Reprezentarea oraşului invizibil în romanul ekphrastic contemporan

Alexandra VRÂNCEANU

În ultimul deceniu au apărut foarte multe romane în care operele de artă – picturi, fresce, sculpturi, tapiserii – ocupă un loc esențial. Romane ca *Fata cu cercelul de perlă* sau *Doamna cu licorna* de Tracy Chevalier, *Tabloul flamand* sau *El pintor de batallas* de Arturo Perez-Reverte (2006), *La princesse de Mantoue* de Marie Ferranti (2002), *Le Rendez-vous de Venise* de Philippe Beaussant (2003), *La bulle de Tiepolo* de Philippe Delerm (2005) sau Ben Okri, *În Arcadia* (2007) se constituie într-un gen aparte, pe care îl numesc roman ekphrastic. Nu mă voi opri în studiul de față decât razant la caracteristicile acestui tip de roman (vezi Vranceanu 2006, 2007), şi îl voi defini doar drept acel roman care acordă un rol major descrierii operei de artă, fie la nivel structural, fie la nivelul semnificației. *Ekphrasis* este un topos care apare în Antichitate cu *Iliada* homerică (descrierea scutului lui Ahile), care se dezvoltă mai ales cu a doua sofistică şi care se constituie odată cu *Imaginile* lui Philostrate într-un gen literar minor. Vom defini deci *ekphrasis* ca majoritatea cercetătorilor în domeniu, drept descrierea unei opere de artă, pictură, frescă, sculptură, tapiserie etc. (Philippe Hamon, Roland Barthes, James Heffernan, Tamar Yacobi).

Faptul că în ultimul deceniu romanul ekphrastic s-a transformat într-o formulă literară de succes, extrem de răspândită în lumea occidentală, uimeşte la prima vedere, deoarece la origine genul ekphrastic aparținea unui univers restrâns: în Antichitate, acest tip de literatură înfloreşte în cercurile sofiste şi este gustat îndeosebi de cei care au cunoştințe de artă şi de retorică, iar în poezia manieristă, când reapare în centrul atenției odată cu *Galeria* lui Marino, poezia ekphrastică se adresează şi ea umaniştilor şi mai puțin publicului larg. Or, ceea ce se întâmplă în secolul XX şi în ultimii ani este uimitor. *Ekphrasis* a hibridat romanul şi a produs o formă surprinzător de populară, un bestseller. Nu mă voi opri aici asupra strategiilor literare şi culturale prin care s-a ajuns la acest fenomen, ci voi analiza relația foarte interesantă care apare între toposul ekphrastic şi descrierea spațiului citadin. Am ales pentru aceasta romanul lui Emili Rosales, *Oraşul invizibil*. Nu este singurul exemplu de acest tip, aceeaşi trecere subtilă şi imperceptibilă de la descrierea operei de artă la descrierea oraşului se face şi în romanul lui Pascal Quignard, *Terasă la Roma* (2000), în *La princesse de Mantoue* de Marie Ferranti, *Le Rendez-vous de Venise* de Philippe Beaussant sau *La bulle de Tiepolo* de Philippe Delerm.

1. Filtrele culturale şi peregrinările turistului contemporan

Descrierea oraşului se integrează în aceste romane într-o manieră foarte interesantă, căci *ekphrasis* introduce un spațiu citadin generat de *phantasia*, creat prin

„Philologica Jassyensia", An III, Nr. 1, 2007, p. 263-270

BDD-A829 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:33 UTC)

dubla referinţă pe care o impune descrierea nu direct a unui spaţiu real, ci a unui spaţiu pictural. Spaţiul oraşului este descris prin numeroase ocoluri, cu diverse paranteze culturale care construiesc un univers multiplu filtrat; aşa cum spunea bunica lui Marcel atunci când îi cerea lui Swann să nu trimită doar vederi cu locuri frumoase, ci vederi care să reproducă tablouri care reprezintă locuri frumoase, *un degré d'art de plus* (Proust: 1968:51).

Aceasta explică poate şi de ce romanul *ekphrastic* a ajuns un bestseller. În ultima parte a secolului XX s-a produs o transformare importantă în receptarea ficţiunii care are la bază modificarea gustului cititorilor contemporani: turismul cultural care ocupă o mare parte din bugetul şi timpul destinat vacanţei de către clasa medie, obişnuinţa de a citi ghiduri de călătorie sau de a urmări emisiuni explicative la televizor, vizitarea muzeelor, unde suntem întâmpinaţi de un traseu iniţiatic care ne conduce către operele considerate esenţiale, toate aceste fenomene au condus la deschiderea apetitului de lectură pentru texte care au ca personaj principal artele plastice. Aici mai trebuie adăugat şi gustul cititorilor contemporani pentru texte care au aparenţe de non-ficţiune, biografii de oameni celebri, istorie (teorii ale conspiraţiei), „întâmplări adevărate". Poate de aceea, la fel ca în secolul al XVIII-lea în romanul englez sau în secolul al XIX-lea în cel francez, romancierii încearcă să-şi convingă cititorii că în romanele lor se găsesc informaţii adevărate, care, alături de o istorie fascinantă, îi vor educa şi pregăti pentru a înţelege mai bine istoria culturală. Romanul ekphrastic se legitimează astfel prin frecventele referiri la istorie, istoria artei, arhitecturii sau urbanismului, prezentate într-un cadru ficţional atractiv. Aş mai adăuga la aceste ingrediente pentru o formulă de succes că, începând cu Avangarda istorică s-a produs o mutaţie importantă, care se manifestă într-o importantă schimbare de paradigmă: imaginile au hibridat textele şi, odată cu răspândirea tehnicilor de reproductibilitate tehnică a operelor de artă, receptarea acestor două forme de expresie, verbal şi vizual, au început să se împletească în mod constant[1].

Toate aceste elemente arată în acelaşi timp de ce tema descrierii oraşului se leagă atât de bine de toposul ekphrastic: există o continuitate între descrierea frescelor, tablourilor, sculpturilor şi descrierea palatelor, străzilor şi oraşelor. Altfel spus, naratorul trece pe nesimţite de la descrierea operelor de artă din muzee la descrierea unor oraşe-muzeu. Fenomenul apare spre exemplu în *La bulle de Tiepolo* de Philippe Delerm, unde personajele se plimbă prin Veneţia, sau în *La princesse de Mantoue* unde, pornind de la fresca lui Mantegna din Palazzo Ducale, Marie Ferranti reface imaginea Mantovei renascentiste, sau în *Fata cu cercelul de perlă*, unde, alături de biografia lui Vermeer, se descrie detaliat oraşul Bruges. Cauza acestor inserţii este simplă: formula romanului ekphrastic conţine, alături de importante fragmente de istorie a artei, şi elemente de istorie şi istoria mentalităţilor. Or, pentru a putea imagina viaţa artiştilor şi a reînvia epoca lor este necesară descrierea cadrului în care aceste evenimente aveau loc.

În cele ce urmează am să mă opresc la două concepte care mi se par esenţiale pentru a explica felul în care descrierea oraşului se leagă de toposul ekphrastic: *l'errance* şi *phantasia*. *L'errance*, hoinăreala, peregrinarea, plimbarea fără scop aparent este un principiu generator al unui text de acest fel deoarece naratorul se plimbă prin oraş, pe care îl descrie ca pe o operă de artă, pentru frumuseţea sau originalitatea lui. În

[1] M-am ocupat de acest aspect în Vranceanu 2007.

BDD-A829 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:33 UTC)

acest fel, oraşul este mai mult decât un cadru al acţiunii, devine un personaj. *Phantasia* este facultatea care îi permite artistului să nu copieze lumea sensibilă şi este un concept cheie pentru *ekphrasis* deoarece plasează acţiunea textului şi implicit descrierea oraşului, sub semnul imaginaţiei creatoare şi nu al imitaţiei, *mimesis*. Oraşele pe care le descriu naratorii lui Emili Rosales sunt nişte oraşe visate/imaginate/create de *phantasia* unor artişti şi scriitori.

2. Peregrinarea în căutarea oraşului ideal

Intriga romanului *Oraşul invizibil* de Emili Rosales este concepută pe două axe temporale paralele: una se petrece în Barcelona contemporană şi îl are în centru pe galeristul Emili Roselli, proprietarul unei galerii de artă, un tânăr cu o pregătire universitară atât în domeniul literelor, cât şi în cel al artelor, care primeşte în mod misterios copia unui manuscris în italiană intitulat *Memorialul oraşului invizibil*. Începe să-l traducă şi din acest moment planurile narative alternează. Acţiunea din *Memorial* se petrece în mai multe oraşe, printre care Napoli, Veneţia, Barcelona, Madrid, Sankt Petersburg, San Carles, în secolul al XVIII-lea, iar protagonistul şi naratorul este un arhitect pe nume Andrea Roselli. Ceea ce-i leagă pe cei doi naratori, galeristul din secolul XXI şi arhitectul din secolul al XVIII-lea, este *Oraşul invizibil*, care ne este prezentat cu această denumire din chiar primele pagini ale romanului. Este vorba despre ruinele unui oraş misterios, început şi apoi abandonat, în care Emili Roselli se juca atunci când era mic, şi care îl obsedase în adolescenţă. Emili va afla traducând manuscrisul că bizarul oraş este de fapt ceea ce a mai rămas din proiectele lui Andrea Roselli, care fusese însărcinat de Carlos al III-lea să construiască un oraş regal în golful Alfacs din Catalunya. Emili va afla şi de ce Andrea a început construcţia, a trasat câteva străzi, a început construcţia câtorva monumente, dar apoi totul a rămas neterminat. Aici intră în scenă arta, deoarece dezlegarea misterului acestui oraş ruinat înainte de vreme este o pictură de Tiepolo. Paralel cu descrierile de oraşe, planuri de urbanism, cei doi naratori descriu numeroase picturi, care joacă un rol important în intriga manuscrisului. Arhitectul Andrea Roselli povesteşte călătoria pe care a făcut-o pentru a-l acompania pe pictorul Tiepolo la curtea lui Carlos al III-lea:

„Chiar dacă nu-mi convenea să plec din Napoli, propunerea era greu de refuzat. Aşa cum la la Napoli lucrările la Caserta încetineau de la o zi la alta, la Madrid, Carol al III-lea ordonase să fie grăbită terminarea noului palat regal, obosit să trăiască în căsoaia în care se transformase palatul de la Retiro. Şi dacă totul mergea aşa cum fusese prevăzut, în curând urma să sosească momentul marii decoraţiuni. Pentru asta, regele dorea să se poată baza pe artişti în stare să oglindească măreţia şi gloria pe care pe care le căuta; tavanele noului palat păreau destinate să găzduiască arta celui mai mare artist mural al vremurilor noastre. Rege-l voia pe Giambattista Tiepolo".

(Rosales 2005: 51)

Astfel se trece de la construirea unui oraş la referinţa la pictură. Şi iată cum răspunde la această perpetuă *errance* a artiştilor unchiul lui Andrea:

„A fost o vreme în care oamenii aparţineau unui loc, ştiai cu cine ai de-a face,

BDD-A829 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:33 UTC)

purtau în inimă sentimente pentru rude, o datorie faţă de concetăţeni, o legătură cu străzile pe care crescuseră, însă acum, cum s-a descoperit că lumea se-nvârte, se vede treaba că şi oamenilor li s-a năzărit să se învârtă".

(Rosales 2005: 53)

Descrierile oraşelor prin care decurge călătoria, Veneţia, Madrid, Barcelona, Pompei, se împleteşte constant cu descrierea operelor de artă întâlnite în cale: frescele sau tablourile lui Tiepolo, dar şi fresce de la Pompei sau Arrezzo. Tema călătoriei aşa cum apare aici este dedicată frumuseţii artistice; căci nu obiceiurile locului, portul sau alte detalii ale vieţii cotidiene îi interesează pe cei doi naratori, ci urbanismul şi arta. Această peregrinare în căutarea frumuseţii pe care o făceau altădată artiştii îşi găseşte corespondentul în activitatea turiştilor de azi şi poate aici se găseşte explicaţia pentru succesul romanului ekphrastic: turistul care se ascunde în spatele fiecărui cititor se poate regăsi în acest nomadism cultural al personajelor.

Andrea începe memorialul la îndemnul lui Tiepolo, de care îl leagă o prietenie specială: „Giambattista afirmă că acum e momentul să-ncep să relatez călătoriile pe care le-am dus la bun sfârşit, avatarurile în care am fost târât, experienţele pe care le-am trăit" (Rosales 2005: 22). Această relaţie dintre un pictor şi un arhitect urbanist este un cadru perfect pentru prezentarea unei *errance* (peregrinări) prin oraşe cu profundă semnificaţie culturală. Napoli, cu palatele sale regale, Caserta şi Portici este descris alături de Pompei. În acest context, apare o descriere a unei fresce pe care o descoperă Andrea aproape din întâmplare la Pompei:

„figura graţioasă a unei fete îmbrăcate cu haine de culori deschise, schiţând un salut sau dansând cu mişcări pline de graţie, cu chipul exprimând bunătate; fata împărţea flori, menite parcă să nu cadă niciodată pe pământ, ci să rămână suspendate şi radioase, flori liliachii, roz, galbene, şi evanescenta tunică verde-clar, la fel ca apa mării. Atâta graţie şi atâta perfecţiune, atâta armonie în gesturi şi atâta inocenţă în privire n-am văzut decât la Boticelli, la Florenţa. Însă florile de la Pompei poartă cu ele veacuri multe, în blânda lor cădere. Şi eu încă nu ştiam că, într-o zi, o mare suverană a lumii avea să-mi ceară să descriu această viziune".

(Rosales 2005: 28)

Suverana este Caterina cea Mare, pe care arhitectul o va vizita la Sankt Petersburg fiind trimis de regele Spaniei (Rosales 2005: 125). Motivul oficial al vizitei arhitectului va fi atunci dorinţa regelui Spaniei de a construi, la fel ca la Sankt Petersburg, un oraş regal pornind de la zero, într-un golf, Alfacs, un oraş care ar trebui să-i poarte numele, San Carles. Motivul real pentru care Roselli ajunge la Sankt Petersburg este gelozia arhitectului Sabatini, maestrul său, căruia acesta îi sedusese soţia. Şi aici intervine din nou Tiepolo, care va cauza fără să vrea transformarea lui San Carles dintr-un proiect promiţător într-un oraş invizibil.

3. De ce a rămas invizibil oraşul lui Andrea Roselli

Imaginea fetei din fresca pompeiană revine de mai multe ori, în poziţie cheie. Ultima oară, este asociată cu un tablou misterios pictat de Tiepolo şi care o înfăţişează

BDD-A829 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:33 UTC)

pe Cecilia Vanvitelli, iubita secretă a lui Andrea, soţia arhitectului Sabatini. Acest tablou este cheia în jurul căreia se învârte toată istoria oraşului invizibil şi chiar motivul pentru care oraşul lui Roselli este sortit să fie abandonat. Tabloul o reprezintă pe Cecilia cu atributele unei zeiţe antice privind provocator şi este comandat în secret lui Tiepolo de către Cecilia, care doreşte să i-l trimită lui Roselli. Vocea care descrie tabloul îi aparţine arhitectului Andrea Roselli care priveşte tabloul pe care îl primeşte după moartea lui Tiepolo; este o surpriză pentru Andrea acest tablou şi el încă nu ştie că această pânză îi va distruge cariera:

„M-am aşezat înaintea marii pânze, care mă depăşea în înălţime şi-a cărei lărgime nu puteam s-o cuprind cu braţele întinse, şi-am încercat să asimilez printr-o largă contemplare tumultul de emoţii care mă năpădeau. Tiepolo o înfăţişează pe Cecilia Vanvitelli, fără-ndoială, însă o pictează cu atributele unei zeiţe, cu alura, şi privirea, şi caracterul Cleopatrei pe care am văzut-o la Pallazo Labia din Veneţia; cu toate că aici nu e nici Antoniu, nici alt însoţitor. Cecilia poartă un veşmânt de culoare vişinie, care seamănă cu o tunică romană, ca aceea a fetei din fresca de la Pompei care culege flori; costumul se leagă pe un umăr şi, în căderea mătăsoasă şi vertiginoasă, îi acoperă un sân, dar îl lasă pe celălalt descoperit în deplină glorie. Bărbia Ceciliei se ridică suficient ca să denote sfidare, provocare, în timp ce surâde cu un aer de bucurie sau neruşinare, buzele grena asemenea culorii rochiei. Părul, strâns în stânga, subliniază tinereţea sau senzualitatea elegantă a gâtului femeii şi-i lasă fruntea dezvelită, ceea ce-i dă hotărâre gestului. Ochii însă, sunt cu totul uluitori: nu transmit vioiciunea lascivă sau interogaţia agresivă din restul ansamblului, ci au o lumină care pare să provină dintr-o veche ofensă în cele din urmă reconstituită, o tulburare care se rezolvă cu o privire inteligentă, înţeleaptă, pe deasupra lamentării sau a ranchiunei, ca şi cum ar sărbători o victorie de mult aşteptată".

(Rosales 2005: 223)

Acest tablou care o înfăţişează pe Cleopatra apare şi în altă parte în text comentat astfel: „Tiepolo a pictat nişte figuri volubile, a urmărit himera de-a ne arăta ce este instabil, schimbător, în singularii săi eroi" (Rosales 2005: 55). Tabloul care o înfăţişează pe Cecilia şi pe care cu atâta înverşunare îl caută toate personajele din povestirea cadru poartă răspunsul pentru care oraşul San Carles imaginat – proiectat de Andrea Roselli şi început de el va rămâne doar un vis, visat de un arhitect şi materializat doar de un pictor. Tabloului lui Tiepolo o înfăţişează însă nu doar pe frumoasa Cecilia, iubita arhitectului şi soţia maestrului său, ci ne pune sub ochii minţii şi singura imagine a oraşului invizibil:

„Fondul tabloului reprezenta, numai insinuate cu tonuri albăstrii, cupolele şi faţadele nobile ale unui oraş marin, cel pe care eu i-l descrisesem lui Tiepolo în nostalgicele discuţii de la Madrid, în puţinele scrisori de pe Ebru!".

(Rosales 2005: 223)

Acest tablou, pe care neruşinata Cecilia l-a comandat lui Tiepolo şi destinat iubitului ei care între timp voia să se căsătorească cu altă femeie este dovada adulterului. Când află că Andrea s-a consolat în braţele altei femei după ce s-a despărţit

BDD-A829 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:33 UTC)

de ea, Cecilia îi arată acest tablou soţului ei care, era nu doar maestrul lui Andrea, ci avea şi influenţă la curte. Acesta, gelos, simţindu-se nu doar trădat, ci şi dezonorat de această pânză care consfinţeşte o poveste de dragoste, se va răzbuna pe Andrea Roselli în felul următor: „Puteţi conta pe mine că ştiu foarte bine cum să vă pedepsesc, cum să vă amărăsc. Vă asigur: oraşul pe care l-a pictat Tiepolo pe acea pânză nu va exista niciodată, şi veţi fi privat de toate prerogativele care v-au fost acordate până acum" (Rosales 2005: 237). Simpatia regelui şi fondurile i se retrag lui Roselli, care îşi continuă viaţa pe ruinele din San Carles şi se căsătoreşte cu o fată de pescar.

4. Phantasia şi descrierea oraşului invizibil

San Carles rămâne deci doar un oraş visat, o imagine mentală, o imagine pictată, o viziune. Legătura dintre vis, imagine şi viziune, fantasmă este foarte importantă pentru *ekphrasis* şi ea apare încă din retorica sofistă. Spre deosebire de Platon şi şcoala sa, care acordau o importanţă redusă imaginii, fie că e picturală sau literară, sofiştii „dezvoltă o întreagă filozofie a imaginii căutând să renunţe la ideea că imaginea nu e decât imitaţie sau reprezentare (*mimesis*) pentru a se consacra asupra statutului ficţiunii "[2]. Sofiştii teoretizează conceptul de *phantasia* care, spre deosebire de *mimesis*, conţine toate posibilităţile, şi nu doar verosimilul: poate descrie la fel de bine vizibilul ca şi invizibilul sau ficţionalul. De unde istoria pe care sofistul Filostrate o scrie în *Viaţa lui Apollonios din Tyana* şi care spune că Fidias şi Praxitele nu s-au dus în cer pentru a lua formele zeilor şi a le copia aparenţa exterioară, ci *phantasia*, care este o muncitoare mai înţeleaptă decât *mimesis* reprezintă ceea ce nu se vede (cf. Filostrat 1997; vezi şi Marin 1993: 93). Conform acestui tip de mit, prin raport cu cele ale lui Platon, în arta descrierii doar demiurgul care este *phantasia* permite explicarea puterii discursului când îl utilizăm şi faptul că dă impresia auditorului sau cititorului că ceea ce este descris este viu. Remarcăm astfel că în acest mit *phantasia* devine aproape sinonimă cu o formă de inspiraţie: la originea retoricii şi a literaturii se găseşte *viziunea* înţeleasă în toate sensurile termenului. *Ekphrasis* poate descrie o fantasmă interioară, un scenariu mental, aşa cum subliniază Roland Barthes în articolul său despre „l'effet de réel". Şi, cum evocă deja Aristotel, *phantasia* este condiţia artei şi este elementul comun al viziunii, visului, imaginaţiei şi nebuniei. Dacă aplicăm aceste trăsături ale *phantasiei* la *ekphrasis* vom vedea de ce în romane descrierile tablourilor sunt nu doar descrieri ale unor obiecte reale, ci şi ale unor tablouri visate, imaginate sau halucinate; sau mai ales aşa.

Există numeroase izotopii între tabloul lui Tiepolo şi oraşul invizibil. Atât tabloul, numit în text ca un substantiv comun, tiepolo-ul, cât şi oraşul invizibil, obsedează toate personajele şi le determină acţiunea: misterul oraşului invizibil, misterul tabloului lui Tiepolo revin atât în povestirea cadru, cât şi în memorialul lui Andrea. Pentru naratorul Emili Roselli oraşul invizibil este un labirint, iar găsirea manuscrisului este pentru el dezlegarea unei enigme esenţiale. Alt lucru comun este rolul pe care îl joacă tabloul şi jurnalul în viaţa fiecăruia dintre cei doi naratori: aşa cum tabloul este trimis de Cecilia arhitectului pentru ca el să nu o uite, la fel Emili primeşte

[2] În acest paragraf prezint pe scurt ideile esenţiale din Labarthe-Postel 2002, subcapitolul „Image et vision", pe care îl consider foarte util pentru această analiză.

BDD-A829 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:33 UTC)

jurnalul de la o fostă iubită, Ariadna, care îl seduce astfel din nou. Aceste corespondenţe dau impresia că romanul este compus ca nişte oglinzi paralele.

Rolul pe care îl joacă *phantasia* în descrierea oraşului invizibil este esenţial: San Carles este un oraş ideal compus dintr-o sumă de imagini fragmentare ale unor oraşe-icon ale Europei, cum ar fi cele prin care peregrinează cei doi naratori, Veneţia, Arezzo, Barcelona, Madrid, San Petersburg. Şi singura sa formă de existenţă este cea picturală din tabloul lui Tiepolo sau, mai bine zis, descrierea pe care naratorul o face acestui tablou. San Carles rămâne o imagine visată, visul unui monarh, al unui arhitect, al unui scriitor, un oraş ideal, transfigurat de faptul că nu este niciodată terminat şi reprezentat doar prin *ekphrasis*.

5. Concluzii

Continuitatea dintre descrierea unor opere de artă cum ar fi tablourile sau sculpturile şi descrierea oraşelor se vădea încă de la originile *ekphrasis*, în *Periegesis* de Pausania, unde autorul descria frumuseţile culturale ale Greciei, adunând laolaltă elemente din toate aceste universuri. Acelaşi lucru se vede şi în *Vieţile* lui Vasari, care şi el descrie arhitectura alături de pictură şi sculptură. Însă într-un roman ca *Oraşul invizibil* este vorba despre un text de ficţiune[3]; ficţiune însă cu un caracter mai special, unde personajele centrale sunt mai puţin Andrea, Cecilia sau Emili, cât operele de artă care şi ocupă cea mai mare parte a spaţiului literar. Astfel se explică în ce mod *ekphrasis* susţine, motivează sau chiar generează naraţiunea: în *Oraşul invizibil* descrierile operelor de artă servesc drept cadru şi mai ales sunt o sursă de mister, o enigmă care se cere rezolvată, iar strategiile suspansului sunt similare până la un punct cu cele din romanul poliţist.

Al doilea element definitoriu este această peregrinare care dă structura spaţială a romanului şi care corespunde unei structuri paratactice dată de seria de imagini succesive ale oraşelor-muzeu pe care le parcurg şi le descriu cei doi naratori. Această *errance* este un pretext pentru incursiunea în istorie; la nivelul formulei narative, romanul ekphrastic prezintă legături importante cu romanul istoric şi cu romanul de aventuri: istoria se recuperează fie printr-o inserţie de tipul manuscrisului găsit sau a citării unor surse adevărate sau ficţionale. Peregrinarea în căutarea unor experienţe estetice uneşte *Periegesis* de Pausania cu romanele lui Rosales, Quignard, Ferranti sau Delerm.

Ultimul element definitoriu, şi poate cel mai important dintre ele este *phantasia*: aceste oraşe visate, inventate, aceste oraşe-opere de artă construiesc un univers utopic, un spaţiu transfigurat şi recreat cu ochii minţii. Phantasia recreează în mintea cititorului un spaţiu paradisiac atemporal a cărui caracteristică este capacitatea de a transgresa timpul. Prin permanentele alunecări în trecut, prin jocurile narative care apar în trecerea de la un plan al povestirii la altul, se recuperează istoria şi istoria artei. Descrierea oraşului este în romanul ekphrastic un semn care ne permite să visăm recuperând valorile culturii[4]. La acest nivel imaginea oraşului şi imaginea plastică se întâlnesc sub semnul *phantasiei* cu viziunea, visul şi fantasma.

[3] Vezi Vouilloux 2004, în special subcapitolul „Les formes «sérieuses» de la description et la fiction d'art".
[4] Vezi Belting 2004, capitolul „Rêve et visions".

BDD-A829 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:33 UTC)

Bibliografie

Belting, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.
Filostrat, *Viaţa lui Apollonios in Tyana*, trad. Marius Alexianu, Iaşi, Polirom, 1997.
Labarthe-Postel, Judith, *Littérature et peinture dans le roman modern. Une rhétorique de la* vision, Paris, L'Harmattan, 2002.
Marin, Louis, *Les Pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993.
Vouilloux, Bernard, „Le roman français au XIX^{e} siècle", in *La description de l'œuvre d'art*, ed. Olivier Bonfait, Académie de France à Rome, Rome, Somogy Éditions d'art, Paris, 2004.
Vranceanu, Alexandra, *Interferenţe, hibridări, tehnici mixte. Studii ale expresiei contemporane*, Editura Universităţii Bucureşti, 2007.
Vranceanu, Alexandra, *Le roman ekphrastique I*, în „Analele Universităţii Bucureşti", anul LV 2006; *Le roman ekphrastique II*, în „Analele Universităţii Bucureşti", anul L 2007 (în curs de apariţie).

Izvoare

Beaussant, Philippe, *Rendez-vous de Venise*, Paris, Fayard, 2003.
Delerm, Philippe, *La bulle de Tiepolo*, Paris, Gallimard, 2005.
Ferranti, Marie, *La princesse de Mantoue*, Paris, Gallimard, Folio, 2002.
Okri, Ben, *În Arcadia*, Bucureşti, Editura Univers, 2007.
Perez-Reverte, Arturo, *El pintor de batallas*, Madrid, Santillana, Ediciones Generales, 2006.
Proust, Marcel, *În căutarea timpului pierdut. Swann*, I, Bucureşti, Editura Minerva, BPT, 1968.
Quignard, Pascal, *Terasă la Roma*, Paris, Gallimard, Folio, 2000.
Rosales, Emili, *Oraşul invizibil*, trad. George Mureşan, Bucureşti, Editura Rao, 2005.

La représentation de la ville invisible dans le roman ekphrastique contemporain

Mon étude traite sur les relations étroites entre la description de l'oeuvre d'art (*ekphrasis*) et la description de la ville dans le roman d'Emili Rosales, *La ville invisible* (Barcelona, 2005). Il s'agit d'un roman qui a comme sujet l'histoire d'une ville conçue par un architecte du XVIIIe siècle, San Carles, qui sera commencée mais jamais terminée. L'histoire de San Carles est racontée par l'architecte qui explique comment et pourquoi cette ville rêvée reste une image dans un tableau de Giambattista Tiepolo. Les *ekphraseis* fréquentes dans ce roman jouent un rôle essentiel, car la raison pour laquelle San Carles restera une ville invisible est un tableau de Tiepolo qui montre une très belle femme. Les énigmes et les mystères qui accompagnent les références intertextuelles artistiques et littéraires dans *La ville invisible* expliquent pourquoi le roman ekphrastique n'est plus comme au temps des sophistes ou des maniéristes, un genre littéraire élitiste, mais est devenu un best-seller.

Universitatea din Bucureşti
România

BDD-A829 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:33 UTC)