

**MONSIEUR VÉNUS DI RACHILDE: IL REGIME DELL' 'ENTRE'**

Patrizia LO VERDE

Ricercatrice indipendente (Italia)

**Résumé (Fr) :** Si l'œuvre de Rachilde s'inscrit à bon droit dans la grande lignée qui concourt au renouvellement du genre romanesque, tout en restant classique du point de vue de l'exploitation des techniques narratives, l'importance moderne accordée à l'écriture du corps, comme lieu d'inscription d'un désir aporétique ou d'un conflit insoluble entre féminin et masculin, ouvre par contre des pistes de réflexion stimulantes. En ce sens dans son célèbre « roman matérialiste », *Monsieur Vénus*, Rachilde tisse tout un réseau d'images qui configure une nouvelle poétique du corps, indifférente à la doxa et irréductible à la transparence du cogito cartésien.

**Mots-clés (Fr) :** Personnage ; Corps ; Différence sexuelle ; Neutre.

**Parole chiave (It) :** Personaggio ; Corpo ; Differenza sessuale ; Neuter.

*Dès qu'un genre s'annonce, il faut respecter une norme, il ne faut pas franchir une ligne limitrophe, il ne faut pas risquer l'impureté, l'anomalie ou la monstruosité.*

Jacques Derrida

Se ci si rimette al giudizio dei suoi contemporanei, Rachilde appare già fine interprete delle tematiche simbolistico-decadenti, oltretutto figura dalla forte personalità carismatica, punto di riferimento e sostegno dei giovani talenti. La sua biografia è un ininterrotto susseguirsi di incontri e di 'scandalosi' parti creativi – vero unico *Leitmotiv* di una lunghissima esistenza – che se le attirarono la fama di « pornographe »<sup>1</sup>, le guadagnarono per converso l'ammirata attenzione e i tributi di non pochi dei suoi *confrères*.

È indubbio che la conquista della scrittura sia stata, anche per una personalità così esuberante, faticoso cammino di ricerca e non facile affermazione identitaria, sia pure polemicamente esibita dietro la maschera rassicurante dell'*homme de lettres*, quando non idealmente stemperata nell'indistinzione androgina. Non per nulla ciò che secondo i critici nella varia e ricca opera rachildiana non sembra potersi discutere è la ricorrenza ossessiva dell'inimicizia tra i sessi, il dramma relazionale filtrato non di rado attraverso la nevrosi e l'isteria, inseguito fin nella perversione sessuale o nel caso clinico da trattato medico, di una tematica cioè indagata in tutte le sue forme e aspetti, ma sempre interpretata in chiave sorprendentemente moderna e femminile, a tal punto che si sarebbe tentati d'invocare il fantasma dell'*écriture féminine* se non fosse che la scrittura, come bene osserva Kristeva, « ignore le sexe et déplace sa différence dans la discrétion de la langue et des significations, forcément idéologiques et historiques, pour en faire des nœuds du désir »<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. A. David che, tra i tanti aneddoti curiosi o divertenti, riporta la celebre *boutade* di Barbey d'Aurevilly in difesa della scrittrice : « – Pornographe, soit ! Mais tellement distinguée ! » (Rachilde. *Homme de Lettres*, Paris, *La Nouvelle Revue Critique*, 1924, p. 33).

<sup>2</sup> Hérétique de l'amour, *Tel Quel*, 74, automne 1977, p. 30.

Ora, se la parola letteraria nella sua materialità significativa reca in sé inevitabilmente le tracce di precedenti con-testi – è, come direbbe Bachtin, un prendere parte al discorso sociale – nondimeno genera senso e produce significazioni ulteriori<sup>3</sup> solo pervenendo ad una ridefinizione di quei codici letterari, socio-culturali propri a ciascuna epoca, fuori dagli stretti vincoli d'uso di una lingua codificata, stabile e sociale. È qui, nell'eterno dibattersi tra norma e infrazione, che l'intrinseco dialogismo del linguaggio può aprirsi verso la polifonia e l'alterità; è nella continua attualizzazione o « *réalisation* [...] en parole »<sup>4</sup>, in quella sorta di « *passee entre deux* »<sup>5</sup>, che dal cuore stesso della lingua come « *champ mouvant de virtualités expressives* »<sup>6</sup> può irrompere un senso nuovo.

L' 'eccesso' di memoria testuale e di modelli di rappresentazione già posti, in Rachilde, non giunge mai ad inficiare il lavoro creativo e anzi quelle esperienze di una *littérarité* pienamente vissuta e assimilata, si trasmutano in ludismo della parola, che apre su mondi possibili, luoghi ed esseri intensamente credibili eppure totalmente affrancati dal reale. Tra *effet de réel* o *effet de vie*, la scrittura rachildiana, il suo realismo simbolico, onirico o fantastico, è un continuo attraversamento dei codici linguistico-culturali, contro e oltre, come quelle sue creature stralunate, desideranti, segnate dal peso della carne o in bilico tra maschilità e femminilità e lontane dalle rassicuranti costrizioni sociali e dalle configurazioni identitarie stabili.

Del corpo e delle sue infinite deviazioni e desideri, le *fictions* rachildiane dicono le disfunzioni comunicative e i meccanismi profondi che regolano la sessuazione o più esattamente la sua « *textuation* », giacché non si tratta qui di ricercare « *la sexualité du texte* », quanto piuttosto « *la textualité du sexe* »<sup>7</sup>. La messa in scena della differenza sessuale inscritta nel testo non è che un effetto discorsivo, un « *effet de texte* »<sup>8</sup>, come pure quelle tante figure femminili, eroine dell'abiezione, bloccate tra il mimetismo silenzioso del sintomo isterico e la riproduzione infedele della parola autorevole dell'altro, il maschile e il suo ordine fallico.

Se si tralascia quel filone della letteratura critica rachildiana, peraltro assai esiguo, che vorrebbe quelle 'figurine di carta' pure e semplici proiezioni speculari, *avatars* dell'autrice storica, non si può non notare che il personaggio romanzesco, come dato iniziale, è illusoriamente implicato in una sorta di essenzialismo, è imitazione ludica di un soggetto cartesiano, o, se si vuole, sua infedele 'ripetizione', ma nel gioco delle notazioni più o meno ricercate e delle contaminazioni inter- e intratestuali esso perde quella referenzialità e quella medietà tipiche dell'eroe realista<sup>9</sup>. Non per nulla i personaggi rachildiani si

<sup>3</sup> Cfr. A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.

<sup>4</sup> L. Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 16.

<sup>5</sup> Ivi, p. 33.

<sup>6</sup> Ivi, p. 27.

<sup>7</sup> C. Joubert, Lire le féminin: retour sur un lieu critique, *Études Britanniques Contemporaines*, 12, 1997, p. 50.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Da una prospettiva *textualiste*, il personaggio di un romanzo si costruisce, com'è noto, per gradi nel corso della lettura: « [m]orphème 'vide' à l'origine (il n'a pas de sens, il n'a de référence que contextuelle), il ne deviendra 'plein' qu'à la dernière page du texte, une fois terminées les diverses

rassomigliano un po' tutti, creando nei lettori una impressione di quasi familiarità e al contempo di disagio per quegli universi finzionali possibili<sup>10</sup>, straniati dal reale ed immessi in una visione poetica a limitare facili automatismi referenziali. Dall'abusato *cliché* ottocentesco della *femme fatale* alle iperboliche figure del *drag* e dell'androgino si snoda un percorso estetico che è *in primis* lavoro dei significanti<sup>11</sup>.

A tal proposito, in un articolo del 1907 dedicato all'arte innegabile della scrittrice perigordina, Jean de Gourmont non mancando di elogiare la singolare tecnica rachildiana, basata a suo dire su « una specie d'invasamento, somigliante pressappoco all'ispirazione dei poeti », nota come quei personaggi abbiano « alle volte l'apparenza d'un'allucinazione, qualcosa dell'irrealità d'un sogno, eppure sono logici, terribilmente logici, quasi simboli vivificati d'un'idea e d'un istinto »<sup>12</sup>. Al di là della critica 'impressionistica' di Gourmont c'era nel suo giudizio una certa giustezza di visione a proposito di figure che diremmo oggi 'eccentriche', ovvero assai distanti da quella medietà o mediocrità dell'eroe realista, « il tipo purgatoriale » di cui parla Franco Moretti nel suo splendido saggio sul realismo<sup>13</sup>. A rigore molti dei personaggi rachildiani non possono essere ascritti a quella retorica realista del « compromesso » dove « [i] sacrificio del senso [...] prepara e accompagna il sacrificio degli estremismi individuali »<sup>14</sup>, producendo un livellamento, una semantica dell'indistinto. Eppure in un certo qual modo con Rachilde siamo ancora nel regno dell'indistinzione, nel senso di un conflitto di forze contrarie che più che determinare un'attenuazione di figuratività, generano un suo incremento<sup>15</sup>. In questo senso con quei personaggi e le loro storie si entra in pieno nel regime del *ne-uter*, in quella *terra incognita* che nella perpetua oscillazione del 'né...né' lascia muti i presunti referenti naturali, sebbene

---

transformations dont il aura été le support et l'agent » (Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in R. Barthes, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 128). Anche Greimas sottolinea il procedimento di memorizzazione e ricostruzione che il lettore deve operare per giungere a decifrarne il senso: « Le personnage de roman [...] se construit progressivement par des notations figuratives consécutives et diffuses le long du texte, et ne déploie sa figure complète qu'à la dernière page, grâce à la mémorisation opérée par le lecteur » (*Du Sens II*, Paris, Seuil, 1983, p. 64).

<sup>10</sup> Sulle implicazioni metodologiche del concetto, cfr. M. Botto, *Personaggio e semantica narrativa*, in : *Il personaggio romanzesco*, Bulzoni, 1998, pp. 171-189.

<sup>11</sup> Ancor prima di essere un tipo, un *character*, il personaggio è innanzitutto un sistema di segni, un certo numero di linee, forme, gesti, tracciati nello spazio circoscritto del testo, ed ha un suo lessico, un suo proprio vocabolario. Il corpo romanzesco, la sua scrittura, come dice bene Y. Resch, « fait surgir une série de codes » che se ne delineano i contorni materiali, « l'aspect physique, physiologique, psychologique », tracciandone il *portrait*, entrano nondimeno in relazione con gli altri elementi dell'opera, di modo che « [é]tudier le corps romanesque ce sera [...] non seulement étudier un vocabulaire spécifique [...] mais aussi les relations que ce vocabulaire entretient avec d'autres lexiques qui l'entourent. Ce sera par conséquent, étudier l'œuvre entière » (*Corps féminin, corps textuel*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 12).

<sup>12</sup> Letterati contemporanei: Rachilde, *Emporium*, 153, settembre 1907, p. 179.

<sup>13</sup> L'anima e le cose, in : *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 31.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> I personaggi schizzati da Rachilde rientrerebbero in quell'accezione di « compromesso » che in termini retorici comporta un innalzamento del tasso di figuratività, ovvero delle « alterazioni del rapporto di trasparenza fra significante e significato », proposta da Francesco Orlando nel suo studio *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, p. 59.

quel *déplacement*, in cui sembrerebbe annullarsi il monolitismo solipsistico dell'identico, non assicuri contro il rischio di una neutralizzazione delle differenze a profitto della fissità dell'Uno.

Certi personaggi di Rachilde abitano per l'appunto quell'interruzione, sono fatti di quello scarto e di quel 'conflitto' indicato in origine dalla parola tedesca *sächlich*:

[...] ce n'est pas un hasard si le mot allemand pour « neutre », *sächlich*, vient de *Sache*, au sens ancien de « poursuite, conflit, guerre » [...]. Ce conflit ou *polemos* est celui d'un *passage* qui engage l'Un et le duel, et où le « neutre » constitue à la fois un *appel* à la compréhension de l'« entre » et un *rappel* de la Mêmeté absente ou dis-parue. Autrement dit : la place « libre » que dessine le *ne-uter* se lit à l'endroit comme « ouverture », à l'envers comme « sacrifice », et la transition passe par le *coup* qui fait que l'Un se partage en faveur du duel, du multiple.<sup>16</sup>

È peraltro noto quanto l'Ottocento e ancor di più la Decadenza si siano appassionati al racconto delle origini trasferendo e frantumando il sogno dell'interrezza androginica in una serie di mitemi<sup>17</sup>, dal *dandy* al suo esatto rovescio la *femme fatale*, dal saltimbanco alla *poupée mécanique*, fino a corromperne metodicamente e volutamente il senso in una estetizzazione della divisione *interrupta* e dell'agone sessuale.

Tra le costanti figurative del secolo morente permane dunque e anzi si rafforza la figura chiasmatica dell'androgino, ma il richiamo all'utopia dell'*entre-deux* o *entre-genre* dell'antica favola più che optare per la negoziazione dei contrari dell'idealismo platonico si orienta verso l'ironia del *neutrumque et utrumque* ovidiano, quando non sposa apertamente l'hegeliano annientamento dialettico dell'*Alter*, la sua rapinosa cooptazione<sup>18</sup>. A dispetto del processo di degradazione denunciato da Éliade, il mito si riveste comunque di nuove significazioni<sup>19</sup>, aprendosi alla modernità del nomadismo sessuale, l'« indistinzione 'nomadica' di 'non uno né due sessi, ma n... sessi' »<sup>20</sup>. È proprio qui che i personaggi rachildiani, tradendo l'istanza naturalista della fedeltà al referente, ostentano un improbabile statuto sociologico.

Se ci si affida a uno dei tanti lapidari sintagmi rachildiani, e forse neanche al più originale, « je suis androgyne de lettres »<sup>21</sup> come ad una miniaturizzata affermazione di poetica, non sembrerà azzardato richiamare a mo' di chiosa per questa scrittura reinterpretante le differenze – dove l'esperienza si trasforma in un

<sup>16</sup> E. Gruber, *Quant au neutre*, in *Du Féminin*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1992, p. 41.

<sup>17</sup> Per una riflessione sul termine mitema derivato da Lévi-Strauss e per una sua utilizzazione all'interno del discorso decadente, cfr. G. Durand, *Les mythes du Décadentisme*, in: *Décadence et Apocalypse*, Cahiers du Centre de Recherche sur l'Image, le Symbole et le Mythe, Université de Bourgogne, 1, 1986.

<sup>18</sup> Cfr. J. Libis, *Le mythe de l'androgynie*, Paris, Berg International, 1980, pp. 243-245.

<sup>19</sup> Concordiamo con J. Molino che ritiene non si possa parlare a rigore di « dégradation » proprio nel momento in cui, grazie anche agli studi psicanalitici, « le thème de l'androgynie redevient pleinement un mythe, c'est-à-dire un récit ritualisé des origines entouré de toute l'aura d'une science nouvelle » (*Le mythe de l'androgynie*, in: *Aimer en France, 1760-1860*, Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand, 1980, t. II, p. 410).

<sup>20</sup> G. Scalia, Paragrafi di un poscritto, in: *In forma di parole*, anno III, 1/2, 1995, p. 299.

<sup>21</sup> Rachilde, Avant-propos à *Madame Adonis*, Paris, Monnier, 1888, p. XI. Tutta l'introduzione è una divertita riflessione sul duro mestiere di « auteureuse ».

gioco ludico dei significanti e le parole si svestono della loro autorità sociale per riformarsi in-differentemente rispetto alle convenzioni –, un'altra scrittura o per meglio dire un altro progetto letterario, quello di Hélène Cixous, per cui « écrire c'est justement travailler (dans) l'entre, interroger le procès du même et de l'autre sans lequel rien ne vit, défaire le travail de la mort, c'est d'abord vouloir le deux, et les deux, l'ensemble de l'un et l'autre non pas figés dans des séquences de lutte et d'expulsion ou autre mise à mort, mais dynamisés à l'infini par un incessant échange »<sup>22</sup>.

In parte la prosa 'scandalosa' di *Monsieur Vénus* riporta il lettore, nella sua veste di *lectant-lisant-lu*<sup>23</sup>, verso questa 'dinamizzazione' dei contrari, in parte lo risucchia verso la morte, quando non lo getta addirittura in pieno grottesco. Lo scandalo del più celebre romanzo di Rachilde<sup>24</sup>, che coinvolge nel ruolo di censore perfino il mondo letterario, riguarda non solo e non tanto la tematica 'vicieuse', quanto il sesso dello scrivente che un tale 'abominio' ha concepito<sup>25</sup>. Le ragioni di tanto clamore sono però da ricercarsi ancor più in certe arguzie concettuali, piccoli paradossi intellettuali, unitamente a una pur discreta leggerezza di toni, di sapore quasi settecentesco, che stempera i passaggi più *outrés* del romanzo in una ironia ora pungente ora disincantata. Laddove poi si volessero, ulteriormente e in succinto, commentare le reazioni dei vari *lettrés*, così bene riassunte nella metafora gaubertiana della « pierre jetée dans la mare aux grenouilles littéraires »<sup>26</sup>, basterà ricordare la 'smoderatezza' sintattico-grammaticale di *Monsieur Vénus* e la sua infedeltà alla mistica dell'androgino. A dire il vero, rispetto ad altri racconti coevi più in linea con la tradizione – si pensi alla monumentale opera di Joséphin Péladan, investita dell'autorevolezza del pensiero gnostico e dell'*Anthropos* primordiale, seppure in versione decaduta – il romanzo di Rachilde presenta, a livello tematico-strutturale, elementi di novità, guizzi di

<sup>22</sup> *Le rire de la Méduse*, L'Arc, 61, 1975, p. 46.

<sup>23</sup> Riprendendo la tipologia dei livelli di lettura ipotizzata da M. Picard, Vincent Jouve propone in rapporto alla ricezione del personaggio i tre regimi del *lectant*, del *lisant* e del *lu*, « imbriqués les uns dans les autres au cours de la lecture [...]. Le *lectant* appréhende le personnage comme un instrument entrant dans un double projet narratif et sémantique ; le *lisant* comme une personne évoluant dans un monde dont lui-même participe le temps de la lecture ; et le *lu* comme un prétexte lui permettant de vivre par procuration certaines situations fantasmatiques » (*L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998, p. 82).

<sup>24</sup> Dato alle stampe nel 1884 sotto la doppia firma Rachilde – Francis Talman (probabile *truchement* voluto dall'editore brussellese A. Brancart), *Monsieur Vénus* viene sottoposto a censura per oltraggio alla morale pubblica dal tribunale belga che condanna inoltre l'autrice a due mesi di carcere e al pagamento di duemila franchi di ammenda. Sulle differenti versioni del romanzo, cfr. S. Bédard, *Entre paratextes et contraintes génériques : l'histoire éditoriale du roman Monsieur Vénus*, Faculté des Lettres, Université Laval, Québec, 2012.

<sup>25</sup> Come teneva a precisare il prefatore dell'edizione francese Maurice Barrès, per il quale il vero nodo concettuale è in fondo questo amalgama, a lui sconosciuto, di perversione e verginità: « toute cette frénésie tendre et méchante, et ces formes d'amour qui sentent la mort, sont l'œuvre d'une enfant, de l'enfant la plus douce et la plus retirée ! Voilà qui est d'un charme extrême pour les véritables dandys. Ce vice savant éclatant dans le rêve d'une vierge, c'est un des problèmes les plus mystérieux que je sache, mystérieux comme le crime, le génie ou la folie d'un enfant, et tenant de tous les trois ». *Complications d'amour*, Préface à Rachilde, *Monsieur Vénus*, (1889), Paris, Flammarion, 1977, p. 6. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione, di cui ci limiteremo ad indicare tra parentesi il numero di pagina.

<sup>26</sup> E. Gaubert, Rachilde, *Mercure de France*, I, IV, 1906, p. 337.

modernità che se lo mantengono ai margini di una certa letteratura erudita ne fanno nondimeno un *unicum* nell'ambito della prosa di fine secolo.

Sotto la crosta decadente, *Monsieur Vénus* coi suoi personaggi ambivalenti – « à la Genet » suggerisce Poirot-Delpech<sup>27</sup> – lascia intravedere la fine fattura e il lavoro di cesello del piccolo gioiello d'arte che si presta volentieri a un'interpretazione polisemica. La conformazione testuale non si lascia però imbrigliare nel solo schema *générique* del *roman*, ma si apre alla dimensione spettacolare. Se la sovrabbondanza della forma dialogica drammatizza la narrazione in senso teatrale conferendole un indubbio effetto scenico<sup>28</sup>, l'esperienza dello spazio, assunta pienamente dal soggetto percipiente, inaugura il primato sensoriale dello sguardo. La spazialità chiusa, carceraria, binariamente ripartita in interni dicotomici si struttura cioè secondo i moduli di una rappresentazione privata, dove regna sovrana l'attività scopofilica della donna travestita.

Nella sua singolare e piuttosto scabra articolazione, il *plot* richiama il paradosso della 'unità bina' nelle forme di una costruzione chiastica illimitata, per cui i segni della femminilità e della mascolinità, propri a ciascun sesso, migrano da un genere all'altro disponendosi in ordine inverso, senza mai richiudersi nella fissità di nuove polarizzazioni sessuali<sup>29</sup>. Nonostante il genere dei due protagonisti sia noto fin dall'inizio, contrariamente a quanto accade in *Madame Adonis*<sup>30</sup>, la loro peculiarità androgina non risiede dunque nella semplice inversione quanto nella loro assegnazione, *inclassable*, all'uno o all'altro dei due poli. È però, come spesso accade nei romanzi rachildiani, il personaggio femminile a orchestrare le relazioni con l'altro secondo un movimento contrappuntistico di *agent/patient* o a coinvolgerlo in un gioco illusionistico di continue metamorfosi e travestimenti che arride alla polimorfia delle identità desessenzializzate.

<sup>27</sup> L'homme-objet en 1880 : "Monsieur Vénus" de Rachilde, *Le Monde*, 29 juillet 1977, p. 11.

<sup>28</sup> Si potrebbe parlare di mimesi di secondo grado, ovvero d'imitazione di una imitazione.

<sup>29</sup> Una gran dama « de la haute » (p. 46), Raoule de Vénérande, prende come « maîtresse » Jacques Silvert, un giovane fiorista « frais et rose comme une fille » (p. 33), e assecondando le sue velleità di pittore dilettante di paesaggi « aux petits moutons trop raides sur des prairies trop tendres » (p. 51), allestisce per lui un lussuoso atelier, dove il novello Antinoo dalla grazia femminile è costretto dall'imperiosa amante « à se rouler dans son bonheur passif comme une perle dans sa nacre » (p. 108). Quando Raoule decide infine di fare della sua « maîtresse adorée » la sua « femme chérie » (p. 172), il gioco dei ruoli si complica e a seguito di una serie di equivoci l'inerte Jacques è costretto a difendere il proprio onore sfidando a duello l'ex-ufficiale degli Ussari Raittolbe, che insieme alla prostituta Marie Silvert, sorella di Jacques, forma la coppia dai ruoli consueti in antitesi a quella dei due protagonisti. Il confronto col campione della virilità, che tuttavia subisce prepotentemente il suo fascino androgino, non può che avere un esito fatale.

<sup>30</sup> Anche se gli indizi disseminati nel romanzo la lasciano ben presto intuire al lettore, la vera identità del personaggio protagonista è qui rivelata solo nelle ultime pagine. La storia del travestimento e della doppia seduzione esercitata dal « monstre » dal sesso incerto sulla coppia borghese di Louis e Louise Bartau s'inscrive nella tradizione dell'androgino romantico, come peraltro indica il richiamo a *Mademoiselle de Maupin* di Gautier, mentre pienamente decadente è la configurazione di Marcel-Marcelle Desambres come predatrice sessuale. Il ripensamento in termini più canonici del tema dell'androgino e l'impianto narrativo improntato a un maggiore naturalismo, con una puntuale e pungente descrizione della vita di provincia e una precisa caratterizzazione in senso sociale dei personaggi, rendono *Madame Adonis*, sebbene successiva di quattro anni, un'opera assai meno innovativa rispetto a *Monsieur Vénus*.

La mascherata della mascolinità messa in scena da Raoule de Vénérande, la sua derisoria e appassionata propensione mimetica, si esplicita in una sorta di *cross-dressing* totalizzante che oltre a interessare i codici vestimentari si estende alla stereotipia della postura e dei comportamenti fino a un uso 'ruolizzato' della lingua. Se si guarda innanzitutto al *portrait* della protagonista, e conseguentemente all'intero sistema dei personaggi, non si può fare a meno di notare come la messe di tratti convenzionalmente virili – la « *désinvolture très masculine* » (p. 116) e la grazia altera « *du gentilhomme de jadis* » (p. 164), una spiccata preferenza per abiti, accessori e acconciature maschili, armi e sigarette turche – orienti fin da subito verso una indecidibilità, se non proprio un azzeramento, dei confini rigidi tra i sessi. Sulla sua persona Raoule lascia transitare i segni di una virilità nobiliare e militaresca reindirizzata in senso venatorio nell'*otium* d'altri tempi: l'arte del bell'inseguimento sottolineata dall'assimilazione a « *Diane chasseresse* » (p. 84), già implicita peraltro, sul piano onomastico, nel patronimico aristocratico de Vénérande<sup>31</sup>. Se qui, come in altri racconti di Rachilde, il nome porta in embrione il progetto narrativo, annunciando la progressione violenta del processo incorporativo e metamorfico operato dalla protagonista sul corpo animale di Jacques<sup>32</sup>, il ritratto fisico fin dalle prime occorrenze sembra riempire, oltre a un indubitabile valore descrittivo, una funzione di annuncio<sup>33</sup> proiettando in anticipo i contenuti del racconto sull'asse della crudeltà e del desiderio perverso. Gli enunciati descrittivi indugiano sui dettagli virilizzanti delle sue *mises*, sul « *caprice bizarre* » delle sue spalle nude finemente ricoperte da « *une cuirasse de mailles d'or* » (pp. 164-165) e come forgiate nel metallo fuso, sul « *portefeuille armorié* » (p. 28), le calzature da uomo e il « *couteau-poignard* » (p. 119), allargandosi alla figura intera nel ritratto in « *costume de chasse du temps de Louis XV [avec] un*

<sup>31</sup> Tale riferimento è già stato messo in luce da Barbara Havercroft che, nel suo brillante contributo, individua inoltre nei nomi di entrambi i protagonisti, Vénérande/Silvert, un richiamo alla divinità pagana dell'amore e osserva come il titolo del romanzo sia « *susceptible de se référer aussi bien à Raoule qu'à Jacques* ». Se in effetti l'appellativo « "Monsieur" signifie que Raoule occupe une position (sociale) masculine; [...] la combinaison oxymorique de ce titre masculin avec le nom de la déesse de l'amour, Vénus, appelle [s]a nature androgyne [...] ». Pourtant le titre "Monsieur" désigne également Jacques, [...] dont le côté féminin connoté par Vénus est intensifié par de nombreuses références aux statues et aux simulacres grecs qui l'environnent. Loin de fonctionner en tant que désignateur rigide, [...] le nom propre "Monsieur Vénus", qui évoque déjà une entité double (féminine/masculine), flotte sans cesse entre Raoule et Jacques » (Transmission et travestissement: l'entre-genre et le sujet en chiasme dans "Monsieur Vénus" de Rachilde, *Protée*, hiver 1992, p. 52).

<sup>32</sup> Da notare il richiamo intertestuale alla Salmace ovidiana e al suo potere devirilizzante che, istituito fin dall'*incipit* (« *Je serai en nymphe des eaux* », p. 27), prosegue lungo tutto il testo. Cfr. il saggio di C. Lingua che individua nel racconto di Ovidio uno degli ipotesti di *Monsieur Vénus* (*Ces anges du bizarre*, Paris, Librairie Nizet, 1995).

<sup>33</sup> La descrizione fisica, o più esattamente, il ritratto nelle sue due componenti, prosopografia e etopea, assumendo come referenti fittizi dei tratti fisici e psicologici include il personaggio di un romanzo nella fenomenologia della persona. Al suo valore indiziale, puramente descrittivo, tale dunque da conferire individualità e distinguere un personaggio rispetto agli altri, si aggiunge non di rado nell'opera rachildiana un valore più propriamente funzionale. In altri termini l'enunciato descrittivo di un dettaglio fisico, attraverso la sua frequenza, distribuzione, ripetizione e variazione lungo la catena sintagmatica, oltre a costruire il ritratto del personaggio, può avere una funzione narrativa e partecipare insieme agli altri elementi dell'opera, come osserva Gabriella Tegyei, « *directement au déchiffrement du récit* » (*L'inscription du personnage dans les romans de Rachilde et de Marguerite Audoux*, Debrecen, Studia Romanica, ser. litt., fasc. XIX, 1995, p. 26).

lévrier roux léch[ant] le manche du fouet que tenait sa main magnifiquement reproduite »<sup>34</sup> (p. 192).

Le perturbazioni delle convenzioni di genere dell'abito in *Monsieur Vénus* sono da interpretarsi sia come finzione ludica che traveste le identità in una incertezza semiotica, sia nel senso di (s)mascheramento, rappresentazione cioè di desideri altrimenti interdetti, così come avviene nei travestimenti notturni di Raoule in visita presso la sua « maîtresse » Jacques Silvert:

Celle-ci vint une fois, vers minuit, vêtue d'un complet d'homme, le gardénia à la boutonnère, ses cheveux dissimulés dans une coiffure pleine de frisons, le chapeau haute forme, son chapeau de cheval, très avancé sur son front. (pp. 110-111)

Occupando temporaneamente il 'territorio' dell'altro grazie a uno stereotipato *camouflage*, la protagonista infrange le barriere normative, simboliche, materiali e spaziali proprie al suo sesso entrando, diremmo oggi, nella zona transizionale del *passing*<sup>35</sup>, lo 'stare per', che conduce diritto allo *pseudos*:

[...] en apercevant ce jeune homme debout à son chevet, il [Jacques] sauta en criant, épouvané :

– Qui êtes-vous ? Que voulez-vous ?...

Raoule ôta son chapeau d'un geste respectueux.

– Madame a devant elle le plus humble de ses adorateurs, dit-elle en fléchissant le genou.

Il fut un instant indécis, les yeux hagards, allant de ses bottes vernies à ses courtes boucles brunes.

– Raoule !... Raoule !... Est-il possible ? Tu te feras arrêter !... (p. 111)

Qui, come in altri luoghi del testo, l'accessorio, abito o oggetto, ha valore di epifenomeno di una mancanza o di un'utopia di fusionalità<sup>36</sup> che comunque non

<sup>34</sup> Si noti che il lessema *roux* e le sue varianti (*blond*, *blondeur*) entrano nel sistema dei personaggi in opposizione a *brun-noir*, come unità di *caractérisation* del *portrait* di Jacques Silvert (« un roux très foncé, presque fauve », p. 26). A partire da questo indizio e coerentemente con tutti gli attributi semici che lo avvicinano all'animalità, è possibile interpretare il dipinto come una sorta di replica *en abyme* del rapporto di devota sottomissione che lega il protagonista alla ginandra Raoule (« Je ne suis pas un homme ! [...] je suis l'animal battu qui revient lécher tes mains ! Je suis l'esclave qui aime pendant qu'il amuse ! », p.170). A livello del *portrait*, il rapporto dominante/dominato, padrone/schiavo si riverbera nella ripresa del *topos* ottocentesco della « morale capillaire de la bonne société française », riscontrato da Mitterand nell'opera di Zola. Il carattere indiziale dei capelli acquista, qui come anche in altri testi rachildiani, una certa rilevanza nella configurazione dei personaggi, segnalando non solo la differenza di classe ma anche quella di genere. Al colore (« roux », tinta ibrida, vs « brun »), si aggiunge il tratto valorizzato 'ben pettinato' (« bouclés » vs « sans ondulations, durs, épais, rebelles »), vale a dire quel « paradigme de la disposition » che lo studioso francese classifica entro « l'ordre de l'acquis, du cultivé » (*Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p. 65). Alla luce del dato dell'acconciatura, un indizio biologico come il colore dei capelli è dunque reinterpretato in senso ideologico come marcatore di differenze a livello sociale, oltre ad indicare nella sua variante *blond* la bellezza e la passività tutta femminile del giovane operaio « fils d'un ivrogne et d'une catin » (p. 58).

<sup>35</sup> Invalso agli inizi del secolo scorso per indicare quel particolare fenomeno per cui appartenenti alla comunità meticcica e nera americana riuscivano a farsi credere bianchi, il termine *passing* designa ogni sorta di attraversamento dei confini tra diverse identità, culturali, razziali, di genere, inclusa l'antica pratica del travestimento.

<sup>36</sup> Continui i rinvii al discorso aristofanesco del *Simposio* di Platone, come nell'affermazione di Raoule: « Je me suis toujours trouvée seule, alors que j'étais deux » (p.85).

intacca il tono semiserio e polemico dell'opera<sup>37</sup>. Ma, quasi un anticipo di certe postulazioni post-moderne, si direbbe che è il corpo stesso, prigioniero soffocante o maschera derisoria e crudele, ad essere indossato performativamente come una sorta di abito, a divenire medium opaco svincolato dal proprio referente.

La riconfigurazione del soggetto femminile<sup>38</sup> polemicamente fa aggio sull'inversione del maschio efebico, costretto di contro a farsi corpo-ricettacolo, strumento e interprete ad un tempo, occupando temporaneamente la posizione della donna, per assumerne i segni stereotipici e degradati (i tratti /-umano/, /+bestiale/). Enumerazione citazionale di attributi antinomici e di parti anatomiche feticisticamente valorizzate, il corpo estetizzato, paradossalmente pervio ad ogni penetrazione di Jacques Silvert sovverte appunto i codici ermeneutici, epistemici, ideologici ottocenteschi che designano la maschilità, sia pure darwinianamente d'ascendenza animale, come imperativamente fornita dell'intelligenza del *logos*<sup>39</sup>. Nella sua parata travestita<sup>40</sup>, questo « Antinoüs du boulevard Montparnasse » (p. 155) dalla bellezza « presque surhumaine » – incorniciato da una profusione di fiori al pari di una madonna profana o imprigionato in lunghe vesti dalla foggia femminile, i cui « talons embarrassés » (p. 110) ne denunciano l'esistenza vicaria –, esperisce con un fare tutto teatrale il suo statuto ossimorico, fino in fondo, oltre la soglia dell'umano, nella deificazione come nello sprofondamento abietto del « plus vil des animaux » (p. 156), per transitare in ultimo all'inumana condizione di cosa, giù fino all'atto nullificante della morte. Già nome e professione (« un homme qui fait des fleurs... » p. 29) sono anticipo e sottolineatura della sua costruzione chiasmica, quasi una « grammaire » – per dirla con Hamon<sup>41</sup> – dell'*homme-femme*, che certi enunciati descrittivi s'incaricano di rammemorare, istituendo relazioni di tipo metonimico o sineddochico tra l'ambiente e il personaggio. In questo senso gli oggetti-sostituto come le divinità della statuaria greco-romana, in particolare l'Antinoo e l'Eros<sup>42</sup>, sono in rapporto più ancora che con la bellezza androgina di Jacques, peraltro assai lontana da un ideale di

<sup>37</sup> Anche lo spazio, col suo *décor* ambivalente, partecipa pienamente alla strutturazione chiasmica dei personaggi, accentuando o sfumando le opposizioni binarie. Ne sono un esempio l'*atelier-serrail* dove l'efebico Jacques conduce « l'existence oisive des Orientales murées [...] qui ne savent rien en dehors de l'amour et rapportent tout à l'amour » (p. 108), e la *chambre rococò* di Raoule che nell'eclettismo raffinato delle forme si fa riflesso del suo statuto ossimorico di *dandy* femminile.

<sup>38</sup> « Je représente ici, dit-elle, [...] l'élite des femmes de notre époque. Un échantillon du féminin artiste et du féminin grande dame, une de ces créatures qui se révoltent à l'idée de perpétuer une race appauvrie ou de donner un plaisir qu'elles ne partageront pas » (p. 86).

<sup>39</sup> Se il personaggio di Jacques accoglie in sé i tratti sincretici di una perfezione ideale, è incarnazione di una bellezza canonica quasi divina che si lascia apprendere solo allo sguardo come pura forma (*eidos*) nel suo essere superficie impenetrabile chiusa e liscia, la permeabilità e l'apertura del suo corpo, condensate nella scena prolettica della *défloration*, lo ricacciano verso il suo essere puro animale, esposto all'atto del morire.

<sup>40</sup> « Jacques [...] se jouant la comédie vis-à-vis de lui-même, se prenant à être une femme pour le plaisir de l'art » (p. 109).

<sup>41</sup> *Un discours contraint*, in : R. Barthes, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 136.

<sup>42</sup> Colto di sovente in pose statuarie, simile nel sonno all'Ermafrodito del Louvre, Jacques sembra sottoposto a una sorta di cosificazione nell'assimilazione del suo corpo alla pietra (« son bras rond, sans aucun duvet, ressortait comme un beau marbre » p. 111), quasi un ripercorrere a ritroso la metamorfosi operata su Galatea dal desiderio di Pigmalione. In più luoghi del testo le statue evocano la sua perturbante presenza, come nella scena del tradimento, dove Raoule scoprendo il « lit de Vénus [...] vide » crede di scorgere sul volto dell'Eros « une expression moqueuse » (pp. 208-209).

perfezione classica nella prosaica realtà moderna, con la sua passiva immobilità, quell'inerzia pietrificante che lo lascia progressivamente regredire, prima dell'ultima definitiva metamorfosi in *mannequin de cire*, allo stato di « chose » (p. 107) in una sorta di pre-morte.

In *Monsieur Vénus* la scrittura 'improduttiva'<sup>43</sup> di Rachilde costruisce e traveste due soggetti in transito, Raoule/Jacques, nel *ludus* instabile della contraffazione *langagière*, tanto sul piano attanziale e descrittivo-morfologico, quanto sul piano sintattico-grammaticale e onomastico, dove il nome proprio non è più segno distintivo dei singoli personaggi ma si trasferisce dall'uno all'altro<sup>44</sup>. Anziché tendere verso la comunicabilità e la chiarezza, sostantivi, aggettivi, pronomi, contenenti la marca sessuale, si distaccano dai loro referenti per essere reimpiegati in-differentemente per entrambi i soggetti<sup>45</sup>. Le fluttuazioni del genere grammaticale sottolineano il movimento chiasmico di interscambio all'interno della coppia<sup>46</sup>.

Sotto il gioco carnascialesco dei ruoli narrativi e delle configurazioni identitarie perturbate si smarriscono dunque le certezze canoniche del linguaggio d'uso nel gergo mutante o nella « étonnante perversion de la syntaxe » che approda a un « nouvel espace linguistique »<sup>47</sup>.

Le isotopie della metamorfosi e della creazione fanno segno al corpo androgino di Jacques, « [p]oème effrayant de la nudité humaine » (p. 55), come pagina bianca su cui s'incide l'« œuvre » violenta della ginandra, quel « livre » ancora non scritto di « [u]n amour tout neuf » (pp. 85-86). Ma il processo trasmutativo produce in ultimo un esito grottesco :

Sur la couche en forme de conque, gardée par un Eros de marbre, repose un mannequin de cire revêtu d'un épiderme de caoutchouc transparent. Les cheveux roux, les cils blonds, le duvet d'or de la poitrine sont naturels; les dents qui ornent la bouche, les ongles des mains et des pieds ont été arrachés à un cadavre. Les yeux en émail ont un adorable regard.

La chambre murée possède une porte dissimulée dans la tenture d'un cabinet de toilette.

<sup>43</sup> Parafrasando le teorie di Baudrillard sul linguaggio anti-economico e denaturalizzato della seduzione, M. Besnard-Coursodon sottolinea la « non-production » del discorso decadente rachildiano, del tutto antitetico al « discours plein, [...], de la vérité, du sens, de la science, du réel » (« Monsieur Vénus » et « Madame Adonis »: sexe et discours, *Littérature*, 54, mai 1984, p. 127).

<sup>44</sup> Basti pensare all'eclatante rovesciamento delle abitudini onomastiche matrimoniali per cui nel patto privato tra i due protagonisti « M<sup>lle</sup> Silvert [Jacques] épouse M. Raoule de Vénérande » (p. 154), acquisendo così il titolo di « M<sup>me</sup> de Vénérande » (p. 172). Del resto, già nella scena d'apertura, nel presentarsi a Raoule, Jacques si appropria del nome della sorella, con l'effetto di accentuare la sua incerta collocazione sessuale (« pour le moment, Marie Silvert, c'est moi » p. 24).

<sup>45</sup> Così, per esempio, l'alternarsi di aggettivi maschili e femminili in frasi comparative spinge verso un annichilimento del sesso, per aprirsi all'oscillazione perpetua dell'*entre* (« [t]u es si beau, chère créature, que tu es plus belle que moi ! » p. 102, dice Raoule a Jacques), come anche la reversibilità pronominale veicola quell'insostenibile incertezza che fa esclamare all'« homme véritablement viril » (p.128) Raittolbe: « [s]i je suis le confident en titre, mon cher ami [Raoule], adoptons *il* ou *elle*, afin que je ne perde pas le peu de bon sens qui me reste » (p. 91).

<sup>46</sup> Si notino, alternate a dichiarazioni della propria femminilità (« je suis femme [...]. Quoi de plus naturel ? » p. 81), le numerose espressioni maschilizzanti usate dalla protagonista, di cui diamo di seguito alcuni tra gli esempi più significativi: « je suis un garçon, moi, [...] un artiste » (p. 53), « je suis honnête homme !... » (p. 70), « je suis amoureux ! » (p.84), « [j]e suis jaloux ! », « de nous deux, le plus homme c'est toujours moi » (p. 99), « Tu es belle... Je suis homme » (p. 197).

<sup>47</sup> F. Monneyron, *L'androgynisme décadent*, Grenoble, Ellug, 1996, p. 110.

La nuit, une femme vêtue de deuil, quelquefois un jeune homme en habit noir, ouvrent cette porte.

Ils viennent s'agenouiller près du lit, et, lorsqu'ils ont longtemps contemplé les formes merveilleuses de la statue de cire, ils l'enlacent, la baisent aux lèvres. Un ressort, disposé à l'intérieur des flancs, correspond à la bouche et l'anime<sup>48</sup>.

Ce mannequin, chef-d'œuvre d'anatomie, a été fabriqué par un Allemand. (pp. 227-228)

Al sogno romantico di un'armonizzazione tra i sessi come felice compiutezza si è sostituito il suo riflesso: il freddo simulacro *in-organico*, *in-animato*, con tanto di marchio di fabbricazione, di un originale ormai assente, obliterato e già *disperso* sotto la reversibilità dei segni e dei sessi. Un oltrepassare la legge dei generi, un *ex-cedere* (ben oltre il *bios*), poiché è sempre un rischio e anzi « il est mortel », come ricorda Barthes, « de lever le trait séparateur, la barre paradigmatique qui permet au sens de fonctionner »<sup>49</sup>.

Resta solo la *femme-homme* a perpetuare *ad libitum* il gioco dei ruoli nell'autarchia solipsistica, sarcasticamente contraddetta dall'incremento iperbolico degli « Ils ».

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARTHES Roland et alii (1977), *Poétique du récit*, Paris, Seuil.
- BEDARD Stéphanie (2012), *Entre paratextes et contraintes génériques : l'histoire éditoriale du roman Monsieur Vénus*, Mémoire de maîtrise, Faculté des Lettres, Université Laval, Québec.
- BESNARD-COURSODON Micheline (1984), « Monsieur Vénus » et « Madame Adonis » : sexe et discours, *Littérature*, 54, mai, pp. 121-127.
- CIXOUS Hélène (1975), Le rire de la Méduse, *L'Arc*, 61.
- GREIMAS Algirdas (1983), *Du Sens II*, Paris, Seuil.
- GRUBER Eberhard (1992), Quant au neutre, in: *Du Féminin*, textes réunis par M. Caille, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, pp. 37-52.
- HAVERCROFT Barbara (1992), Transmission et travestissement: l'entre-genre et le sujet en chiasme dans "Monsieur Vénus" de Rachilde, *Protée*, hiver, pp. 49-55.
- JENNY Laurent (1990), *La parole singulière*, Paris, Belin.
- JOUBERT Claire (1997), Lire le féminin: retour sur un lieu critique, *Études Britanniques Contemporaines*, 12, pp. 49-57.
- JOUVE Vincent (1998), *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF.
- MARCHETTI Adriano (1995), L'Androgino. Invenzioni sul mito, *In forma di parole*, anno III, 1/2, gennaio-marzo, aprile-giugno.
- MITTERAND Henri (1980), *Le discours du roman*, Paris, P.U.F.
- MONNEYRON Frédéric (1996), *L'androgynie décadent*, Grenoble, Ellug.
- MORETTI Franco (1993), L'anima e le cose, in: *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, a cura di F. Fiorentino, Roma, Bulzoni, pp. 23-34.

<sup>48</sup> Ricordiamo che la versione originale conteneva un più esplicito richiamo alla natura di giocattolo sessuale del manichino, i cui ingranaggi lo predispongono ad assumere una posizione femminile: « en même temps qu'il fait s'écarter les cuisses ».

<sup>49</sup> *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 203.

ORLANDO Francesco (1973), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.