sept châteaux*. Si pensi a un brano in particolare, dove si vedono i protagonisti parlare di un testo andato bruciato, *L'Éloge d'une maîtresse pantoufle*: basta il titolo di questo presunto racconto nel racconto a dare la misura dell'inconsistenza del geniale testo di Nodier. A Chevillard, quindi, è sufficiente parlare di un'opera ormai introvabile e intitolata *Étude de babouche pour la mort de Sardanapale* per iscriversi nella posterità di uno dei massimi esponenti della letteratura *loufoque*, che fa dell'effetto di gratuità una questione fondante:

Il est trop vrai que *L'Éloge d'une maîtresse pantoufle* qui aurait été scellé un jour dans le piédestal de ma statue littéraire – je n'ai pas renoncé aux autres – a disparu dans un incendie partiel et borné, mais dont le résultat fait frémir [...]. Du seul livre essentiel de notre temps [...] il ne me reste exactement parlant que vingt-deux petits fragments brûlés par les bords. (85)

Ma il valore intrinseco di questa allusione chevillardiana si rivela anche maggiore, nella misura in cui il testo di Nodier si costruisce a sua volta su un altro testo. Si tratta del *Pantagruel* di Rabelais per cui, come ha ampiamente dimostrato un recente studio, “cette drôle de savate constitue de fait [...] un motif récurrent de polysémie salace et moqueuse” (Kammerer 348): non solo “au détour de quelque allusion bien sentie, elle devient l'apanage sexuel féminin”, ma finisce anche per evocare “l'attribut essentiel de l'autorité papale” (348).

Certo, è chiaro che per l'autore ottocentesco la pantofola non possa rappresentare l'oggetto farsesco utilizzato a suo tempo da Rabelais per ironizzare sulla chiesa di Roma; Nodier, che pure attinge alla vena del *rieur grivois* per antonomasia, si serve della pantofola unicamente nella menzione de *L'Éloge d'une maîtresse pantoufle*, – lo si ricorda – “à peine encore un titre de livre” (Kammerer 359). Così facendo, Nodier mira a suscitare “le rire fantastique du rêveur qui, ne croyant pas à la plénitude du monde rabelaisien, évide ses pantoufles pour n'en laisser qu'une enveloppe qui résonne d'un rire étrange” (357), un riso *creux*. In questa operazione dissacrante, di svuotamento del procedimento tradizionalmente pre-

posto alla connotazione, si deve intendere il senso più profondo del rimando messo in atto da Chevillard: in mano a lui, la pantofola diviene metametonimica, rinviando al fenomeno stesso dell'allusione letteraria.

Tornando al passo di Chevillard, quindi, si possono isolare i due principi generali che regolano il meccanismo dell'intertestualità nel suo romanzo *loufoque*. Da una parte, come mostra il richiamo all'opera di Nodier – ma anche a quelle di Cresswell, Eco e Platone –, il testo tende a criptare i riferimenti intertestuali più importanti, lasciando che sia il lettore ad individuarli da solo. D'altra parte, lo stesso testo rende espliciti i rinvii più inani, dimostrando di sapersi servire persino dell'allusione letteraria come di un procedimento ludico al pari degli altri, al fine di indurre ipotesi di lettura fuorvianti. Anche in questo modo si spiega la qualifica di "dérisoire savant" (Piégay-Gros 86) attribuita a Chevillard. Basti pensare alle menzioni di Empedocle e Cenerentola; se anche contribuiscono a rafforzare il sentimento di gratuità del testo, facendo appello alle scarpe e alla scarpetta abbandonate rispettivamente ai bordi del cratere dell'Etna e sulle scalinate che portano alla magica sala da ballo, esse sono chiamate in causa soprattutto per distogliere il lettore dal riferimento a Nodier: ecco perché l'autore di *Minuit* si premura di nascondere sotto un mucchio informe di opere, *entre autres innombrables audaces de la même encre*. Si individua, allora, il bersaglio ultimo dell'ironia in chi credesse di servirsi della propria erudizione come del solo strumento affidabile per decifrare i romanzi: Chevillard non fa sconti a nessuno, tanto meno al suo lettore più *avisé*.

Fin dalle prime battute, la lente sfaccettata della modalità *loufoque*, considerata nella sua duplice accezione di *folie douce*, pare utile a cogliere la complessità intrinseca del caleidoscopico romanzo di Chevillard. L'intensa perturbazione dei costrutti riscontrata a livello logico e retorico conferma l'impressione globale di una visione altamente frammentaria e in fin dei conti impalpabile. Se si trasferisce la questione dell'insufficienza quantitativa della rappresentazione sul piano dell'economia linguistica, però, il testo finisce per rivelare una sostanziale inefficacia. Non senza suscitare un certo effetto comico, la parola chevillardiana assume le sembianze di una lingua balbettante, di una gesticolazione votata a dire solo il superfluo. Proprio alcune implicazioni legate alla sua particolare comicità fanno emergere un obiettivo minimo della narrazione, che mira a raccontare i margini di insignificanza, i *petits riens* costitutivi del nostro mondo. Alla sostanziale inconsistenza dell'impasto verbale, tuttavia, fa da contraltare l'elevatissimo tenore di concretezza degli oggetti letteralmente tra-

sportati nella finzione dalle tematiche di riferimento. Presentata sotto le spoglie di un nutrimento immangiabile, del resto, l'ambizione gnoseologica messa in scena rivela presto la sua natura auto contraddittoria. In un'ottica meno raggiante, allora, il testo offre una lettura esistenziale della dimensione extra finzionale, di cui mette in evidenza la mancanza di necessità. Tale indagine ontologica, che nel momento più propositivo assume i tratti di un'esplorazione semantica, viene portata al proprio parossismo, fissando nel linguaggio il luogo della vera origine del mondo. In tal senso, non deve stupire che le visioni di Chevillard, per strambe che possano risultare, siano altresì caratterizzate da un'estrema solidità.

Quale che sia la *nuance* da privilegiare, per il carattere fondamentale ibrido, di modalità *en relation*, la *loufoquerie* ben si presta a tentare di descrivere il mondo dell'*entre-deux* chevillardiano, quel territorio franco, di frontiera, in cui si incontrano comicità e follia, essere e non essere, cose e parole. Questa fuggevolezza endemica dei testi si ripercuote persino sul lettore più preparato: da un lato, egli è costretto a faticare enormemente per riuscire a reperire i riferimenti intertestuali fondanti, come quelli in grado di inscrivere ufficialmente le finzioni nella tradizione *loufoque*; dall'altro, deve riconoscere le trappole tese dall'autore, evitando di prendere troppo seriamente in considerazione i rinvii esplicitati dal testo. Proprio per mettere in luce il paradosso fondamentale del romanzo *loufoque* ordito da Chevillard, senza dimenticare l'immagine originariamente coniata da Eco, pare utile definirlo come una macchina presupposizionale estremamente sofisticata, ma anche scassata, giacché necessita del continuo intervento del lettore per potere sperare di funzionare.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Angeli, Giovanna. *Surrealismo e umorismo nero*. Bologna: Il Mulino, 1998.
- Bakhtine, Mikhail. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
- Benayoun, Robert. *Les Dingues du nonsense*. Balland: Point virgule, 1984.
- Bessard-Banquy, Olivier. "La Rhétorique du loufoque". In AA.VV.. *Figures du Loufoque au XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 149-154.
- Chevillard, Éric. *Au plafond*. Paris: Minuit, 1997.
- . *Choir*. Paris: Minuit, 2010.
- . *Du hérisson*. Paris: Minuit, 2002.
- . *La Nébuleuse du Crabe*. Paris: Minuit, 1993.
- . *L'Autofictif voit une loutre*. Talence: L'Arbre vengeur, 2010.
- . *Le Caoutchouc décidément*. Paris: Minuit, 1992.
- . *Le Vaillant petit tailleur*. Paris: Minuit, 2003.
- . *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*. Paris: Minuit, 1999.
- . *Palafox*. Paris: Minuit, 1990.
- . *Un fantôme*. Paris: Minuit, 1995.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979.
- Freud, Sigmund. "Il Motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio". In Freud, Sigmund. *Opere 1905-1908. Il Motto di spirito e altri scritti*, edizione diretta da C. L. Musatti. Torino: Boringhieri, 1972, 7-211.
- Grojnowski, Daniel. "Une poétique de l'incongru". *Révue d'Esthétique* 38 (2001): 129-138.
- Hughes, George Edward. Cresswell, Maxwell John. *An Introduction to Modal Logic*. London: Methuen, 1968.
- Jourde, Pierre. *Empailler le toréador*. Paris: José Corti, 1999.
- . "Le Loufoque comme exercice d'épuisement". In AA.VV.. *Figures du Loufoque au XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 155-166.
- . "L'Œuvre anthume de Éric Chevillard". *Critique* 622 (1999): 265-281.

- Kammerer, Elsa. "Histoires de pantoufles". In AA.VV.. *Rire à la Renaissance*. Genève: Droz, 2010, 347-363.
- Lecerclé, Jean-Jacques. "Phoque et loufoque". In AA.VV.. *Figures du Loufoque au XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 167-176.
- Loicq, Aline. "Grotesque". In AA. VV.. *Dictionnaire du littéraire*, publié sous la direction de Aron Paul, Denis Saint-Jacques, Alain Viala. Paris: Presses Universitaires de France, 2004, 265-266.
- Méaux, Danièle. "L'Illusionniste, le diable et le bricoleur". In AA.VV.. *Figures du Loufoque au XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 69-79.
- Mourey, Jean-Pierre. "Bêtes, machines et dispositifs insolites". In AA.VV. *Figures du Loufoque au XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 13-23.
- . "Ouvertures". In AA. VV.. *Figures du Loufoque au XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 7-9.
- Nodier, Charles. *Histoire du Roi de Bohême et ses sept châteaux*. Paris: Delangle, 1830.
- Piégay-Gros, Nathalie. *L'Érudition imaginaire*. Genève: Droz, 2009.
- Platone. *La Repubblica*. Milano: Rizzoli, 1981.
- Prince, Gerald. "L'Alternarré". *Strumenti Critici* 4. 2 (1989): 223-231.
- Rabadi, Isabelle. "Palafox & Cie: l'animal dans l'écriture romanesque d'Éric Chevillard". In AA. VV.. *Écrire l'animal aujourd'hui*, études réunies par Lucile Desblache. Rennes: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, 103-112.
- Sangsue, Daniel. *Le Récit excentrique*. Paris: José Corti, 1987.
- Sardoulet, Pierre. "Le Loufoque de contenu". In AA.VV. *Figures du Loufoque au XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 289-307.
- Schoentjes, Pierre. "Burlesque". In AA. VV.. *Dictionnaire du littéraire*, publié sous la direction de Aron Paul, Denis Saint-Jacques, Alain Viala. Paris: Presses Universitaires de France, 2004, 68-69.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1990.
- Tournier, Michel. *Le Vent paraquet*. Paris: Gallimard, 1977.
- Turin, Gaspard. "Toussaint, Echenoz, Chevillard: le cliché comme forme d'engagement littéraire". *Versants: Revue Suisse des Littératures Romanes* 52 (2006): 73-96.
- Vray, Jean-Bernard. "Le Fourneau incandescent de la cuisine loufoque". In AA.VV.. *Figures du Loufoque au XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 363-380.