

Marie-Ange Fougère
et Philippe Hamon
Dictionnaire littéraire de la scatologie.
D'Aristophane à Pierre Michon

Paris, Classiques Garnier, 2024, 424 pp.

«Le langage a cette faculté de dénier, d'oublier, de dissocier le réel: écrite, la merde ne sent pas» (R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971: 140): per il Barthes della fine degli anni Sessanta, che ha vissuto il Sessantotto, la riflessione sul virtuosismo linguistico (ed estetico) di Sade, che certo non arretra di fronte allo scatologico e al più dissacrante erotismo, introduce un problema teorico di importanza decisiva, non solo nella semiologia barthesiana. Il (preteso) paradosso del piacere estetico originato dalla rappresentazione di una materia tanto residuale e negativa diventa occasione per ridiscutere il potere eversivo del linguaggio. Perché è proprio negli eccessi dell'invenzione linguistica, anche (e soprattutto) nelle infedeltà della *mimesis* e nella capacità di agire sulla lingua, forzando stereotipi e sovrastrutture ideologiche, che Barthes individua una forma di sovvertimento delle norme sociolinguistiche che si insinuano nel discorso (l'«autorité de l'assertion» e la «grégarité de la répétition», per riprendere la *Leçon inaugurale de la Chaire de sémiologie littéraire*, pronunciata il 7 gennaio 1977 al Collège de France). Ora, queste poche righe rappresentano l'esito novecentesco di una riflessione sulla dignità estetica della scatologia su cui, fino ancora agli ultimi decenni dell'Ottocento, hanno pesato non solo gli interdetti della precettistica classicista, ma anche del magistero della tradizione kantiana e post-hegeliana (si ricorderà che Kant, nel paragrafo XLVIII della *Critica del giudizio*, aveva negato qualsiasi valore estetico al disgusto). Assolutamente trascurata dalle *artes poeticae* o dai trattati sul

bello, una più esplicita riflessione teorica sullo scatologico è riaffiorata invece (in modo cursorio) in certa trattatistica del Sei-Settecento che si iscrive in una *lignée* aristotelica, richiamandosi al paragrafo IV della *Poetica*: si pensi alle *Réflexions sur la Poétique d'Aristote* di René Rapin, che legittimano la rappresentazione di soggetti vili e prosaici nelle *Georgiche* appellandosi alle regole della retorica e all'«art de bien dire», prima ancora che al principio della divisione degli stili (la *Stiltrennung* individuata da Auerbach): «Virgile plaît jusque dans le fumier et dans les chardons de ses *Georgiques* [...]. Car tout devient beau et fleuri entre les mains d'un poète qui a du génie» (R. Rapin, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote*, Paris, Chez François Muguet, 1674: 17). E ancora a metà Ottocento, Karl Rosenkranz, che pure nella sua *Estetica del brutto* (1853) accorda un'attenzione inedita al «negativo», sembra faticare a riconoscere dignità estetica allo scatologico e a riscattarlo – sulla scorta del metodo dialettico hegeliano – con il superamento del momento negativo nel comico, e con il potere liberatorio del riso («Sterco e lordume sono esteticamente ripugnanti», K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, ed. R. Bodei, trad. it. S. Barbera, Bologna, Il Mulino, 1984: 248).

Ecco però che, con Zola e la narrativa naturalista, l'esuberante materialità del corpo potrà irrompere prepotentemente nel discorso letterario: in parte perché gli scrittori naturalisti recuperano le suggestioni dell'estetica rabelaisiana (anche non rinunciando al modo comico), ma soprattutto perché innalzano a principio programmatico la *contrainte* del «tout dire, tout montrer», contro ogni normativismo estetico (il preteso *bon goût* borghese) e contro il controllo della censura imposto sin dal febbraio 1852 dai decreti di Napoleone III. Aprendo del resto la strada allo sperimentalismo del Novecento, con la letteratura modernista (Joyce, Céline, Gadda...), fino al Pasolini dell'*Appunto 102. L'Epochè: storia di due padri e di due figli*, in *Petrolio*, o ancora all'accresciuto peso dell'iper-realismo nell'estetica contemporanea. «Ecco finalmente anche la m. entrata magnificamente nella letteratura. [...] Se questo racconto fosse uscito nella serie delle *Soirées de Médan* avrebbe fatto chiasso non meno di *Boule-de-suif*»: Marino Moretti saluterà in questi termini, in una lettera del 15 gennaio 1937, il racconto *Il dono* di Palazzeschi, raccolto ne *Il palio dei buffi*. E il lettore può cogliere la natura

del “dono”, recapitato in un pacco decorato con lo stemma di Firenze, il giglio: epilogo comico-grottesco di un racconto che gioca su stilemi della commedia dell’arte e su salaci siparietti di sapore goldoniano (le gelosie della domestica e della portinaia nei confronti del protagonista, Telemaco Bollentini, celibe e avaro incallito). Ora, il riferimento alla narrativa naturalista non deve sorprendere, se si ricordano *L’Assommoir* e *La Terre*, fino allo sfacciato riscatto estetico del «fumier» in *Dans le ciel* di Octave Mirbeau. E certo Marino Moretti doveva pensare a *Sac au dos* di Huysmans, che Gaston Deschamps, contribuente del quotidiano conservatore «Le Journal des débats», definirà «le savoureux poème de la peur, de la colique, de la crasse et de la diarrhée» (G. Deschamps, *La guerre de 1870 et la littérature, La Vie et les livres*, Paris, Armand Colin, 1894: 7, t. I): il nucleo tematico su cui si impenna l’intero racconto – un disturbo intestinale del giovane Eugène Lejantel, arruolato nel conflitto franco-prussiano – rovescia scopertamente stilemi e registri triviali abusati dal sotto-genere del *comique troupier*, per assurgere piuttosto a correlativo (al tempo stesso tragico e grottesco) della postura ostinatamente antieroica del protagonista, “umana” nella sua fragile creaturalità.

Una storia della riflessione estetica sul disgusto richiederebbe certo altro spazio (e mi permetto di rimandare ad altra sede – una tesi di dottorato – per uno studio più puntuale), tuttavia bastino questi cenni di carattere teorico-storografico per introdurre il *Dictionnaire littéraire de la scatologie. D’Aristophane à Pierre Michon* di Marie-Ange Fougère e Philippe Hamon. L’ambizione di fondo del dizionario è gettare uno sguardo inedito sulla scatologia come genere letterario, con «ses grandes périodes (la Renaissance pour les conteurs français et italiens, le XVIII^e siècle en France), sa tradition, ses classiques, [...] ses *topoi* et sa rhétorique» (243): tra le 165 entrate, si segnalano voci dall’approccio più spiccatamente teorico («Comique», «Réalisme», «Rire»...) e dal carattere storico-sociologico; cui si aggiungono due entrate specificamente dedicate a Rabelais e a Zola. Consapevoli dei rischi della critica tematica, Marie-Ange Fougère e Philippe Hamon non si riducono ad allestire un mero repertorio di testi; bensì gettano nuova luce sui problemi teorici, e sulle implicazioni estetiche e letterarie della definizione di una poetica,

e di un genere; oltre che sulle differenze tra immaginario scatologico ed erotico.

Ora, come ricordano i due autori nell'*Introduzione*, la prima attestazione del lessema «scatologie» è recente in Francia, e risalirebbe all'Ottocento; così come la derivazione aggettivale «scatologique» fa la sua prima apparizione nel *Journal* dei fratelli Goncourt, il 22 febbraio 1863, i quali riportano i dettagli di una discussione di Flaubert con la cantante del Théâtre comique Suzanne Lagier su pruriginose questioni di «esthétique scatologique». Da qui poi si irraderà in altri contesti linguistici, come l'italiano, la cui prima attestazione risalirebbe al 1881, come riportato dal *Dizionario della lingua italiana* di Tullio De Mauro. Tale introduzione tardiva, e ottocentesca, nella lingua d'uso, è significativa, e suggerisce importanti implicazioni di carattere storico, oltre che estetico-letterario: non solo perché coincide con la definizione dell'estetica realista (cfr. «Réalisme», «Art», «Littérature (et scatologie)») e coincide anche con il fiorire di antologie come la *Bibliotheca scatologica* (1849) e l'*Anthologie scatologique* (1862). Ma tale introduzione tardiva rende soprattutto conto dell'assoluta marginalità nella gerarchia estetica, su cui ha pesato il tradizionale confinamento della materia escrementizia a diversione parodica, a trito repertorio tematico del modo comico; o ancora a tema d'elezione dello «style poissard» (lo stile modellato sulla verbosità colorita, scurrile, delle commercianti di pesce dei mercati non solo parigini, su cui ancora Georges Brassens scriverà la *Ronde des jurons*). È certamente vero che il genere comico-carnevalesco e quello picaresco (con *La Vida del Buscón* di Francisco de Quevedo e il *Gil Blas* di Lesage) sfruttano il sicuro effetto dirompente della scatologia (cfr. «Carnaval», «Picaresque (roman)»). Tanto più che, come osservano Marie-Ange Fougère e Philippe Hamon, forme privilegiate sono quelle brevi (racconti e novelle, la beffa, l'«histoire drôle», la poesia burlesca; o, a teatro, la farsa); e, in Francia, il genere scatologico trova terreno fertile nella proverbiale *gauloiserie* (cfr. «Gaulois, gauloiserie» e «Grossièreté (gros mots)»). Di particolare interesse l'*excursus* sull'evoluzione del modo comico, dall'esuberanza del corpo grottesco (Bachtin) che – non solo in Rabelais – assume tonalità «festives, collectives, [...] universelles» (122); fino agli esiti ottocenteschi e novecenteschi, dove

con «l'entrée dans l'ère moderne du désenchantement, la raillerie ciblée l'emporte sur le rire collectif» (*ibid.*), il rovesciamento delle gerarchie si tinge di più cupi toni sarcastici nella denuncia delle storture sociali.

L'oltranzismo estetico diventa strumento di irrisione e delegittimazione del potere, come nella poesia *Saint-Arnaud* di Victor Hugo, ne *Les Châtiments*, o nelle caricature di cui Napoleone III (che peraltro soffriva di pielocistite) divenne protagonista, all'indomani del conflitto franco-prussiano (non solo sulla stampa satirica, ma anche ne *La Débâcle* di Zola). Contro-discorso che deve eludere le pratiche censorie, non solo imposte dagli organi politico-istituzionali, ma anche autoinflitte dagli stessi autori, tra allusioni, eufemismi e reticenze (l'«innommable», la «M...»). Un'attenzione specifica richiedono le pratiche traduttive (come nel caso della traduzione francese dei *Viaggi di Gulliver* di Swift, del 1832, emendata dell'indugio descrittivo, nel capitolo II, sull'attività escretoria di Gulliver); e le edizioni illustrate, generalmente più refrattarie all'esposizione del basso-corporeo (cfr. «Censure»).

Evidente che non si potrà rendere conto della vastità delle opere citate (ben 650 autori, tra cui 15 illustrazioni) dal *Dictionnaire* di Marie-Ange Fougère e Philippe Hamon: non solo testi narrativi, ma anche opere teatrali, pittorico-figurative, cinematografiche, che spaziano dalle commedie di Aristofane alle satire di Marziale, dal ciclo rabelaisiano di Pantagruel alla pittura fiamminga, fino all'estetica surrealista e a Charles Bukowski; o ancora il regista britannico Dan Jemmett e il suo adattamento dell'*Hamlet* (in cui il celebre "To be or not to be" perde il privilegio della recitazione monologica, e si riduce a una scritta sul muro di un bagno). Di particolare interesse sono le pagine dedicate allo stile violentemente scatologico, incline all'insulto, degli intellettuali di estrema destra, e antidreyfusardi, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio Novecento (da Édouard Drumont a Léon Daudet); e, ovviamente, al genere del *pamphlet* (si ricordi, tra gli altri, *Bagatelles pour un massacre* di Céline). E certo non poteva mancare la voce «Cambronne», sulla sfrontata risposta che il generale dell'esercito napoleonico Pierre Cambronne, nella disastrosa battaglia di Waterloo, avrebbe esibito in segno di mancata resa agli inglesi e alla settima coalizione

antinapoleonica; e che poi sarà sublimata ne *Les Misérables*. E proprio tale «mot vengeur» (per riprendere il racconto *Le Mot* di Léon Bloy) godrà di una per nulla scontata fortuna durante il conflitto franco-prussiano; cosicché – per ampliare i già numerosi riferimenti bibliografici del dizionario – non sorprenderà che il portato ideologico eroico-resistenziale sia rovesciato nel romanzo *Le Calvaire* di Mirbeau, dove tradisce un ostinato antimilitarismo, una disillusa rivendicazione di antieroisimo di fronte all'insensatezza della morte e alla mitografia del sacrificio celebrato dalla retorica patriottica, non solo di Paul Déroulède e delle frange nazionaliste.

L'autrice

Giulia Mela

Giulia Mela è dottoranda presso l'Università di Siena, in cotutela con l'Université Sorbonne Nouvelle. Il suo progetto di ricerca, «*C'est l'ordure, encore l'ordure, et toujours l'ordure*». *Genèse et histoire d'une esthétique du dégoût de Zola à Sartre*, verte sulla categoria estetica del disgusto, tra storia della letteratura, dell'estetica e della medicina. Tra i suoi articoli: «*Espérer quoi? Que la merde va se mettre à sentir bon?*». *Louis-Ferdinand Céline e la ricezione della letteratura naturalista negli anni Venti e Trenta del Novecento*, «Allegoria», XXXVI, n. 90, luglio-dicembre 2024; *Alle soglie del dicibile: la rappresentazione della paura nella narrativa francese sulla guerra franco-prussiana*, «L'Immagine riflessa», XXXI, n. 2, luglio-dicembre 2022, pp. 117-158; e *Filologia di un best seller. Sul Céline inedito*, «L'Ospite ingrato», 11, gennaio-giugno 2022, pp. 255-269. Ha vinto il «Prix Jeune chercheur» (2024) della Fondation des Treilles.

Email: giulia.mela@student.unisi.it

La recensione

Data invio: 15/10/2024

Data accettazione: 30/10/2024

Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questa recensione

Mela, Giulia, "Marie-Ange Fougère et Philippe Hamon, *Dictionnaire littéraire de la scatologie. D'Aristophane à Pierre Michon*", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C. Bertoni, M. Fusillo, G. Iacoli, M. Guglielmi, N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 551-557, www.betweenjournal.it.