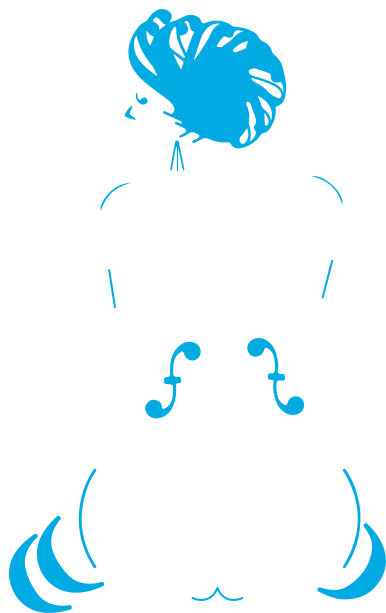


LUANA BERMÚDEZ, NATACHA CROCOLL,  
BELINDA PALACIOS Y ANDREA PALANDRI (EDS.)

*LES LIGNES DU CORPS:*  
EROTISMO Y LITERATURAS ROMÁNICAS



CON PRIVILEGIO . EN NEWYORK . IDEA . 2021

LUANA BERMÚDEZ, NATACHA CROCOLL,  
BELINDA PALACIOS Y ANDREA PALANDRI (EDS.)

*LES LIGNES DU CORPS:*  
EROTISMO Y LITERATURAS ROMÁNICAS

NEW YORK, IDEA, 2021

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)  
COLECCIÓN «PEREGRINA», 11.

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW  
YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE  
CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA,  
ESPAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

La publicación de este libro ha sido posible gracias al Département  
des Langues et Littératures romanes de la Universidad de Ginebra.

Impresión: Ulzama Digital.

© De los autores

Ilustración de cubierta: «Courbes», de Grégory Rohrer

ISBN: 978-1938795-82-4

Depósito Legal: M-26071-2021

New York, IDEA/IGAS, 2021

LE NU MASCULIN ENTRE PEINTURE  
ET CONFESSION LITTÉRAIRE :  
FILIPPO DE PISIS FACE AU MODÈLE VIVANT

*Marco Sabbatini*  
*Université de Genève*

Dans une courte prose datée du 12 juin 1921, Filippo De Pisis écrit : «Il gusto estetico non deriva se non da una commozione di nervi, di carattere identico a quella del desiderio sessuale.»<sup>1</sup> À cette date, Luigi Filippo Tibertelli (c'est son vrai nom) est installé à Rome depuis quelques mois et son cœur balance encore entre la littérature et la peinture<sup>2</sup>. Dans la Ville éternelle, il fréquente les milieux ecclésiastiques et conservateurs, sous l'instigation de sa famille, d'ancienne noblesse catholique. Le choix de son pseudonyme est d'ailleurs un hommage à l'un de ses illustres ancêtres, le condottière Filippo da Pisa (xv<sup>ème</sup> siècle). Mais à Rome il découvre aussi pour la première fois les joies de la vie indépendante, prenant peu à peu conscience de son identité sexuelle. Ce séjour, qui durera plusieurs années, n'est qu'une étape dans le parcours créatif et intellectuel qui le conduira à Paris et à la célébrité. Paris est la ville où le Ferrarais s'affirmera avant tout comme peintre de paysages urbains et de

<sup>1</sup> De Pisis, *Ver-Vert*, p. 35.

<sup>2</sup> Pour un compte-rendu détaillé de ce séjour, voir Zanotto, 1996, pp. 147-192, ainsi que Naldini, 1991, pp. 69-114.

natures mortes, genre dans lequel il excellera durant toute sa carrière<sup>3</sup>. Mais si elle n'a jamais occupé une place centrale dans sa production, la figure humaine nourrit fortement son désir de création dans ces années d'apprentissage artistique.

Comme le suggère explicitement la phrase citée ci-dessus, le goût esthétique et le désir sexuel — en l'occurrence homosexuel — relèvent selon Filippo De Pisis d'un même choc émotionnel. Or, dans une ville comme Rome ces deux dimensions sont appelées à occuper toute l'attention du jeune intellectuel : d'une part, la vision quotidienne des innombrables œuvres d'art dont la capitale italienne est parsemée multiplie chez lui les émotions esthétiques ; d'autre part, la sexualité peut y être vécue beaucoup plus librement que dans la prude ville de province où il a passé son enfance et son adolescence. Mieux encore : la Ville éternelle est le lieu même où ces deux élans peuvent naturellement converger. Au cours de ses inlassables périple urbains, Filippo De Pisis ne peut en effet s'empêcher de retrouver dans les visages et les corps des jeunes hommes qu'il croise, dissimulé sous les couvre-chefs cabossés et les habits râpés, le reflet des sculptures antiques et des tableaux de la Renaissance qu'il admire tant dans les églises et les musées.

Dans une série d'écrits autobiographiques rédigés à cette époque et publiés à titre posthume par sa nièce Bona De Pisis, épouse d'André Pieyre de Mandiargues, le jeune Ferrarais évoque son quotidien de créateur et d'intellectuel sensible à la poésie des êtres et des choses. Les titres des principaux recueils sont *Vert-vert* (sobriquet emprunté à un poème héroïco-comique de la première moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle contant les truculentes aventures d'un perroquet, œuvre de Jean-Baptiste Gresset), *Le memorie del marchesino pittore* et *Roma al sole*. Et ce ne sont là qu'une partie des projets littéraires mis en chantier dès la fin des années 1910 par cet incurable graphomane, dont plusieurs sont encore inédits. Ces courtes proses à la fois narratives et descriptives prennent de façon presque systématique la forme d'un journal intime daté mais rédigé à la troisième personne, comme pour créer une distance à la fois pudique et ironique par rapport à soi. Ils relèvent de ce qu'on appellerait aujourd'hui l'auto-fiction. Filippo De Pisis y partage avec ses lecteurs, sans véritable auto-censure, des épisodes vécus par ses doubles

<sup>3</sup> Sur les séjours parisiens de l'artiste, voir Tibertelli de Pisis, 2019, et Briganti, 1987.

romanesques qui forment autant de mini-récits à l'atmosphère profondément métaphysique, sous l'influence de Giorgio De Chirico et de son frère Alberto Savinio, qu'il avait connus à Ferrare pendant la Grande Guerre<sup>4</sup>.

Ces pages souvent inachevées fourmillent d'allusions à la statuaire antique et en particulier à Praxitèle, dont De Pisis affectionne particulièrement le Satyre et l'Apollon. Le peintre trouve l'écho visuel de ces statues dans les corps des jeunes hommes qu'il croise : leurs nez, leurs cous, leurs profils helléniques, le galbe de leurs jambes, la perfection de leurs torsos vibrent à ses yeux d'une lumière mystérieuse sous les vêtements modernes<sup>5</sup>. On rencontre d'ailleurs des traces de son amour pour la sculpture dans les tableaux peints au cours de cette décennie, où apparaissent à la façon de Giorgio De Chirico des statues grecques, parfois sous forme de fragments, comme dans la *Nature morte avec sculpture* de 1927, dont le principe sera repris plusieurs fois par la suite, par exemple dans la *Nature morte avec vases et statue décapitée* de 1942.

Grand admirateur de l'Hellénisme, Filippo De Pisis ne néglige pas pour autant l'art chrétien. Donatello, Botticelli et Michel-Ange sont les peintres le plus souvent cités dans l'évocation des grâces masculines entraperçues dans les rues de Rome et, plus tard, de Paris. Dans ce contexte, il développe une véritable obsession pour la figure de Saint-Sébastien, icône homosexuelle qu'il cite à maintes reprises et peint tout au long de sa carrière. Mais revenons à la statuaire. Son importance s'explique de plusieurs manières. Rappelons d'abord qu'à cette époque on conseillait souvent aux étudiants des Beaux-Arts de prendre pour modèle des statues antiques en l'absence de modèle vivant, tout particulièrement dans l'étude du nu<sup>6</sup>. Giorgio De Chirico, qui avait étudié à Athènes et à Munich, s'en servira justement pour introduire la figure humaine dans ses tableaux de la période métaphysique : les êtres vivants n'y apparaissent que rarement (et uniquement dans le lointain, sous forme de silhouette), cédant leur place aux statues d'Ariane, toutes empreintes de sensibilité nietzschéenne, ou aux monuments du Risorgimento.

<sup>4</sup> Sur les rapports entre les frères De Chirico et le jeune Filippo De Pisis, voir Baldacci, 1997, pp. 340-347.

<sup>5</sup> Voir De Pisis, *Ver-Vert*, p. 255 : «Dentro l'abito borghese, il bel corpo del giovane lì a pochi passi splendeva ai suoi occhi di una luce misteriosa».

<sup>6</sup> Voir Lazzarini, 2003, p. 45.

L'influence de la peinture métaphysique est évidente dans certains tableaux peints par Filippo De Pisis durant la décennie où il s'affirme comme peintre. On peut citer *Les oignons de Socrate* (1920) ou *Le pied romain* (1927) : on y retrouve les motifs chers à son ami De Chirico, notamment la présence de silhouettes humaines écrasées par le gigantisme des œuvres sculptées, tout comme l'insistance sur l'horizon lointain et les ombres allongées. Et puis il faut aussi évoquer, dans ce cadre, les fantaisies érotiques que suscite chez notre artiste un phénomène que nous pourrions appeler le « syndrome de Pygmalion ». Dans une courte prose de *Ver-Vert* intitulée *Amore in effige*, son alter ego au nom hellénistique, Temistocle, contemple chaque soir le fragment d'une statue grecque dont il baise les lèvres comme si elles étaient vivantes :

Temistocle [...] provava un senso di piacere intenso nella comunione del suo spirito con la bellezza idealizzata e da lui creata di quel marmo.

Non era una realtà molecolare come un essere vivente, forse un giorno la materia che lo informava aveva dato vita a un corpo. Temistocle, come per un miracolo, amava e si sentiva riamato da quel marmo come da una creatura<sup>7</sup>.

Dans un épisode ultérieur, Lulú (un autre de ses doubles romanesques), après avoir repéré au cours d'une promenade la statue d'un dieu agreste couchée au bord de la voie Appienne, retourne sur les lieux en pleine nuit, se met tout nu et s'allonge sur la statue en simulant l'acte sexuel<sup>8</sup>. On rencontre une situation analogue dans *Roma al sole*, relatée par De Pisis à la première personne ; l'objet de son amour et de ses ardeurs est cette fois l'un des géants de la fontaine « dei Quattro Fiumi » à piazza Navona, œuvre du Bernin :

Sei freddo e sordo blocco di marmo staccato dal monte ed elaborato dalla mano dell'uomo, ma io ti amo più che un corpo vivo e sulle tue membra giganti e leggiadre io sfogo il desiderio delle mie labbra ardenti. Realtà nella realtà non meno delle cellule del mio corpo semovente<sup>9</sup>.

Cette fantaisie érotique récurrente met bien en lumière le caractère si particulier de la quête esthétique-sensuelle de Filippo De Pisis. L'Autre ne suscite son désir que s'il parvient à éveiller en lui un intérêt d'ordre

<sup>7</sup> De Pisis, *Ver-Vert*, p. 74.

<sup>8</sup> De Pisis, *Ver-Vert*, p. 206.

<sup>9</sup> De Pisis, *Roma al sole*, pp. 51-52.

esthétique, comme il le déclare en termes plus explicites dans les *Memorie del marchesino pittore* :

Egli [...] non s'interessava dei suoi simili che in quanto potessero destare un interesse «di ordine estetico». Egli non cercava che occhi dall'espressione graziosa, chiari di preferenza, verdini, appena azzurri, appena grigi, una cervice armoniosa, un profilo regolare, un volto gradevole, un corpo che s'indovinasse sotto gli abiti ben fatto, le gambe, le braccia, il petto, il ventre. Un corpo, per un esteta, per chi abbia penetrato certe gustose realtà, è un mistero, è un mare senza fondo<sup>10</sup>.

Dans cette quête, la beauté atteint toute sa puissance non pas quand la chair se fixe dans une forme mais plutôt quand la forme se matérialise dans la chair : son cœur ne vibre pleinement, écrit Filippo De Pisis dans le même ouvrage, que «davanti [...] alla forma fatta carne nelle spoglie di un giovane maschio»<sup>11</sup>. Dans *Assisi*, autre œuvre posthume de la même époque, il va jusqu'à prétendre qu'une fresque ou un triptyque ne font guère le poids face à «una di queste creature vive quando raggiungono davvero una così piena bellezza nel mistero della luce e dell'aria»<sup>12</sup>. Or, durant les années passées successivement à Rome et à Paris loin de sa famille et du carcan provincial, Filippo De Pisis peut justement donner libre cours à sa quête de la beauté masculine, qui le conduit à faire poser dans son atelier de nombreux jeunes hommes issus des classes populaires.

À la lecture de certaines pages, la recherche d'un modèle passerait presque pour une simple technique de drague. Technique qui pourrait se résumer dans la formule suivante, adressée aux éphèbes croisés dans la rue et répétée dans les courtes proses de cette époque comme une litanie : «Io sono pittore, mi piacerebbe di farti un ritratto, mi faresti il favore di venire al mio studio ?»<sup>13</sup> La réponse est assez souvent positive, mais conditionnée par la promesse d'une rémunération. Dans ce rituel esthético-sensuel, l'étape suivante, riche en suspense et en émotions, se résume à l'attente : viendra-t-il ? ne viendra-t-il pas ? «Un pittore che attende un modello per far dei disegni di nudo...» résume-t-il sobrement<sup>14</sup>. Parfois, l'attente est déçue et la frustration engendre une forme

<sup>10</sup> De Pisis, *Le memorie del marchesino pittore*, p. 99.

<sup>11</sup> De Pisis, *Le memorie del marchesino pittore*, p. 100.

<sup>12</sup> De Pisis, *Assisi*, p. 69.

<sup>13</sup> De Pisis, *Roma al sole*, p. 190.

<sup>14</sup> De Pisis, *Le memorie del marchesino pittore*, p. 110.



de dégoût de soi-même : «Alle due non era venuto il modello. Anche con questi modelli, con questi corpi nudi era ora di finirla.»<sup>15</sup> Mais dans la plupart des cas, non seulement le modèle vient au rendez-vous, mais la séance de pose se conclut par un rapport consenti :

«Galeotto fu il libro e chi lo scrisse» [...] Questa volta galeotta era la pittura o, diremo, l'arte in genere [...].

Già, perché in quei giorni romani in cui ora a me pare fossi felice, o quasi, quando incontravo per la strada o vedevo qualche ragazzo che mi piacesse, pensavo subito di offrirgli di fargli il ritratto o «la fotografia in pittura» come preferivano dir loro, gli davo un appuntamento, lo conducevo nel mio camerottino a un quinto piano, o «studio» e quasi sempre le cose andavano poi a gonfie vele<sup>16</sup>.

Dans les croquis conservés, le modèle est dessiné le plus souvent dans une position couchée, que ce soit sur un divan ou un lit, tel un prélude à l'acte sexuel. Beaucoup plus rarement, le modèle est assis ou debout. Le trait est léger, rapide, avide de transcrire la vibration plutôt que la forme du corps, telle que l'artiste la perçoit à travers le prisme de son désir. Le modèle est nu, dessiné frontalement. Dans les toiles, par des coups de pinceau intensément lyriques, la couleur vient accentuer cette vibration du corps qui révèle ainsi son essence lumineuse et musicale, comme Filippo De Pisis aime souvent à le souligner.

L'artiste relate assez rarement dans un même texte toutes les étapes du rituel esthétique-sensuel. L'un des récits les plus détaillés et exemplaires est celui qu'il consacre à un garde suisse qui consent à poser nu dans son atelier romain. En voici les principales étapes<sup>17</sup>.

La rencontre est fortuite : Felipe, alter ego du peintre, croise le garde suisse en habits civils à proximité de son atelier et en profite pour l'inviter à l'y suivre. Le jeune homme accepte docilement. La description de l'atelier charge le lieu d'un érotisme étouffant : «Nell'atelier c'erano lampade velate, tappeti soffici, ottomane. Quasi non si poteva star ritti... Felipe godeva di quell'armentario tradizionale da garçonniera elegante o decadente.» Le peintre, selon les modalités habituelles, lui demande alors de poser pour une étude de nu :

<sup>15</sup> De Pisis, *Le memorie del marchese pittore*, p. 134.

<sup>16</sup> De Pisis, *Roma al sole*, p. 187.

<sup>17</sup> De Pisis, *Ver-Vert*, pp. 16-18.

— Vorrei fare uno studio di nudo... come questi... — (e gli additava dei nudi a sanguigna e a carbone... P. restava incerto...)

— Ài freddo?...

— No no... dans cette chambre il est très chaud.

— E allora coraggio!... Cavati la giacca...

Perrin restò un po' esitante, e poi si cavò la giacca, Felipe lo incoraggiava. Si levò anche la camicia, restò così col torace nudo, si vedevano il bel collo, le braccia rotonde. Sarebbe potuto sembrare così un fornaio, un facchino di un porto, una recluta alla visita militare. Felipe lo voleva vedere statua classica, Dio greco. Su quel corpo grasso ci si poteva coricare quasi come su un'imbottita. Da quel torso splendido, da quelle membra tor[n]ite Felipe avrebbe voluto tagliare le mani e i piedi sformati.

La suite du texte fait l'impasse sur la séance de pose, qui se réduit à la projection fantasmatique de la statue grecque sur le corps imparfait du modèle et se poursuit par un rapport érotique. Le peintre se déshabille à son tour et commence à stimuler la sensualité du jeune homme, en intensifiant sa propre excitation par un souvenir de nature voyeuriste, celui de ce même garde suisse accomplissant son devoir dans l'uniforme dessiné par Michel-Ange :

Più godeva ad averlo caldo e molle lì in sua balia richiamando lo spasimo, come di ferro rovente sulla nuda pelle, che aveva provato tante volte nel vederlo in piazza S. Pietro al portone di bronzo nella sua, come inviolabile, bella uniforme michelangiolesca, con l'alabarda, in pugno, come più alto.

Au paroxysme du plaisir, selon un processus d'inversion récurrent dans les textes de cette époque, c'est maintenant le peintre qui se perçoit lui-même comme une statue grecque, tel un Pygmalion qui se métamorphoserait paradoxalement dans sa propre sculpture :

Felipe si sentiva come una ellenica statua animata sopra il caldo corpo di un bel montanaro e come se fosse caduto a capofitto in un tremendo precipizio, gli sembrava di sdipanare i più intricati gangli dei suoi nervi con un refrigerio inebbricante al ritmo del corpo che resisteva con la forza cieca dei sensi esasperati all'urlo del suo delirio afrodisiaco.

Après l'acte sexuel, le jeune homme s'en va et l'artiste se sent d'un seul coup tristement seul, révélant par là même la dimension profondément narcissique de ce type d'épisode.

Cette communion à la fois spirituelle et érotique avec la beauté à travers la jouissance du corps masculin se poursuivra à Paris, dans une proportion encore plus importante qu'à Rome en raison d'une plus grande liberté de mœurs et du caractère plus cosmopolite de la Ville lumière. Voici un passage des *Memorie del marchese pittore* qui résume bien cette inlassable quête :

I suoi occhi vivacissimi, tanto erano assetati di bellezza, avevan finito per assumere una espressione amara quasi dolorosa talvolta. Belle creature, bei ragazzi che si spogliassero, che si stendessero sul letto dell'alcova, nudi sul velluto amaranto fra i *rideaux* di stoffa verdastra per coprir poltrone con ghirlande di roselline stile Pompadour. *Boxeurs* dilettanti, garzoni di botteghe che attraversano Parigi in corse pazze folleggiando col *tripporteur*, *gigolos* di Montmartre, *jeunes hommes sans travail* (quanti a Parigi) tra i sedici e i venticinque anni, requisito perché avessero una qualche elezione di forme, una qualche grazia<sup>18</sup>.

Mais le rituel esthétique-sensuel n'a pas besoin de s'accomplir en vrai pour se déployer dans toute sa force d'enchantement. Lorsqu'elle ne franchit pas le cadre de l'imagination ou du pur fantasme, la possession de l'objet désiré se révèle en effet paradoxalement plus réelle, comme l'illustre un épisode de *Vér-Vért* qui a pour protagoniste un beau carabinier sur lequel se focalise l'attention et les fantaisies érotiques de Felipe, habituel double du peintre. Excité par le souvenir d'un berger à demi-nu aperçu dans une toile flamande du XVIII<sup>ème</sup> siècle, l'artiste commence à déshabiller en pensée le jeune homme qu'il est en train d'observer dans un lieu public, et c'est précisément le caractère imaginaire de la scène fantasmée qui fait de l'objet du désir le levier d'un acte créatif où le moi échappe aux contraintes de la réalité pour savourer dans toute son intensité l'épiphanie unique et indivisible de la beauté :

Il bel carabiniere in quel momento certo era suo più di ogni altro, esso viveva realmente solo nella sua squisita creazione fantastica. Egli era un essere vivente inconscio, domato dai rapporti della realtà che distruggono nei più il mirabile incantamento, ma la immagine che Felipe sapeva crearne era bella e palpitante per la sua gioia<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> De Pisis, *Le memorie del marchese pittore*, p. 218.

<sup>19</sup> De Pisis, *Vér-Vért*, pp. 32-33.

Pour décrire cette exaltation spirituelle qui se révèle souvent plus puissante que la consommation réelle de l'acte sexuel — acte qui aboutit inmanquablement et trivialement, comme le rappelle souvent le peintre, au paiement de la prestation — Filippo De Pisis recourt volontiers à l'expérience mystique :

Questa specie di smania, di tensione diuturna, non era forse una forza, una cultura dell'anima? Non aveva forse una parentela con le lotte e le torture dei mistici? La comunione con la bellezza che prende forma stabile e transitoria insieme nella carne, nei corpi, la diuturna ricerca della grazia, nelle creature mortali e cariche di miseria, e questo sacrificarsi (tanti soldatelli gli costavano, benedetti figlioli!) e questo spendere energie di nervi, non era infine elezione?<sup>20</sup>

Les corps masculins que le peintre tente de reproduire d'un seul jet dans ses croquis et de faire vibrer de mille feux dans ses toiles ne sont à ses yeux que le reflet de cette beauté éternelle mais fugitive que les grands artistes de toutes les époques se sont eux-mêmes efforcés de reproduire dans leurs œuvres. La ressemblance — admirée par l'artiste avec l'exaltation d'un fétichiste — entre le modèle de la statue, de la gravure ou du tableau d'une part et le jeune homme aperçu dans la rue, dans un café ou dans une église d'autre part n'est pas qu'un alibi ou qu'un simple prétexte de drague mais constitue bel et bien l'étincelle déclenchant l'épiphanie de la beauté.

Le caractère inachevé, fragmentaire et intime des œuvres posthumes dans lesquelles nous avons puisé nos citations paraît souvent situer la page littéraire en-deçà du tableau de nu, que la vibration mystique des couleurs, le lyrisme du trait et l'anonymat du modèle arrachent à toute dimension anecdotique ou égotiste. Mais terminons ce bref parcours par une très belle page des *Memorie del marchesino pittore* rédigée à Paris dans la nuit du 6 au 7 juin 1928 qui parvient à restituer par des moyens purement littéraires cette épiphanie de la beauté que l'écrivain (par une étrange antinomie) tend à ancrer dans la réalité biographique en datant systématiquement tous ses textes, mais que le peintre, par la grâce de ses coups de pinceau, projette quant à lui dans une dimension à la fois mystique et synesthésique — et donc plus irréaliste et symbolique<sup>21</sup> :

<sup>20</sup> De Pisis, *Le memorie del marchesino pittore*, p. 218.

<sup>21</sup> De Pisis, *Le memorie del marchesino pittore*, p. 285.

Nudo e bianco e in compagnia di un angiolino (Maurice il telegrafista, le sue gambe avevano avuto qualche misteriosa parentela coi fiori, il Botticelli, il Fragonard) e fargli mordere una delle corolle, sporcargli di giallo il nasino, « *ça c'est bête alors* », e rideva, e spiegargli il mistero del connubio carnale fra lo stigma e l'antera, far fluire con iniziazioni magiche la dolcezza della linfa vitale nel tepore casto del sangue. (Il marchesino ebbe un risolino burlesco). Amori vegetali... amori iperbolici, « Senti senti, lo sperma ha il profumo del giglio », « *Tu aimes ça ?...* » e poi precipitare nel dolce abisso, cascate spumose battono sassoni bianchi, fra lunghe lingue verdi di fetide scolopendre del sonno tentatore, mentre nel silenzio della notte si sente il rumore dell'acquazzone estivo.

E una voce dalla strada : — *C'est mon homme, c'est mon ami...*

Dans une sorte de simultan isme qui semble n'avoir rien oublié de la leçon futuriste<sup>22</sup>, Filippo De Pisis se délecte ici à brouiller les règles de la syntaxe et de la temporalité,   mélanger les idiomes, les registres de langue et les fonctions sensorielles,   entremêler malicieusement sphère intime et espace extérieur, amour charnel et érotisme floral, pluie estivale et liquide séminal, tout en dessinant en filigrane les mystérieuses corrélations entre le trivial et le sublime, le mystique et l'impudique, le microcosme et le macrocosme, dans un élan verbal d'un seul tenant qui arbore les mêmes qualités vibratiles que ses coups de pinceau ou de crayon.

#### BIBLIOGRAPHIE

- BALDACCI, PAOLO, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Milano, Leonardo Arte, 1997.
- BRIGANTI, GIULIANO (ed.), *De Pisis, gli anni di Parigi 1925-1939*, Milano, Mazzotta, 1987.
- DE PISIS, FILIPPO, *Assisi*,  d. Bona De Pisis et Sandro Zanotto, Maser (Treviso), Amadeus, 1987.
- DE PISIS, FILIPPO, *Futurismo dadaismo metafisica*,  d. Sandro Zanotto et Bona De Pisis, Milano, Scheiwiller, 1981.
- DE PISIS, FILIPPO, *Le memorie del marchesino pittore*,  d. Bona De Pisis et Sandro Zanotto, Torino, Einaudi, 1989.
- DE PISIS, FILIPPO, *Roma al sole*,  d. Bona De Pisis et Sandro Zanotto, Vicenza, Neri Pozza, 1994.
- DE PISIS, FILIPPO, *V r-V rt*,  d. Bona De Pisis et Sandro Zanotto, Torino, Einaudi, 1984.

<sup>22</sup> Les textes rédigés par De Pisis sous l'influence directe du futurisme sont rassemblés dans De Pisis, *Futurismo dadaismo metafisica*.

LAZZARINI, Elena, *Le poetiche del nudo. Mutazioni tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Edifir, 2003.

NALDINI, Nico, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, Torino, Einaudi, 1991.

TIBERTELLI DE PISIS, Maddalena, «Filippo de Pisis arriva a Parigi», dans *Filippo de Pisis*, éd. Pier Giovanni Castagnoli, Milano, Electa, 2019, pp. 110-141.

ZANOTTO, Sandro, *Filippo De Pisis ogni giorno*, Vicenza, Neri Pozza, 1996.



*Les lignes du corps: erotismo y literaturas románicas* propone una visión panorámica de las representaciones del erotismo en una serie de textos literarios en lengua romance. Investigadores de cuatro continentes analizan obras argentinas, españolas, francesas, italianas, portuguesas y rumanas de distintos arcos temporales, con el fin de poner de manifiesto la diversidad de enfoques sobre la corporalidad y los motivos sociales, históricos y políticos que las sustentan. En los trabajos reunidos en la primera parte de este volumen colectivo se presta especial atención a la expresión literaria de la liberación del cuerpo femenino. El segundo bloque se centra en el tema de la censura y en las estrategias acuñadas por los autores para eludir la, mientras que en el tercero se exploran distintas maneras de transgredir los tabúes. Finalmente, la última parte reúne contribuciones que abordan los mecanismos y los lugares del deseo.

Luana Bermúdez es doctora por la Universidad de Ginebra y encargada de curso de Literatura española moderna y contemporánea en la misma universidad. Entre sus intereses figuran la novela corta barroca y la recuperación de nuestro pasado reciente en las obras teatrales del siglo XXI.

Natacha Crocoll es doctora por la Universidad de Ginebra, donde imparte clases de Literatura española desde 2016.

Belinda Palacios es doctora en Literatura hispánica colonial por la Universidad de Ginebra, donde ejerce como encargada de curso. Se interesa especialmente por los inicios de la prosa de ficción en las colonias americanas, la crónica de Indias y la literatura hispanoamericana de los siglos XX y XXI.

Andrea Palandri es doctorando en la Universidad de Ginebra y becario del Fondo Nacional Suizo. Su tesis versa sobre el estudio y la edición crítica de libretos de ópera italianos.



**UNIVERSITÉ  
DE GENÈVE**

FACULTÉ DES LETTRES  
Département des langues  
et littératures romanes



instituto

de estudios

auriseculares