

« APPASSIRE SENZ'AMORE »
La renonciation du corps dans les nouvelles pirandelliennes
« Le tre carissime » et « Senza malizia »

On se propose d'explorer ici certaines typologies féminines pirandelliennes afin de mettre en lumière celles qui, en renonçant à l'éros, restent en-deçà de la vitalité en préférant une « forme » et une « spatialité » échappant à toute possible contamination et relevant de la maison familiale d'origine. Le corps aussi se ressent de ce blocage inconscient et devient porteur de frustrations et maladies.

Enfermée dans un rôle étroit de prostituée, au mieux de *mater dolorosa* – dans toutes ses facettes et dans toutes les combinaisons possibles¹ –, ou encore dans la condition confinée de l'épouse qui, pour sa part, peut être « ignorata », « malscelta o maltrattata », « tradita, ostracizzata o accantonata »², la femme, chez Pirandello, loin d'être en harmonie avec elle-même, est en quelque sorte contrainte par l'auteur de vivre jusqu'au bout une dichotomie déchirante. Une quatrième catégorie que nous envisageons d'explorer et qui nous paraît se situer dans une sorte de zone grise par rapport aux femmes dont le rôle est nettement défini ne fait pas

¹ Voir P. D. Giovanelli, « *La nuova colonia e Lazzaro* », dans *Pirandello e il teatro*, Milan, Mursia, 1993, p. 99-116 ; R. Alonge, *Madri, baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, Gênes, Costa & Nolan, 1997 ; J. Spizzo, *Pirandello : dissolution et genèse de la représentation théâtrale. Essai d'interprétation psychanalytique de la dramaturgie pirandellienne*, Paris, Les Belles Lettres, 1986 ; E. Catalano, « Maschere femminili e strategie teatrali », dans *Le caverne dell'istinto. Il teatro di Luigi Pirandello*, Bari, Progedit, 2010, p. 90-107.

² Voir U. Mariani, *La donna in Pirandello. L'estrema vittima*, Caltanissetta-Rome, Salvatore Sciascia, 2012.

exception à cette règle. Tout en restant en-deçà d'une décision, ces créatures « vierges » opèrent malgré elles un choix, qu'il soit ou non conscient : « appassire senz'amore »³.

Nous chercherons ici à aller au-delà de la typologie dégagée par Elio Gioanola et désignée par le nom du premier recueil de nouvelles pirandelliennes, *Amori senza amore*⁴, titre sibyllin et pour le moins déroutant puisque c'est justement l'absence de sentiment, mais pas nécessairement la renonciation du corps, qui en constitue la caractéristique centrale. En effet, le schéma de Gioanola n'inclut pas les « vierges » à proprement parler, mais est plutôt orienté vers des figures liminaires telles que les veuves (ou veufs), inaffectives, frigides, hystériques ; de ces dernières, il suffit de dire qu'elles répondent par la maladie aux inhibitions et aux frustrations de la sexualité⁵. On se donne ici pour objectif d'évaluer les raisons pour lesquelles certaines femmes se protègent, à différents titres, des complications de la maternité, ou tout simplement des contradictions inhérentes au rapport adulte, se révélant incapables, comme il apparaît en plus d'une circonstance, de couper métaphoriquement le cordon ombilical avec leur mère.

On ne peut pas ne pas tenir compte, ne serait-ce qu'en arrière-plan, de la prédisposition bien connue du jeune Pirandello à craindre l'amour, avec ou sans l'irruption de la corporéité, en tant que destructeur d'un « moi » déjà fragile. Le cas de l'adolescent Dreetta qui, dans « Pubertà », pousse l'autodestruction à son terme en se suicidant pour ne pas entrer dans le monde adulte, est en ce sens exemplaire. Il forme avec la Didi de « La veste lunga » un diptyque au sein duquel la répulsion pour un homme – qui plus est laid et vieux – et l'impossibilité de se situer dans un entre-deux, ni femme, ni enfant, empêchent l'accès à la vie adulte⁶. Il peut néanmoins exister un état de « vergine ignoranza »⁷ même chez un vieillard, tel que Nonno Bauer dans « Il giardinetto lassù », dont la vie est toute calfeutrée dans la connaissance des plantes au point de « fare all'amore – com'egli

³ L. Pirandello, « Le tre carissime », dans *Novelle per un anno*, éd. M. Costanzo, vol. II, t. II, Milan, Mondadori, 1987.

⁴ Voir E. Gioanola, *Pirandello's Story. La vita o si vive o si scrive*, Milan, Jaca Book, 2007, p. 169-217.

⁵ Voir *ibid.*, p. 183.

⁶ Voir la lecture de B. Porcelli, « Psicologia, abito, nome di due adolescenti pirandelliane », *Italianistica*, 1, 2002, p. 59-63.

⁷ L. Pirandello, « Il giardinetto lassù », dans *Novelle per un anno*, *op. cit.*, vol. II, t. II, p. 94.

diceva – con le rose del giardino »⁸. Par opposition à ces délicatesses subtiles, il arrive également que la virginité masculine se prête aux railleries, comme c'est le cas du Cesarino de la nouvelle « In silenzio », contraint malgré lui, suite à la mort de sa mère, de grandir trop rapidement pour s'occuper de son demi-frère nouveau-né⁹.

Nous laisserons ici de côté, outre ces créatures trop jeunes ou trop vieilles, ces femmes chastes que l'on trouve dans des drames célèbres, telles que Gasparina dans « Ma non è una cosa seria » ou Marta dans « L'amica delle mogli », figure féminine particulièrement convoitée parce qu'« intatta, intangibile »¹⁰.

En examinant le diptyque que forment « Le tre carissime » et « Senza malizia », il nous paraît opportun de partir du concept de virginité tel que le définit Otto Weininger dans *Sexe et caractère*, ouvrage de 1903 que connaissait Pirandello, comme le montre une lettre à Marta Abba où l'auteur viennois est cité à propos « del conflitto tra l'istinto materno e il sessuale »¹¹. La virginité, selon Weininger, est utilisée par la femme comme une stratégie, au sens où elle apparaît comme une vertu à donner à l'homme afin d'être reconnue dans l'acte sexuel, alors que la pureté en elle-même est en réalité un signe d'infériorité, à plus forte raison aux yeux des autres femmes, étant donné qu'« una donna stima una donna solo se maritata, e non importa se felice [...] persino la prostituta si trova a un gradino più alto rispetto alla donna sola che non è appartenuta mai ad alcun uomo »¹². Considérée de ce point de vue, la virginité apparaît comme un instrument propre à séduire l'homme, le mâle, comme une sorte d'« octroi »¹³, même si

⁸ *Ibid.* p. 96. Voir R. Tessari, « Feste della natura, e carnevali umani », dans *Come un angelo di fuoco. Verità, immaginario e scenotecnica in Pirandello*, Rome-Acireale, Bonanno, 2012, p. 45-65.

⁹ Voir L. Pirandello, « In silenzio », dans *Novelle per un anno, op. cit.*, vol. II, t. I, p. 21-22 : « [...] e certe sconce domande che avrebbero voluto avvilirlo di vergogna : “se e come faceva, se l'aveva mai fatto” [...]. Gli pareva ora di sentirsi frustato dal dileggio di quelli : “Verginello ! verginello !” ». »

¹⁰ L. Pirandello, « L'amica delle mogli », dans *Maschere nude*, éd. A. D'Amico et A. Tinterri, Milan, Mondadori, 2004, vol. III, p. 720. Voir G. Finocchiaro Chimirri, *La pirandelliana Amica delle mogli*, Catane, Cuemc, 1988, et D. Bini Carter, « Mia musa, mia sposa », dans *Pirandello e il teatro, op. cit.*, p. 203-217.

¹¹ L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, éd. B. Ortolani, Milan, Mondadori, 1995, p. 374. La lettre est du 8 avril 1930.

¹² O. Weininger, *Sexe et caractère*, Milan, Bocca, 1944, p. 39.

¹³ E. Catalano, « La castità impura : scenari pirandelliani e delitti innocenti di don Giovanni in Sicilia », dans *Delitti innocenti. La scena pirandelliana tra veleni ed emblemi femminili*,

l'on trouve chez plusieurs femmes, comme on le lit dans « Visita », une aspiration à la pureté qui n'est dictée que par la « gioia di sentirsi desiderata »¹⁴.

Il nous semble que le schéma de Weininger fonctionne en dépit du décalage chronologique avec « Le tre carissime »¹⁵ (mais non avec « Senza malizia »¹⁶). Nous pensons d'autant mieux pouvoir le dire avec une certitude raisonnable qu'il nous faut tenir compte du fait qu'entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, on observe un emprunt mutuel, voire une confluence, entre les faits cliniques (ou médicaux, ou anthropologiques) et les productions artistiques¹⁷.

La nouvelle « Le tre carissime » raconte les vicissitudes des sœurs Marùccoli qui échouent dans leur quête d'un mari : les prétendants ne manquent pas, mais ils prennent femme ailleurs après les avoir connues. L'un d'entre eux, artiste sans le sou, en vient même à se suicider. Dans l'épilogue, deux des trois sœurs se marient et l'autre se fiance, mais Pirandello ne réserve à ce dernier stade que quelques lignes, enclin comme il est à se focaliser sur la première phase, celle pour ainsi dire de la virginité ou de la pré-nuptialité. L'auteur souligne non sans ironie, avec ce « *prima no, poi sì* »¹⁸, la nature purement théorique du choix laissé aux trois héroïnes en matière conjugale. En réalité, le *sì* semble être une sorte d'affirmation chorale qu'une société entière donne idéalement à ces trois femmes, qui ne trouvent un mari que lorsqu'elles renoncent à leur principes moraux. En ce

Bari, Laterza, 1998, p. 71-97.

¹⁴ L. Pirandello, « Visita », dans *Novelle per un anno, op. cit.*, vol. III, t. I, p. 698. Sur le corps de la femme et sur le jeu de la séduction, voir M. Cantelmo, « Effetto showing : la visione transitiva e la corporeità inibita », dans *L'abito, il corpo, la carta del cielo. Saggi su Pirandello*, Manni, Lecce, 1996, p. 168-177.

¹⁵ Publiée pour la première fois dans *La domenica italiana*, 29 août 1894, la nouvelle est reprise dans *Il vecchio Dio*.

¹⁶ Publiée dans *Il Marzocco*, 7 mai 1905, la nouvelle est reprise dans *La vita nuda*.

¹⁷ Voir A. P. Cappello, « Il personaggio in rivolta. "Epifanie" dei personaggi nella narrativa di Capuana, D'Annunzio e Pirandello », dans *Intorno a Pirandello*, éd. R. Caputo et F. Guercio, Rome, Euroma, 1996, p. 45-72. G. Mazzacurati, « Ombre e nasi : da Tristram Shandy a Vitangelo Moscarda », dans *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologne, Il Mulino, 1987, p. 269-303, met en évidence « la confusione di confini tra la veglia e il sonno, i traumi incapsulati, i flussi liberi di associazioni » qui bouleversent « i vecchi statuti della narrazione » (p. 271). Sur la correspondance entre récit et cas cliniques, je me permets de renvoyer à R. Palmieri, « Fisiologia e patologia del delinquente : Pirandello e Lombroso », *Pirandelliana*, 8, 2014, p. 71-81.

¹⁸ L. Pirandello, « Le tre carissime », *op. cit.*, p. 840.

sens, la circularité de la nouvelle, dont l'*incipit* énonce les normes sociales et dont l'*explicit* narre le respect de ces normes, ne pourrait être plus efficace, d'autant plus qu'intervient au milieu le jeu des *Beffe della morte e della vita*¹⁹ (de cette dernière dans notre cas). La thématique de la lutte pour la vie, qui fait surface ici *in nuce* comme dans d'autres nouvelles de jeunesse, exige des tromperies mutuelles, comme cela sera explicité dans *L'Umorismo*²⁰.

Dès le début du récit, l'auteur met en lumière, non sans sarcasme, la stratification des conventions sociales, ce « buon numero di leggi e regolamenti »²¹ en vertu desquels une femme ne peut aimer que son mari. Nous sommes ici face à l'un des cas fréquents où le zoomorphisme intervient aussi pour souligner la manière dont des caractéristiques animales font irruption dans la figure humaine ou dans la société²², comme le résume Baldovino dans « Il piacere dell'onestà » en affirmant que la bête habite l'homme²³.

Cet exorde, propre à souligner la profondeur du récit au-delà de l'intrigue *sic et simpliciter*, finit par céder le pas aux événements eux-mêmes. Dès le départ s'affirme la tendance, commune à d'autres personnages pirandelliens, à agir non pas individuellement mais de manière symbiotique avec d'autres membres de la famille. Les trois filles ne fréquentent en effet la bonne société qu'ensemble, qui plus est avec leur mère : si cela n'a rien d'étrange au regard des conventions de l'époque, il est toutefois significatif, par exemple, que nous n'apprenions leurs prénoms qu'avec un certain retard. Il nous semble ainsi que Pirandello prolonge cette attente onomastique pour souligner la « con-fusion », la « fusion-avec » des « tre ragazze », des « tre povere figliuole » – formule à ne pas trop prendre

¹⁹ Voir M. Polacco, *Gli amori, le beffe e la tragedia. Storia di Pirandello novelliere 1894-1908*, Pise, Fazzi, 1999, p. 77-98.

²⁰ Voir L. Pirandello, *L'Umorismo*, dans *Saggi, poesie, scritti varii*, éd. M. Lo Vecchio Musti, Milan, Mondadori, 1965, p. 163 : « La simulazione [...] è una forma d'adattamento, un abile strumento di lotta. » Voir A. Perli, *La morale della forma. Etica letteraria nel primo Novecento*, Ravenna, Pozzi, 2012, p. 53 et suiv.

²¹ L. Pirandello, « Le tre carissime », *op. cit.*, p. 832.

²² *Ibid.* : « [...] ma ogni tanto la mala bestia ne fa qualcuna delle sue. »

²³ L. Pirandello, « Il piacere dell'onestà », dans *Maschere nude*, *op. cit.*, vol. I, p. 571 : « [...] non siamo soli ! Siamo noi e la bestia. La bestia che ci porta. » Voir F. Zangrilli, *Il bestiario di Pirandello*, Fossombrone, Metauro, 2001 ; P. D. Giovanelli, « Zoomorfismo e antropomorfismo », dans *Dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*, Modène, Mucchi, 1994, p. 113-124.

au pied de la lettre puisqu'elles peuvent se permettre, à force d'économies, un niveau de vie correct –, des « tre buone, belle e care ragazze », des « tre gaje sartine »²⁴. Sur cette dernière précision, il faut dire qu'il existe un lien entre la gestualité apparemment normale des opérations de couture et le sens figuré qui renvoie à un mouvement intérieur plus profond²⁵.

La tendance de l'auteur à considérer les jeunes filles dans leur ensemble et non dans leur singularité est l'indice d'un manque d'autonomie et/ou d'individualisation que nous trouverons non seulement dans le groupe suivant des quatre sœurs de « Senza malizia », mais aussi chez les « tre povere zitellone » de « Berecche e la guerra »²⁶, ainsi que chez les « trois sorelle stagionate » de « La camera in attesa »²⁷, ou encore chez les sœurs de « Ignare », « use [...] a non sentire il proprio corpo »²⁸, mais défigurées dans leur chair par un viol subi quand elles étaient missionnaires.

De ce *status* des Marùccoli s'affligent conjointement la voix du narrateur, un « povero pittore » – qu'on se souvienne ici de la particularité des récits pirandelliens écrits à la première personne²⁹ –, et celle d'un autre soupirant des jeunes filles, le professeur de musique Tranzi. Giorgina, Carlotta et Irene sont les prénoms « retardés » des jeunes filles : dans deux cas sur trois, ils prennent la forme d'un diminutif, comme pour arrêter en quelque manière leur croissance. De façon très efficace et grâce à un emploi très savant de la parole, l'auteur réussit à problématiser une condition qui, si elle n'est pas commune, n'est certainement pas rare, et il le fait en rendant le schéma narratif plutôt atypique, imprégné d'ambigüités et de solutions syntaxiques laissées en suspens ou rendues hybrides, dans lesquelles hypothèses et négations se confondent :

²⁴ L. Pirandello, « Le tre carissime », *op. cit.*, p. 833.

²⁵ Voir *ibid.* : « E non sapere che coi pizzi e i nastri appendevano a ogni abito la speranza, che con quello avrebbero finalmente dato nell'occhio a qualcuno che le avrebbe sposate. »

²⁶ L. Pirandello, « Berecche e la guerra », dans *Novelle per un anno*, *op. cit.*, vol. III, t. I, p. 605.

²⁷ L. Pirandello, « La camera in attesa », *ibid.*, p. 429.

²⁸ L. Pirandello, « Ignare », *ibid.*, p. 271.

²⁹ A. H. Caesar, *Characters and Authors in Luigi Pirandello*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 25, souligne l'importance des nouvelles écrites à la première personne à partir de « Le tre carissime » en précisant que « l'intérêt pour l'histoire et pour la *rappresentazione subiettiva* deviennent perceptibles entre 1904 et 1908, à l'époque où l'on observe dans les écrits de Pirandello un déplacement philosophique et une approche relativiste plus marquée ».

Né quel loro cocente e onestissimo desiderio d'un marito le rendeva mai fastidioso, specialmente con noi (dico con me e col povero Tranzi), di cui del resto conoscevano la buona volontà che avremmo avuto di farle felici, se... Il *se*, ve lo imaginerete facilmente ; io, un povero pittore ; il Tranzi maestro di musica. Arti belle, non dico di no ; ma buone da mantenerci la moglie, non credo.³⁰

La limitation des possibilités de se marier est imposée par une loi sociale non écrite que Pirandello restitue en insistant sur une particularité sémantique, à savoir le *se* laissé en suspens. Les *se* que l'on peut « inserire come un cuneo in tutte le vicende »³¹ font vaciller *a priori* l'ordre naturel des choses, bouleversé par l'ironie, la réticence, les négations (« non dico di no [...] non credo ») et par tous ces stratagèmes visant à ne jamais rendre la parole unidirectionnelle³². Le *se*, par-dessus tout, souligne une incongruité de fond, une mauvaise plaisanterie, si l'on prête attention au point précis où Pirandello s'en sert. La peinture et la musique ne sont pas des activités pouvant suffire à l'entretien de Giorgina qui, paradoxalement, épousera finalement un homme riche mais gaspilleur. Les mécanismes aliénants d'une société dominée par l'hypocrisie pèsent en permanence et, à un certain moment, le « moi » narrateur semble s'élever contre eux par l'emploi d'une périphrase si brutale qu'elle appelle des explications ; ce qui peut sembler une atténuation sémantique ne fait qu'augmenter rhétoriquement la portée émotionnelle de la « parole » :

Vorrei che prima di condannare, tentassimo di esaminar bene, se ci riesce, il pro e il contro, senza servirci di quelle parole che sono come le mosche d'agosto pronte ad accorrere a ogni lagrima o a ogni sputo (scusate).³³

La parole produit un égarement qui se déverse sur le tissu narratif, comme le prouve un autre élément : on ne comprend pas pourquoi ces femmes aimables, ou qui ne sont du moins pas ennuyeuses, qui, c'est vrai, n'encouragent aucun prétendant, mais s'avèrent courtoises et dont les manières sont exquises, ne sont pas choisies par des hommes qui, après les

³⁰ L. Pirandello, « Le tre carissime », *op. cit.*, p. 834.

³¹ L. Pirandello, *L'Umorismo*, *op. cit.*, p. 159.

³² Voir N. De Vecchi Pellanti, « La "messa in scena" umoristica della parola nelle *Novelle per un anno* », dans E. Lauretta (éd.), *Pirandello e la parola*, Agrigente, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2000, p. 31-42.

³³ L. Pirandello, « Le tre carissime », *op. cit.*, p. 833.

avoir connues, « andavano a prendere moglie altrove ; e se ne pentivano dopo »³⁴. Ce qui agit ici est le mécanisme en vertu duquel la virginité devient une stratégie ; sans être des coquettes, comme l'auteur prend soin de le préciser, les jeunes filles trouvent une certaine satisfaction dans le fait d'attiser chez les hommes des désirs secrets, au point même de leur parler avec des yeux qui tutoient³⁵ ; or nous savons que ceux-ci sont des vecteurs importants, utiles ici pour communiquer des choses qui ne pourraient pas être dites à travers les mots ou le contact physique.

Malgré tout, « non trovavano, non trovavano ancora, ancora non trovavano mai quelle tre povere ragazze »³⁶. La triple anaphore avec inversion des deux segments constitue une stratégie linguistique visant, nous semble-t-il, non seulement à souligner le contresens de la situation, mais également à mettre les lecteurs dans une disposition active pour saisir ce jeu de contradictions qui ne résident pas – pour le dire avec Roland Barthes – « “au bout” du récit », mais le traversent³⁷.

On en trouve une preuve supplémentaire dans une autre anomalie, ou à tout le moins un élément atypique, qui apparaît soudainement. Nous apprenons par la voix du narrateur, le « je » du peintre, qu'il a réalisé un portrait des trois jeunes filles dans un tableau exposé à Munich : la dimension artistique fait ainsi irruption dans le tissu narratif. Il s'agit d'une digression iconographique, peu utile ou inutile pour l'intrigue, mais qui s'avère évidemment utile pour visualiser le « groupe », comme l'auteur lui-même l'a plusieurs fois souligné.

La rupture de ce mécanisme – comme une déchirure dans la toile du tableau –, qui permet à la narration de sortir de la fixité et de prendre une vigueur nouvelle, réside dans l'insertion de deux ressorts tragiques fatalement entrelacés : l'apparition d'un cheveu blanc sur la tête de Giorgia – indice d'un début de vieillesse qui révèle comme à travers un prisme la désillusion de la vierge en tant que femme non choisie – et le suicide

³⁴ *Ibid.*, p. 835.

³⁵ Voir *ibid.*, p. 836 : « E quello sguardo mi compassionava amorosamente ; mi diceva : – *Dovresti esser tu !* Perché gli occhi di Carlotta vi assicuro che mi davano del *tu*. » Voir P. D. Giovanelli, *Dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*, Modène, Mucchi, 1994, p. 254-258.

³⁶ L. Pirandello, « Le tre carissime », *op. cit.*, p. 836.

³⁷ Voir R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits » [1966], dans R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil (Points), 1977, p. 15.

soudain de Tranzi. La jeune femme, pour sortir le musicien de sa paresse, l'avait invité à mieux mettre en valeur ses dons artistiques : en apprenant qu'il avait été obligé de renoncer à son piano de location, elle lui avait généreusement offert de continuer à jouer de cet instrument chez elle. L'homme n'avait pas résisté à cette « gioja ardentissima »³⁸ et un mélange de remords, de désillusions cumulées, ainsi que, à l'inverse, un bonheur trop grand pour être contenu, l'avaient poussé à « determinare l'atto violento contro se stesso »³⁹, au moment même où une femme lui avait ouvert les portes de la vitalité et de la créativité. Nous sommes face à l'un des cas où le suicide se donne à voir comme une recherche du vide en réaction au plein de la vie⁴⁰. En ce sens, Tranzi ne diffère pas d'un autre personnage pirandellien accompli, ce Fabio Feroni qui est le héros de « Paura d'esser felice », toujours prêt à désamorcer par sa névrose obsessionnelle toutes les joies offertes par la vie⁴¹.

Giorgina n'est guère affectée par ce suicide, tout au contraire. Nous apprenons que, loin de pleurer la mort de son soupirant, elle va jusqu'à percevoir cet acte comme une insulte. Si l'on ajoute à cela l'exaspération et la désillusion continuelle de ne pas trouver de mari, on comprend le motif pour lequel, à un certain moment, elle décide de se vouer à l'art.

C'est encore une fois le groupe des sœurs, jamais leur individualité, qui se manifeste lorsque, pratiquement à l'unisson, la première décide de se consacrer à la peinture, la deuxième au chant et la troisième au théâtre. Quand on se voue à l'Art⁴², c'est le sentiment amoureux qui en sort mutilé ou meurtri⁴³, comme l'exprime également de manière magistrale la nouvelle « La signorina »⁴⁴.

³⁸ L. Pirandello, « Le tre carissime », *op. cit.*, p. 838.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Voir A. P. Mundula, *Pirandello e le violazioni del proibito*, Rome, Lucarini, 1986, p. 129 ; J.-M. Gardair, *Pirandello e il suo doppio*, Rome, Abete, 1977, p. 149-150.

⁴¹ L. Pirandello, « Paura d'esser felice », dans *Novelle per un anno*, *op. cit.*, vol. I, t. I, p. 704 : « [...] si senti felice anche lui, e cominciò a tremarne. Così pieno di gioja, come fare a nasconderla ? ».

⁴² Voir L. Pirandello, *Lettere da Bonn 1889-1891*, Rome, Bulzoni, 1984, p. 126 : « Udità la diagnosi del medico, io volli domandargli, se da qui a un anno io mi sarei trovato in grado di prender moglie. Sai che mi rispose ? – “non lo faccia mai ! Se ne pentirebbe dopo un anno. [...] Ella non è fatto per sostenere la vita coniugale. Il lavoro morale assorbe tutta la sua forza fisica ; ella non deve mai farlo, se ha cara la sua salute.” »

⁴³ Dans la nouvelle « Il coppo », Bernardo Morasco décide d'enlever la fille d'un riche usurier (le riche beau-père de l'écrivain était lui aussi usurier) pour se consacrer à l'art. Voir

Il nous paraît opportun de souligner qu'à la digression iconographique enchâssée dans la nouvelle que l'on vient d'évoquer fait écho un autre épisode, extrêmement éclairant, cette fois-ci à caractère théâtral : à un certain moment, Irene, l'actrice, déclame des vers en chargeant sa mère de lui faire la réplique. Or, ce n'est pas un hasard si le dialogue entre les deux femmes porte sur la symbiose parent-enfant, confirmant ainsi le fait que cette fusion originaire rend impossible un rapport adulte :

Odetta – Voi pretendete obbligarmi a uscire ?
Conte – (leggeva la madre) : Di casa mia... Sì. E sul momento.
Odetta – E mia figlia ?
Conte – Oh, mia figlia... La tengo meco.
Odetta – Qui ? Senza di me ?
Conte – Senza di voi.
Odetta – Via ! voi siete pazzo, signore... Mia figlia mi appartiene, e voi non isperate di separarmi da lei.⁴⁵

Dès ce moment, la nouvelle s'achemine vers son épilogue. Un nouveau prétendant, cette fois riche et désœuvré – nous apprenons qu'il a dissipé une partie de sa fortune à Monte-Carlo – se fraye presque à l'improviste un chemin qui l'amènera à épouser Giorgina. Ce mariage ne sera pas heureux, mais l'écrivain en dilue habilement la portée par l'entremise d'une question oratoire non dépourvue d'une certaine ironie (« dopotutto, chi è felice in questo mondo ? »⁴⁶) et d'une esquisse finale où

L. Pirandello, *Novelle per un anno*, op. cit., vol. I, t. I, p. 642 : « Ma lui doveva pensare all'Arte ; non alle donne. Le donne, lui, non le aveva mai potute soffrire. » La question du « démon littéraire » est également abordée dans le roman *Suo marito* : voir R. Caputo, *Il piccolo padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Rome, Euroma, 1996, p. 239-252 et L. Nay, « "L'ebbro demone della letteratura" : femminilità e sofferenza in *Suo marito* di Luigi Pirandello », *Levia Gravia*, V, 2003, p. 21-30. Je me permets de renvoyer à R. Palmieri, « Il dramma dei matrimoni infelici in Strindberg e Pirandello », dans *Culture del Teatro moderno e contemporaneo. Per Angela Paladini Volterra*, éd. R. Caputo et L. Mariti, Rome, Edicampus, 2014, p. 139-152.

⁴⁴ Voir L. Pirandello, « La signorina », dans *Novelle per un anno*, op. cit., vol. III, t. II, p. 866 : « Amare ? Lavora ! [...] e le parlò, seguitando, di tutti i suoi sogni andati a vuoto, dei disinganni, della lotta assidua contro i tanti bisogni che l'avvilivano, lo strappavano ai suoi ideali ; e degli stenti e delle fatiche durate per mantenersi fedele a quell'ombra di sogno, ch'era pur l'unica realtà della sua vita, lo scopo la ragione – l'Arte ! ».

⁴⁵ L. Pirandello, « Le tre carissime », op. cit., p. 839.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 840.

domine cette mère omniprésente saisie dans l'acte de bercer son premier petit-fils.

Il nous semble intéressant de juxtaposer au triptyque des sœurs Marùccoli le tableau, plus éclairant encore, composé par les quatre sœurs Margheri, les héroïnes de la nouvelle « Senza malizia » qui présentent de singulières analogies avec leurs « homologues ». Le récit s'organise comme une *summa* sur le thème de la virginité : l'auteur emploie tous les registres possibles, du comique au tragique, de l'ironique à l'humoristique, dans l'ébauche de cette condition. Sont ici racontées les vicissitudes de Spiro Tempini – nous aurons à revenir sur ce nom – qui demande, dès l'*incipit* du récit et sans aucun délai, la main de l'une des quatre filles, Iduccia. Ses sœurs, unies au point de faire équipe toujours et partout, y compris sur le plan économique afin de maintenir un train de vie relativement aisé, vivent, comme les Marùccoli, d'une manière tout à fait singulière la sortie d'Iduccia du noyau symbiotique qui les caractérise et les réunit. Bien que sans malice, comme il convient à des vierges et comme le suggère le titre de la nouvelle, Spiro devient symboliquement le fiancé non pas d'une, mais des quatre sœurs qui, de leur côté, le comblent d'attentions et de soins. Iduccia mourra en donnant le jour à une enfant et le jeune veuf se verra contraint de choisir entre les trois sœurs pour se remarier et interrompre la spirale de soupçons et de tourments qui s'abat sur la maison frappée par le deuil. La nouvelle, comme la vie, pour le dire à la manière de Pirandello, *non conclude*, et s'achève sur l'interrogation du malheureux Tempini sur ce qu'il convient de faire.

Telle se présente l'intrigue dans sa nudité essentielle, mais il nous semble que les thématiques et les intersections sont si nombreuses qu'elles nécessitent une décomposition. On passera ensuite à l'exploration du rapport d'analogie qui lie, à notre avis, « Senza malizia » et « Le tre carissime ».

Il faut constater en premier lieu que la virginité est vue dans cette nouvelle comme ayant des effets bénéfiques sur le corps. Une fracture se crée donc entre les sœurs autrefois unies et désormais déchirées par un sentiment pénétrant d'envie qui s'empare justement de l'« élue » Iduccia :

Ah che invidia rabbiosa le sorgeva man mano per quelle tre ragazze, che le pareva ostentassero innanzi a lei, così sconfitta, con tutti i loro

movimenti, le corse pazze per le stanze, quasi una loro vittoria : quella d'esser rimaste ancora agili e salde nella loro verginità.⁴⁷

Par contraste, l'attitude qu'ont d'autres femmes vis-à-vis de ce groupe soudé est différente : on voit ici à l'œuvre le thème, déjà abordé par Weininger, de l'écart engendré par les mécanismes sociaux entre la femme non choisie et la femme mariée. Pirandello prend soin de préciser la différence de statut (« e quelle care amiche che avevano marito e le altre che avevano il fidanzato o facevano all'amore si congratulavano tanto con esse »⁴⁸) en soulignant en même temps l'admiration suscitée par ces sœurs talentueuses qui, comme les Marùccoli de la nouvelle « Le tre carissime », sont douées pour la musique et la peinture et donnent également des cours d'anglais et de français. Il n'est pas négligeable que leurs corps soient indistinctement caractérisés par une maigreur excessive⁴⁹, comme cela arrive à d'autres « vieilles filles » : ce n'est que lorsqu'une modification physique survient chez l'une des quatre que commence un processus de différenciation entre les sœurs, même s'il est voué à l'échec. Jusqu'à la fin, en effet, Iduccia ne parvient pas à être une force génératrice et par conséquent son corps, loin de vivre la plénitude de la grossesse, est au contraire dévidé, aspiré (« quell'esserino che man mano le si maturava in grembo, le succhiava a filo a filo la vita [...] se la sentiva proprio tirare, la vita, a filo a filo, dal cuore »⁵⁰). La femme ne peut donc que mourir en donnant la vie ; mais Pirandello, du reste, nous habitue aux accouchements à l'issue fatale⁵¹.

On devrait ici ouvrir une parenthèse sur les représentations réelles et figurées de la maternité chez Pirandello, mais sans faire appel à la psychologie et à la psychanalyse, même si ce sont là des clés herméneutiques souvent appliquées à l'écrivain⁵² et que Pirandello lui-même nous conforte en ce sens, par exemple lorsqu'il cite Binet dans « Arte

⁴⁷ L. Pirandello, « Senza malizia », dans *Novelle per un anno*, op. cit., vol. I, t. I, p. 400.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 393.

⁴⁹ Voir *ibid.* : « Erano magroline (forse un po' troppo ; *spighite*, dicevano i maligni). » Dans « La veste lunga », la « vieille fille » Agata est elle aussi squelettique (voir *ibid.*, p. 696).

⁵⁰ L. Pirandello, « Senza malizia », op. cit., p. 401.

⁵¹ Voir E. Gioanola, *Pirandello's Story*, op. cit., p. 209.

⁵² Voir C. Di Lieto, « L'identità perduta ». *Pirandello e la psicoanalisi*, Turin, Genesi, 2007 ; A. Meda, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*, Ravenna, Longo, 1993, p. 217-228 ; C. Di Lieto, *Pirandello e « la coscienza cattiva »*, Turin, Genesi, 2006, p. 97-110.

e scienza »⁵³. Il nous semble en effet plus utile de souligner ici l'incapacité générative qui se matérialise fatalement lorsque les conditions nécessaires à un rapport adulte avec un homme n'ont pas été créées, ou encore à cause de facteurs pour ainsi dire environnementaux. Or, il nous paraît ici hors de doute qu'Iduccia n'est pas sortie de la symbiose avec ses sœurs et que c'est justement la vie sous un même toit qui a inhibé la vitalité du rapport conjugal en le rendant asphyxiant et lugubre : on peut renvoyer à ce propos à l'issue analogue de la nouvelle « Il treno ha fischiato », où le mari, la femme, la belle-mère et la sœur de la belle-mère, par ailleurs toutes aveugles, vivent dans la même maison.

Dans « Senza malizia », Pirandello s'attache ainsi à décrire soigneusement le ménage à quatre et met simultanément en lumière ces pensées fantasmatiques de mort qu'Iduccia fait précisément siennes à un moment topique, à savoir lorsqu'elle est « choisie » :

Ma era destino che Iduccia non dovesse godere della distinzione che il Tempini, finalmente, aveva dovuto fare tra lei e le sorelle. La pagò, e come ! questa distinzione, la povera Iduccia. Può dirsi che cominciò a morire fin dalla mattina dopo.⁵⁴

La cause de ses malaises puis de sa mort n'est pas la grossesse⁵⁵, mais la rupture de la symbiose avec ses sœurs, ou pourrait-on dire ses épouses légitimes, sans qu'on puisse toutefois y lire des insinuations incestueuses. La réticence de Pirandello quant au rôle perturbateur qu'aurait pu jouer le sexe a de quoi nous conforter dans cette grille de lecture :

Iduccia si staccava da loro ; cominciava da quella sera ad appartenere più a quell'estraneo che ad esse. Era una violenza che tanto più le turbava, quanto più delicate eran le maniere con cui si manifestava finora. E poi ? Poi Iduccia, lei sola, tra breve, avrebbe saputo...⁵⁶

⁵³ Voir L. Pirandello, « Arte e scienza », dans *Saggi e interventi*, éd. F. Taviani, Milan, Mondadori, 2006, p. 587 : « Alfredo Binet, *Les Altérations de la personnalité*, quella rassegna di meravigliosi esperimenti psico-fisiologici. » Voir G. Bàrberi Squarotti, « Pirandello e i rapporti fra scienza ed arte », dans *Pirandello saggista*, Palerme, Palumbo, 1982, p. 169-179.

⁵⁴ L. Pirandello, « Senza malizia », *op. cit.*, p. 400.

⁵⁵ Voir *ibid.* : « Era tanto il dispetto, che quasi quasi credeva il suo male provenisse principalmente dal fastidio ch'esse le cagionavano con la loro vista e le loro parole. »

⁵⁶ *Ibid.*, p. 399.

Cette capacité d'individualisation dont manquent *in toto* les quatre sœurs fait aussi défaut, en réalité, à Spiro : la preuve en est encore une fois son corps, qui suggère une entrave (« timido e smilzo, miope e compito »⁵⁷). Il faut ici prêter attention aux adjectifs qui, associés sous forme binaire, accentuent la caractérisation de son image « en défaut »⁵⁸ alors qu'il s'avère, au moment qui précède immédiatement la consommation de l'acte sexuel, que son intérêt disproportionné pour les « tre povere anime » est décidément en excès :

Sarebbe stato un momento terribile, uno strappo a tutte le convenienze, un angoscioso tormento di tutta la notte... Come la avrebbero passata quelle tre povere anime, con la sorellina divisa da loro per la prima volta, di là, in un'altra camera con lui ?⁵⁹

À l'heure du crime, au moment précis où l'éros fait irruption et que la fusion avec les sœurs est rompue, le récit tourne au drame. La véritable tragédie, la mort d'Ida, est anticipée par un coloris qui pourrait être vaguement comique si l'on voulait en donner une lecture superficielle : en termes plus profonds, on peut dire qu'un indice décisif de régression infantile inconsciente vient s'y enchâsser, qui lui donne pour cette raison un sens tragique plutôt que ridicule. En effet, lorsqu'elles congédient leur sœur (dans la chambre contiguë), juste avant la nuit où l'étreinte du jeune ménage aura lieu, les trois sœurs traitent leur beau-frère de « cattivo ! »⁶⁰.

Dès ce moment, la nouvelle s'achemine vers sa fin. Or, cette fin reste ouverte puisque, dans le non-sens complet de cette histoire, il ne peut y avoir de conclusion. On en trouve une nouvelle preuve dans le fait que les rapports, autrefois animés par l'affection fraternelle, deviennent soudainement froids, distants, circonspects : le corps sera encore une fois ce qui exprime cet éloignement progressif, exactement comme il avait été un moyen de rapprochement⁶¹. Les liens de familiarité se dissolvent au point

⁵⁷ *Ibid.*, p. 392.

⁵⁸ Voir G. Corsinovi, *Pirandello : tradizione e trasgressione. Studi su Pirandello e la letteratura italiana tra '800 e '900*, Gênes, Tilgher, 1983, p. 128.

⁵⁹ L. Pirandello, « Senza malizia », *op. cit.*, p. 398.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 400.

⁶¹ Voir *ibid.*, p. 396 : « – Per piacere, Spiro, abbottonami questo guanto. – Auff, che caldo ! Ti seccherebbe, Spiro, di portarmi questa mantellina [...]. Spiro di qua, Spiro di là... ».

que l'homme se retire symboliquement de l'intimité, « anche con la figura »⁶². Ce n'est pas simplement sa subite condition de veuf qui l'amène à changer la perception qu'il a de son corps, autrefois soigné dans les moindres détails et maintenant négligé, mais la possibilité même que les sœurs puissent percevoir une préférence pour l'une ou pour l'autre dans le fait qu'il puisse, par exemple, accepter un conseil suranné et banal sur la manière de se couper les moustaches. Si l'on ajoute à cela que le corps même de Spiro est présenté dès l'*incipit* du récit comme entravé, l'équation entre la donnée physique et l'attitude mentale apparaît plus nettement encore. Pirandello semble dire qu'on ne sort pas d'un mécanisme bloqué ; et si du reste on lit les événements de manière rétrospective, on comprend que la tentative de mariage était vouée à l'échec dès le début. Les quatre sœurs étaient déjà résignées à demeurer vieilles filles et l'arrivée de Spiro n'a pas modifié les choses : accueilli comme un intrus, puis avec égards et enfin à nouveau avec froideur, il ne lui reste qu'à se tourmenter inutilement sur la décision à prendre ou sur la préférence à faire valoir⁶³. Comme les sœurs, il est inhibé dans son choix matrimonial, d'ailleurs rendu impossible par la manière envahissante qu'ont les femmes, indistinctement, de l'asphyxier par leurs requêtes : Spiro ne pourrait pas s'appeler autrement, comme le suggère par contraste, à la faveur d'une brève référence, sa sensation d'étouffement⁶⁴. Dans l'épilogue, il n'y a pas d'alternatives : un mur sépare cinq cœurs, une maison et une enfant nouveau-née, victime malgré elle de la confusion des rôles des adultes. En effet, l'auteur prend soin de préciser qu'il n'y a pas moyen de se consacrer complètement à elle tant qu'une décision n'a pas été prise.

Venons-en maintenant aux analogies avec les sœurs Marùccoli de la nouvelle « Le tre carissime ». C'est en premier lieu le choix des diminutifs qui les rapproche, ainsi que l'identité de l'un des prénoms (Giorgina, Irene et Carlotta vs Carlotta, Iduccia, Zoe et Serafina). Cette onomastique les cloue fatalement à un stade infantile, accentué par des traits corporels gracieux qui renvoient au monde des enfants plutôt qu'à celui des adultes : il y a même quelque chose d'angélique dans les prénoms d'Irene et de

⁶² *Ibid.*, p. 404.

⁶³ Voir *ibid.*, p. 406 : « [...] ma come scegliere, Dio mio, se egli era uno ed esse erano tre ? ».

⁶⁴ Voir *ibid.*, p. 396 : « [...] e standogli esse così d'attorno senza requie, tre pittime, la trascurava per badare a loro. Non gli lasciavano più né tempo né modo non che d'accostarsi a lei, ma neanche di respirare. »

Serafina, comme pour souligner la distance sidérale qui les sépare des pulsions de l'éros, totalement étrangères à leur monde. Une autre analogie est offerte par les multiples talents des sœurs dans le domaine de l'art : au chant, à la récitation et à la peinture, déjà analysés dans la nouvelle « Le tre carissima », correspond, dans « Senza malizia », la maîtrise de la harpe, de la peinture, de l'aquarelle et des langues étrangères. L'art au sens large, quand il n'est pas choisi par feu sacré, est appelé à combler un manque affectif profond.

L'analogie la plus importante, et même la clé de voûte tragique des deux histoires, nous semble être la mort qui fait irruption exactement là où la vie commence. On peut ainsi mettre en regard la « troppa gioja » du musicien Tranzi, le trop-plein évoqué précédemment, et la mort d'Iduccia, elle-même liée à une idée de plénitude qui atteint simultanément le corps et l'intériorité. Ni l'un ni l'autre, en somme, ne savent accepter une modification, qui plus est positive, de leur vie cristallisée. Une autre similitude qui n'est pas sans importance est constituée par la présence massive de termes renvoyant à la sphère du regard et par l'insistance avec laquelle les yeux transmettent des messages « autres » : de même que la première nouvelle évoque un « tutoiement »⁶⁵ des yeux, on observe dans « Senza malizia » de singulières altérations du regard. Spiro porte des lunettes et on sait que ce déficit visuel va de pair avec une manière déformée, ou tout au moins brouillée, de se rapporter aux choses⁶⁶ : au fur et à mesure, par la suite, les yeux véhiculent une angoisse mutuelle, non communicable par les mots, entre sœurs (« con gli occhi lampeggianti, le tre sorelle guardavano la sposa e le leggevano negli occhi la stessa ambascia che strizzava le loro animucce »⁶⁷) ; c'est avec « gli occhi rossi di pianto »⁶⁸ qu'elles expriment un reproche voilé à Iduccia qui est sortie du « groupe » ; on sait également qu'à la mort de leur sœur, « si vigilavano a vicenda »⁶⁹, et ce n'est pas un hasard si un beau jour les verres de lunette tombent du nez de Spiro, accident que nous croyons pouvoir lire comme une manifestation de son incapacité à voir les choses comme elles le sont réellement. Le fait que les trois sœurs revendiquent *senza malizia* un rôle d'épouse en constitue une preuve supplémentaire, mais Spiro choisit de ne pas choisir en laissant

⁶⁵ Voir *supra*, note 36.

⁶⁶ Voir P. D. Giovanelli, *Dicendo che hanno un corpo*, op. cit., p. 254-258.

⁶⁷ L. Pirandello, « Senza malizia », op. cit., p. 399.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

l'épilogue ouvert. Le corps entravé, bloqué, virginal, constitue ainsi, pour le dire comme Charles Mauron, une sorte de « métaphore obsédante »⁷⁰ que Pirandello utilise pour dévoiler autre chose, à savoir la tendance opiniâtre de certains personnages à se priver de joie, comme certains d'entre eux l'admettent d'ailleurs explicitement, à différents titres, au moment précis où ils en font l'expérience.

C'est une chronique d'un échec que celle de ces corps dépourvus d'identité, de reconnaissance dans l'autre et même de consistance, si l'on se rappelle leur commune maigreur excessive qui n'a rien de vraisemblable. Tout, finalement, semble agir par soustraction. Si, dans la nouvelle « Le tre carissimo », la société choisit, pour ainsi dire, et déforme par une mauvaise plaisanterie les décisions possibles et personnelles des héroïnes, dans « Senza malizia » les personnages sont destinés à assister au renversement complet de ce qu'ils avaient prévu. Avec le « non » du corps, ils rendent plus dramatique encore leur condition de départ, jamais susceptible de réelle métamorphose.

Rossella PALMIERI

Università degli Studi di Foggia

⁷⁰ Voir C. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1988.