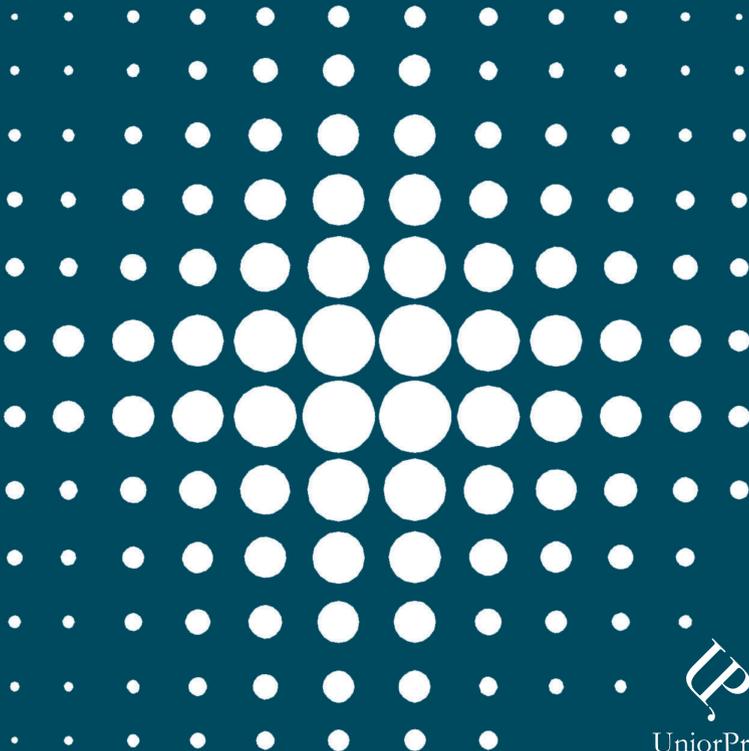


Discorsi religiosi e religiose seduzioni. Parole, trame, rivelazioni

a cura di
Angela Di Benedetto e Marco Caratozzolo

Argos - Studi di argomentazione pragmatica e stilistica



UniorPress

Argos

4

Discorsi religiosi e religiose seduzioni.
Parole, trame, rivelazioni

a cura di

Angela Di Benedetto e Marco Caratozzolo



UniorPress
Napoli 2024

ARGOS. STUDI DI ARGOMENTAZIONE, PRAGMATICA E STILISTICA

Direttrice

BIANCA DEL VILLANO

Comitato editoriale

ANGELA DI BENEDETTO (Università di Foggia), DANIELA TONONI (Università di Palermo), ROSSANA SEBELLIN (Università di Roma “Tor Vergata”), RICCARDO VIEL (Università di Bari), DANIELA VIRDIS (Università di Cagliari)

Comitato scientifico

GIUSEPPE BALIRANO (Università di Napoli L'Orientale), LUCA BEVILACQUA (Università di Roma “Tor Vergata”), FRANCO BUFFONI (Università di Cassino), GABRIELLA CATALANO (Università di Roma “Tor Vergata”), DELIA CHIARO (Università di Bologna), MICHELE COMETA (Università di Palermo), JONATHAN CULPEPER (Lancaster University), MAXIME DECOU (Aix-Marseille Université), CHRISTIAN DEL VENTO (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), NATHALIE FERRAND (ENS/ITEM Paris), AUGUSTO GUARINO (Università di Napoli L'Orientale), ROGER HOLDSWORTH (Linacre College – Oxford University), DANIEL Z. KÁDÁR (Cambridge University – Hungarian Research Centre for Linguistics), MARIA LAUDANDO (Università di Napoli L'Orientale), FRANCESCA PIAZZA (Università di Palermo)

Copy editor

Aoife Beville (Università di Napoli L'Orientale)

ISBN 978-88-6719-305-9

Creative Commons Attribution 4.0 International License



UniorPress - Via Nuova Marina 59, 80133 Napoli

La collana *Argos - Studi di argomentazione pragmatica e stilistica* si propone di raccogliere in monografie e/o volumi collettanei i risultati degli studi interdisciplinari condotti dal *Centro Argo* su testi e linguaggi a partire da metodologie in grado di combinare, nei modelli di analisi, i più recenti indirizzi di ricerca di discipline quali l'Argomentazione, la Pragmatica e la Stilistica.

Indice

Introduzione	
Angela Di Benedetto e Marco Caratozzolo	9
<i>Seduzione, sintassi e spettacolo in Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète di Voltaire</i>	
Vincenzo De Santis	13
<i>L'unzione del discorso e il furore monacale. La formazione di Thérèse philosophe</i>	
Teresa Manuela Lussone	43
<i>Frammenti di un discorso della seduzione in Die Elixiere des Teufels di E.T.A. Hoffmann</i>	
Raul Calzoni	65
<i>Tra voci suadenti e corpi disattenti: Don Fermín de Pas confessore e seduttore della Regenta di Clarín</i>	
Assunta Claudia Scotto di Carlo	87
<i>Il misticismo erotico nella quarta sinfonia di Andrej Belyj</i>	
Il calice delle tormento	
Giuseppina Giuliano	111
<i>Forme della seduzione del discorso religioso nella Symphonie pastorale di André Gide: invenzione e manipolazione</i>	
Susanna Alessandrelli	131
<i>Rasputin: monaco e seduttore suo malgrado</i>	
Claudia Olivieri	149

Seduzione, sintassi e spettacolo in Le Fanatisme

<i>Sedurre è un dio (in esilio). La reticenza nei racconti fantastici di E.M. Forster</i> Paolo Bugliani	179
<i>Georges Bernanos. Le trame del divino tra seduzione e conversione</i> Michela Gardini	213
<i>L'amante segreto e divino in Waugh e Greene</i> Rocco Coronato	229
<i>Mario Pomilio tra fede, tensione morale e lusinga della seduzione</i> Antonio Rosario Daniele.....	251
Abstracts	255

Introduzione

Quali argomenti, in letteratura, usano i religiosi e le religiose per sedurre il proprio interlocutore? Quanto “l’immagine” del religioso e della religiosa influisce sul processo seduttivo? Quali emozioni intendono suscitare i discorsi religiosi? A quali strategie ricorre l’autore per persuadere o sedurre il lettore? Inoltre, poiché la seduzione e la persuasione mirano entrambe ad avvicinare il destinatario a sé (la seduzione implica il “tirare a sé” qualcuno e la persuasione, ricercando la completa adesione del destinatario alla propria tesi, comporta la riduzione della distanza fra chi parla e chi ascolta), quale relazione nel discorso religioso si instaura fra di esse? Queste alcune delle principali questioni affrontate in occasione del convegno tenutosi all’Università di Foggia, il 17 e 18 aprile 2023, attorno alla nozione di seduzione nella letteratura moderna¹.

Senza pretese di esaustività, ma in vista di un rilancio della riflessione sulla seduzione, sono stati selezionati vari testi in cui si attualizzino potentemente alcune tecniche proprie del discor-

¹ Il convegno, organizzato in collaborazione fra l’Università di Foggia e il Centro interuniversitario “Argo”, si inserisce all’interno di un progetto di ricerca più ampio del Centro, che intende studiare la seduzione da una prospettiva eminentemente stilistica e argomentativa. Il progetto, inaugurato nel 2021 con un primo incontro in cui si è affrontato il tema della seduzione su un piano essenzialmente erotico (cui ha fatto seguito la pubblicazione del volume *Il discorso della seduzione nella letteratura dall’antichità all’età contemporanea* [Napoli, Uniorpress 2022]), è poi proseguito restringendo l’arco temporale della ricerca alla modernità e spostando la propria indagine alla seduzione religiosa in letteratura.

so religioso; in essi personaggi emblematici sfruttano la forza seduttiva e persuasiva della parola per condurre il prescelto, o la prescelta, verso direzioni opposte: Dio e l'Eros (Baudelaire direbbe *l'haut e le bas*).

Da un lato, infatti, i discorsi dei religiosi e delle religiose (nella loro funzione di personaggio) mirano a convertire gli interlocutori, ad avvicinarli alla spiritualità e al sacro. Seducono con la forza e la potenza della "verità". È il caso del *Journal d'un curé de campagne* di Bernanos, dove il discorso del curato d'Ambricourt, configurandosi come un vero e proprio atto perlocutorio, che sfocia nella conversione, trasforma il personaggio destinatario del discorso. Ed è anche il caso dei romanzi *Brideshead Revisited* e *The End of the Affair*, dei due scrittori cattolici Waugh e Greene, in cui Dio converte gli amanti infedeli seducendoli col silenzio e il grottesco. Un'analoga finalità, sul piano intradiegetico, affiora nella *Quarta sinfonia* di Andrej Belyj: qui il discorso seduttivo-religioso dell'autore cerca di attirare il lettore verso il concetto di amor sacro, stilizzando a livello lessicale e sintattico le sacre scritture e alcune preghiere ortodosse.

Molto più frequentemente, invece, la letteratura offre esempi di discorsi religiosi che, perdendo il mandato originario, cioè quello di condurre a Dio (dal latino *conducere*, "condurre insieme", ovvero riunire), "deviano" chi ascolta dalla "retta via", allontanandolo da Dio. L'azione di portare in disparte, *seductio*, tende di fatto ad equivalere a *sedictio* (disunione), da cui sedizione. In questo secondo movimento è possibile rintracciare l'accezione tradizionalmente attribuita dalla teologia al verbo *seducere* poiché, attraverso l'artificio della retorica, il seduttore "conduce in disparte" la vittima, in uno spazio altro rispetto a quello sacro: lo spazio della trasgressione, dell'infrazione della legge divina. Uno spazio che il più delle volte coincide con quello erotico e del piacere. La seduzione, dunque, corrompe, perverte la coscienza. Secondo la nota definizione di Baudrillard, essa svela la sua natura inganne-

vole, l'essere "une magie noire de détournement de toutes les vérités" (*in primis*, la verità biblica).

Vari gli esempi riconducibili a questa tipologia di discorso. Nella *Symphonie pastorale*, mediante il ricorso ingannevole alla parabola, si assiste a una vera distorsione interpretativa dei testi sacri (in questo caso di un versetto del vangelo di Giovanni) in funzione dell'operazione seduttiva intrapresa dal pastore protestante. La trasfigurazione di Gertrude nella pecorella smarrita fornisce infatti al seduttore l'alibi spirituale di cui ha bisogno per legittimare la sua attrazione per la giovane.

In *Thérèse philosophe*, ne *La Regenta* e ne *L'uccello nella cupola*, ai discorsi ingannevoli dei seduttori si aggiunge il ricorso sacrilego a pratiche religiose piegate a fini sessuali e legittimate sapientemente da giustificazioni morali: bisogna redimere, santificare, purificare. Nel primo caso, padre Dirrag, con il pretesto di santificare Éradice attraverso un presunto cordone di San Francesco, abusa della giovane donna, iniziandola ai piaceri della carne. I discorsi del religioso, finalizzati alla purificazione delle anime, conducono, di fatto, alla corruzione dei corpi. Tutt'altro che edificante è la pratica della confessione esercitata da Don Fermín (*La Regenta*) e da don Giacomo (*L'uccello nella cupola*). Se per il primo la confessione si configura come un rito intriso di voluttuosa sensualità, preludio a quel piacere, ben più conturbante, che gli provocheranno i colloqui con l'impenitente Marta, nelle mani del canonico spagnolo "dalla voce suadente e dal corpo atletico", il sacramento diventa un vero e proprio strumento di potere e controllo sulle donne. Fermín è un seduttore che abusa del suo ruolo, manipola le sue figlie spirituali come fossero marionette e dispone delle loro vite al punto tale da poterne determinare la stessa morte.

In ambito fantastico si muove Forster il quale, nei suoi racconti, affida per lo più agli "dei in esilio" il compito di sedurre, col silenzio, gli umani. "La retorica della reticenza", in questo caso, consente di dar voce all'indicibile, esprimere il desiderio sovversivo che la società vittoriana, repressiva e pudica, non consentiva di esplicitare.

Singolare è l'operazione che compie Voltaire nel suo *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète*. Lavorando al contempo su due piani, intradiegetico ed extradiegetico, l'ideologo spinge i lettori a un rifiuto delle religioni rivelate, incluso il Cristianesimo, non solo mediante le argomentazioni ingannevoli del profeta, significativamente definito da lui stesso un "Tartuffe con le armi in mano", ma anche attraverso dispositivi persuasivi (o meglio, dissuasivi) linguistici e non linguistici.

Un motivo di grande interesse nella rappresentazione del tipo di seduzione studiata nel presente volume è certamente il rapporto con il diabolico, che emerge nei testi di aria occidentale come in quelli di aria orientale. Ad esempio, il romanzo di Hoffmann, *Gli elisir del diavolo*, illustra le potenzialità del discorso seduttivo dei religiosi quando esse si incrociano con quelle di un misterioso liquido di origine diabolica (che risale all'episodio della tentazione di Sant'Antonio). Tale liquido, «assunto ogni sera, accenderà nel monaco la lussuria, aprendo così la narrazione al tema della seduzione che ricorre ad una retorica che sovverte il linguaggio, soprattutto corrompe, svia dalla retta via e fa 'cadere in errore'».

Anche il contesto russo, si diceva, ha offerto esempi curiosi, come quello di Grigorij Rasputin, su cui si è consolidato negli anni un ben noto mito di seduttore "diabolico", grazie alle sue raffinate strategie per "pubblicizzare" sé stesso, nonché alle biografie e diari in cui esse sono state raccontate. La riflessione qui proposta ci induce però a riconsiderare il mito del monaco siberiano, poiché plasmato da elementi di esagerazione in merito alle sue doti seduttive. In ogni caso, "poco importa se Rasputin sia un monaco-seduttore mancante (e mancato): paradossalmente, l'assenza del seduttore sancisce la vita autonoma del discorso della seduzione, la seduzione della parola, in ultima analisi, la seduzione della seduzione».

Angela Di Benedetto
Marco Caratozzolo

*Seduzione, sintassi e spettacolo
in Le Fanatisme, ou Mahomet
le prophète di Voltaire*

VINCENZO DE SANTIS

Islamici contro Voltaire. Insulta Maometto

PARIGI - Auto distrutte, violenze e disordini a Saint-Genis-Pouilly, nel sud est della Francia, per l'opera teatrale *Il Fanatismo, o Maometto il profeta*, scritta da Voltaire, messa in scena da Hervé Loichemol. Le associazioni musulmane locali si erano opposte alla rappresentazione dell'opera, giudicata "un attacco esplicito contro i valori di pace dell'Islam, e un insulto nei confronti della comunità musulmana".

La Repubblica, 13 dicembre 2005.

Questa rappresentazione inusuale di una tragedia di Voltaire all'inizio del nuovo millennio – inusuale per un autore il cui teatro è scomparso dai repertori francesi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento – è l'esito di una serie di tentativi di far rivivere il teatro di Voltaire da parte del regista Hervé Loichemol che dovette affrontare non poche resistenze. Come scrive Vanessa de Senarclens nel numero di *Le temps* del 13 novembre 2017, gli sforzi di Loichemol per mettere in scena *Mahomet* a Ginevra nel 1993 "dans le contexte des festivités du 300e anniversaire de la naissance de Voltaire, échouèrent sous les pressions politiques".¹ Le pro-

¹ Loichemol, che aveva già montato *Zaïre* più volte all'inizio degli anni Novanta, riesce a offrire una lettura pubblica con "mise en espace" di *Mahomet*

teste violente innescate dalla pièce in epoca contemporanea sono legate alle modalità di presentazione della figura di Maometto, e più generalmente alla sua presenza in scena: non a caso, lo spettacolo di Erwan Barillot creato al Théâtre du Nord-Ouest di Parigi nell'agosto del 2022 – in cui il profeta è invisibile, “*désincarné*” (Barbérís 2022), e le sue battute sono lette da una voce fuori scena che rappresenterebbe lo stesso Voltaire – non ha suscitato le stesse polemiche. La raffigurazione offerta da Voltaire del profeta della Mecca è tutt'altro che lusinghiera: definendolo esplicitamente come un “*Tartuffe les armes à la main*” nella lettera a Federico II del dicembre del 1740 (D2386),² come appare tuttavia evidente già ai contemporanei del *philosophe*, questi non intende screditare l'Islam in particolare, ma l'insieme delle religioni rivelate e l'allezanza della religione con il potere temporale, di cui il cristianesimo si fa l'esempio più evidente. Facendo allusione ad alcuni momenti significativi della ricezione della tragedia nel Settecento, mi interesserò alle ragioni che hanno reso il suo significato tanto complesso e la sua interpretazione controversa e contraddittoria. Dopo l'analisi del rapporto tra verso e sintassi della scena sesta del terzo atto, emblematica delle strategie seduttive del ‘religioso’ Mahomet, saranno presi in considerazione altri dispositivi per-

“le jeudi 8 et le samedi 10 décembre 2005, au Centre culturel Jean-Monnet de Saint-Genis-Pouilly et au Théâtre de Carouge-Atelier de Genève, en présence d'un nombreux public et sous la protection de la police”, come precisa il regista in un articolo di *Le Monde* del 14 febbraio 2006. Meno polemiche hanno generato invece la rappresentazione di una scelta di scene della tragedia montate da Sacha Todorov presso la New York University con alcuni studenti universitari (2014, 2017), e gli spettacoli, sempre al Théâtre du Nord-Ouest, per la regia di Jean-Luc Jeener, nel 2002 e nel 2005.

² La corrispondenza di Voltaire e i “related documents” sono citati dall'edizione Besterman (Voltaire 1969-1977), di cui seguono la numerazione. Salvo indicazioni differenti, le citazioni della tragedia sono tratte dall'edizione Todd (Voltaire 2002), cui si farà seguire il numero di pagina.

suasivi non linguistici ma legati alla dimensione dello spettacolo, e le modifiche del paratesto finalizzate all'orientamento del lettore nelle diverse edizioni curate da Voltaire.

1. La creazione e la fortuna scenica: una ricezione ambigua

Composta alla fine degli anni Trenta, periodo in cui Voltaire si dedica anche allo studio di Platone, *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète* è terminata nello stesso momento in cui l'autore scrive la sua ode *Sur le Fanatisme*, nota anche come ode *Sur la superstition*.³ Oltre che dalla co-occorrenza di un termine nei due titoli, le due opere sono legate dalle tematiche affrontate: se nell'ode l'autore tende a distinguere il fanatismo dalla vera religione e rilegge numerosi eventi storici, quali la Saint-Barthélemy, come effetti delle sue derive, nella tragedia Voltaire intende mostrare al pubblico come il fanatismo agisca in primo luogo da strumento di oppressione politica. Come è stato osservato, le informazioni principali su Maometto utilizzate nella pièce sembrano provenire da Bayle, ma il drammaturgo – che nelle opere storiografiche non ne esclude l'elogio, considerandolo un “grand homme” –⁴ si distacca profondamente dalla verità storica: la vicenda narrata dalle fonti serve solo da tela di fondo all'azione, come avviene già con le crociate in *Zaïre*.⁵ Contrariamente all'esito storicamente

³ Voltaire propone a d'Argental l'invio di una copia manoscritta dell'opera nell'aprile del 1739 (D1962). Christopher Todd (2002: 18) individua allusioni alla pièce nella corrispondenza già nei mesi di febbraio e marzo dello stesso anno.

⁴ Sulle altre possibili fonti, cfr. Todd 2002: 7-17; Badir 1974: 127-130; per una sintesi sulla figura di Maometto nel secolo dei Lumi, si vedano Minois 2023 e Badir 1974: 25-70.

⁵ Nella tragedia turco-cristiana di Voltaire, dove numerosi sono i riferimenti onomastici e toponomastici all'universo delle Crociate, questi stessi riferimenti sono ben più funzionali alla ricerca del colore locale che alla ricostruzione precisa degli eventi, aspetto di cui Voltaire si occupa nelle opere

accertato degli scontri tra Maometto, che deve lasciare La Mecca, e Abu Sufyan (Zopire nella tragedia), l'opera si conclude infatti con il nero trionfo del seduttore.

Lo sceicco Zopire si appresta a ricevere la visita di Mahomet, responsabile della morte dei suoi due figli e che intende imporre il suo culto per regnare alla Mecca. Mahomet rivela allo sceicco che i suoi figli sono ancora vivi e che è disposto a restituirli in cambio di un'alleanza, offerta che Zopire rifiuta. Questi tiene in ostaggio Palmire, giovane schiava del falso profeta, che lo venera come un idolo e vorrebbe tornare da lui; Mahomet si dice innamorato, anche se la sua passione erotica è soppressa o repressa in favore della *libido dominandi* alla fine dell'opera, dopo la morte della fanciulla.⁶ Il giovane Séide, altro schiavo di Mahomet di cui il profeta ha favorito gli amori con Palmire e ispirato alla figura di Saïd ibn Jubayr, raggiunge l'amata presso Zopire, che ha per lei un sentimento quasi paterno. Aizzato e sedotto da Mahomet, che gli offre in premio Palmire, Séide uccide Zopire, per poi scoprire la verità sulle sue origini: sia lui sia Palmire sono figli del vecchio sceicco. Parricida e incestuoso, per quanto esplicitamente "chaste", Séide muore in scena avvelenato.⁷

Se alla creazione a Lille il 25 aprile 1741 la tragedia non sembra porre eccessivi problemi, alla prima parigina del 9 agosto

storiografiche. Cfr. Jacobs 1988: 296-302; Pike 1936: 436-439; Vance 1976: 7-31. Sulle modifiche apportate da Voltaire ai modelli storici dei suoi personaggi, si veda Badir 1974: 127-136.

⁶ Come osservato, la *libido dominandi* condanna e sopprime la "libido amoureuse" (Frantz 2019: 269). Su Mahomet innamorato e i limiti di questo sentimento, cfr. Sager 2015, che paragona la tragedia al *Monaco* di Lewis.

⁷ È proprio dalla sovrapposizione di complessi legami tra i personaggi che scaturisce quella "incandescence paroxystique des émotions" su cui si fonda l'estetica della tragedia (Goldzink 2004: 137). Il gesto omicida è stato a giusto titolo paragonato, già a partire dal Settecento, a quello previsto in *Atrée et Thyeste* di Crébillon (1707), cfr. Gunny 1987: 227.

1742 – ritardata a causa dell'intervento di Crébillon père, censore regio e rivale di Voltaire, che vedeva nell'opera un possibile concorrente della sua *Atrée et Thyeste*, ma autorizzata dal cardinale Fleury (Todd 2002: 22) – *Mahomet* viene invece attaccata a causa del suo sentimento anticristiano. “Mais j'ai d'abord vu qu'il en voulait à Jesus-Christ sous le caractère de Mahomet, et j'étais surpris qu'on ne s'en fût pas aperçu à Lille”, scrive Lord Chesterfield – che aveva ascoltato alcuni versi durante una lettura fatta da Voltaire a Bruxelles nel 1741 – a Crébillon fils, sintetizzando l'opinione generale dei detrattori della tragedia (26 agosto 1742, D2653): Voltaire è costretto a ritirare la pièce dopo tre sole rappresentazioni,⁸ tutte accompagnate da incassi positivi anche se decrescenti.⁹ Malgrado i nuovi ostacoli posti da Crébillon, la pièce sarà ripresa il 30 settembre 1751, con otto spettacoli, per poi entrare nel repertorio della Comédie-Française. Interdetta durante la Rivoluzione e ripresa dopo Termidoro, fu montata 40 volte in epoca napoleonica – benché Bonaparte non amasse particolarmente il teatro di Voltaire e apprezzasse ancora meno il suo *Mahomet* –,¹⁰ più raramente in epoca romantica, per un totale di 273 rappresentazioni fino al 1852 (139 nel Diciottesimo secolo).¹¹

⁸ Come precisa anche l'attore Lekain nei suoi *Matériaux pour le travail de mon répertoire tragique historique, anecdotique, et géographique*, 2012: 265.

⁹ Secondo i registri della Comédie-Française, rispettivamente 4086, 3452 e 2653 livres il 9, 11 e 13 agosto. All'Odéon, la pièce è rappresentata nella stagione 1884-1885, <https://www.theatre-odeon.eu/fr/mediatheque-et-archives/repertoire/repertoire>.

¹⁰ Sulle rappresentazioni del corpus tragico volterriano in epoca napoleonica, cfr. Frantz 2022 e De Santis 2024. Si veda anche Métayer 2007: 72-75, che, basandosi sul *Mémorial* di Las Cases, paragona l'opinione dell'Imperatore su *Mahomet* alla lettura propostane dai romantici tedeschi.

¹¹ Gli spettacoli di maggior successo sono quelli del 1751, quando la tragedia viene montata 12 volte tra la fine di settembre e l'inizio di dicembre, con

Nonostante la forte componente ideologica che fa della pièce una delle prime offensive del *philosophe* al cristianesimo, l'opera presenta indubbiamente una semantica più complessa. L'attacco al cristianesimo è certo presente, nella misura in cui la condanna dell'alleanza tra potere religioso e potere temporale riguarda necessariamente la Chiesa di Occidente. Offensiva rivolta, dunque, sotto la copertura del "contesto islamico", alla "superstizione religiosa", l'opera vede, come osservato in sede critica, l'opposizione tra razionale e irrazionale, naturale e oppressivo (Iotti 1995: 71-79). Voltaire non tenta però, come credeva Lord Chesterfield, un'assimilazione tra Maometto e Gesù Cristo ma intende dimostrare come gli eccessi del fanatismo e dello zelo, assimilati alla superstizione, conducano *naturaliter* al crimine (Rigway 1961: 120-122). Immune alle derive dello zelo, il protagonista non aderisce neppure alla fede musulmana, che non esita a deridere: come osserva Jean-Paul Sermain, "la religion fondée par Mahomet n'est qu'un instrument de pouvoir, et le fanatisme ne le touche en rien, puisqu'il est totalement incrédule, sinon athée" (2000: 53). *Mahomet* rappresenta così una denuncia più ampia dei fanatismi e della manipolazione della religione a fini politici, in una sorta di trionfo del "Diabolischen" che proietta un'ombra di pessimismo sulla creatura umana,¹² attraverso la rivelazione della sua immo-

incassi sempre superiori alle 1300 *livres*. È il momento in cui l'attore Lekain interviene in modo decisivo sullo spettacolo – mentre Voltaire si trova in Prussia – preparando il *décor* e aumentando il dinamismo dell'azione mediante un uso insistito della figurazione, tipico delle sue protoregie degli anni Cinquanta e Sessanta. Si veda Lekain 2012: 266-267 e *infra*; su Lekain e l'evoluzione delle pratiche sceniche nel secolo dei Lumi, si veda Bret-Vitoz 2010: 217-227, su Voltaire e Lekain, Fazio 2012. Dopo queste riprese, la tragedia è assente dal repertorio per circa due anni. All'ultima ripresa del secolo, il 6 febbraio 1793, incassa 2014,11 *livres*.

¹² Nell'opera, "Mit dem Triumph des Diabolischen, das sich als unausrotbar erweist, wird eine tragische *conditio* der Menschheit deutlich" ("con il

ralità (Mahomet) e della sua debole credulità (Séide). Con Zopire, presentato in maniera meno negativa, la tragedia riflette infine sui conflitti generati dalla sovrapposizione tra interesse pubblico e interesse personale e familiare.¹³

Come è stato osservato a proposito del finale, Voltaire intende trasporre sulla scena tragica “la forfaiture essentielle des Tartuffe qui enchaînent les hommes au moyen des fers de la religion” (Boulad-Ayoub 1990: 14). L’uso strumentale della religione e gli effetti nefasti del fanatismo e dello zelo sulla ragione sembrano evocare “l’obéissance aveugle” di Orgon per Tartuffe (Forestier 2010: 1380), qui estesa però non solo a un singolo personaggio ma a tutto il popolo. Benché il rapporto tra le due opere sia principalmente di tipo allusivo, la struttura drammaturgica della commedia dell’impostore – evocata nel paratesto –¹⁴ è infatti parzialmente replicata, come dimostra ad esempio l’ingresso ritardato dell’ipocrita, che non arriva in scena nell’atto III scena 2 come in Molière, ma nell’atto II scena 3. Come in *Tartuffe*, i personaggi si dividono tra coloro i quali credono all’impostore e un quanto mai impotente partito del buon senso, incarnato qui non dai giovani, ma dalla vecchia generazione, *in primis* da Zopire.¹⁵ Ciò che è essenzialmente ripreso dalla com-

trionfo del diabolico, che si rivela inestirpabile, emerge con chiarezza la tragicità della condizione dell’umanità”, Klettke 2003: 47. Ridgway definisce *Mahomet* e *Sémiramis* come le tragedie più pessimiste dell’autore (1961: 234)

¹³ “L’héroïsme de Zopire suppose une cohérence, actée une fois pour toutes, du monde avec lequel il a fait corps, et dont il a développé une vision très personnalisée, identifiant sa propre existence avec le sort de la Mecque et la destinée de ses habitants” (Ligier-Degauque 2023: 14).

¹⁴ Si veda *infra*.

¹⁵ L’analisi dei rapporti tra le due opere è stata recentemente oggetto della relazione di Bénédicte Louvat “Tartuffe les armes à la main”: *Mahomet* de Voltaire, réécriture du *Tartuffe*?” durante il convegno *Le théâtre classique français en*

media è l'uso della religione, traslato però dalla sfera privata a quella pubblica. Se in Molière il genere drammatico prevede che l'azione mimetica coinvolga le *privatae personae*, nella trasposizione tragica la truffa domestica prende le proporzioni di una *affaire* di Stato: attraverso la sostituzione del politeismo preislamico con la religione coranica, da Voltaire “violentemente deformata come superstiziosa e ipocrita” (Iotti 2007: 155), la tragedia mette in scena un Tartuffe che ha già trionfato, che ha già saputo sedurre i giovani Séide e Palmire, ma il cui tentativo di seduzione e ricatto fallisce con il padre Zopire.¹⁶

Come Molière, Voltaire stabilisce un rapporto confidenziale con lo spettatore/lettore, a cui l'identità di Mahomet, tiranno usurpatore che sfrutta la fede per esercitare un potere secolare, appare chiara sin dall'inizio. Come osserva Flavia Mariotti, in *Tartuffe* “fondendo nella figura del monarca i due ruoli del *deus ex machina* e dell'illuminato garante del vero e del bene comune, Molière fa convergere nella conclusione il piano morale e quello metateatrale dell'opera, come per sancire l'alleanza tra il potere regale, rappresentante dei valori dell'*honnêteté*, e il teatro, luogo deputato a celebrarli” (Mariotti 2013: 1072). Il genere tragico è legato a un finale necessariamente diverso da quello di una commedia: il trionfo dell'impostore in Voltaire – in uno scenario conclusivo in cui gli antagonisti, giovani e vecchi, sono morti, il popolo è ammutolito e il rimorso d'amore represso, se non superato – implica nella rimodulazione tragica del personaggio del seduttore religioso anche una trasformazione dello scioglimento, che non ammette più l'intervento di un'autorità esterna e superiore garante

Europe: transferts, traductions, adaptations (XVII^e-XVIII^e siècles), 5 maggio 2023, Maison française d'Oxford.

¹⁶ Un'operazione analoga, ispirata esplicitamente dal *Mahomet*, sarà intrapresa da Lemerrier con il suo *Clovis*, “tartuffe tragique” del 1820, cfr. De Santis 2023.

di giustizia come avveniva nel finale della commedia di Molière.¹⁷ In una sorta di gioco metateatrale ma di orientamento generico inverso, Voltaire mostra i due volti di Mahomet, nelle scene che lo vedono in relazione al suo confidente Omar e agli altri personaggi, disvelando ed esibendo i meccanismi della sua seduzione.

2. Metrica e sintassi del seduttore

Se nei dialoghi in cui conferisce unicamente con Omar Mahomet utilizza forme brachilogiche e dirette, nelle scene in cui deve invece sedurre il giovane Séide e spingerlo al parricidio, il profeta indossa una maschera linguistica che modifica la sintassi del discorso e l'impostazione stilistica delle battute, come appare nella costruzione dei versi nella scena sesta del terzo atto. Il passo è rappresentativo dello stile pubblico di Mahomet, cui si oppone invece un discorso quasi spoglio di retorica nei dialoghi privati con il confidente, come possiamo notare, anche solo visivamente, dalla brevità delle risposte del profeta a Omar.

Per l'analisi del rapporto tra metrica e sintassi nel discorso seduttivo di Mahomet verso Séide, quello che più lo spinge all'incoscienza parricidio (III, 6), due "concepts opératoires" elaborati da Robert Garrette nelle sue analisi stilometriche del teatro di Racine si rivelano particolarmente utili. Garrette distingue la "phrase stylistique" (PS) – segmento di discorso isolato in base ai segni di punteggiatura "forte" – e "phrase grammaticale" (PG) – unità frastica generata dalla presenza di un verbo principale anche in forma implicita. Nel rapporto metro/sintassi, Garrette individua tre categorie frastiche, tramite le quali analizza sia le PS sia le PG, che possono così rivelarsi concordanti, discordanti o se-

¹⁷ Pare invece più vicino alla prima versione in tre atti concepita da Molière e ricostruita da Forestier (Molière 2018), in cui è l'ipocrita che trionfa.

mi-concordanti.¹⁸ Per concordante si intende una frase composta da 6, da 12 o da multipli di 12 sillabe: il suo profilo metrico-sintattico rappresenta la perfetta corrispondenza frase/verso. Le frasi discordanti si estendono su porzioni di testo diverse dall'emistichio e dal verso. Le frasi semi-concordanti possono infine presentare tre profili differenti: frasi di 18 sillabe (verso+emistichio) ed eventuali multipli; frasi di lunghezza superiore al verso, concordanti dal punto di vista metrico ma discordanti dal punto di vista della rima; frasi di 12 sillabe ma concordanti alla cesura, che si estendono su due emistichi (il secondo e il primo) di due versi distinti, dette "phrases chevauchantes" (Garrette 1995; 2000).¹⁹

Secondo tale schema, la *tirade* di Mahomet può essere suddivisa in tre sequenze, in cui le costruzioni frastiche svolgono una funzione di coesione e articolazione delle diverse fasi dell'argomentazione seduttiva. La prima sequenza apre la requisitoria attraverso la formulazione di verità generali, espresse attraverso versi che assumono talvolta la forma della *sententia*.²⁰

MAHOMET

[...]

Le sang du plus cruel de tous nos ennemis,

De Zopire.

SÉIDE

De lui! quoi mon bras!

¹⁸ Come Garrette, nell'analisi si utilizzano le parentesi quadre per segnalare le PS et le tonde per isolare le PG.

¹⁹ Il presente lavoro si concentra essenzialmente sull'analisi del rapporto metro/sintassi, per un profilo lessicale dell'opera, si veda Cameron 1975.

²⁰ Per questa scansione metrico-sintattica si è seguita l'edizione detta "encadrée" (Voltaire 1775: 367-368), l'ultima rivista dall'autore. La grafia è stata ricondotta all'uso moderno mentre si è conservata la punteggiatura per distinguere le PS nella stampa originale. Per una sintesi sulle forme e le funzioni della punteggiatura nel Settecento, si veda Barsi 2008.

MAHOMET

[(Téméraire,)

(On devient sacrilège alors qu'on délibère.)]

[(Loin de moi les mortels assez audacieux

Pour juger par eux-mêmes, et pour voir par leurs yeux.)]

[(Quiconque ose penser n'est pas né pour me croire.)]

[(Obéir en silence est votre seule gloire.)]

Il discorso seduttivo di Mahomet ha inizio dopo la richiesta di uccidere Zopire. La battuta precedente del protagonista è interrotta da Séide, che spezza una serie di lunghe frasi regolari pronunciate da Mahomet. Per dare l'effetto di una brusca interruzione, Voltaire posiziona le parole di Séide a metà tra due emistichi, precedute e seguite da sillabe pronunciate dall'altro personaggio ma appartenenti allo stesso verso. La sola figura metrico-sintattica di discordanza è inserita così tra tre turni di parola: oltre a conferire un effetto di rapidità che ricorda l'*overlapping* del parlato spontaneo, l'interruzione fa risaltare ancor di più le figure metrico-sintattiche di concordanza che la precedono e la seguono. È proprio questa interruzione che, infatti, sancisce il passaggio da una modalità enunciativa più neutra a una modalità di tipo argomentativo o più propriamente seduttivo. Dopo l'accusa iniziale che taglia la parola a Séide, la battuta di Mahomet si organizza in una PG della lunghezza di un verso, seguita da altre figure stilometriche di concordanza, ossia una PS/PG-distico seguita da due PS/PG-verso. Se la frase di 24 sillabe formula un auspicio di Mahomet, la concordanza a livello sia di PS sia di PG è utilizzata sempre nella costruzione di versi con valore di massima, frequenti anche nell'oratoria giuridica.

La seconda sequenza, la più lunga, si compone di un'unica PS, suddivisa in PG essenzialmente concordanti o, come nella parte iniziale, semi-concordanti. Mantenendo la logica ferrea del discorso di Mahomet, il verso tragico sposta l'argomentazione dalle massime generali enunciate nella prima sequenza a un'ap-

plicazione pratica al caso di Séide, accusato di ingratitudine verso dio e, in un crescendo di psicologia inversa, invitato ad abbandonare la comunità dei fedeli in ragione del suo tradimento, che lo rende musulmano indegno:

[(Savez-vous qui je suis?) (Savez-vous en quels lieux
Ma voix vous a chargé des volontés des cieux?)
(Si malgré ses erreurs et son idolâtrie,
Des peuples d'orient la Mecque est la patrie;
Si ce temple du monde est promis à ma loi;
Si dieu m'en a créé le pontife et le roi;
Si la Mecque est sacrée, en savez-vous la cause?)
(Ibrahim y naquit, et sa cendre y repose:) a
(Ibrahim, dont le bras, docile à l'éternel,
Traîna son fils unique aux marches de l'autel,
Étouffant pour son dieu les cris de la nature.)]

[nota di Voltaire a piè di pagina:] a Les musulmans croient avoir à la Mecque le Tombeau d'Abraham.

Nella terza parte, l'invito ad allontanarsi rivolto a chi osa guardare la realtà con i propri occhi è ripreso in fine di *tirade* e diretto a Séide: “Fuyez, servez, rampez, sous mes fiers ennemis”, conclude Mahomet una sequenza di due PS perfettamente concordanti. L'alto grado di concordanza tra verso e sintassi riscontrabile sia a livello di PG sia a livello di PS è tipico della lingua artificiosa, retoricamente costruita e di importazione oratoria che caratterizza la parola di Mahomet, più adatta a un allievo di retorica dei gesuiti che al conquistatore della Mecca. Il discorso seduttivo del religioso, nella sua formularità ripetitiva, tende a ricalcare il ritmo binario dei catechismi, dei quali condivide la funzione conativa. Il pubblico, perfettamente cosciente delle vere intenzioni del personaggio, non può che cogliere la sadica ironia del paragone con Abramo, evocato come nei manuali di condotta quale *exemplum* di totale devozione a dio, il cui corpo è linguisticamente esibito (“Ibrahim y naquit, et sa cendre y repose”) e la cui sottomissione al volere di-

vino ha reso la Mecca “sacrée” (185). Abramo viene offerto a Séide come modello di obbedienza, come strumento di convincimento non per un infanticidio volontario, ma per un parricidio incosciente e involontario. L’obbedienza di Abramo figura “the paradigmatic case of murder inspired by religious motives and this example unites Islam, Judaism and Christianity” (Kelly 2009: 177) ed è così funzionale alla condanna dell’insieme delle religioni rivelate, i cui ministri sono equiparati nella ciarlataneria, contrariamente a quanto avviene in Rousseau, per cui la condanna del fanatismo appare meno radicalmente orientata al biasimo dei monoteismi.²¹ “Les musulmans croient avoir à la Mecque le Tombeau d’Abraham”, precisa Voltaire in nota: questa indicazione porta l’attenzione del lettore sulla forza dell’*exemplum*, che “non può realizzarsi semplicemente in una dimostrazione razionale [...] e contrapporsi alla mentalità” (Zorzetti 1980: 41), in questo caso rappresentata dalle credenze religiose orientali. Nella parte finale della battuta, il seduttore fa appello non solo al dovere religioso ma anche al tornaconto personale di Séide, cui finge di proporre l’unione con Palmire. Se l’argomentazione “s’adresse à la partie *raisonnante* de l’interlocuteur (capacité de réfléchir et comprendre)” (Charaudeau 1992: 783), l’utilizzo nel discorso seduttivo dell’argomento religioso e amoroso rientra invece nella strategia persuasiva dell’“appeal to emotion” (Douglas 1992).

[(Et quand ce dieu par vous veut venger son injure,
Quand je demande un sang à lui seul adressé,
Quand dieu vous a choisi, vous avez balancé!]
(Allez, vil idolâtre, et né pour toujours l’être,

²¹ Rousseau presenta comunque la scena quinta del secondo atto, oggetto anche di parodia, come quella “où la main d’un grand maître soit plus sensiblement empreinte”, 1987: 175-176; si vedano Gunny 1987: 234-235 e Kelly 2009: 183-184.

Indigne musulman, cherchez un autre maître)].
[(Le prix était tout prêt); (Palmire était à vous);
Mais vous bravez Palmire et le ciel en courroux)].
[(Lâche et faible instrument des vengeances suprêmes,
Les traits que vous portez vont tomber sur vous-mêmes);
(Fuyez, servez, rampez, sous mes fiers ennemis)].

“[(Je crois entendre Dieu); (tu parles); (j’obéis.)]” (Voltaire 1775: 368), risponde Séide, come in estasi mistica. Le strutture metrico-sintattiche e l’impianto retorico della risposta confermano che il convincimento è avvenuto, al punto che il giovane identifica Mahomet non solo come un profeta, ma come un Dio. Le tre PG che articolano la PS-verso e l’uso del “;” a metà del secondo emistichio, che appare così suddiviso ulteriormente in due porzioni trisillabiche, creano un parallelismo tra parola e obbedienza, che si inserisce a livello di PS in una struttura chiastica (“Je” “Dieu” “tu” “je”) che rinsalda l’identificazione del profeta come figura divina, almeno nell’ottica del giovane fanatico. Allo stesso modo, i verbi di inizio e chiusura del verso (“Je crois”; “j’obéis”) creano una corrispondenza tra fede e obbedienza, in questo caso politica. Da questo punto di vista, anche l’uso della deissi personale appare eloquente. Nelle battute teatrali, come in qualsiasi dialogo, l’informazione pronominale indica anche i gradi di distanza o di vicinanza sociale o emotiva degli *acteurs*; nel teatro tragico, la rapida alternanza fra *tu* e *vous* può segnalare un cambiamento d’umore del personaggio, che utilizza il *tu* come strumento di aggressione dell’altro, come spesso avviene in Racine (Grimaud 1989). Il *vous* utilizzato da Mahomet anche nei momenti in cui biasima Séide per la sua esitazione è indice di un totale controllo del personaggio sulle proprie emozioni e sulla propria parola, in un momento in cui appare pienamente cosciente di stare recitando una parte. Il *tu* con il quale Séide risponde al profeta, cui si era rivolto in precedenza dandogli del voi, non è assimilabile a una vicinanza tra i due, ma all’uso pronominale nelle invocazioni a dio

nel testo biblico in latino e in diverse traduzioni francesi, in una fase storica in cui si rifletteva esplicitamente sull'opportunità di utilizzare il *vous* nelle traduzioni dalle lingue antiche che non lo prevedevano (Volpilhac-Auger 2009).²²

Formulazione di una massima generale, *accusatio*, possibilità di redenzione tramite il sacrificio e premio finale: il discorso seduttivo tramite il quale Mahomet spinge Séide all'azione sembra quasi suscitare la vocazione cavalleresca di una missione da crociato, e lo zelo accecante del giovane non differisce in sostanza da quello del cristiano Néréstan in *Zaïre*. Inoltre, la divinizzazione da Séide operata del manipolatore Mahomet, del tutto estranea alla dottrina dell'Islam, sembra più che altro ricalcare lo schema della vocazione apostolica. Infine, lo spettro dell'incesto, che si proietta su Séide e Palmire alla rivelazione della loro identità,²³ appare come una allusione ironica alle accuse rivolte al cristianesimo delle origini.

²² Interrogato proprio sull'uso del *vous* nella traduzione dei testi antichi, soprattutto religiosi, da Jacob Vernet – che sarà autore delle *Lettres sur la coutume moderne d'employer le Vous au lieu du Tu, et sur cette question doit-on bannir le Tutoyement* [sic] *de nos versions, particulièrement de celles de la Bible?* (1752) –, Voltaire risponde: “Le *tu* est le langage de la vérité, et le *vous* le langage du compliment” (14 settembre 1733, D653): i due pronomi sembrano così incarnare la sincerità di Séide e la *flatterie* di Mahomet. Vernet aveva ironicamente commentato la scelta traduttiva di Sacy nelle sue *Lettres*: i “Messieurs de Port-Royal, qui cherchaient à plaire au beau monde, et à donner un grand air de politesse à leurs ouvrages, sont, je pense, les premiers qui aient introduit le vouvoisement dans le Nouveau Testament”. Sul dibattito attorno alla scelta pronominale in traduzione nel secolo dei Lumi, si veda Volpilhac-Auger 2009, da cui sono tratte le citazioni.

²³ Già trattato in altra forma da Voltaire in *Œdipe*, l'incesto permette un rinnovamento della scena di riconoscimento: alla rivelazione dell'identità corrisponde anche la rivelazione dell'abominio. In una tragedia che capovolge gli assunti della morale comune, l'incesto è inconsapevole e innocente e si contrappone all'ingiustizia del potere politico (Frantz 2003; Férier 2020). Per una lettura in parallelo di *Mahomet* e *Œdipe*, cfr. Iotti 1995: 71-79.

3. Sedurre il pubblico: spettacolo e paratesti

La lingua quanto mai spettacolare di Mahomet rinvia alla natura “monstrueuse” dello stile oratorio “asiatique”, così come lo definisce Voltaire nell’articolo “Éloquence” destinato all’*Encyclopédie* (Voltaire 1987: 44),²⁴ e proprio sul carattere mostruoso del protagonista della tragedia, confermato dall’uso che fa della lingua, insistono Boulad-Ayoub (1990: 5) e Klettke (2002). In effetti, in *La Mort de César*, che riadatta in alessandrini la prima parte della tragedia di Shakespeare, l’autore aveva già utilizzato il “format” della *tragédie de collège* gesuita (Frantz 2020), eredità della sua educazione. Se tuttavia Voltaire oppone all’asiano Marc-Antoine un attico Cassius, non vi è personaggio che sia in grado di opporsi, dal punto di vista retorico, all’irresistibile eloquio di Mahomet: anzi, non subirne l’inganno o comprenderne le intenzioni conduce gli altri personaggi alla morte. Se lo schema della *tragédie de collège* prevede appunto una sorta di gara retorico-deliberativa tra due personaggi, in *Mahomet* l’autore utilizza solo una delle due voci, innestando modelli discorsivi tratti dal teatro scolastico dei gesuiti ma distanziandosi dalla sua struttura, costruendo un dramma giuridico tronco, in cui non vi è possibilità di un contraddittorio. Inutile risulta infine la rivolta fomentata da Séide dopo la scoperta della propria identità: l’avvelenamento del giovane, che appare guarito dal proprio zelo, permette a Mahomet di superare nello scioglimento dell’opera anche questo “dernier obstacle” (Badir 1974: 125). La mancanza di una voce in grado di opporsi a Mahomet, sia essa collettiva o individuale, sottolinea la mancanza di pluralità di voci nelle svolte fa-

²⁴ “Les Orientaux étaient presque tous esclaves: c’est un caractère de la servitude de tout exagérer; ainsi l’éloquence asiatique fut monstrueuse”. Il testo, databile intorno al 1756, è poi ripreso negli anni Settanta nelle *Questions sur l’Encyclopédie* (Voltaire 2010: 60-67).

natiche, zelanti e superstiziose della religione, rivelandone gli effetti nefasti.

Anche quando appaiono immuni ai suoi raggiri, gli altri personaggi non hanno le capacità retoriche per contrastare l'avanzata di Mahomet: oltre a Zopire, solo il Senato, incarnato sulla scena da Phanor, resiste alla sua seduzione e intende provare inutilmente a difendersi dal colpo di Stato.²⁵ Come osserva Isabelle Ligier-Degaugue a proposito della scena in cui il Profeta si scontra con Zopire (II, 5), le *tirades* di quest'ultimo sono caratterizzate da un uso insistito dell'ipotiposi: l'anziano tenta di combattere così la parola del profeta con una parola diversamente "performative" (Ligier-Degaugue 2015: 149) e a suo modo spettacolarizzata. Provando a eguagliare il seduttore, Zopire è così, ancor prima di morire, destinato alla sconfitta. Ben cosciente del fatto che "l'incarnation de l'esprit de la ville sainte sous les traits de Zopire est d'un danger bien plus redouté que les disputes oratoires" (Ligier-Degaugue 2015: 159), Mahomet combatte la pittura di parole con uno spettacolo per la vista: le morti spettacolari e in scena di Zopire e Séide, incorniciate a partire dalle riprese con Lekain degli anni Cinquanta da un *décor* caratterizzato da giochi di prospettiva e di luci, realizzati con due lampadari sospesi su un altare all'interno di un portico di colonne ioniche e celato da un piccolo sipario, l'abito arabo di Mahomet, che si oppone ai costumi orientali degli altri personaggi e dei numerosi figuranti (Lekain 2012, 2: 265-266), tutto concorre alla trasformazione del colpo di Stato basato su un doppio omicidio politico in una sorta di "miracle éclatant et public" (Goldzink 2004: 139), attraverso il quale la seduzione di Séide si estende tramite il suo sacrificio a tutto il popolo, placandone l'insurrezione. "Mahomet, *comme un dieu*, leur dicte encore ses lois"

²⁵ Omar ne rivela le intenzioni a Mahomet nella scena sesta del terzo atto.

(Voltaire: 295, il corsivo è mio), ricorda Palmire a Séide morente: l'apoteosi divina che chiudeva la scena di seduzione del giovane nel terzo atto è rievocata da questo paragone, che annuncia la totale sottomissione del popolo al nuovo sovrano.

Se il pubblico non subisce gli inganni del protagonista, di cui conosce le intenzioni sin dall'inizio dell'opera, il successo degli spettacoli sembra indice di una diversa seduzione messa in atto in questo caso da Voltaire, che si fonda ancora una volta, come lo scioglimento con la morte di Séide, su un dato spettacolare. “Le fond du théâtre s'ouvre” (263): attraverso la ripresa letterale di una didascalia che indica l'apertura del palcoscenico su un luogo sacro, Voltaire allude nella scena 3 del IV atto al disvelamento di identità di Joas in *Athalie* di Racine (V, 5). Il “*topos spectaculaire*” subisce tuttavia una trasformazione fondamentale, nella misura in cui questo non è più rivelatore della verità, bensì “confirme, consacre l'erreur” (Frantz 2019: 271).²⁶ Con la morte di Zopire, allusione al *dénouement* di *Athalie* – unica opera in cui l'autore di *Phèdre* avrebbe saputo evitare lo stile conversazionale del *récit* in favore di un'estetica spettacolare legata allo scioglimento in azione (Voltaire 1998: 169) –,²⁷ Voltaire sembra sancire la vitto-

²⁶ Sull'effetto drammatico della scena insiste anche Flaubert, seppure in maniera critica, presentandola come un'inutile concessione al rispetto dell'unità di luogo: “Que dire de ce fonds du théâtre qui s'ouvre si à propos, pour garder l'unité de lieu? Dans un changement à vue, c'est une transposition complète de l'action, illusion à laquelle il faut se prêter il est vrai, mais qui enfin en est une; ici au contraire le second lieu arrive par-dessus le premier sans que le premier s'en aille, il y a alors un retour de critique de la part du spectateur et comme une rébellion. Ce fonds de théâtre qui s'ouvre étonne et surprend, par l'inattendu. Était-ce à ce moment-là de l'intrigue, le sentiment qu'il fallait exciter?” (1967: 168). Su Flaubert e il teatro di Voltaire, si vedano Iotti 2006 e Brancaglion 2000.

²⁷ Se Voltaire apprezza la “langue classique” di Racine (Fournier 1996), la sua estetica è caratterizzata da una propensione netta per gli scioglimenti “en

ria dello spettacolo sull'ipotiposi, l'abbandono della staticità tipica, secondo il *philosophe*, della tragedia del Seicento, in favore della drammaturgia dinamica di un testo poetico pensato realmente in funzione della scena. L'attaccamento di Zopire al politeismo della vecchia generazione e il suo uso insistito dell'ipotiposi, tipiche del dettato tragico del Grand Siècle, sconfitte dallo spettacolo pubblico orchestrato da Mahomet, si caricano così di un valore metateatrale, sancendo la transizione della tragedia verso una vera e propria estetica pitturale.

Decisive appaiono inoltre le strategie di nascondimento del messaggio nelle edizioni a stampa, in cui Voltaire attua, attraverso una sorta di appendice posta in luogo dei testi preliminari, una difesa del contenuto della propria tragedia. L'opera, che aveva conosciuto diverse edizioni pirata a seguito del ritiro (Todd 2002: 32), viene pubblicata per la prima volta con l'autorizzazione di Voltaire ad Amsterdam nel 1743, presso l'editore Ledet, dopo inutili tentativi di stampa in Inghilterra, per poi confluire nelle *Œuvres diverses* del 1746. Già nella *princeps*, Voltaire pubblica un *Avis de l'éditeur* di sua composizione e dai toni apologetici e autoelogiativi, in cui insiste sulla stigmatizzazione del fanatismo, non della religione. Sempre in questa edizione, l'autore inserisce anche la lettera a Federico II in cui definiva il suo un "Tartuffè les armes à la main", postdatandola di due anni per renderne più saldo il legame con la sospensione degli spettacoli a Parigi.²⁸ L'aggiunta paratestuale più significativa avviene con l'edizione di Dresda del 1748, in cui Voltaire inserisce le lettere

action" tipica del gusto della tragedia dei Lumi (Frantz 2010). Inoltre, rispetto alla tragedia del 1732, Voltaire opera talvolta scelte lessicali che si discostano dallo stile "noble" del dettato raciniano (Cameron 1975: 15-16).

²⁸ Si tratta della lettera del dicembre 1740 (D2386), evocata *supra*, qui invece datata 20 gennaio 1742, a un anno dalla sospensione delle rappresentazioni alla Comédie-Française (Voltaire 1743: 7-12).

scambiate in lingua italiana con papa Benedetto XIV alla fine dell'estate del 1745, poi accompagnate dalla sua traduzione in francese in buona parte delle edizioni successive. Se il pontefice mostra di apprezzare gli scritti ricevuti da Voltaire qualche settimana prima, della lettera di papa Lambertini datata 19 settembre 1745 sono conservate due versioni, in una delle quali il riferimento alla “bellissima tragedia di *Mahomet*” che apre la missiva non appare e al suo posto troviamo invece un assai più vago “bellissimo poema”. Se parte della critica ritiene la menzione della pièce autentica (Quintili 2009), non è improbabile che questa sia invece un’alterazione di Voltaire, che il papa aveva ringraziato unicamente per il *Poème de Fontenoy* inviatogli insieme alla pièce, nonostante il tentativo del Patriarca di farne il protettore e dedicatario della tragedia.²⁹ La confusione di voci, destinatari, referenti (Voltaire esprime un giudizio su *Mahomet*, fingendosi editore; Voltaire trascrive la lettera al re di Prussia, rivolgendosi al lettore, cui esibisce anche gli scambi con Benedetto XIV), la modifica della data nella lettera al re di Prussia e la possibile alterazione delle missive papali sono segni di una volontà dell’autore di orientare la ricezione del proprio testo. A proposito dei problemi con la creazione parigina, Voltaire scrive a Federico II il 29 agosto 1742: “C’est l’aventure de Tartuffe. Les hypocrites persécutèrent Molière et les fanatiques se sont soulevés contre moi” (D2647); l’attenzione per la costruzione del paratesto, che sembra ricordare i diversi *placets* al re per *Tartuffe*, evocato anche nell’*Avis de l’éditeur* del 1743,³⁰ appare dunque finalizzata a una

²⁹ Si vedano le varianti a D3210; sull’alterazione della missiva, concordano, tra gli altri, Pomeau 1995, 1: 470-472 e Todd 2002: 159-160.

³⁰ “On est bien surpris d’un tel jugement et ces messieurs l’ont désavoué sans doute. Ce serait dire qu’Hermione enseigne en à assassiner un roi, qu’Électre apprend à tuer sa mère, que Cléopâtre et Médée montrent à tuer leurs enfants. Ce serait dire qu’Harpagon forme des avares le des joueurs et

decolpevolizzazione dell'autore e a una sua assimilazione a Molière, vittima geniale di cabale e censura, autore spesso evocato dai *philosophes* dei Lumi come una sorta di figura martirologica della libertà di pensiero (Marchand 2010).

Nel suo saggio *Is there a text in this class*, Stanley Fish (1980) presenta la lettura come un processo semiotico attivo; allo stesso modo, la presenza di un lettore è postulata dal teorico come necessaria per l'esistenza stessa del testo. Le posizioni radicali di Fish, che sono state discusse e ridefinite (Eco 1979; Eco 1990; Compagnon 1998; Citton 2007), hanno avuto il merito *in primis* di mostrare che la lettura è un processo attivo di negoziazione e creazione di significato. Gli studi sulla ricezione la presentano proprio come un'esperienza estetica (Iser 1978), ma insistono anche sul contributo del lettore alla decodifica del messaggio: in altre parole, il rapporto che il lettore ha con il testo è sempre ricettivo e produttivo (Jauss 1978: 259). Le strategie di orientamento e seduzione del lettore permettono dunque a Voltaire di creare diversi tipi di ricezione, a seconda del "lettore implicito" (Iser 1978) cui fanno riferimento. Secondo quella che appare come una doppia morale, la tragedia sembra veicolare un doppio messaggio: uno consiste nella condanna della "superstizione religiosa", intesa come segno della "inspiegabile debolezza degli uomini, accecati dalle influenze irrazionali" (Iotti 1995: 71) e nella stigmatizzazione dell'alleanza tra religione e politica (Gunn 1987), l'altro invece critica in modo più preciso e netto il cristianesimo. Lungi dall'isciversi nel genere del "théâtre à thèse" – in parte praticato dal secolo dei Lumi –, *Mahomet* mostra invece la capacità che il teatro condivide con il "dialogue d'idée" (Pujol 2005) di riflettere su questioni complesse e risve-

Tartuffe des hypocrites", nonostante il titolo, il testo è in realtà di Voltaire (1743: 4).

gliare lo spirito critico del lettore, senza offrire necessariamente risposte univoche.

Conclusioni

In concomitanza con una polemica che ha coinvolto il settimanale *Charlie Hebdo* a seguito della pubblicazione di alcune vignette satiriche su Maometto nel numero del 19 settembre 2012, Bernardo Valli dedica un articolo alla tragedia di Voltaire sulle pagine di *La Repubblica* del 22 settembre, insistendo su due aspetti essenziali della tragedia: “il Maometto di Voltaire inganna, tradisce, seduce, è sensuale, vuole imprigionare Palmire nel suo harem” e “Voltaire presenta Maometto come un impostore, e glielo fa confessare, subito”. Senza spingerli a interrogarsi sulle vere intenzioni del personaggio, Voltaire pone lo spettatore e il lettore nella condizione di riflettere sui meccanismi seduttivi della parola, in cui il falso profeta diviene simulacro teatrale del potere secolare delle religioni e, in primo luogo, della religione cristiana. La storia editoriale della tragedia, sulla quale Voltaire interviene nel tentativo di orientarne la ricezione, così come i differenti significati attribuiti alla pièce al tempo del Patriarcato e in anni recenti, mostrano la sostanziale instabilità di significato del testo teatrale, soggetto alle più varie *applications*, che spesso trascendono la volontà dell'autore, dell'attore o del regista. Come osserva Delia Gambelli riguardo ai versi conclusivi di *Tartuffe*:

Finalmente, in quei pochi versi sconcertati di una tirata di un ufficiale giudiziario in elogio della legge e del Re, si possono davvero scorgere motivazioni impreviste. Quasi quegli alessandrini fossero la misura dell'abisso che separava ormai, per Molière e non solo per lui, progetto e destino. Quasi vi balenasse anche, persino al di là dell'intenzione consapevole dell'autore, una visione lungimirante degli ostacoli che pregiudizi e certezze dogmatiche avrebbero continuato a frapporre al desiderio di

un'arte e di un mondo liberi da censure e da imposizioni ideologiche, che siano in buona o cattivissima fede... (2018: 41).

“Persino al di là dell'intenzione consapevole dell'autore”: durante la Rivoluzione, il corpus delle tragedie di Voltaire viene riletto, come è noto, in chiave repubblicana. Per tutto il decennio, il teatro del filosofo, e in particolare le sue tragedie romane, era stato visto come una sorta di *speculum populi*, capace di infondere uno spirito repubblicano e patriottico nel pubblico che il teatro era chiamato a educare.³¹ Se è il lettore/fruitori a fare il senso di un testo, anche a partire dalle strategie di orientamento messe in atto dall'autore, lo iato talvolta evidente che si crea tra senso voluto e senso vissuto sembra confermare questa plasticità del testo teatrale che *Mahomet* ha ereditato da *Tartuffe*. La triplice lettura – neutrale o quasi a Lille, anticristiana nella Parigi di Voltaire, antislamica nella società contemporanea, in cui la ricezione ha riscritto il senso profondo dell'opera – sembra confermare definitivamente quella ambiguità semantica o quella polisemia proprie del testo letterario e, ancor di più, del testo teatrale. Come osserva Loichemol stesso tra le pagine di *Le monde* del 14 febbraio 2006 a fronte dell'insurrezione seguita alla lettura di *Mahomet* e agli interventi delle autorità che seguirono, “remercions les censeurs de nous rappeler une évidence: le théâtre possède encore – pour combien de temps? – le pouvoir de questionner, de déranger, voire de séduire”.

³¹ Dopo il suo soggiorno in Inghilterra, Voltaire utilizza il termine “république” nella sua tragedia *Brutus* e altrove nel suo macrotesto per riferirsi al sistema politico inglese. Furono le riprese del 1790 a cambiare il significato del termine e a fare del drammaturgo un precursore della repubblica. La bibliografia su questo argomento è particolarmente vasta. Per uno studio recente, si veda Wyslobocki 2024.

Riferimenti bibliografici

- M.G. Badir, *Voltaire et l'Islam*, Oxford, Voltaire Foundation, 1974.
- I. Barbéris, “Mahomet de Voltaire monté au théâtre: une rareté!”, *Marianne* 31 agosto 2022: <https://www.marianne.net/culture/spectacle-vivant/mahomet-de-voltaire-monte-au-theatre-une-rarete>.
- M. Barsi, “La punteggiatura in Francia: 4. Il Settecento”, in B. Mortara Garavelli (a cura di), *Storia della punteggiatura in Europa*, Roma-Bari, Laterza, 2008: 267-293.
- C. Brancaglion, “Flaubert critico: note al teatro di Voltaire”, in L. Nissim (a cura di), *Le Letture/La Lettura di Flaubert*, Milano, Cisalpina, 2000: 139-163.
- J. Boulad-Ayoub, “‘Et la religion le remplit de fureur...’: les déterminations idéologiques, polémiques et politiques, du *Mahomet* de Voltaire”, *Philosophiques* 17.2 (1990): 3-22.
- R. Bret-Vitot, “‘Lekain maître de la scène’: la mise en scène à la lumière d’un manuscrit de l’acteur”, in M. Fazio – P. Frantz (éds), *La fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Éditions Desjonquères, 2010: 217-227.
- K. Cameron, “Aspects of Voltaire’s style in *Mahomet*”, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 129 (1975): 7-17.
- P. Charaudeau, *Grammaire du sens et de l’expression*, Patis, Hachette, 1992.
- Y. Citton, “Puissance des communautés interprétatives”, in S. Fish, *Quand lire, c’est faire*, Paris, éditions des Prairies ordinaires, 2007: 5-27.
- A. Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- V. De Santis, “L’axe ‘public’ dans les tragédies de Voltaire à l’époque napoléonienne (1800-1815)”, *Revue Voltaire* 22 (2024): 229-241.
- , “Réécrire *Tartuffe*. Avatars de la ‘comédie parfaite’ chez Lemercier (1795-1830)”, *Studi francesi* 200 (2023): 59-69.
- W. N. Douglas, *The Place of Emotion in Argument*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1992.

- U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
- , *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- M. Fazio, “Voltaire. Le lettere agli attori”, *Acting archives* II.3 (2012): <https://www.actingarchives.it/review/archivio-neri/11-anno-ii-numero-3-maggio-2012/16-voltaire-le-lettere-agli-attori.html>
- B. Férier, “L’inceste (au) ‘prix du parricide’, dans *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète* de Voltaire”, in M. Closson – F. Raviez (éds), *Les Amours entre frère et sœur. L’inceste adelphique du Moyen Âge au début du XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2020: 241-253.
- S. Fish, *Is there a text in this class. The Authority of Interpretive Communities*, London, Harvard University Press, 1980.
- G. Flaubert, *Le Théâtre de Voltaire*, Genève, Institut et Musée Voltaire, «SVEC», 50, 1967.
- G. Forestier, “Notice [di *Tartuffe*]”, in Molière, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 2010: 1354-1388.
- N. Fournier, “Zaire: Voltaire et l’intertexte racinien”, *Recherches & Travaux* 51 (1996): 11-37.
- P. Frantz, “*Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète*: le théâtre du despotisme oriental”, in Ch. Martin – L. Norci Cagiano – L. Plazenet (éds), *La Fable orientale*, Paris, Hermann, 2019: 265-280.
- , “Les dénouements en action au XVIII^e siècle”, in M. Fazio – P. Frantz (éds), *La fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Éditions Desjonquères, 2010: 332-342.
- , “Le fantôme de *Mahomet*”, *Cahiers Voltaire* 2 (2003): 153-158.
- , “Le Moment Voltaire”, in S. Guyot – J.S. Ravel (éds), *Données, recettes & répertoire. La scène en ligne (1680-1793) / Databases, Revenues, & Repertory: The French Stage Online. 1680-1793*, Boston, MIT Press, 2020: <https://cfrp.mitpress.mit.edu/pub/moment-voltaire/release/1>.
- , “Mourir d’être classique: le théâtre de Voltaire sous le Consulat et l’Empire”, *Publif@rum* 37.1 (2022): <https://riviste.unige.it/index.php/publiforum/article/view/2132>.

- D. Gambelli, “Pour des prunes: strani pensieri ed equivoche figure nel teatro di Molière”, *Studi (e testi) italiani* 41 (2018): 28-40.
- R. Garrette, *La phrase de Racine – étude stylistique et stylométrique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995.
- , “La Phrase de Racine: ‘contrerimes’ et ‘contremètres’”, in M. Murat (éd.), *Le vers français: histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion, 2000: 229-246.
- J. Goldzink, “Introduction”, in Voltaire, *Zaïre; Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète; Nanine ou L’homme sans préjugé; Le café ou l’Écossaise*, Paris, Flammarion, 2004: 7-52.
- M. Grimaud, “Tutoiement, titre et identité sociale. Le système de l’adresse du *Cid* au *Théâtre en liberté*”, *Poétique* 77 (1989): 53-75.
- A. Gunny, “Tragedy in the Service of Propaganda. Voltaire’s *Mahomet*”, in A. Howe – R. Waller (eds), *En marge du Classicisme. Essays on the French Theatre from the Renaissance to the Enlightenment*, Liverpool, Liverpool University Press, 1987: 227-242.
- G. Iotti, *Flaubert lecteur du théâtre de Voltaire*, in B. Guion – M.S. Séguin – S. Menant – Ph. Sellier (éds), *Poétique de la pensée. Études sur l’âge classique et le siècle philosophique. En hommage à Jean Dagen*, Paris, Champion, 2006: 489-501.
- , “L’Orient tragico di Voltaire”, in P. Amalfitano – L. Innocenti (a cura di), *L’Orient. Storia di una figura nelle arti occidentali. Dal Settecento al Novecento (1700-2000)*, I, Roma, Bulzoni, 2007: 145-155.
- , *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, Paris, Champion, 1995.
- W. Iser, *The act of reading: a theory of aesthetic response*, Baltimore, Johns Hopkins university press, [1976] 1978.
- E. Jacobs, *Historical Background*, in Voltaire, *Zaïre*, Oxford, Voltaire Foundation, 1998: 296-302.
- H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- C.J. Kelly, “Pious Cruelty: Rousseau on Voltaire’s *Mahomet*” in O. Mostefai – J.T. Scott (eds), *Rousseau and l’Infâme: Religion, Toleration, and Fanaticism in the Age of Enlightenment*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009: 173-186.

- C. Klettke, “Le rapprochement entre le Fanatisme et la monstrosité dans la conception voltairienne de Mahomet”, *Journal of Regional Studies* [Seoul] (2002): 153-171.
- , “Mythisierung und Modellierung des Fanatismus in Voltaires Tragödie *Mahomet*”, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 27.1/2 (2003): 55-66.
- Lekain, *Matériaux pour le travail de mon répertoire tragique historique, anecdotique, et géographique*, in D. Chardonnet-Darmaillacq, *Gouverner la scène: le système panoptique du comédien Lekain*, t. 2, thèse dirigée par Ch. Biet, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, 2012.
- I. Ligier-Degauque, “La mise en scène de l’Autre dans les tragédies de Voltaire”, *Arts et Savoirs* 19 (2023): <https://journals.openedition.org/aes/5906>.
- , “Parole et incarnation du pouvoir dans *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète* de Voltaire”, *Cahiers Voltaire* 14 (2015): 148-159.
- H. Loichemol, “Une fatwa contre Voltaire?”, *Le Monde* (14 febbraio 2006): https://www.lemonde.fr/idees/article/2006/02/14/une-fatwa-contre-voltaire-par-herve-loichemol_741217_3232.html
- B. Louvat, “‘Tartuffe les armes à la main’: *Mahomet* de Voltaire, réécriture du *Tartuffe*?” intervento al convegno *Le théâtre classique français en Europe: transferts, traductions, adaptations (XVII^e-XVIII^e siècles)*, 5 maggio 2023, Maison française d’Oxford.
- S. Marchand, “Du rieur au Philosophe: Molière au XVIII^e siècle sous la plume de Grimarest, Goldoni et Mercier”, in J. Dagen – A.S. Barrovecchio (éds), *Le Rire ou le modèle? Le dilemme du moraliste*, Paris, Champion, 2010: 463-485.
- F. Mariotti, “Nota introduttiva [di *Tartuffe*]”, in Molière, *Teatro*, Milano, Bompiani, 2013: 1065-1073.
- G. Métayer, “Leçon esthétique et lacune philosophique: Nietzsche lecteur du *Mahomet* de Voltaire”, *Revue Voltaire* 7 (2007): 53-88.
- G. Minois, *Mahomet au temps de Voltaire. Les Lumières face à l’Islam 1730-1830*, Paris, Perrin, 2023.
- Molière, *Le Tartuffe ou l’hypocrite*, Roma, Portaparole, 2018.

- R. Pike, "Fact and fiction in *Zaïre*", *Publications of the Modern Languages Association of America* 51.2 (1936): 436-439.
- R. Pomeau, *Voltaire en son temps*, t. 1, Paris/Oxford, Fayard/Voltaire Foundation, 1995.
- S. Pujol, *Le Dialogue d'idées au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005.
- P. Quintili, "Lumières de la France, de Paris à Rome. Voltaire, Galiani, Diderot: arts, tolérance, droits de l'homme", in I. Moreau (éd.), *Les Lumières en mouvement: La circulation des idées au XVIII^e siècle*, Lyon, ENS Éditions, 2009: 45-64.
- Registres de la Comédie-Française : <https://www.cfregisters.org/#/>
- Répertoire de l'Odéon. Théâtre de l'Europe : <https://www.theatre-odeon.eu/fr/mediatheque-et-archives/repertoire/repertoire>
- R.S. Ridgway, *La Propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 1961.
- J.-J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts. Lettre à d'Alembert*, Paris, Gallimard, 1987.
- A. Sager, "Mahomet amoureux, héros 'gothique'?", *Cahiers Voltaire* 14 (2015): 161-170.
- V. de Senarclens, "Voltaire, Tartuffe et Tariq Ramadan", *Le temps* (13 novembre 2017): <https://www.letemps.ch/opinions/voltaire-tartuffe-tariq-ramadan>
- J.-P. Sermain, "Mahomet de Voltaire, ou l'inhospitalité faite loi", in A. Montandon (éd.), *L'Hospitalité au XVIII^e siècle*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000: 53-59.
- B. Valli, "Il Maometto di Voltaire che offese i cattolici", *La Repubblica* (22 settembre 2012).
- S. Vance, "History as dramatic reinforcement: Voltaire's use of History in four tragedies set in the Middle Ages", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 150 (1976): 7-31.
- C. Todd, "Introduction", a Voltaire *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète*, in *Œuvres de 1739-1741 (II)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002.

- C. Volpillac-Auger, “De Vous à Toi: tutoiement et vouvoiement dans les traductions au XVIII^e siècle”, *Dix-huitième siècle* 41 (2009): 553-566.
- Voltaire, *Articles pour l'Encyclopédie*, in Id., *Œuvres Complètes*, 33, Oxford, Voltaire Foundation, 1987.
- , *Brutus*, in Id., *Œuvres de 1728-1730*, Oxford, Voltaire Foundation, 1998.
- , *Correspondence and Related Documents*, 51 voll., Oxford, Voltaire Foundation, 1969-1977.
- , *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète*, in Id., *Œuvres de 1739-1741 (II)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002.
- , *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète*, Amsterdam, Étienne Ledet et Cie, 1743.
- , *Œuvres diverses. Nouvelle édition recueillie avec soin, enrichie de pièces curieuses et la seule qui contienne ses véritables ouvrages, avec figures en taille-douce*, t. 2, Londres, chez Jean Nourse, 1746.
- , *Œuvres. Nouvelle édition, revue, corrigée et considérablement augmentée par l'auteur, enrichie de figures en taille-douce*, t. 4, Dresde, chez George Conrad Walther, 1748.
- , *Œuvres*, t.2, s.l., s.d., [Genève, Cramer et Bardin], 1775.
- , *Questions sur l'Encyclopédie*, in Id., *Œuvres Complètes*, 41, Oxford, Voltaire Foundation, 2010.
- T. Wyslobocki, “‘Apôtre de la tolérance’, ‘bienfaiteur de l’humanité’: Voltaire ressuscité et réinterprété par la Révolution”, *Revue Voltaire* 22 (2024): 215-229.
- N. Zorzetti, “Dimostrare e convincere: l'*exemplum* nel ragionamento induttivo e nella comunicazione”, *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes* 92.1 (1980): 33-65.

“Unzione del discorso” e “furore monacale”.
La formazione di Thérèse philosophe

TERESA MANUELA LUSSONE

“Nel nostro gruppo era chiamata *Thérèse philosophe*”: il narratore del *Giocatore* di Dostoevskij fa ricorso ad un’antonomasia per indicare “una donna fin troppo straordinaria nel suo genere” (2004: 193). Il ricordo di Dostoevskij testimonia la lunga fortuna dell’opera pubblicata anonima nel 1748 (l’attribuzione più probabile è a Boyer d’Argens¹) e diventata rapidamente un best-seller della pornografia del Settecento. Il narratore del *Giocatore* non precisa, però, quale modello Thérèse incarni alla perfezione, aspetto che cercherò di indagare in questo articolo. Se il genere del romanzo lascerebbe pensare all’emblema della donna libertina, l’analisi della sua formazione – argomento intorno a cui si svolge il racconto – rivela, invece, come la sua identità sia molto più articolata. Alcuni dei suoi caratteri permettono, infatti, di ricondurla a un esempio illustre, quello di Teresa d’Avila. Dopo aver messo in luce momenti chiave della formazione del personaggio, sarà possibile instaurare una relazione tra le attitudini della nostra eroina e quelle della Santa: questo confronto consentirà di ipotizzare quale sia, in ultima analisi, il genere in cui Thérèse è “fin troppo straordinaria”.

¹ Sulle circostanze della pubblicazione del romanzo, sulla possibile circolazione in forma manoscritta prima del 1748 e sull’attribuzione a D’Argens si vedano soprattutto Delon 1983; Delon 2000 (2); Pigéard de Gourbert 2000 e Moureau 2023.

Il romanzo si articola in sei tappe attraverso le quali si svolge l’iniziazione sessuale e filosofica della protagonista: 1. l’infanzia fino all’ingresso in convento, all’età di undici anni; 2. la permanenza in convento, fino all’età di ventitré anni; 3. l’incontro con padre Dirrag e la signorina Éradice;² 4. le conversazioni con l’Abate T. e la Signora C.; 5. le confessioni della Bois-Laurier; 6. l’incontro con il conte, a cui, dietro sua richiesta, Thérèse rivolge le sue memorie. Episodio dopo episodio, il sapere pratico e quello teorico si accrescono secondo un principio di accumulazione progressiva (Manil 1996: 153). Il rilievo che il discorso in quanto tale assume nella formazione della protagonista è evidente fin dall’incipit:

Quoi, monsieur, sérieusement vous voulez que j’écrive mon histoire, vous désirez que je vous rende compte des scènes mystiques de Mademoiselle Éradice avec le très révérend père Dirrag; que je vous informe des aventures de Mme C... avec l’Abbé T..., vous demandez d’une fille qui n’a jamais écrit des détails qui exigent de l’ordre dans les matières?

Vous désirez un tableau où les scènes dont je vous ai entretenu, où celles dont nous avons été acteurs, ne perdent rien de leur lascivité; que les raisonnements métaphysiques conservent toute leur énergie? En vérité, mon cher comte, cela me paraît au-dessus de mes forces (d’Argens 2007: 75).³

² Si tratta di un riferimento a un episodio di cronaca risalente al 1731, già richiamato dal sottotitolo. I nomi dei personaggi del romanzo, Éradice e padre Dirrag, sono anagrammi di quelli dei protagonisti della vicenda giudiziaria, Cadière e padre Girard. Il processo contro Jean-Baptiste Girard, gesuita, rettore del seminario di Tolone, accusato di stregoneria, di incesto spirituale e di abusi nei confronti di Marie-Catherine Cadière, allora ventenne, si svolse tra il 1730 e il 1731 e si concluse con l’arresto del gesuita.

³ Da ora in poi i riferimenti verranno indicati nel testo con il numero di pagina tra parentesi.

Altrettanto manifesto è come l'esperienza di Thérèse si caratterizzi per un conflitto tra due passioni che le appaiono inconciliabili: "D'un côté j'aimais Dieu de bonne foi; je désirais de tout mon cœur de le servir de la manière dont on m'assurait qu'il voulait être servi. D'autre côté je sentais des désirs violents dont je ne pouvais démêler le but" (82). È intorno a questi due poli che, fin dalla prima infanzia, si costruisce la storia di Thérèse.

1. "Toccatina, impudicizia, peccato mortale"

Thérèse nasce in un paesino della Provenza, i genitori sono commercianti, entrambi hanno un amante, ciononostante, tutto si svolge in un "ordre admirable" (77). Dopo dieci anni vissuti in un "arrangement si louable" (77) (osserviamo il replicarsi degli aggettivi che sottolineano come la coppia sia lodevole), la madre resta incinta. Il parto le provoca un rettocele, un prolasso della parete anteriore del retto che sporge nella cavità vaginale, accadimento in cui non è assente un'allusione alla relazione topica tra colpa morale e malattia fisica (Cavaillé 2021: 292) e che inculcherà nella giovane protagonista la paura per le conseguenze fisiche – più che morali – del rapporto sessuale. Costretta a rinunciare per sempre al piacere, la madre di Thérèse diventa improvvisamente devota, le visite di un certo marchese sono sostituite da quelle di un frate cappuccino e la donna comincia a rivolgere a Dio le attenzioni che fino a quel momento aveva destinato all'amante. Viene qui richiamato un cliché della filosofia materialista per cui le donne galanti, in età avanzata, si rivolgono alla religione perché impossibilitate a godere dei piaceri naturali (Cusset 1998: 64). A sette anni, Thérèse mostra una sessualità precoce:

Quelle fut sa surprise lorsqu'une nuit, me croyant endormie, elle s'aperçut que j'avais la main sur la partie qui nous distingue des hommes, où par un frottement bénin, je me procurais des plaisirs peu connus d'une fille de sept ans, et très communs parmi celles de quinze. Ma mère pouvait à peine croire ce qu'elle voyait. Elle

lève doucement la couverture et le drap; elle apporte une lampe qui était allumée dans la chambre; et, en femme prudente et connaisseuse, elle attend constamment le dénouement de mon action. Il fut tel qu’il devait être; je m’agitai, je tressaillis, et le plaisir m’éveilla. Ma mère, dans le premier mouvement, me gronda de la bonne sorte; elle me demanda de qui j’avais appris les horreurs dont elle venait d’être témoin? Je lui répondis, en pleurant, que j’ignorais en quoi j’avais pu la fâcher, que je ne savais ce qu’elle voulait me dire par les termes d’*attouchements*, d’*impudicité*, de *péché mortel*, dont elle se servait. La naïveté de mes réponses la convainquit de mon innocence, et je me rendormis (77-78).

Nei termini impiegati dalla madre si può rintracciare quell’arte della gradazione che rappresenta un principio fondamentale della cultura libertina (Delon 2000: 81). E come sottolinea Nicolas Miteran, al termine “attouchement”, che descrive una realtà facilmente osservabile, segue “impudicité”, che conferisce un valore morale all’azione (e di conseguenza trasgressivo), poi “péché mortel”, che colloca l’azione nella sfera religiosa presentandola foriera del castigo divino. In questa fase della formazione della protagonista, la conoscenza pratica prevale chiaramente su quella linguistica, scarto percepito quale prova della sua innocenza.

2. “La mela che ha sedotto Adamo”

Appena la sua età lo consente, la madre la fa entrare in convento – seconda tappa della sua formazione –, dove Thérèse fa la prima confessione. Racconta qualche peccatuccio al prete, che le preannuncia un futuro da santa. L’attitudine del confessore cambia completamente quando la fanciulla gli riferisce di essersi talvolta riunita in un granaio o in una camera appartata con alcuni coetanei (episodio di cui il lettore è già a conoscenza):

Là nous jouions à de petits jeux: un d’entre nous était élu le maître d’école, la moindre faute était punie par le fouet. Les gar-

çons défaisaient leurs culottes, les filles troussaient jupes et chemises; on se regardait attentivement; vous eussiez vu cinq à six petits culs admirés, caressés et fouettés tour à tour. Ce que nous appelions *la guigui* des garçons nous servait de jouet; nous passions et repassions cent fois la main dessus, nous la pressions à pleine main, nous en faisons des poupées, nous baisions ce petit instrument, dont nous étions bien éloignés de connaître l'usage et le prix (78).⁴

Sorpreso, il prete pretende di conoscere ogni dettaglio e l'ingenuità delle risposte di Thérèse sembra nuovamente attestare la sua innocenza: “Ma naïveté sur les termes, sur les attitudes et sur le genre des plaisirs dont je convenais servit encore à le persuader de mon innocence” (81). Notiamo come ancora una volta ci sia uno scarto abissale tra il linguaggio di Thérèse e quello della sua guida. La fanciulla parla dell'organo sessuale maschile in modo infantile, affettuoso, ricorrendo a diminutivi: “Il m'a paru si doux! Il n'a mordu aucune de mes compagnes; je vous assure qu'il n'avait qu'une très petite bouche et point de dents, je l'ai bien vu...” (81). Il confessore, invece, adopera, come aveva fatto anche la madre, un lessico che attiene alla sfera morale (Mitteran 2002: 87):

Ne portez jamais, me dit- il, la main ni même les yeux sur cette partie infâme par laquelle vous pissez, qui n'est autre chose que

⁴ *Guigui* è attestato nel *Petit citateur, Notes érotiques et pornographiques* (1869) come una variante per il membro virile (alla voce “Membre viril”), senza alcuna indicazione relativamente all'etimologia. Il *Dictionnaire érotique moderne* di Alfred Delvau riporta la voce “guigui” come “membre viril”. Il termine, inoltre, è presente nei *Tableaux des mœurs du temps dans les différentes âges de la vie* di La Popelinière e Crébillon, pubblicato per la prima volta tra il 1750 e il 1760 (1921: 84). Non ne ho trovato traccia nei dizionari moderni, circostanza confermata da Florence Lotterie (2007: 202). Benché il termine non sia presentato come infantile nei dizionari sopracitati, esso viene impiegato come tale da Thérèse.

la pomme qui a séduit Adam, et qui a opéré la condamnation du genre humain par le péché originel; elle est habitée par le démon; c’est son séjour, c’est son trône; évitez de vous laisser surprendre par cet ennemi de Dieu et des hommes. La nature couvrira bientôt cette partie d’un vilain poil, tel que celui qui sert de couverture aux bêtes féroces, pour marquer, par cette punition, que la honte, l’obscurité et l’oubli doivent être son partage. Gardez-vous encore avec plus de précaution de ce morceau de chair des jeunes garçons de votre âge, qui faisait votre amusement dans ce grenier; c’est le serpent, ma fille, qui tenta Eve, notre mère commune. Que vos regards et vos attouchements ne soient jamais souillés par cette vilaine bête, elle vous piquerait et vous dévorerait infailliblement tôt ou tard. [...]

les serpents que vous avez eu la témérité de toucher étaient encore trop jeunes, trop petits, pour opérer les maux dont ils sont capables; mais ils s’allongeront, ils grossiront, ils s’élanceront contre vous: c’est alors que vous devez redouter l’effet du venin qu’ils ont coutume de darder avec une sorte de fureur, et qui empoisonnerait votre corps et votre âme (81-82).

Nel tentativo di suscitare paura dell’altro sesso e disgusto per il proprio (Cusset 1998: 66), il prete si serve di una personificazione per metafora e di un’ipotiposi, trasformando il gioco infantile in un’allucinazione spaventevole che, tuttavia, eccita la fantasia di Thérèse.

3. Il “serpente fatale” e la “felicità celeste”

A venticinque anni, la fanciulla esce dal convento e si avvicina a un certo padre Dirrag: “Il avait beaucoup de talent pour la chaire, ses exhortations, ses discours étaient pleins de douceur, d’onction. Il avait l’art de persuader” (100). Della sua arte, Dirrag si serve per ingannare la prediletta tra le sue penitenti, Éradice, segnata dalle stigmate, procuratele in verità dal gesuita per mezzo di uno stratagemma. Con il pretesto di santificarla attraverso un presunto cor-

done di San Francesco, padre Dirrag abusa della giovane donna. Dal canto suo, orgogliosa di essere la prescelta e di praticare con lui fantomatici esercizi spirituali, Éradice permette a Thérèse di assistere alla scena. La fanciulla osserverà con attenzione e poi ne fornirà una descrizione estremamente dettagliata. Così come esiste un “théâtre sadien” (Barthes 1971: 152), il piacere voyeuristico in *Thérèse philosophe* si accompagna all’impiego di un lessico teatrale (si parla di “spectacles”, “acteurs”, “scènes”, “rideaux”) che non è privo di un richiamo al teatro gesuita. Dal suo angolino, Thérèse non ha difficoltà a riconoscere, nella reliquia, il serpente da cui l’aveva messa in guardia il confessore e a scoprire il furore del monaco celato dietro l’unzione dei suoi discorsi:

Après cinq à six versets récités et interrompus par cette sorte de diversion, quelle fut ma surprise, lorsque je vis le père Dirrag, déboutonnant sa culotte, donner l’effort à un trait enflam-mé qui était semblable à ce serpent fatal qui m’avait attiré les reproches de mon ancien directeur! Ce monstre avait acquis la longueur, la grosseur et la fermeté prédite par le capucin; il me faisait frissonner. Sa tête rubiconde paraissait menacer les fesses d’Éradice qui étaient devenues du plus bel incarnat, le visage du père était tout en feu. “Vous devez être présentement, dit-il, dans l’état le plus parfait de contemplation: votre âme doit être détachée des sens. Si ma fille ne trompe pas mes saintes espérances, elle ne voit plus, n’entend plus, ne sent plus” (92).

Sebbene le avesse prospettato pratiche capaci di condurla alla santità e di farle dimenticare il corpo (Cusset 1998: 67), il padre inizia, invece, Éradice al piacere carnale:

Ah! mon père! *s’écria Éradice*. Quel plaisir m’aiguillonne! Oui, je jouis du bonheur céleste; je sens que mon esprit est entièrement détaché de la madère: chassez, mon père, chassez tout ce qui reste d’impur dans moi. Je vois... les... an... ges; poussez plus avant... poussez donc... Ah!... Ah!... bon... saint François! ne m’abandonnez pas; je sens le cor... le cor... le cordon... je n’en puis plus... je me meurs (98).

Il discorso è ancora una volta sede di un contrasto, in questo caso tra l'estasi puramente spirituale annunciata dal padre e il piacere del corpo. L'episodio può essere considerato ridicolo secondo la definizione aristotelica, in quanto è una “bruttura che non reca né sofferenza né danno” (*Poetica*, 1449a, 34-35), anzi, Éradice ne trae godimento. Come nota Miteran, lo scandalo non risiede tanto nelle azioni dei personaggi, bensì nell'inganno che le accompagna, nella falsificazione delle realtà, ovvero nel discorso (93).

4. La “petite oie”

Secondo un topos del genere, *Thérèse philosophe* si costruisce sulla ripetizione dello stesso motivo (Moureau 2023: 27): a ripetersi è l'incontro con sempre nuove guide che di volta in volta ingannano, persuadono o seducono per mezzo dei propri discorsi. Preoccupata delle dicerie circa il fanatismo di padre Dirrag, la madre di Thérèse spinge la fanciulla tra le braccia della Signora C., vedova ben in vista in società, e dell'Abate T., una coppia che prefigura quella Valmont-Merteuil delle *Liaisons dangereuses*: come Madame de Merteuil, la Signora C. è una giovane vedova che ha scelto di soddisfare con discrezione i suoi desideri e che si propone di insegnare a Thérèse le regole di un libertinaggio discreto (Moureau 2023: 30).

Fin dal primo incontro, le doti oratorie dell'Abate risultano evidenti: “L'abbé T..., qui a beaucoup d'esprit et encore plus d'acquis, nous fit mille jolis petits contes, qui sans intéresser la réputation de personne, portèrent la joie dans le cœur des convives” (107). Come era stato anche nel caso di padre Dirrag, l'ethos dell'oratore, inteso come statuto morale, conferisce autorità e credibilità e sia la signora che l'abate godono di quello che Amosy definisce “ethos préalable” (2010: 73).

È la Signora C. ad avvicinarsi per prima a Thérèse, interrogandola circa i suoi rapporti con il gesuita:

Je répondis d'abord tout naturellement à Mme C... que je n'avais pas le bonheur d'être du nombre de ces élues du Seigneur, mais

que ce même matin j'avais vu les Stigmates de Mlle Éradice, et que le très révérend père Dirrag les avait visités en ma présence. Nouvelles questions empressées de la part de Mme C... qui, de fil en aiguille, de circonstances en circonstances, m'engagea insensiblement à lui rendre compte non seulement de ce que j'avais vu chez Éradice, mais encore de ce qui m'était arrivé dans ma chambre, et des douleurs qui en résultaient. Pendant tout ce narré singulier, Mme C... eut la prudence de ne pas témoigner la moindre surprise: elle louait tout, pour m'engager à tout dire. Lorsque je me trouvais embarrassée sur les termes qui me manquaient pour expliquer les idées de ce que j'avais vu, elle exigeait de moi des descriptions, dont la lascivité devait beaucoup la réjouir dans la bouche d'une fille de mon âge et aussi simple que je l'étais. Jamais peut-être tant d'infamies n'ont été dites et ouïes avec autant de gravité (109).

Di nuovo, è l'ingenuità del linguaggio di Thérèse – in contrasto con le “infamies” dei fatti – a colpire l'interlocutore. La Signora C. rivela le confidenze ricevute dalla fanciulla all'Abate T., il quale mette in atto una strategia persuasiva finalizzata a conciliare le due tensioni che animano Thérèse, l'amore di Dio e la ricerca del piacere. Prende qui avvio la parte del romanzo definita “spéculative”. L'entrata in scena dell'abate si caratterizza per una diversa tipologia di discorso: “matérialiste, concret, sans métaphore”, come lo ha definito Cusset (1998: 68). Abbandonate le metafore del confessore, l'Abate T. illustra la “mécanique de la fabrique du genre humain”, senza fare ricorso né a metafore ardite né al sentimento – di disgusto o di desiderio – che esse generano. Tuttavia, mentre il piacere è accolto come qualcosa di naturale, la penetrazione può compromettere la reputazione e la salute delle fanciulle:

Parlons présentement, mon enfant, de ces chatouillements excessifs que vous sentez souvent dans cette partie qui a frotté à la colonne de votre lit, ce sont des besoins de tempérament aussi naturels que ceux de la faim et de la soif: il ne faut ni les rechercher, ni les exciter. Mais dès que vous vous en sentirez vivement

pressée, il n’y a nul inconvénient à vous servir de votre main, de votre doigt, pour soulager cette partie par le frottement qui lui est alors nécessaire. Je vous défends cependant expressément d’introduire votre doigt dans l’intérieur de l’ouverture qui s’y trouve; il suffit, quant à présent, que vous sachiez que cela pourrait vous faire tort un jour dans l’esprit du mari que vous épouserez. Au reste, comme ceci, je vous le répète, est un besoin que les lois immuables de la nature excitent en nous, c’est aussi des mains de la nature que nous tenons le remède que je vous indique pour soulager ce besoin. Or, comme nous sommes assurés que la loi naturelle est d’institution divine, comment oserions-nous craindre d’offenser Dieu en soulageant nos besoins par des moyens qu’il a mis en nous, qui sont son ouvrage, surtout lorsque ces moyens ne troublent point l’ordre établi dans la société (112).

Mentre sia Rousseau che Voltaire paventano i rischi della masturbazione, nelle dissertazioni dell’Abate T. tanto la masturbazione che le pratiche sessuali orientate al rifiuto della procreazione risultano ammissibili in quanto non comportano rischi né per la società né per l’individuo, ovvero né gravidanze né malattie. Inoltre, il soddisfacimento dei propri desideri è ritenuto un aspetto fondamentale per la salute. Il piacere, dunque, è ammesso in virtù di una filosofia della natura che libera dal peccato. La teoria dell’Abate T. si presenta come un’apologia del piacere non trasgressivo, aspetto per cui si allontana diametralmente da Sade. Il romanzo è persino stato definito come “profondément ‘conformiste’” (Duflo 2015: 441). Eppure, un elemento innovativo può essere individuato nel fatto che vengano rivolti alla donna argomenti utilizzati fin dall’antichità in difesa della masturbazione maschile (Hubier 2018: 164), contribuendo a rappresentare la masturbazione come un segno d’indipendenza della protagonista, che potrebbe rinunciare all’uomo e persino sostituirsi a lui (aspetto non privo di legami con il riconoscere Thérèse come filosofa, attività tradizionalmente maschile).

Le riflessioni dell'Abate T. trovano uno sviluppo ulteriore nei dialoghi con la Signora C. e, secondo una formula ricorrente nel genere, alla presentazione della dottrina segue la sua esemplificazione (Madonia 2021: 100): prova di un implacabile determinismo, le loro conversazioni si alternano a quei piaceri definiti della "petite oie".⁵

Thérèse li osserva di nascosto (ritorna la teatralizzazione delle scene amorose), poi si ritira nella sua stanza e mette per iscritto tutto quello che ha appena ascoltato, urgenza che rappresenta una tappa fondamentale della sua formazione.

5. Una "libertina di professione"

In seguito, la giovane protagonista è costretta ad allontanarsi dalla coppia per accompagnare sua madre a Parigi al fine di recuperare alcuni crediti. L'impresa fallisce per la morte del debitore e la madre ne muore a sua volta. Thérèse pensa di chiudersi in convento ma i consigli di una vicina la distolgono da quel proposito "fatal" (143). Si tratta della Bois-Laurier, nuova guida introdotta per mezzo di una perifrasi: "une de ces femmes que la nécessité avait contrainte pendant sa jeunesse de servir au soulagement de l'incontinence du Public libertin" (143). La Bois-Laurier si presenta come nuovo mentore e comincia a narrare la sua storia che si regge su un paradosso:

J'ai été une libertine de profession, et je suis encore pucelle. Sur un pareil début, tu me prends sans doute pour une folle; un peu

⁵ L'espressione *la petite oie* rinvia alle rigaglie dell'oca da cui si ricava una preparazione di risulta. Qui, con un significato attestato anche in Sade, *Cent vingt journées de Sodome*, indica i preliminari e tutte le effusioni amorose, esclusa la penetrazione. Secondo il *Dictionnaire de l'Académie française*, l'espressione può, inoltre, indicare tutti gli accessori della toilette femminile. Nel *Dictionnaire libertin* di Patrick Wald Lasowski si legge: "Dans le monde galant, la petite oie renvoie aux petites faveurs qu'accorde une femme, comme baisers ou caresses. Ces menus faveurs – qui vont jusqu'à la masturbation – conviennent à ceux qui craignent les risques d'une grossesse ou d'une maladie vénérienne".

de patience, je te prie, tu auras le mot de l'énigme. La nature, capricieuse à mon égard, a semé d'obstacles insurmontables la route des plaisirs qui font passer une fille de son état à celui de femme: une membrane nerveuse en ferme l'avenue avec assez d'exactitude pour que le trait le plus délié que l'amour ait jamais eu dans son carquois n'ait pu atteindre le but, et ce qui te surprendra davantage, on n'a jamais pu me déterminer à subir l'opération qui pouvait me rendre habile aux plaisirs (155).

La Bois-Laurier racconta come è riuscita a conciliare quella condizione naturale con il mestiere della cortigiana. Il suo racconto è un vero e proprio campionario di usi e costumi, dall'uomo che ha bisogno che la sua donna canti e batta il tempo con il suo attrezzo e che perde l'erezione in caso di stonature; al vescovo che quando sente il piacere avvicinarsi “mugissait et criait à haute voix: *hai! hai! hai!*” (164); passando per l'uomo che ha bisogno di vedere la sua donna correre e per quello che vuole essere frustato; si parla poi del vecchio signore che desidera che il suo cameriere infilzi la moglie con il suo arnese sfavillante; quindi dei frati cappuccini che non prendono bene il fatto di non poter inghiottire “l'huître”. Nell'estetica libertina i piaceri della tavola si accompagnano a quelli del letto, ma nel racconto della Bois-Laurier, oltre ad avere un valore metaforico, questo topos viene rovesciato completamente e l'indigestione diventa emblema del sesso fallimentare.

Il racconto, dice François Moureau, non è privo di allusioni alla vicenda di Manon Lescaut (2023: 29), come suggerisce il nome della protagonista, e si innesta sul precedente secondo modalità definite artificiali che hanno fatto supporre persino che fosse attribuibile a un diverso autore. Eppure, questo effetto di straniamento potrebbe essere messo in relazione con la mancanza, da parte della Bois-Laurier, di quel prestigio retorico e morale di cui godevano i maestri che l'hanno preceduta: il suo statuto impone uno stile inedito fino a quel momento. Solo gradualmente la donna acquisisce credito presso Thérèse, tanto dal punto di

vista morale quanto da quello retorico: il suo comportamento viene considerato ineccepibile da Thérèse e il suo racconto elegante. La sua esposizione, difatti, è particolarmente vivace: la Bois-Laurier ricorre a perifrasi particolarmente originali, e nel caso dei cappuccini, emblema del “fureur monacal”, la narrazione comincia con una premessa chiaramente ironica, “elle [cette aventure] te donnera une idée de l’exactitude de ces bons pères à observer leurs vœux de chasteté” (170). La sua testimonianza, che per il resto ha invece del grottesco, provoca le risa smodate di Thérèse, episodio che rappresenta la più forte trasgressione del codice libertino: il riso, sostiene Jean Marie Goulemot, interferisce con il desiderio, lo disturba (1991: 107).

6. “La moderazione delle espressioni”

L’ultima tappa della formazione di Thérèse è rappresentata dall’incontro con il conte, “deus ex machina” (Moureau 2023: 27) che conduce a una svolta nella formazione della giovane. L’importanza della parola è evidente fin dal primo incontro: “Ce fut, mon cher comte, le lendemain de cette nuit libertine, que je vous parlai pour la première fois. Jour fortuné! sans vous, sans vos conseils, sans la tendre amitié et l’heureuse sympathie qui nous lia d’abord, je coulais insensiblement à ma perte” (183). Il primo momento di intimità tra Thérèse e il conte consiste appunto in una conversazione: “Lorsque vous fûtes sorti, la curieuse Bois-Laurier me questionna, et tâcha insensiblement de démêler la nature de la conversation particulière que nous avions eue vous et moi, après le souper (183).

Dopo l’inizio della loro relazione, la donna vorrebbe delle manifestazioni più eclatanti d’amore, mentre le espressioni del conte si caratterizzano per una grande moderazione, di cui Thérèse in un primo momento ignora l’importanza: “Cependant la modestie de vos expressions, et la sagesse de vos procédés

avec moi, ne laissent pas de m’alarmer” (186). Thérèse, che fino ad ora si è confrontata soprattutto con un linguaggio iperbolico, è stupita dall’equilibrio dei discorsi del conte, ma, infine, sono proprio le sue parole a sedurla:

Votre discours m’avait ébranlée. Je sentis un plaisir inexprimable à imaginer que je pouvais contribuer à ceux d’un homme qui pensait comme vous. J’aperçus en même temps le labyrinthe dont j’étais menacée et sur lequel votre générosité devait me rassurer. Je vous aimais; mais que les préjugés sont puissants et difficiles à détruire! (187).

Tuttavia, diversamente dall’Abate T. e dagli amanti della Bois-Laurier, il conte non si accontenta della “petite oie” e vuole possedere completamente Thérèse, la quale teme una gravidanza che potrebbe portarla alla morte. Il conte le mette a disposizione la sua biblioteca erotica e le lancia una sfida: la collezione di libri e quadri galanti potrà essere sua, purché si astenga per quindici giorni dal ricorrere alla masturbazione:

[...] je consens de vous prêter et de placer dans votre appartement ma bibliothèque et mes tableaux pendant un an, pourvoilà que vous vous engagiez de rester pendant quinze jours sans porter même la main à cette partie, qui en bonne justice devrait bien être aujourd’hui de mon domaine, et que vous fassiez sincèrement divorce au *manuéisme* (192).

Impossibile osservare la continenza per la donna, che deve quindi offrirsi completamente al conte, il quale le rivolge anche un’altra richiesta, ovvero che scriva le sue memorie. Per Moureau si tratta di “un happy end maladroit” (2020: 29) in cui la fanciulla sacrifica la verginità al conte rinunciando così alla sua filosofia. Eppure, un’altra interpretazione mi sembra possibile. Il finale risulta tutt’altro che “décevant” se, anziché interpretarlo come il rinnegamento della teoria espressa fino ad allora, così come fa Moureau, lo si legge come il culmine di una formazione. I due desideri

del conte sono inscindibili tra loro: il “trait” che all’inizio spaventa Thérèse allude sia al membro del conte che alla penna. Il pieno amplesso, coincide, quindi, con l’inizio della scrittura.

7. “Una donna fin troppo straordinaria nel suo genere”

Thérèse philosophe è stato generalmente interpretato come la narrazione di una formazione erotica e filosofica, possibilità del resto suggerita dal titolo che rinvia al legame topico tra romanzo libertino e filosofia (Delon 1983; Madonia 2021). Eppure, è stato osservato come le dottrine esposte non siano altro che un rimaneggiamento di Fontenelle o di altri testi in circolazione al tempo. Inoltre, Thérèse non diventa mai filosofa e continua a ricoprire un ruolo ancillare rispetto alla ricerca del sapere (Lotterie 2007: 110), in quanto si limita a ripetere quello che ha ascoltato.

Mi sembra, però, che il senso della ripetizione dei discorsi ascoltati vada cercato altrove: più ancora che erotica o filosofica, la vicenda di Thérèse deve essere letta come un’iniziazione alla retorica, all’arte del discorso. Si pensi a come all’inizio del romanzo Thérèse non fosse in grado di dare significato alle parole della madre e a come l’ingenuità del discorso colpisse i suoi interlocutori. Di questa ingenuità linguistica (e niente affatto pratica), Thérèse si libera progressivamente fino a darci un racconto raffinatissimo della sua esperienza.

Se riprendiamo le parole del *Giocatore* – Thérèse come esempio di donna straordinaria nel suo genere – direi che il suo genere è soprattutto quello della scrittrice e, più nello specifico, della memorialista. Si potrebbe, per esempio, ipotizzare un confronto con le memorie di Santa Teresa d’Avila che proprio in quegli anni beneficiano di una nuova traduzione,⁶ fino ad am-

⁶ Teresa d’Avila al tempo di *Thérèse philosophe* doveva essere una figura ben nota, come testimoniano le numerose traduzioni delle sue opere nel corso del

mettere di leggere *Thérèse philosophe* come un “pastiche satirique” della scrittura agiografica. Si tratta di un procedimento che secondo la definizione di Genette ha una finalità critica e ridicolizzante e che generalmente resta pressoché implicito, lasciando al lettore il compito di riconoscere la portata satirica (1982: 32). Mi limiterò a una breve campionatura, rinviando un confronto più approfondito a possibili studi successivi.

Nell'incipit, la nostra *Thérèse* ostenta una semplicità di stile posta a garanzia di verità che si rintraccia anche nella *Vita* della santa:

Quisiera yo, que como me han mandado, y dado larga licencia, para que escriba el modo de Oración, y las mercedes que el Señor me ha hecho, me la dieran, para que muy por menudo, y con claridad dijera mis grandes pecados, y ruin vida. Diérame gran consuelo; mas no han querido, antes atádome mucho en este caso: y por esto pido por amor del Señor, tenga delante de los ojos, quien este discurso de mi vida leyere, que ha sido tan ruin, que, no ha hallado Santo, de los que se tornaron a Dios, con quien me consolar (d'Avila 2018: 4).⁷

Inoltre, entrambe scrivono dietro richiesta, la santa del suo confessore, *Thérèse* del suo amante, ed entrambe promettono un racconto particolareggiato. Anche Teresa d'Avila ha dei genitori ammirevoli: “El tener padres virtuosos, y temeroso de Dios, me bastará, si yo no fuera tan ruin, con lo que el Señor me

Seicento e del Settecento, cui si aggiungono, proprio nel 1748, una nuova traduzione della *Vita* della santa per i tipi di Huart e dell'epistolario per Garnier.

⁷ “Dal momento che mi hanno chiesto e, in questo, concesso grande libertà, di descrivere come pratico l'orazione e le grazie a me concesse dal Signore, chiesi di concedermi altrettanta libertà per esporre, nei particolari e con chiarezza, i miei grandi peccati e la mia vita rovinosa. Mi avrebbe dato molta consolazione” (d'Avila 2018: 5).

favorecía para ser buena” (d’Avila 2018: 6).⁸ E se la nostra protagonista si mostra precoce nei suoi desideri e nel granaio, con i suoi coetanei, dà prova delle sue passioni future, Santa Teresa, invece, giocando con le altre bambine, si finge monaca: “Gustaba mucho, cuando jugaba con otras niñas, hacer monasterios, como que éramos monjas; y yo me parece deseaba serlo” (d’Avila 2018: 10).⁹ Come già abbiamo osservato per la nostra Thérèse, anche Teresa d’Avila si interroga sul modo in cui Dio voglia essere servito: “comencé a rezar muchas oraciones vocales, y a procurar con todas me encomendasen a Dios, que me diese el estado en que le había de servir” (d’Avila 2018: 22).¹⁰ E se Thérèse prova invidia per Éradice (“La jalousie et l’envie sont de tous les états, celui de Dévote en est peut-être le plus susceptible”), Santa Teresa ne prova per i fedeli particolarmente virtuosi (“Y si veía alguna tener lágrimas cuando rezaba, u otras virtudes, había mucha envidia”; d’Avila 2018: 22).¹¹ Si potrebbe proseguire: entrambe saranno affette da una malattia, entrambe incontreranno un confessore dissoluto. Le due scrittrici condividono inoltre la paura dell’inferno, il timore di offendere Dio, le visioni (di Cristo per la santa, del serpente per la nostra), si pensi poi ai rapimenti, al furore dell’anima, alle estasi che si trovano in entrambi i testi... Argomento non abbastanza ap-

⁸ “Per essere buona sarebbe stato sufficiente avere genitori virtuosi e timorati di Dio come quelli dal Signore a me concessi, non fossi stata tanto miserevole” (d’Avila 2018: 7).

⁹ “Mi piaceva, giocando con altre bambine, dar vita a dei monasteri, fingere di essere monache; io desideravo esserlo davvero” (d’Avila 2018: 11).

¹⁰ “Cominciai a pregare molte orazioni vocali e a chiedere che tutte mi raccomandassero a Dio perché mi concedesse lo stato in cui desiderava che io lo servissi” (d’Avila 2018: 23).

¹¹ “Se vedevo qualcuno commuoversi fino alle lacrime mentre pregava, o ne scorgevo altre virtù, ne provavo invidia” (d’Avila 2018: 23).

profondito dalla critica (Roger 1999, Largier – Brett 2003), *Thérèse philosophe* può essere letto come un’opera ispirata alla memorialistica dei santi, su cui si innestano i più classici motivi dell’estetica libertina, dando luogo a un’interferenza continua tra le due tradizioni.

Questa traccia possibile permette di ipotizzare una risposta alla questione che anima questo volume, la relazione tra discorso della religione e discorso della seduzione. Pensiamo al momento in cui Thérèse osserva uno dei quadri che il conte le ha offerto: “D’autres parties de ce premier tableau excitaient tour à tour mon admiration et ma pitié” (194). L’immagine galante suscita pietà, un moto dell’animo attinente alla sfera religiosa che qui indica emozioni di altro genere: per dirla con Barthes, l’effetto è assimilabile alla “surprise de nomination” (2016: 142). Se *Thérèse philosophe*, dunque, non può essere considerato un romanzo non trasgressivo da un punto di vista morale, vi troviamo invece quella che Barthes definisce “la plus forte des transgressions, celle du langage” (2016: 142).

Si potrebbe allora supporre che tra discorso della religione e discorso della seduzione i termini debbano essere ribaltati, giacché in questo testo costruito sull’interferenza tra generi, fin quasi al pastiche, il discorso della seduzione mi pare in secondo piano rispetto alla seduzione del discorso. Sono le parole che seducono, non i corpi. I corpi sono spesso degradati. I membri maschili sono vizzi, vili, flaccidi, ridotti a uno straccio, fanno ridere e sono arnesi inutili visto che la penetrazione a lungo non è ammessa (beninteso, fa eccezione il conte, sfavillante vincitore). Le parole, invece, hanno un potere iconico straordinario, eccitano, stimolano, creano turbamento. E se il discorso della seduzione si rovescia nella seduzione del discorso, il discorso della religione si rovescia nella religione della parola. Alla fine del racconto Thérèse ha un unico dio al quale votarsi, il dio della parola. L’altro Dio, dice Thérèse, basta a se stesso: “Il n’y a point

de culte, Dieu se suffit à lui-même: les génuflexions, les grimaces, l'imagination des hommes, ne peuvent augmenter sa gloire" (197). La formazione della protagonista si conclude pertanto quando Thérèse si appropria dell'arte del discorso, che diventa la sede di una trasgressione non tanto della norma sociale – si è visto che il romanzo può essere considerato conformista –, bensì dei codici stilistici che sono continuamente violati. Nel saggio *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes scrive: "tel apparaît le libertinage: 'un fait de langage'" (1971: 141). Di questo, *Thérèse philosophe* ne fornisce una straordinaria dimostrazione.

Riferimenti bibliografici

- [J.-B. Boyer d'Argens], *Thérèse philosophe, ou Mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle Éradice*, Paris, Flammarion, 2007.
- Aristotele, *Poetica*, trad. it. G. Paduano, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- R. Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.
- S. Battaglia (a cura di), GDLI. *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002: <https://www.gdli.it>
- J.-P. Cavaillé, "La contagion de l'athéisme et du *libertinage* (XVI-XVIII siècles)", *La lettre clandestine* 29 (2021): 291-307.
- J.-Ch.-X, *Le petit citateur: notes érotiques et pornographiques: recueil de mots et d'expressions anciens et modernes sur les choses de l'amour, etc. pour servir de complément au dictionnaire érotique*, Paphos, s.e., 1869.
- Cl.-P. Jolyot de Crébillon (Crébillon fils), *Tableaux des mœurs du temps dans les différents âges de la vie*, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1921.
- C. Cusset, *Les romanciers du plaisir*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- T. d'Avila, *Libro de la vida*, in Id., *Tutte le opere*, trad. it. M. Bettetini, Milano, Bompiani, 2018.

- M. Delon, “De *Thérèse philosophe* à *La Philosophie dans le boudoir*, la place de la philosophie”, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 7 (1983): 76-88.
- , *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette littératures, 2000.
- , “Candide, Jacques, Thérèse et quelques autres”, *Europe* 78/849 (2000): 201-207.
- A. Delvau, *Dictionnaire érotique moderne. Nouvelle édition revue, corrigée, considérablement augmentée par l’auteur et enrichie de nombreuses citations*, Bruxelles, Bâle, s.d. : <https://www.christies.com/en/lot/lot-4699006>
- G. Devoto – G.C. Oli – L. Serianni – M. Trifone, *Il nuovo Devoto-Oli digitale*, Milano, Mondadori education, 2003.
- F.M. Dostoevskij, *Il giocatore* [1866], trad. it. G. De Dominicis Jorio, Milano, Bur, 2004.
- C. Dufflo, “Aspects philosophiques du roman libertin: *Thérèse philosophe*”, *Archives de philosophie* 3/78 (2015): 433-450.
- G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- J. M. Goulemot, *Ces livres qu’on ne lit que d’une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Alinea, 1991.
- S. Hubier, “Jamais fille chaste n’a lu de romans. Féminisation et érotisation de la lecture dans les fictions licencieuses”, in Fl. Godeau – S. Humbert – Mougín (éds), *Vivre comme on lit*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2018: 159-175.
- P.-A.-F. Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, Paris, Flammarion, 2023.
- N. Largier – J. Brett, “The logic of Arousal: Saint Francis of Assisi, Teresa of Avila, and Thérèse philosophe”, *Qui Parle* 2/13, 2003:1-18.
- Fl. Lotterie, “Thérèse et ses sœurs: 1748, année de la «femme philosophe»”, in P. Hartmann – Fl. Lotterie (éds), *Le philosophe romanesque. L’image du philosophe dans le roman des Lumières*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007: 107-128.
- F. P. A. Madonia, *Laideur et libertinage au XVIIIe siècle*, Paris, Herman, 2021.

- G. Pigéard de Gurbert, “Où l’on reparle de l’attribution de *Thérèse philosophe* au marquis d’Argens”, *La Lettre clandestine* 9 (2000): 195-200.
- J. Manil, *Dans les règles du plaisir: théorie de la différence dans le discours obscène, romanesque et médical de l’Ancien Régime*, Paris, Kimé, 1996.
- N. Miteran, “La fureur poétique des abbés ou les illusions dangereuses: les discours édifiants dans *Thérèse philosophe* (1748)”, in J. Wagner (éd.), *Roman et Religion en France (1713-1866)*, Paris, Champion, 2002: 83-97.
- F. Moureau [2020], *Préface à Thérèse philosophe*, Paris, Classiques Garnier, 2023: 7-32.
- Ph. Roger, *La felicità delle sagge dame*, in s.a., *Thérèse philosophe*, Milano, Es, 1999: 135-142.
- P. Wald Lasowski (éd.), *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 2000.
- , *Dictionnaire libertin*, Paris, Gallimard, 2011.
- D.A.F. de Sade, *Les 120 journées de Sodome ou L’école du libertinage*, Paris, Uge, 1993.

“Unzione del discorso” e “furore monacale”

Frammenti di un discorso della seduzione
in Die Elixiere des Teufels
di E.T.A. Hoffmann

RAUL CALZONI

Questo contributo indaga il ruolo che alcune figure religiose svolgono nella costruzione del discorso della seduzione nella macchina narrativa di E.T.A. Hoffmann, circoscrivendo l'indagine al primo romanzo dell'autore, ovvero a *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners. Herausgegeben von dem Verfasser der Phantasiestücke in Callots Manier* (*Gli elisir del diavolo. Carte postume del frate cappuccino Medardo. A cura dell'autore dei pezzi di fantasia alla maniera di Callot, 1815*). Il romanzo, come recita il lungo sottotitolo, si offre al lettore nella forma di un'autobiografia fittizia del monaco cappuccino Medardus nella quale Hoffmann si limita a svolgere il ruolo del curatore, arrangiandone cioè quelli che potremmo definire i frammenti di un discorso della seduzione in una struttura narrativa che, sin dal riferimento ai *Phantasiestücke in Callots Manier* (*Pezzi di fantasia alla maniera di Callot*), mette in guardia sul valore delle immagini e sulla loro verosimiglianza. A fronte della funzione che il narratore assume nel romanzo, l'azione è introdotta da una prefazione, in cui il curatore afferma di aver trovato le carte postume di frate Medardus nel convento dei cappuccini di B. (presumibilmente Bamberg, dove Hoffmann visse dal 1808 al 1813). Il testo è, quindi, in perfetta linea con la migliore narrativa gotica, nella quale le vicende sono spesso ambientate in luoghi di culto religiosi, come conventi, abbazie, monasteri e i cui personaggi appartengono al mondo ecclesiastico. Nella letteratura

gotica, inoltre, è spesso tematizzata la sessualità di tali figure, attribuendo loro inauditi e reconditi istinti e un erotismo che poco si confà allo *status* di donne e uomini consacrati, come testimoniano, rispettivamente prima e dopo *Die Elixiere des Teufels*, il romanzo *The Monk (Il monaco, 1796)* di Matthew G. Lewis e il racconto *La morte amoureuse (La morte innamorata, 1836)* di Théophile Gautier (cfr. Gardini 2023).

L'opera di Hoffmann non costituisce certo un'eccezione in questo contesto, anzi ha contribuito in modo decisivo allo sviluppo di una narrativa fantastica che ha aperto in Germania a temi fino ad allora considerati tabù, come la sessualità di monaci, suore o frati. Per quanto riguarda la scelta della collocazione geografica delle vicende narrate, inoltre, per la letteratura gotica i paesi mediterranei come l'Italia e la Spagna hanno sempre offerto sfondi ideali non solo perché percepiti come Paesi abitati da intriganti, banditi e malviventi,¹ ma proprio per il forte senso religioso caratteristico di queste nazioni. A tal proposito, già la

¹ Tutta la narrativa di Hoffmann è pervasa da italiani che svolgono attività disparate, ma comunque sempre legate al malaffare. Si pensi all'altisonanza del nome e del cognome del medico (o presunto tale) italiano Splendiano Accoramboni della novella *Signor Formica*, che deve mettere in guardia il lettore e farlo pensare più a un ciarlatano che a uno scienziato. Già il cognome, Accoramboni, è quello di una nobildonna italiana, nata nel 1557 e assassinata dal marito nel 1585, nota per i suoi intrighi amorosi presso i romantici tedeschi e alla quale Ludwig Tieck avrebbe dedicato il romanzo storico *Vittoria Accorambona (Vittoria Accoramboni, 1840)*. Lo sviluppo della novella hoffmanniana svelerà poi che nel caso di Splendiano si è dinanzi a un impostore della medesima rima dell'italiano raffigurato nella *Prinzessin Brambilla (Principessa Brambilla, 1820)* nel signor Celionati, con il quale Accoramboni condivide i tratti fisionomici e patognomici tipici, se non stereotipici, che si ritrovano anche nel celebre venditore di barometri Giuseppe Coppola di *Der Sandmann (L'uomo della sabbia, 1816)*. Sulla caratterizzazione dell'italiano in Hoffmann, in particolare sul signor Capuzzi e su Splendiano Accoramboni del *Signor Formica*, che ancora molto devono a Gozzi e a Callot, si veda Galli 1998.

pubblicazione di *The Monk*, ambientato in un convento di Madrid e al quale Hoffmann si sarebbe esplicitamente ispirato per i suoi *Elixiere des Teufels*, tanto è vero che il romanzo di Lewis è citato quale fonte nel testo, provocò scalpore, da un lato, per il fatto che a trasgredire fosse un monaco e che le tentazioni avvenissero in un luogo di culto e soprattutto, dall'altro lato, per la 'natura' della seduzione narrata, quasi a suggerire che la corruzione interna al mondo religioso fosse questione ordinaria (Hovelevler 2014). La prima parte di *The Monk*, in cui si narra la storia perversa tra Ambrosio e il monaco Rosario, in realtà una donna – personificazione del diavolo – di nome Matilda, risultava, infatti, sovversiva perché alludeva all'amore fra persone dello stesso sesso e non a ragione del fatto che quest'ultimo si manifestasse tra religiosi e fra le mura di un luogo consacrato.

Diverso, in questo senso, il caso del romanzo di Hoffmann, in cui il discorso della seduzione si articola sì in un convento, ma anche al suo esterno, cioè in una corte italiana, e coinvolge figure religiose, avvalendosi di un complesso e poliedrico gioco di *Doppelgänger* che implica una proliferazione a diversi livelli – testuale e figurativo – di sosia del monaco protagonista della narrazione e di doppi delle figure femminili del romanzo. Il *Doppelgänger* di Medardus non è, però, semplicemente una proiezione dell'io del personaggio principale del romanzo, ma è un alter ego scisso dall'ego del monaco. Come aveva già intuito Otto Rank nel suo pionieristico studio *Der Doppelgänger. Eine Psychoanalytische Studie (Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore, 1914)*, che sarebbe stato citato anche da Freud in *Das Unheimliche (Il perturbante, 1919)*, a Hoffmann si deve lo sviluppo della componente psicologica del doppio in letteratura.² Nel suo saggio, Rank

² Sulle tipologie del doppio nella letteratura del periodo, cfr. Forde-
rer 1999.

distingue fra due diverse manifestazioni del *Doppelgänger*, ovvero, da un lato, si trova “eine selbständig und sichtbar gewordene Abspaltung des Ichs”, che si manifesta attraverso un’ombra o un’immagine allo specchio e, dall’altro lato, si incontrano “jene eigentlichen Doppelgängerfiguren, die einander als reale und leibhaftige Personen von ungewöhnlicher äußerer Ähnlichkeit gegenüberstehen und die Wege kreuzen” (Rank 1914: 104).³

A riguardo di queste ultime, *Die Elixire des Teufels* è un’opera esemplare, in quanto gli avvenimenti narrati sono costruiti attorno a ‘errori’ dovuti allo scambio fra persone reali, come appunto il monaco Medardus e il conte Viktorin, oppure tra le figure femminili della narrazione con doppi immaginari o in effigie (Paksy 2016), ossia rappresentati in dipinti che vengono descritti da Hoffmann nel romanzo, quasi che lo spettatore di questi ultimi possa freudianamente rintracciare nei quadri una via di accesso al proprio inconscio e al proprio rimosso. La storia, infatti, narra la vicenda della redenzione da una sorta di maledizione o di peccato originale che si trasmette da cinque generazioni in una famiglia, di cui Medardus rappresenta l’estremo frutto come riferiscono nella seconda parte del romanzo alcuni scritti di un pittore straniero (Negus 1965: 83). Essi cercano di offrire una spiegazione alle ambigue esperienze di sdoppiamento di cui il romanzo narra, ma restano un documento tra i tanti per ricordare la vita che il curatore sta ricostruendo attraverso le carte postume di Medardus, dalle quali si evince che questi, affidato dalla madre agli insegnamenti di una badessa dopo che la famiglia era caduta in rovina, aveva deciso di prendere i voti e di vivere presso il convento del Sacro Tiglio in Prussia. Dopo cinque anni dalla consacrazione,

³ “Un doppio [il quale] si scinde dall’io per divenire autonomo e visibile”; “le figure dei sosia veri e propri che si contrappongono l’uno all’altro come persone reali, caratterizzate da una rassomiglianza eccezionale e dal sovrapporsi dei loro destini” (trad. it. Cocconi Poli 1994: 27-28).

frate Cyrillus affida a Medardus il reliquiario del convento, all'interno del quale è conservata una boccetta che contiene un misterioso elisir. Secondo i racconti del frate si tratta dell'elisir con il quale il diavolo aveva tentato Sant'Antonio; pertanto, lo esorta a non aprire mai l'ampolla e non a berne il contenuto. Dopo aver ricevuto diversi elogi e acclamazioni per le sue prediche, Medardus si inorgoglisce e la superbia lo porta a cadere in tentazione, ovvero a bere un sorso dell'elisir proibito. Il misterioso liquido, assunto ogni sera, accenderà nel monaco la lussuria, aprendo così la narrazione al tema della seduzione che "ricorre ad una retorica che sovverte il linguaggio, soprattutto corrompe, svia dalla retta via e fa 'cadere in errore'" (Di Benedetto 2022: 13).

Nel romanzo di Hoffmann, una volta bevuto l'elisir, la seduzione si mette in moto nel momento in cui una giovane di nome Aurelia si reca al confessionale del convento per confidare di essere perdutamente innamorata di Medardus. Prende così vita nel monaco, ormai dannato, un desiderio carnale che lo porterà, dopo avere tentato di sedurre Aurelia, alla decisione di fuggire dal convento. Nel frattempo, il priore, dopo aver notato un sospetto e repentino cambiamento nel suo comportamento, decide di mandare Medardus in missione a Roma. Durante il viaggio, il monaco si ritrova in Italia non solo simbolicamente, ma anche fisicamente sul bordo di un precipizio, sul ciglio del quale trova i vestiti abbandonati da un conte di nome Viktorin e decide di indossarli. Il monaco ne ruba, così, l'identità e i due sono, da questo momento, "einer permanenten Ungewissheit über ihr Inneres und die Außenwelt ausgesetzt, die sich auf komplexe Weise verschränken und beeinflussen, statt klar voneinander abgegrenzt zu sein" (Bölts 2016: 235).⁴ Prese le vesti del suo doppio,

⁴ "esposti a una costante incertezza riguardo al mondo interiore e al mondo esteriore, che si intrecciano e si influenzano a vicenda in

sotto le mentite spoglie del conte, Medardus uccide Hermogen, fratello di Aurelia, e diventa complice e amante di Euphémie, già concubina di Viktorin, che dopo complicati intrighi di corte avvelenerà. Medardus è, quindi, arrestato, ma riesce a fuggire e, pentito, torna al convento in Prussia, dove lo raggiunge la notizia che un monaco ha ucciso Aurelia nel momento in cui si trovava all'altare per essere consacrata suora. A questo punto il priore Leonardus gli impone come penitenza il compito di scrivere la storia della sua vita; il monaco la narrerà nei fogli sparsi che Hoffmann finge di avere trovato nel monastero prussiano. Il romanzo si conclude con un'appendice di padre Spiridion, il bibliotecario del monastero, in cui è descritta la morte di Medardus come un uomo pio. Si tratta, anche in questo caso, di un'affermazione ambigua, perché il priore ritiene che il manoscritto che racconta la vita del monaco debba essere bruciato. Solo alla fine delle memorie di Medardus si scoprirà, inoltre, che lo spettro del monaco pazzo, il quale compare e scompare lungo la narrazione, altri non è se non Viktorin; il conte non è, infatti, morto cadendo nel burrone, ma ne è risalito e ha indossato il saio del monaco che aveva preso i suoi vestiti. Perciò, sino alle ultime pagine del libro, resta vivo nel lettore un dubbio: il doppio di Medardus, Viktorin, sparito dopo l'assassinio di Aurelia, può ricomparire – anche solo in sogno – in qualsiasi momento.

“Le contraddizioni e le ambiguità della scrittura” (Crescenzi 1992: 10) sono, d'altronde, un cardine della narrativa hoffmanniana, in cui il tema del doppio intrecciato a crimini e a tentazioni anticipa anche molti aspetti psicologici che sarebbero stati studiati un secolo più tardi da Sigmund Freud. Nel suo celebre saggio *Das Unheimliche*, questi ha definito lo scrittore tedesco “der

modi complessi, invece di essere chiaramente separati l'uno dall'altro”. Sull'incertezza quale fulcro della narrazione, cfr. Jaglewicz 2023.

unerreichte Meister des Unheimlichen in der Dichtung” (Freud 1970: 257)⁵ e dal suo racconto *Der Sandmann*, anch’esso apparso nel 1815, ha preso le mosse per teorizzare proprio la fondamentale categoria del perturbante della sua teoria psicanalitica. Inoltre, a detta di Freud, *Die Elixiere des Teufels* offrirebbero:

ein ganzes Bündel von Motiven [...], denen man die unheimliche Wirkung der Geschichte zuschreiben möchte. Der Inhalt des Romans ist zu reichhaltig und verschlungen, als daß man einen Auszug daraus wagen könnte. Zu Ende des Buches, wenn die dem Leser bisher vorenthaltenen Voraussetzungen der Handlung nachgetragen werden, ist das Ergebnis nicht die Aufklärung des Lesers, sondern eine volle Verwirrung desselben. Der Dichter hat zu viel Gleichartiges gehäuft; der Eindruck des Ganzen leidet nicht darunter, wohl aber das Verständnis (1970: 257).⁶

Secondo il padre della psicanalisi, inoltre, il romanzo di Hoffmann non può essere annoverato *tout court* fra la letteratura gotica, a fronte della sua complessità. Infatti, lungo la narrazione la realtà si alterna (a volte si sovrappone) alle allucinazioni dovute alla follia del protagonista e, allo stesso tempo, alla proiezione di un doppio immaginario si sostituisce un sosia in carne ed ossa, ovvero un *Doppelgänger* che Freud, avvalendosi della riflessione

⁵ “il maestro ineguagliato del perturbante nella sfera poetica” (trad. it. Daniele 1991: 285).

⁶ “tutto un intrico di motivi romanzeschi ai quali saremmo tentati di attribuire l’effetto perturbante che ne scaturisce. Il contenuto del racconto è troppo folto e complicato per tentare di darne un riassunto. Alla fine, quando si vengono a conoscere le premesse dell’azione che fino a quel momento erano state tenute celate, il risultato non è l’illuminazione, ma il completo smarrimento del lettore. Il narratore ha ammassato troppe cose simili tra loro, e benché l’impressione esercitata dall’insieme non ne soffra, quel che ne soffre è la comprensione” (trad. it. Daniele 1991: 285-286).

di Rank, ci dice diventare reale. Il conflitto interiore vissuto dal protagonista tra il proprio ego e quello che crede essere un alter ego lo porterà a vivere una condizione psicologica ambivalente e instabile, caratterizzata da continui lapsus. In questo gioco di narrativi specchi deformanti, lo sguardo svolge un ruolo centrale all'interno dello sdoppiamento, poiché in esso risiede l'origine del desiderio dei personaggi del romanzo e, quindi, del discorso della tentazione nell'opera hoffmanniana. Qui, come nella gran parte dei romanzi di fine Settecento ed inizio Ottocento, viene data particolare importanza allo sguardo maschile che si rivolge al corpo femminile. Questa forma di desiderio, che è una vera e propria "scopofilia",⁷ si presenta come una perversione sessuale, in cui la sola vista del corpo nudo femminile provoca piacere al soggetto che lo osserva. Nei romanzi gotici, questa forma del desiderio si traduce nella pratica voyeuristica in cui, da un lato, lo sguardo curioso dell'uomo viene giustificato e legittimato da una società prettamente maschilista e, dall'altro lato, il corpo della donna viene più o meno inconsapevolmente reificato. È questo il caso di Ambrosio in *The Monk* di Lewis, il cui desiderio di possedere Antonia aumenta alla vista del suo corpo in uno specchio magico e solo in seguito questo 'piacere degli occhi' si trasformerà in un piacere fisico.

Un significativo aspetto della retorica della tentazione nel romanzo gotico e, in particolare, nella narrativa hoffmanniana coinvolge un processo di duplicazione delle figure femminili in opere artistiche, pittoriche o scultoree. In particolare, è la descrizione dell'opere d'arte, o ecfraresi, a mettere in risalto le peculiarità dell'oggetto del desiderio, a fronte della somiglianza tra il personaggio descritto nel romanzo e quello raffigurato in un

⁷ Sul fenomeno e, in generale, sullo sguardo in E.T.A. Hoffmann, cfr. Co-meta – Montandon 2009.

dipinto. Ciò implica un paragone, nutrito spesso dal canone estetico della *kalokagathia* classica e della perfezione, che può anche mettere in rilievo eventuali ‘difetti’ dei personaggi femminili. L’utilizzo del doppio nell’opera di Hoffmann è emblematico anche in questo caso. Infatti, il doppio non è solo descritto in prospettiva psicologica e/o psicoanalitica dal punto di vista del monaco, che è il personaggio principale del romanzo anche in funzione della sua predisposizione a trascendere ciò che è superficiale nel tentativo di spingersi oltre il contingente e il quotidiano,⁸ ma è anche da intendersi quale ‘duplicità’ che ricollega un’immagine dipinta a un personaggio della narrazione. I riferimenti artistici che si incontrano in *Die Elixiere des Teufels* non hanno una mera valenza esornativa, ma contribuiscono in modo decisivo alla dialettica del desiderio e della tentazione, perché permettono di dare risalto alle peculiarità dei personaggi del romanzo – in particolare ad Aurelia – non solo a livello fisico, ma anche spirituale. Oltre a ciò, l’opera d’arte, in quanto termine di paragone che ricorda un personaggio della narrazione può, persino, innalzarsi a oggetto del feticismo sessuale, come testimonia l’attrazione di Medardus per le raffigurazioni di Santa Rosalia, che si possono leggere come il doppio in effigie di Aurelia. A tal riguardo, Michele Cometa ha sostenuto che “la necessità di trovare nell’immagine (dipinta o scolpita) un equivalente sufficiente a compensare (e sostituire) il pieno sviluppo della sessualità” (2005: 10) è un tema che coinvolge la capacità di Hoffmann di intrecciare elementi figurativi (immagini) e narrativi (parole).

Nelle prime pagine di *Die Elixiere des Teufels*, infatti, al lettore vengono presentate alcune immagini relative a quanto Medardus sembra ricordare del suo passato. Con l’obiettivo di raccon-

⁸ Questa la tesi sostenuta circa la scelta della figura del monaco quale protagonista del romanzo in Nehring 1997: 174.

tare la sua storia, il monaco attinge, quindi, alla memoria per offrire immagini della propria infanzia, inconsapevole del fatto che, in realtà, non si tratta di ricordi reali, bensì del prodotto dei racconti di sua madre. Medardus, infatti, scrive nei frammenti della sua autobiografia:

Die Erzählung meiner Mutter von dem wundervollen Kloster, wo ihrem tiefsten Schmerz gnadenreicher Trost zuteil wurde, sind so in mein Inneres gedrungen, daß ich alles selbst gesehen, selbst erfahren zu haben glaube, unerachtet es unmöglich ist, daß meine Erinnerung so weit hinausreicht, da meine Mutter nach anderthalb Jahren di heilige Stätte verließ (Hoffmann 1969: 10).⁹

Mentre si fa curatore dei ricordi di Medardus, Hoffmann si avvale di alcuni riferimenti pittorici nel momento in cui il monaco crede di aver assistito in prima persona all'arrivo di un pittore – “der fremde Maler, dessen Sprache niemand verstehen konnte” (1969: 10)¹⁰ –, che avrebbe affrescato i muri della chiesa del convento del Sacro Tiglio, e di un pellegrino (“eine alten fremdartig gekleideten Pilgers mit langem grauen Barte” [1969: 10]),¹¹ che si sarebbe messo a giocare con lui. Queste due figure incarnano due personaggi molto cari ad Hoffmann: il pittore, che impersona l'ideale della bellezza esteriore intesa quale riflesso della bellezza interiore, e l'anziano signore, il cui aspetto ricorda la figura di

⁹ “I racconti di mia madre a proposito del convento meraviglioso, presso cui il suo immenso dolore aveva trovato pietoso conforto, sono penetrati così a fondo nel mio intimo che mi pare di aver visto e vissuto ogni cosa in prima persona, sebbene sia impossibile che la mia memoria risalga tanto in là nel tempo, visto che mia madre lasciò quel luogo santo appena un anno e mezzo dopo” (trad. it. Crescenzi 2013: 8).

¹⁰ “Un pittore straniero, la cui lingua nessuno era in grado di intendere” (trad. it. Crescenzi 2013: 8).

¹¹ “Un vecchio pellegrino dalla lunga barba grigia, vestito in modo curioso” (trad. it. Crescenzi 2013: 8).

San Giuseppe raffigurata nella *Sacra Famiglia Canigiani* (1507) di Raffaello Sanzio. Questi ricordi sono seguiti da una scena che vede il giovane Medardus giocare con un bambino portato dal vecchio pellegrino. Si tratta di un episodio che ricorda l'incontro narrato nei *Vangeli* fra Gesù Cristo e Giovanni Battista:

Er brachte einmal einen fremden wunderschönen Knaben mit, der mit mir von gleichem Alter war. Uns herzlich und küssend, saßen wir im Grase, ich schenkte ihm alle meine bunten Steine, und er wußte damit allerlei Figuren auf dem Erdboden zu ordnen, aber immer bildete sich daraus zuletzt die Gestalt des Kreuzes. Meine Mutter saß neben uns auf einer steinernen Bank, und der Alte schaute, hinter ihr stehend, mit mildem Ernst unsern kindischen Spielen zu (Hoffmann 1969: 10).¹²

Un grande merito di Hoffmann risiede nella capacità di tessere una complessa trama narrativa che si sviluppa su diversi piani e circolarmente muove dai racconti della madre di Medardus per descrivere le immagini che essi evocano alla memoria del monaco, grazie a riferimenti espliciti alla tradizione pittorica europea, con una tecnica a tal punto raffinata che i quadri descritti sembrano prendere vita agli occhi del lettore in *tableaux vivants* narrativi (Cometa 2005: 13). Lo scrittore pare qui farsi pittore di parole, ponendosi, tuttavia, finalità che non sono riconducibili all'*ut pictura pöesis*, perché dietro ai quadri viventi che scorrono dinnanzi agli occhi del lettore resta sempre un residuo che non si lascia facilmente incanalare ed ha a che vedere con il desiderio

¹² “Un giorno l'uomo portò uno splendido bambino straniero della mia stessa età. Insieme sedemmo sull'erba abbracciandoci e baciandoci, io gli regalavo tutte le mie pietre colorate e lui sapeva disporle in modo tale da disegnare a terra ogni sorta di figure e da esse alla fine prendeva forma ogni volta l'immagine della croce. Accanto a noi, mia madre sedeva su una panca di pietra, e il vecchio, in piedi dietro di lei, osservava con mite gravità i nostri giochi infantili” (trad. it. Crescenzi 2013: 9).

e con le tentazioni prodotte dall'inconscio dei personaggi. I dipinti sono, in altri termini, parte integrante del discorso della seduzione negli *Elixiere des Teufels* e lo nutrono, perché fanno emergere il perturbante dei personaggi del romanzo, scardinando così quella concezione idealistica e *frühromantisch* ('protoromantica') della pittura che, propria di Heinrich Wilhelm Wackenroder e dei fratelli August e Wilhelm Schlegel, vedeva nelle tele di Raffaello Sanzio la rappresentazione di una bellezza ideale, scevra da qualsiasi desiderio e tentazione carnali. La retorica della seduzione hoffmanniana va oltre questa concezione della pittura dell'Urbinato, anzi con *Die Elixiere des Teufels* ne ribalta i presupposti, sfruttando la medesima figura del monaco che proprio Wackenroder aveva posto al centro della sua riflessione sull'arte ideale di Raffaello nelle *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (*Effusioni di cuore di un monaco amante dell'arte*), pubblicate con Ludwig Tieck nel 1796. Nel brano *An den Leser dieser Blätter* (*Al lettore di queste pagine*), con il quale è introdotta quest'opera divenuta un vero e proprio manifesto della *Frühromantik* tedesca, incontriamo un vecchio monaco che, dalla cella in cui si è ormai ritirato a vivere, si rivolge a giovani artisti al fine di risvegliare in loro buoni pensieri:

Diese Blätter, die ich anfangs gar nicht für den Druck bestimmt, widme ich überhaupt nur jungen angehenden Künstlern, oder Knaben, die sich der Kunst zu widmen gedenken, und noch die heilige Ehrfurcht vor der verflommenen Zeit in einem stillen, unaufgeblähten Herzen tragen. Sie werden vielleicht durch meine sonst unbedeutende Worte noch mehr gerührt, zu einer noch tiefern Ehrfurcht bewegt; denn sie lesen mit derselben Liebe, mit der ich geschrieben habe (Wackenroder 2014: 102-104).¹³

¹³ "In special modo dedico in generale queste pagine, che inizialmente non avevo affatto destinato alla stampa, ai giovani artisti agli esordi, ai giovani che intendono dedicarsi all'arte e che serbano ancora in un cuore quieto e umile il

Così, nel primo saggio della silloge intitolato *Raphaels Erscheinung* (*La visione dei Raffaello*), il monaco pronuncia la frase che è fondamentale per l'intero libro – “Die Begeisterungen der Dichter und Künstler sind von jeher der Welt ein großer Anstoß und Gegenstand des Streites gewesen” (Wackenroder 2014: 106)¹⁴ – e a Raffaello viene attribuito l'aggettivo ‘divino’ in considerazione della ‘regola’ tutta orientata a un idealismo religioso che soggiace alla sua arte: “Da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt” (Wackenroder 2014: 108).¹⁵

Così, se si volge lo sguardo al destino della *Madonna Sistina* (1513-1514) di Raffaello nel secondo Settecento tedesco si constaterà che la sua ecfrasi da canonica del Classicismo, secondo il Winckelmann dei *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (*Pensieri sull'imitazione della pittura e della statuaria greca*, 1756),¹⁶ sarebbe divenuta

sacro timore dei tempi passati. Grazie alle mie parole, altrimenti senza importanza, proveranno forse un'ancora maggiore commozione e verranno mossi a un rispetto ancora più profondo, perché leggeranno con lo stesso amore con il quale io ho scritto” (trad. it. Benedetti – La Manna: 103-105).

¹⁴ “Da sempre l'ispirazione dei poeti e degli artisti ha costituito per il mondo motivo e oggetto di contesa” (trad. it. Benedetti – La Manna: 107).

¹⁵ “Essendo carestia di belle donne, io mi servo di certa idea che me viene al mente”, nel testo originale tedesco si trova in nota questa traduzione (oggi in Wackenroder 2014:108 e 109), che l'autore deriva da Bellori 1695: 100: “Mà essendo carestia e de i buoni giudicii, e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene alla mente”.

¹⁶ Cfr. Winckelmann (1808: 16): “Seht die Madonna, mit einem Gesichte voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Größe, in einer selig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen ließen. Wie groß und edel ist ihr ganzer Kontur!” (“Guardate la Madonna con il suo volto colmo di innocenza e pure di grandezza più che femminile, nella sua posizione di beata tranquillità, in quella quiete

espressione del sentimento romantico, grazie al dialogo di August Wilhelm e Caroline Schlegel intitolato *Die Gemählde* (*I dipinti*, 1798).¹⁷ Mentre la descrizione di Winckelmann di questo dipinto si appellava alla ragione dell'osservatore, il dialogo condotto nella *Gemäldegalerie* di Dresda dai due esponenti della *Frühromantik* insisteva sulla ricezione soggettiva dell'opera d'arte, compiendo con ciò il salto dal principio classico dell'imitazione oggettiva del bello alla resa della percezione sensibile dell'artefatto tipicamente romantica. Con il dialogo *Die Gemählde*, detto in altri termini, "il principio d'imitazione del neoclassicismo si è ampliato in un significato più esteso, e alla *Nachahmung* [imitazione], concepita come produttiva forma di metamorfosi, si è sostituita la *Übersetzung* [traduzione], con tutte le componenti di soggettività che essa comporta: creare è tra-durre, portare altrove, è sentimento dell'altrove – volendo, processo di nostalgia" (Valtolina 2003: 70).

Il definitivo passaggio efracastico dall'"imitazione" alla "traduzione" sarebbe avvenuto nel romanticismo tedesco proprio grazie a E.T.A. Hoffmann, la cui opera narrativa è sorretta da un ideale sincretico delle arti. Nei suoi racconti sono in particolare le descrizioni dei ritratti a farsi depositarie del perturbante che attanaglia i protagonisti delle sue opere, riemergendo da esse attraverso la descrizione di quadri e l'evocazione di composizioni musicali, come nel caso emblematico di *Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809* (*Il cavaliere Gluck. Un ricordo dell'anno 1809, 1809* [cfr. Calzoni 2013]), in cui il suono assume il medesimo valore del dipinto, ovvero prende su di sé "la [...]

che gli antichi facevano dominare nelle figure dei loro dèi. Come è grande e nobile il suo contorno!" [trad. it. Cometa 2001: 39]). Cfr. sulla concezione di Raffaello nel Classicismo: Schmälzle 2012.

¹⁷ In merito a questo cambio di paradigma, cfr. Scuderi 2007.

valenza di segno dell'assenza e di risposta alla nostalgia" (Agazzi – Cusatelli 2007: 277).

Negli *Elixiere des Teufels* è, perciò, nel pittore che si deve cercare per indagare le modalità espressive utilizzate da Hoffmann per raccontare la tentazione e descriverla al lettore. Questa figura è di per sé contraddittoria nell'opera hoffmanniana, perché si tratta di una personalità sempre in conflitto che, da un lato, considera il sentimento non corrisposto una barriera alla creatività e, dall'altro, nella lotta continua tra amore e arte considera la fantasia come annientata dal rifiuto d'amore. Questa peculiarità del conflitto interiore del pittore è ben esemplificata dall'immagine dell'artista che, alla corte del principe, si pone in contemplazione della tela bianca di fronte a sé:

Des Malers Betragen achtete der Prinz um so weniger, als er in dem allgemeinen Ruf stand, zuweilen von einiger Tollheit heimgesucht zu werden. Er saß, wie man erzählte, nun wieder in seinem kleinen Zimmer und starrte tagelang eine große aufgespannte Leinwand an, indem er versicherte, wie er eben jetzt an ganz herrlichen Gemälden arbeite (Hoffmann 1969: 140-141).¹⁸

Questo anonimo pittore osserva morbosamente la tela completamente bianca, dopo un accesso di follia causato dall'amore non corrisposto per la principessa.¹⁹ L'assenza di un'immagine sulla tela è una proiezione dell'inconscio dell'uomo, ridotto a un corpo ormai privo di ogni speranza, creatività, sentimento e desiderio

¹⁸ "Egli non diede alcun peso al comportamento del pittore, che tutti consideravano soggetto talvolta a qualche accesso di follia. Si raccontava poi che egli fosse tornato a chiudersi della sua stanzetta e passasse intere giornate a fissare una grande tela bianca, assicurando di star lavorando a quel modo a un nuovo magnifico dipinto" (trad. it. Crescenzi 2013: 154).

¹⁹ È evidente che la follia d'amore, causata dal fallimento di un tentativo di seduzione, innerva l'intero romanzo, come gran parte della narrativa hoffmanniana. Cfr., a tale riguardo, Gaal 2014.

(Cometa, 2005: 44). Se si volge lo sguardo alle descrizioni delle tele non bianche in *Die Elixiere des Teufels*, ci si accorgerà che scopo delle ecfraresi di Hoffmann è destabilizzare il lettore, mostrando attraverso i dipinti il perturbante dei personaggi del romanzo e ponendo chi legge l'opera dinanzi alle proprie paure e ai propri desideri. Le tele in *Die Elixiere des Teufels* sembrano, quindi, "bloße Projektionsflächen zu sein, die zwar Begierde stimulieren, die Vergangenheit vielleicht reflektieren, aber dadurch die Realität umhüllen, um sie schwinden zu lassen" (Karakassi 2010: 282).²⁰ Con questo obiettivo, la tecnica ecfraistica utilizzata da Hoffmann si avvale di quadri realmente esistenti, quindi riconoscibili dal lettore, come nel caso della *Sacra Famiglia Canigiani*, e di dipinti immaginari, in cui sono descritte grandi fantasmagorie perturbanti, nelle quali l'effetto *unheimlich* si ingenera nel lettore dallo scarto tra ciò che è familiare e ciò che non lo è.

Assimilabili a quadri immaginari, che intessono il discorso della tentazione negli *Elixiere des Teufels*, sono anche le visioni che perseguitano Medardus lungo la narrazione. Si tratta di allucinazioni dovute al senso di colpa per l'assassinio di Hermogen, fratello della amata Aurelia, che rimandano all'iconografia classica delle tentazioni di Sant'Antonio:

Ich wollte beten, da begann ein sinnverwirrendes Flüstern und Rauschen. Menschen, die ich sonst gesehen, erschienen zu tollen Fratzen verunstaltet. Köpfe krochen mit Heuschreckenbeinen, die ihnen an die Ohren gewachsen, umher und lachten mich hämisch an - seltsames Geflügel - Raben mit Menschengesichtern rauschten in der Luft. Ich erkannte den Konzertmeister aus B. mit seiner Schwester, die drehte sich in wildem Walzer, und der Bruder spielte dazu auf, aber auf der eigenen Brust streichend, die zur

²⁰ "Semplici superfici di proiezione che stimolano il desiderio, forse riflettono il passato, ma in questo modo celano la realtà e la fanno scomparire".

Geige worden. Belcampo, mit einem häßlichen Eidechsen Gesicht, auf einem ekelhaften geflügelten Wurm sitzend, fuhr auf mich ein, er wollte meinen Bart kämmen mit eisernem glühendem Kamm - aber es gelang ihm nicht. Toller und toller wird das Gewirre, seltsamer, abenteuerlicher werden die Gestalten, von der kleinsten Ameise mit tanzenden Menschenfüßchen bis zum langgedehnten Roßgerippe mit funkelnden Augen, dessen Haut zur Schabracke worden, auf der ein Reuter mit leuchtendem Eulenköpfe sitzt. Ein bodenloser Becher ist sein Leibharnisch, ein umgestülpter Trichter sein Helm! (Hoffmann 1969: 210).²¹

Se fra le fonti iconografiche del romanzo si possono annoverare i dipinti di Pieter *Bruegel* il Vecchio, diversi riferimenti pittorici riportano alla mente le scene infernali della pittura di Hieronymus Bosch e, nel caso di *Die Elixiere des Teufels*, del suo *Trittico delle tentazioni di Sant'Antonio* (1501-1510). I dipinti grotteschi di Bosch miravano a rappresentare la condanna dell'uomo derivante dalla tentazione della carne e dalla vita lussuriosa, che poteva essere redenta solo grazie alla religione.²² Da qui, nelle sue tele,

²¹ "Volevo pregare ma avvertivo un mormorio e un brusio assordanti. Persone che avevo visto altrove mi apparivano trasfigurate in maschere assurde. Sorridendo ipocrite mi strisciavano intorno teste con zampe di cavalletta che spuntavano dall'attaccatura delle orecchie... Strani volatili... Corvi dal viso umano passavano nell'aria frullando... Riconobbi il maestro concertatore di B. e sua sorella che piroettava in un selvaggio valzer mentre suo fratello suonava passandosi l'archetto sul petto che era diventato un violino. Belcampo con un ripugnante muso di lucertola a cavallo di un nauseabondo verme alato si lanciava contro di me nel vano tentativo di spazzolarmi la barba con un pettine di ferro rovente. La confusione di faceva sempre più folle, le immagini diventavano sempre più strane, fantastiche; c'era una formichina dai piedi umani danzanti e un lungo scheletro di cavallo dagli occhi di fuoco la cui pelle era divenuta una gualdrappa, montato da un cavaliere con una lucente testa di civetta che aveva per armatura una coppa senza fondo e per elmo un imbuto rovesciato!" (trad. it. Crescenzi 2013: 233).

²² In merito a Bosch quale ispiratore delle fantasmagorie del romanzo hoffmanniano, cfr. Detering 2009: 183-185.

la frequente contrapposizione tra personaggi religiosi e grotteschi dai tratti animaleschi, che permette di rimarcare l'angoscia morale, data dalla convinzione nella condanna a una dannazione eterna. È possibile paragonare la sensazione che i quadri di Bosch trasmettono al perturbante intenzionalmente evocato da Hoffmann, poiché significati simbolici ed elementi spesso difficilmente decifrabili contraddistinguono le opere di entrambi e ciò contribuisce nel romanzo alla retorica della tentazione, fondata sul rapporto fra parola e immagine. Di quest'ultima è parte la duplicazione dell'oggetto del desiderio nell'opera d'arte, ovvero la retorica del *Doppelgänger* figurativo. Perciò, negli *Des Elixiers des Teufels*, un quadro di Santa Rosalia e gli innumerevoli dipinti che affollano il romanzo diventano fonte di desiderio per Medardus, in quanto effigie dell'amata Aurelia. La sovrapposizione tra l'immagine religiosa e l'oggetto del desiderio contribuisce, poi, a rendere ancor più perturbante il romanzo. L'identificazione della Santa con l'oggetto del desiderio è ben esemplificata dai sentimenti che Medardus prova al cospetto delle sue rappresentazioni artistiche:

Ein Altar in unserer Kirche war der heiligen Rosalia geweiht und ihr herrliches Bild in dem Moment gemalt, als sie den Märtyrertod erleidet. Es was meine Geliebte, ich erkannte sie, ja sogar ihre Kleidung war dem seltsamen Anzug der Unbekannten völlig gleich. Da lag ich stundenlang, wie von verderblichem Wahnsinn befangen, niedergeworfen auf den Stufen des Altars und stieß heulende entsetzliche Töne der Verzweiflung aus, daß die Mönche sich entsetzten und scheu von mir wichen (Hoffmann 1969: 39).²³

²³ “Un altare della nostra chiesa era consacrato a santa Rosalia e il suo meraviglioso ritratto era stato raffigurato nell'atto di subire il martirio supremo. Era lei la mia amata, la riconobbi; persino le sue vesti somigliavano in tutto e per tutto all'insolito abito della sconosciuta. Rimanevo lì davanti per

All'interno dell'opera di Hoffmann, sguardo e parola sembrano assumere pari importanza nel processo di smascheramento del gioco seduttivo in cui è caduto il monaco (Grages 2017: 134); questo perché, da un lato, vi sono rimandi espliciti a diverse fonti iconografiche e, dall'altro, la sua scrittura risulta uno strumento per descrivere immagini che forniscono al lettore la chiave interpretativa del testo. Come ha rilevato Luca Crescenzi (2013: xxxix), una strada ermeneutica per attraversare *Die Elixiere des Teufels* è stata indicata dallo stesso Hoffmann nel sottotitolo del romanzo. Il riferimento a Jacques Callot va, infatti, letto come un rimando all'incisione *La tentation de Saint-Antoine* (1617 e, nella seconda versione, 1635) del maestro francese, che raffigura una fantasmagoria di figure umane e demoni in cui trionfa un'iconografia del desiderio che ha certamente ispirato il discorso della seduzione per immagini e parole del romanzo di Hoffmann.

Riferimenti bibliografici

- E. Agazzi – G. Cusatelli, “Ékphrasis e memoria”, in E. Agazzi – V. Fortunati (a cura di), *Memoria e saperi, Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi, 2007: 275-286.
- G.P. Bellori, *Descrizione di immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle camere di Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, Nella Stamperia di Gio: Giacomo Komarek Boëmo alla Fontana di Trevi, 1695.
- S. Bölts, *Krankheiten und Textgattungen. Gattungsspezifisches Wissen in Literatur und Medizin um 1800*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2016.
- R. Calzoni, “Il Laocoonte sonoro. L'ecfrasi e la musica strumentale di Ludwig van Beethoven”, in R. Calzoni – M. Sirtori (a cura di), *Ec-*

ore, prigioniero di una fatale pazzia, e gettato sui gradini dell'altare emettevo raccapriccianti urla di disperazione, tanto che i frati si spaventavano e si allontanavano da me, inorriditi” (trad. it. Crescenzi 2013: 41-42).

- frasi musicali. Parola e suono nel Romanticismo europeo*, Bergamo, Sestante, 2013: 59-78.
- M. Cometa, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E.T.A. Hoffmann*, Roma, Meltemi, 2005.
- M. Cometa – A. Montandon, *Vedere. Lo sguardo di Hoffmann*, Palermo, Duepunti, 2009.
- L. Crescenzi, *Il Vortice furioso del tempo. E.T.A. Hoffmann e la crisi dell'utopia romantica*, Anzio, De Rubeis, 1992.
- , “Introduzione”, a E.T.A. Hoffmann, *Gli elisir del diavolo*, trad. it. L. Crescenzi, Roma, L'orma, 2013: VII-XLI.
- K. Detering, *E.T.A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009.
- A. Di Benedetto, “La seduzione irresistibile del discorso”, in A. Di Benedetto – A.R. Daniele – T. Ragno (a cura di), *Il discorso della seduzione dall'antichità all'età contemporanea*, Napoli, UniorPress, 2022: 11-24.
- C. Forderer, *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1999.
- S. Freud, “Das Unheimliche”, in Id., *Studienausgabe*, hrsg. von A. Mitscherlich – A. Richards – J. Strachey, *Psychologische Schriften*, vol. IV, Frankfurt am Main, Fischer, 1970: 243-274; trad. it. S. Daniele, “Il perturbante”, in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991: 269-307.
- H. Gaal, *Kaleidoskop des Wahnsinns. E.T.A. Hoffmanns Werdegang als Dichter psychopathologischer Phänomene*, Berlin, LIT, 2014.
- M. Galli, “‘Tolle, fratzenhafte Gestalten’: la fisiognomica dell'italiano in Hoffmann”, in E. Agazzi - M. Beller (a cura di), *Evidenze e ambiguità della fisionomia umana. Studi sul VIII e XIX secolo*, Viareggio, Baroni, 1998: 207-219.
- M. Gardini, “Clarimonde ‘morte amoureuse’ et Erzsebet Bathory ‘comtesse sanglante’: vampires féminins dans la littérature française”, in R. Calzoni – K. von Hagen (hrsg), *Der Vampir: Ein europäischer Mythos des kulturellen Transfers*, München, Akademische Verlagsgemeinschaft München, 2023: 125-137.

- B. Grages, *Die Maske des Mönchs. Konfigurationen des Theatralen und Religiösen in E.T.A. Hoffmanns Elixieren des Teufels*, Wien, Zürich, LIT, 2017.
- M. Hajsok, *Die Gestalt des Medardus im Werk Die Elixiere des Teufels: Abbild eines Wahnsinnigen im Zeichen der Schwarzen Romantik*, Hamburg, BMP, 2014.
- D. L. Hoeveler, *The Gothic Ideology. Religious Hysteria and Anti-Catholicism in British Popular Fiction, 1780-1880*, Cardiff, University of Wales Press, 2014.
- E.T.A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels*, München, Winkler, 1969; trad. it. L. Crescenzi, *Gli elisir del diavolo*, Roma, L'Orma Editore, 2013.
- M. Jaglewicz, "Die imaginierten Abenteuer eines Mönchs. E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* als Ausdruck romantischer Unsicherheit", *Colloquia Germanica Stetinensia* 32 (2023): 25-40.
- K. Karakassi, "Die entsetzlichen Bildnisse. Anmerkungen zu E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels*", in P. Hanenberg – I. Capeloa Gil – F. Viana Guarda (hrsg.), *Kulturbau. Aufräumen, Ausräumen, Einräumen*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010: 275-286.
- K. Negus, *E.T.A. Hoffmann's Other World: The Romantic Author and His "New Mythology"*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1965.
- W. Nehring, *Spätromantiker. Eichendorff und E.T.A. Hoffmann*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1997.
- T. Paksy, "Verkettungen und Verzweigungen. Über das Doppelgängermotiv in E.T.A. Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels*", *Germanistische Studien* 10 (2016): 45-53.
- O. Rank, *Der Doppelgänger. Eine Psychoanalytische Studie*, Wien, Turia & Kunt, 1914; trad. it. M. G. Cocconi Poli, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, SugarCo, 1994.
- C. Schmälzle, "Klassizismus zwischen Renaissance und Griechenkult: Raffael als Ideal," in G. Heß – E. Agazzi – É. Décultot (hrsg.), *Raffael als Paradigma: Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, Berlin, de Gruyter, 2012: 97-122.

- V. Scuderi, “Modi d’ékphrasis. Un’introduzione”, in A. Valtolina (a cura di), *L’immagine rubata. Seduzioni e astuzie dell’ékphrasis*, Milano, Bruno Mondadori, 2007: 9-17.
- A. Valtolina, “Dal disegno alla poesia. Un itinerario romantico”, *Archipelago* 3 (2003): 67-74.
- W.H. Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruder / Effusioni di cuore di un monaco amante dell’arte*, trad. it. A. Benedetti – F. La Manna, in Id., *Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*, a cura di E. Agazzi, Milano, Bompiani 2014: 71-328.
- J.J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, in Id., *Werke*, hrsg. von C. L. Fernow, vol. 1, Dresden, Walther, 1808: 5-62; trad. it. e cura di M. Cometa, *Pensieri sull’imitazione della pittura e della statuaria greca*, Palermo, Aesthetica, 2001.

*Tra voci suadenti e corpi disattenti:
Don Fermín de Pas confessore e seduttore
della Regenta di Clarín*

ASSUNTA CLAUDIA SCOTTO DI CARLO

Se desquició casi de golpe todo aquel mal trabado edificio bien pronto ni rastro, ni ruido, ni polvo de él quedaron, siendo muy de notar que no se debió esta catástrofe a lo que tontamente llama el vulgo *mala suerte*, sino a las asperezas del mismo carácter del caído, a su soberbia, a sus desbocadas pasiones, absolutamente incompatibles con su estado. Pereció como Sansón entre las ruinas de un edificio, cuyas columnas derribara él mismo con su estúpida fuerza.

(Benito Pérez Galdós, *Tormento*)

Tra il 1884 e il 1885 l'editore barcellonese Daniel Cortezo dà alle stampe i due tomi che formano *La Regenta*¹, capolavoro del naturalismo spagnolo,² scritto da Leopoldo Alas, meglio cono-

¹ Nell'impossibilità di ricostruire, nel breve spazio di una nota, la bibliografia sulla *Regenta*, anche solo di quella incentrata sui temi dell'amore e dell'adulterio, mi limito a segnalare alcuni studi classici che sono stati un riferimento fondamentale per questo lavoro: i contributi raccolti da Beser nel 1982 e ancora Beser 1988:47-68; Bobes Naves 1993; Ciplijauskaitė 1984; Sobejano 1985; Gargano 1990: 43-53; Naupert 2001; Vilanova 1987: 353-383 e Vilanova 2001; Oleza 2004: 11-45. Per una traduzione italiana del romanzo si veda quella curata da Di Pastena del 2004.

² Per il fondamentale contributo di Clarín al Naturalismo spagnolo, segnalato per la prima volta da Benito Pérez Galdós nel *Prologo* alla seconda edizione della *Regenta* (2004: 212-222), si veda l'importante studio di Sotelo Vázquez 2002.

sciuto con lo pseudonimo di Clarín. Nella costruzione dell'opera, che si inserisce a pieno titolo tra quei romanzi europei d'adulterio che ruotano intorno alle vicende, più o meno tragiche, di eroine femminili, da *Madame Bovary* a *Effi Briest*, passando per *Ana Karenina*, lo scrittore, profondo conoscitore della letteratura francese, stabilisce un dialogo con Flaubert che, con un movimento a spirale, lo riporta a Cervantes. Se le accuse di plagio mosse da Bonafoux sono evidentemente false (Vilanova 2002: 641-657), è innegabile, come ha sottolineato Gilman, che *Madame Bovary* aveva offerto a Clarín una lezione esemplare sulle possibilità di lettura, comprensione e riutilizzo del *Quijote* nel XIX secolo (Gilman 1981: 154-186): Alonso Quijano, Emma Bovary, Ana Ozores, appartengono alla rigogliosa stirpe dei 'cattivi lettori' che risale, per lo meno, a Francesca da Rimini.

Ana è la giovane moglie del vecchio e rispettabile Don Víctor Quintanar, ex "regente de la Audiencia" (Alas 2004, I: 171) di Vetusta, immaginaria cittadina di provincia in cui Clarín proietta l'ombra di Oviedo. La donna, esempio di onestà e virtù, è dotata di una bellezza superiore, riconosciuta e ammirata da tutti:

Se votó por unanimidad que era hermosísima. [...] En poco tiempo se consolidó la fama de aquella hermosura y Anita Ozores fue por aclamación la muchacha más bonita del pueblo. Cuando llegaba un forastero, se le enseñaba la torre de la catedral, el Paseo de Verano, y, si era posible, la sobrina de las Ozores. Eran las tres maravillas de la población (Alas 2004, I: 291).

E tuttavia, la noiosa e grigia vita di una spenta provincia, un matrimonio senza figli e privo di quella passione amorosa che aveva conosciuto solo attraverso le pagine dei libri spingono la giovane a cercare vie di fuga da quella realtà così triste, volgare

e prosaica. L'occasione si incarna ben presto in due uomini: Don Álvaro Mesía, elegante e cinico dongiovanni e Don Fermín de Pas, potente e implacabile sacerdote. La protagonista, scrive Gargano, trova un equilibrio nel continuo oscillare tra i due poli di una doppia seduzione: la prima, portata avanti da Álvaro, di carattere fisico e sensuale, la seconda, meno evidente ma altrettanto forte, di carattere spirituale, esercitata dal sacerdote. Eppure, nel testo, non è difficile cogliere certe sovrapposizioni tra i due uomini e, di conseguenza, tra i due tipi d'amore: se nel finale Álvaro diverrà ai suoi occhi il vero "hermano del alma" tanto che la scelta di cedere al suo assedio amoroso sarà per lei non una caduta nel peccato, ma un "caer al cielo"³ (Alas 2004, II: 491), Fermín è visto a più riprese come un uomo fisicamente affascinante e desiderabile. Credo che in questo processo che allo stesso tempo separa e sovrappone i desideri del corpo e dell'anima possa giocare un ruolo importante la lettura superficiale (e dunque 'cattiva') di una certa tradizione mistica.

Nel breve periodo trascorso assieme al padre, Ana frequenta la sua ricca biblioteca e trova, tra gli altri libri, *Le confessioni* di Sant'Agostino, *Il genio del Cristianesimo* di Chateaubriand e, successivamente, alcuni volumi contenenti una selezione di poesia religiosa spagnola, di Fray Luis e di San Juan de la Cruz:

Don Carlos tenía también el *Cantar de los cantares*, en la versión poética de San Juan de la Cruz. Estaba entre los libros prohibidos para Anita.

- A mí no me la dan – decía don Carlos guiñando un ojo-; esta *amada* podrá ser la Iglesia, pero... yo no me fio... no me fio... (Alas 2004, I: 271-272).

³ Sul tema della caduta, centrale per il romanzo e la comprensione del dramma della protagonista, si vedano Gargano 1990: 43-53; Turner 2002: 765-773; Di Pastena 2007: 257-274.

Ciò che don Carlos mette ironicamente in dubbio sono i diversi livelli di lettura del testo poetico: nella tradizione mistica, infatti, il rapporto tra il piano immanente e il piano trascendente è mediato dall'amore e, di conseguenza, gli autori riprendono forme e figure tipiche della poesia amorosa dell'epoca. Se si guarda al piano puramente letterale, questi testi parlano di un amore sensuale tra un uomo e una donna, e tuttavia, per comprenderli realmente, è necessario andare oltre e coglierne il valore simbolico; i protagonisti amanti rappresentano, infatti, la Chiesa (o, in certi casi, l'anima) e Dio e i loro incontri amorosi mostrano ai fedeli lettori il modo in cui, attraverso un percorso di progressiva purificazione, sia possibile congiungersi, in un'unione mistica, con Dio. Ana, che non possiede gli strumenti ermeneutici necessari, aggirando il divieto paterno, si appassiona a San Juan e decide di utilizzarlo come modello di scrittura: "versos a lo San Juan, como se decía ella, le salían a borbotones del alma, hechos de una pieza, sencillos, dulces y apasionados" (Alas 2004, I: 272). A Vetusta, le velleità letterarie e mistiche di Ana vengono in più occasioni derise fino a quando, grazie ai consigli di Fermín, la donna trova un nuovo, folgorante esempio di vita in Santa Teresa⁴: a più riprese si immerge nella lettura e cerca, in maniera tanto affannosa quanto irriverente, somiglianze e coincidenze tra la sua vita e quella della santa. In entrambi i casi, il rapporto che la donna stabilisce con queste letture è di tipo superficiale e imitativo: la Regenta è dunque uno spirito esaltato, annoiato e facilmente influenzabile che trasforma il sacerdote in un messaggero inviato dal Signore per salvarla da quella vita orribile, un arcangelo San Michele giunto per difenderla dal luciferino Álvaro e condurla in un regno di luce e di virtù⁵.

⁴ Sulla centralità del modello teresiano si vedano, tra gli altri, Valis 2000: 325-351; Ezama Gil 2002: 775-790 e García Sánchez 2016: 89-103.

⁵ Si veda in particolare il capitolo IX, Clarín 2004, I: 598-599.

Anche Don Fermín⁶ vive un conflitto tra il piano fisico e il piano spirituale che si manifesta, più o meno consapevolmente, sul suo ambiguo ruolo di confessore e seduttore. Attraverso il fitto intreccio di voci e sguardi con cui Clarín intesse la sua opera, emerge un'immagine molto complessa del *Magistral* che non è un angelo salvifico, ma un uomo di potere, che incute un misto di rispetto e paura a chiunque lo incontri. La sua presenza in scena, fin dal primo capitolo, è segnata dagli abiti talari che rappresentano un motivo ricorrente nell'opera e tornano puntualmente per ricordare il suo ruolo all'interno della società (Scotto di Carlo 2023). Questi indumenti, però, svolgono un'altra funzione fondamentale, perché servono a celare il corpo statuario del sacerdote che il lettore, complice anche una delle illustrazioni, ha modo di osservare da vicino in una scena intima in cui l'uomo, solo nella sua stanza, contempla la propria immagine allo specchio:

Mientras estaba lavándose, desnudo de la cintura arriba, don Fermín se acordaba de sus proezas en el juego de la bola, allá en la aldea, cuando aprovechaba vacaciones del seminario para ser medio salvaje corriendo por breñas y vericuetos; el mozo fuerte y velludo que tenía enfrente, en el espejo, le parecía otro yo que se había perdido, que había quedado en los montes, desnudo, cubierto de pelo como el Rey de Babilonia, pero libre, feliz... Le asustaba tal espectáculo, le llevaba muy lejos de sus pensamientos de ahora, y se apresuró a vestirse. En cuanto se abrochó el alzacuello, el Magistral volvió a ser la imagen de la mansedumbre cristiana, fuerte, pero espiritual, humilde: seguía siendo esbelto, pero no formidable. Se parecía un poco a su querida torre de la catedral, también robusta, también proporcionada, esbelta y bizarra, mística; pero de piedra (Alas 2004, I: 494-495).

⁶ Sul personaggio si vedano, tra gli altri, gli studi di Ortega 1975: 323-342; Valis 1978: 31-36; Ciplijauskaitė 1982: 307-316; Miravalles Rodríguez 1987: 649-670; Lissorgues 1994: 693-705; López Quero 2013: 495-519.

Il passo, come ha sottolineato Durand (1964: 96),⁷ ha un evidente valore simbolico e apre una finestra sul passato e sulla libertà dei selvaggi e spensierati anni giovanili del sacerdote. Allo stesso tempo, lo sdoppiamento rivela non solo il conflitto vissuto da Fermín, ma anche la volontà di reprimere tutto ciò che si lega alla sfera fisica e sensoriale: l'io riflesso dallo specchio, sembra trasformarsi in 'un altro' da temere e allontanare, e per questo il sacerdote afferra rapidamente gli abiti religiosi e nasconde, a sé stesso e al mondo, quell'impetuoso re di Babilonia, Nabucodonosor. Eppure, in diverse occasioni, saranno proprio le doti atletiche di Fermín a permettergli di imporsi sugli altri uomini e di attirare l'ammirazione delle fedeli; Álvaro stesso capisce, non senza una certa preoccupazione, che il *Magistral*, ben oltre le abilità retoriche esibite durante i suoi affollati sermoni, possiede una fisicità piacevole e allo stesso tempo temibile. Nel contemplare da lontano un gruppetto di sacerdoti, il dongiovanni, esperto in materia, riflette sulla loro capacità di seduzione:

Don Fermín era el de siempre; arrogante en su humildad, que más quería parecer cortesía que virtud cristiana; sonriente, esbelto, armonioso al andar, enfático en el sonsonete rítmico del manteo ampuloso, pasaba desafiando el qué dirán, con imperturbable sangre fría. Solían juntarse en el Espolón los tres mejores mozos del Cabildo [...]. Y a pesar de la tristeza del traje y de la seriedad del continente, don Álvaro adivinaba en aquel grupo una seducción para las vetustenses; iba allí el prestigio de la Iglesia, el prestigio de la gracia, el prestigio del talento, el prestigio de la salud, de la fuerza e la carne que medró cuanto quiso... Él se figuraba tres monjas hermosas, buenas mozas, que tuviesen además talento, gracia: se las figuraba paseando por el Espolón... y estaba seguro que de que los ojos de los

⁷ Si veda inoltre il commento di Oleza alla sua edizione della *Regenta* (Alas 2004, I: 494 n. 31).

hombres se irían tras ellas. Pues lo mismo debía de suceder trocados los sexos. Y, en efecto, en los saludos que las señoras que todavía paseaban en el Espolón dedicaban a los tres buenos mozos del Cabildo, a las tres torres davídicas, creía ver el Presidente del Casino ocultos deseos, declaraciones inconscientes de la lascivia refinada y contrahecha (Alas 2004, II: 228).

Gli occhi materialisti di Álvaro non hanno dubbi e non sbagliano nel vedere una sotterranea trama di desideri e di lascivia nascosta da eleganti discorsi; se la sola vista di quei giovani e attraenti sacerdoti rappresentava una tentazione, Mesía sapeva bene che rischi ben più seri erano legati alla confessione, momento intimo in cui le vetustensi, annoiate e trascurate donne di provincia, si trovavano sole con le loro guide spirituali: “Y mirando a las damas que iban y venían, unas elegantes, lujosas, otras enlutadas o con hábito humilde, todas deseando a su modo agradar, todas procurándolo, Mesía imaginaba secretos hilos invisibles que iban de faldas a faldas, de la sotana a la basquiña, del cura a la hembra” (Alas 2004, II: 228).

Il problema del confessionale come spazio di tentazione e di conquista torna a più riprese nel romanzo e viene affrontato da molteplici prospettive. Se le riflessioni di Mesía potrebbero essere lette alla luce della rivalità e della gelosia che nutre nei confronti del sacerdote, nel capitolo XI Doña Paula, in un’accesa discussione con il figlio, rivolge a Fermín accuse impietose:

— Y por contera tus amoríos, tus abusos de consejero espiritual. Tú [...] tienes fanatizado a medio pueblo; las de Carraspique se han metido monjas por culpa tuya, y una de ellas está muriendo tísica por culpa tuya también, como si tú fueras la humedad y la inmundicia de aquella pocilga; tú tienes la culpa de que no se case la de Páez, la primera millonaria de Vetusta, que no encuentra novio que le agrade... por culpa tuya (Alas 2004, I: 502).

La prospettiva materna, forte e implacabilmente sincera, rivela al lettore che il sacerdote non è solo un seduttore (si pensi al ri-

ferimento agli amoreggiamenti), ma anche un manipolatore che abusa del suo ruolo, muove le sue figlie spirituali come fossero marionette e dispone delle loro vite al punto tale da poterne determinarne la stessa morte. Olvido de Páez, giovane di ricca famiglia che aveva avuto “la mala ocurrencia de enamorarse místicamente (así se decía ella) del Magistral” (Alas 2004, I: 564), segue i consigli del sacerdote ciecamente, mossa, come sottolinea il narratore, da un sentimento amoroso reso accettabile solo a patto di vestirsi con un velo di misticismo falso e ipocrita. Fermín, seducente guida spirituale, ottiene potere e controllo proprio attraverso il sacramento della confessione.

Poche pagine dopo, nello stesso capitolo, la questione viene affrontata anche secondo il diritto ecclesiastico: “Había habido un soplo, cosa de envidiosos, y el Provisor sabía que Contracayes (el cura) tenía la debilidad de convertir el confesionario en una escuela de seducción” (Alas 2004, I: 550). Fermín, chiamato a intervenire e pronto a utilizzare massima severità nella punizione, nel rispetto della *Universi Gregi* del 1622, perde il controllo quando il povero sacerdote di montagna, tanto intimorito quanto ingenuo, gli risponde: “- Señor [...] con la palabra de V.S. tengo ya bastante, y no es de los sagrados cánones de lo que me quejo, sino de mi mala suerte que me hizo resbalar y caer donde otros muchos, muchísimos que conozco resbalan pero no caen” (Alas 2004, I: 553). Le parole pronunciate rivelano non solo la sua colpevolezza, ma anche che il reato da lui commesso è in realtà una prassi molto diffusa all’interno del clero, accettata a patto che non diventi pubblica: la colpa del sacerdote non è tanto la seduzione, ma il non essere stato capace di salvare le apparenze ed evitare lo scandalo. Clarín, ben oltre le implicazioni morali, affronta allora un problema sociale e politico enorme, perché rappresenta una declinazione specifica del potere subdolo del clero sulla società spagnola che, nonostante le condanne, continuava ad essere esercitato.

La confessione è determinante anche nel rapporto con Ana: il primo incontro tra i due avviene proprio quando Fermín, che si accinge a diventare la sua guida spirituale per volontà di don Cayetano Ripamilán, si rivolge a lei per chiederle una “confesión general” (Alas 2004, I: 212) Mi pare importante, per il discorso che proverò a sviluppare in queste pagine, evidenziare che fin da subito, nel ripensare alla richiesta del sacerdote, Ana si soffermi sul modo in cui le si era rivolto: accanto all’affabilità e al tono apparentemente distratto, la donna ricorda la sua “voz meliflua” (Alas 2004, I: 214) che, come una musica, torna a risuonarle nella mente. L’incontro, centrale in tutta la prima parte dell’opera, non ci viene raccontato, come se il narratore volesse rispettare la segretezza del sacramento, ma ne abbiamo notizie indirette sia attraverso le riflessioni di Ana e di Fermín, sia grazie agli indignati commenti di altri personaggi che, a più riprese nei diversi capitoli, alludono al carattere scandaloso dell’incontro. Petra, la cameriera che aveva accompagnato Ana, nel vederla così felice e diversa dal solito, non riesce a trattenere i sospetti: “¡Más de una hora de confesión! La carita como iluminada al levantarse con la absolución encima... y ahora este paseo por los campos... y reír... y permitirle ciertas libertades... No me fio: esperaremos” (Alas 2004, I: 420). Nella lunga passeggiata che segue all’incontro, Ana, immersa nella natura, pensa per la prima volta al canonico:

[...] le zumbaba todavía en los oídos aquella voz dulce que salía en pedazos, como por tamiz, por los cuadrillos de la celosía del confesionario. Le había dicho, con unas palabras muy elocuentes, que ella no podía repetir al pie de la letra, algo parecido a esto: “Hija mía, ni aquellos anhelos de usted, buscando a Dios antes de conocerle, eran acendrada piedad, ni los desdenes con que después fueron maltratados tuvieron pizca de prudencia”. Pizca había dicho, estaba ella segura. La elocuencia del Magistral en el confesionario no era como la que usaba en el púlpito; ahora lo

notaba. En el confesonario aprovechaba *las palabras familiares* que dicen tan bien ciertas cosas que jamás había visto ella en los libros llenos de retórica (Alas 2004, I: 421-422).

L'udito torna al centro del ricordo con la dolcezza della voce che ancora le risuona nella testa e che si unisce alle parole e alla retorica intima e familiare con cui Fermín era riuscito a toccare e ad accendere l'animo di Ana: "Se había entusiasmado con aquel fluir de palabras dulces, nuevas, llenas de una alegría celestial; había abierto su corazón delante de aquel agujero con varillas atravesadas" (Alas 2004, I: 422). Il riferimento al tatto non è casuale: la voce, infatti, convertita in sabbia capace di filtrare da un setaccio, può passare attraverso la grata confessionale e penetrare nell'animo della donna. Fermín aveva anche lusingato l'intelletto di Ana riconoscendola, dopo aver ascoltato la sua storia, come una donna dotata di un temperamento speciale, un'anima splendente, ma bisognosa di cure specifiche che lui, come un "médico higienista" (Alas 2004, I: 423) avrebbe saputo salvare proprio grazie alla confessione: "Yo no sé cómo hay quien hable mal de la confesión; aparte de su carácter de institución divina, aun mirándola como asunto de utilidad humana ¿no comprende usted, y puede comprender cualquiera que es necesario este hospital de almas para los enfermos del espíritu?" (Alas 2004, I: 422).

Il giorno dopo, durante un pranzo organizzato per festeggiare Paco Vegallana a cui partecipano, tra l'altro, entrambi i seduttori, le parole del confessore tornano a riecheggiare nella mente di Ana:

Recordó todo lo que se habían dicho y que había hablado como con nadie en el mundo con aquel hombre que le había alagado el oído y el alma con palabras de esperanza y consuelo, con promesas de luz y de poesía, de vida importante [...]. En los libros algunas veces había leído algo así, pero ¿Qué vetustense sabía hablar de aquel modo? Y era muy diferente leer tan buenas y bellas ideas, y oír las de un hombre de carne y hueso, que tenía en la voz un calor suave y en las letras silbantes música, y miel

con palabras y movimientos. También recordó Ana la carta que pocas horas antes le había escrito, y éste era otro lazo agradable, misterioso, que hacía cosquillas a su modo. La carta era inocente, podía leerla el mundo entero; sin embargo era una carta de que podía hablar a un hombre, que no era su marido, y que este hombre tenía acaso guardada cerca de su cuerpo y en la que pensaba tal vez. No trataba Ana de explicarse cómo esta emoción ligeramenta voluptuosa se compadecía con el claro concepto que tenía de la clase de amistad que iba nasciendo entre ella y el Magistral (Alas 2004, I: 582-583).

La scelta di insistere in maniera così evidente sulla voce del sacerdote, dolce, calda, musicale e melliflua, rievoca nel lettore un'antica tradizione letteraria che fa capo al canto delle sirene e alla loro "voce-dolce-come-il-miele", un'arma che "soavemente affascina e incatena, seduce e ipnotizza" (Bologna 2000: 92) chiunque abbia la sventura di ascoltarla. In effetti, il controllo che il sacerdote ha sulle sue fedeli, come è emerso dalle parole di Doña Paula, ha qualcosa in comune con l'ipnosi, con la capacità di condizionare e determinare a proprio piacimento l'agire altrui. Ancora, la voce che lusinga, inganna, manipola attraverso la dolcezza è anche del demonio tentatore che, in più occasioni, Clarín sembra evocare nella caratterizzazione del sacerdote. Il passo citato, infine, ci mostra l'errore di Ana che tiene insieme e, in un certo senso, sovrappone la dimensione puramente spirituale e quella fisica: la voce e le parole, che di per sé hanno il potere di attirarla, sono più efficaci perché associate a un corpo affascinante capace di dare forma e immagine a quelle idee di cui aveva letto nei libri. Fermín è un uomo di carne e ossa, con cui può avere una relazione, innocente solamente in apparenza visto che, ammette lei stessa, le provoca un certo piacere prima immaginare un contatto fisico con lui attraverso la mediazione della lettera, e poi ipotizzare che, in segreto, il sacerdote possa pensare a lei. L'ineffabile dolcezza dell'uomo non risiede nelle parole "de una

galantería vulgar”, ma “en la voz, en los movimientos, en un olor de incienso espiritual que parecía entrar hasta el alma” (Alas 2004, I: 586-587): non si tratta allora di argomentare e convincere attraverso le parole e il discorso, ma di sedurre per mezzo della sonorità e della musicalità della voce; il suono, in altri termini, prevale sul significato e ha la capacità di risvegliare l’olfatto attraverso la persistenza di profumi che rimandano alla santità.

Eppure, nonostante gli sforzi, Ana non cede completamente alle lusinghe del canonico e sfugge spesso al suo controllo, soprattutto nelle occasioni in cui Don Álvaro sferra i suoi attacchi. Nel capitolo XVI, dopo essere stata a teatro, ad esempio, la donna decide di cancellare un incontro con il confessore e affida a Petra il compito di consegnargli una lettera menzognera: “Lo que yo me temía” commenta la cameriera “a pares; los tiene a pares: uno diablo y otro santo. ¡Así en la tierra como en el cielo!” (Alas 2004, II: 119). All’ironia quasi blasfema del commento della serva, che utilizza un passaggio del *Padre Nostro* per alludere alle presunte relazioni amorose della padrona, spetta anche il compito di rivelare senza troppi giri di parole, la natura ugualmente peccaminosa di entrambe le relazioni. Inoltre, dopo aver scritto la lettera, sente di essere infedele al *Magistral*: “Por la primera vez sintió Ana la vergüenza de su imprudente conducta. Lo que no había despertado en ella la presencia de don Víctor, lo despertaba la imagen de don Fermín... Ahora se creía infiel de pensamiento, pero ¡cosa más rara! Infiel a un hombre a quien no debía fidelidad ni podía debérsela” (Alas 2004, II: 118). Il peccato di adulterio di cui si sente responsabile riguarda il piano spirituale, del pensiero, eppure è significativo che Ana lo metta in relazione al marito, verso il quale non prova alcun senso di colpa.

In seguito all’inganno, invece, Fermín scopre i primi limiti del proprio potere su quella donna:

¿Qué derechos tenía el sobre aquella mujer? Ninguno. ¿Cómo dominarla si quería sublevarse? No había modo. ¿Por el terror

de la religión? Patarata. La religión por aquella señora nunca podría ser terror. ¿Por la persuasión, por el interés, por el cariño? Él no podía jactarse de tenerla persuadida, interesada y menos enamorada de la manera espiritual a que aspiraba (Alas 2004, II: 124).

Le parole mostrano che le sue intenzioni nei confronti di Ana sono del tutto estranee al discorso religioso e cristiano: la volontà di dominare, di persuadere e di attirare a sé la donna culmina nel desiderio, puramente egoistico perché legato alla vanità dell'uomo di potere ("non poteva vantarsi"), di farla innamorare, ancora una volta celato dal riferimento alla "maniera spirituale". Nonostante le difficoltà, il sacerdote non rinuncia al desiderio di conquista e decide di provare con la "diplomacia" (Alas 2004, II: 124):

- [...] Quería decirle, y por eso he venido, además de que me interesaba saber cómo seguía, quería decirle que no creo conveniente que usted confiese por la mañana. [...] Hay varias razones: Don Víctor, que, según usted me ha dicho, no gusta de que usted frecuente la iglesia y menos de que madrugue para ello, se alarmará menos si usted va de tarde... y hasta puede no saberlo siquiera muchas veces. No hay en esto engaño ni asomo de disimulo. [...] Otra razón. Por la mañana yo confieso pocas veces, y esta excepción hecha ahora en favor de usted hace murmurar a mis enemigos, que son muchos y de infinitas clases (Alas 2004, II: 125).

Per attirare a sé la donna, il discorso seduttivo di Fermín si fa manipolatorio: cambiare la consueta prassi della confessione, nella nuova strategia retorica, diventa un vantaggio prima di tutto per Víctor, restio ai loro incontri non solo perché preoccupato per la salute della moglie, poi per lo stesso sacerdote che avrebbe prestato meno il fianco agli attacchi di quei nemici che, dirà poco dopo, sono infiniti "como las estrellas" (Alas 2004, II: 125). Rievocando le parole che Dio rivolge ad Abramo nella *Genesi* (15, 5 Guarda in cielo e conta le stelle, se riesci a contarle) e presentan-

dosi come un martire, il *Magistral* riesce a ottenere che le confessioni diventino quotidiane e, soprattutto, che avvengano lontano dalla Cattedrale. A partire da questo momento, l'ambiguità del rapporto cresce. Una sera, per esempio, dopo essersi intrattenuta con il suo "hermano del alma" fino a tarda ora nel giardino di casa, Ana è presa a tal punto dal sacerdote da dimenticare "que había en el mundo maridos, ni días, ni noches, ni horas ni sitios inconvenientes para hablar con un hombre joven, guapo, robusto, aunque sea clérigo" (Alas 2004, II: 142). Fermín, più che un sacerdote, è per lei un uomo, diverso dal marito, di cui apprezza l'aspetto fisico e da cui si sente attirata nonostante tutto.

Anche Fermín si interroga sui sentimenti che prova nei confronti di Ana e riflette sulla loro natura: se la donna aveva fatto nascere in lui l'immediata certezza di aver trovato un'anima affine con cui stabilire una relazione pura, tra anime elette, simile a quella raccontata da Renan in *Une idylle monacale au XIII^e siècle: Christine de Stommeln*, fondata su "la verdad severa, noble, inmaculada del amor místico; amor anafrodisiaco, incapaz de mancharse con el lodo de la carne ni en sueños" (Alas 2004, II: 493), a poco a poco, il sacerdote avverte che la seduzione mistica, che gli ha dato il dominio sull'anima di Ana, non lo soddisfa e che il suo desiderio si estende al corpo: la Regenta è per lui irrinunciabile perché concilia in sé la bellezza del corpo e dello spirito. Giorno dopo giorno, ormai al sicuro nel salotto di doña Petronila, il rapporto tra i due si fa sempre più simile ai segreti incontri tra gli amanti:

- ¡Usted nunca me habla de sí mismo! – le decía Ana con tono de reconvención, una mañana de agosto, en el parque, metiéndole una rosa de Alejandría, muy grande, muy olorosa, por la boca y por los ojos. Estaban solos. Tácitamente habían convencido en que aquellas expansiones de la amistad eran inocentes. Ellos eran dos ángeles puros que no tenían cuerpo. Anita estaba tan segura de que para nada entraba en aquella amistad la carne, que ella era la que se propasaba, la que daba primero cada paso

nuevo en el terreno resbaladizo de la intimidad entre varón y hembra (Alas 2004, II: 291).

Mi pare interessante che Clarín assimili questi incontri privati a un terreno scivoloso e recuperi così lo stesso verbo (“resbalar”) utilizzato dal prete di Contracayes in riferimento alla diffusa prassi di seduzione durante la confessione. Se nella Cattedrale solo il sacerdote riusciva, con la voce, a stabilire un contatto fisico, a ‘toccare’ Ana, adesso è lei che si lascia andare a giochi imprudenti, giustificati dalla certezza di essere creature angeliche, estranee ai richiami della carne. Il *Magistral*, d’altro canto, avverte chiaramente la sua natura umana e corporea: la rosa che la Presidentessa muove sul suo volto, e in cui “si concentra una chiara simbologia erotica in rapporto con il corpo femminile” (Rosso 2007: 27), eccita con forza i suoi sensi. Il contrasto tra le due prospettive viene ironicamente risolto da Clarín nel momento in cui Ana lascia il fiore raro e stupendo tra le mani di Fermín: solo allora, quando può appagare i propri sensi e perdersi “con delicia” nel profumo della rosa, il sacerdote sorride “come un ángel”. Poco dopo, la donna legittima il proprio comportamento anche in virtù delle sue (cattive) letture: “[...] además de esos monjes alemanes o suecos de que usted me habló, a la misma Teresa de Jesús que, como usted sabe, con buenas palabras y creo yo que hasta bromas alegres que tenía, con purísima intención, con un clérigo amigo suyo, consiguió apartarle del pecado” (Alas 2004, II: 259). Torna, attraverso l’allusione ai monaci tedeschi o svizzeri, il riferimento a Renan, ma è soprattutto Santa Teresa ad autorizzare l’intimità con Fermín perché lei stessa, come aveva raccontato nella sua *Vida*, aveva avuto una profonda amicizia con un sacerdote confessore. Ovviamente, non è possibile in alcun modo stabilire un’affinità tra le due esperienze, eppure Ana, a partire da una superficiale somiglianza fondata sul concetto di “intimità spirituale”, si convince della sostanziale identità tra le due esperienze. Al contrario, Fermín preferisce non riflettere oltre sul loro

rapporto, “ocultándose a sí mismo las ramificaciones carnales que pudiera tener aquella pasión ideal que ya se confesaban los dos hermanos” (Alas 2004, II: 260), certo che alla minima disattenzione della carne Ana si sarebbe sentita tradita e si sarebbe allontanata. Allo stesso tempo, però “las rebeliones súbitas y furiosas” (Alas 2004, II: 310) del corpo si fanno via via più potenti e il sacerdote, dice, è costretto a contrastarle con “armisticios vergonzosos que le parecían una especie de infidelidad”:

En vano pensaba: ¿qué le importa a mi doña Ana que mi corpachón de cazador montañés viva como quiera cuando me aparto de ella? Nada de mi cuerpo me pide ella; el alma es toda suya, y nada del alma pongo al saciar, lejos de su presencia, apetitos que ella misma sin saberlo excita [...] (Alas 2004, II: 311).

Teresina, la fidata cameriera, diventa allora l’oggetto su cui il sacerdote rivolge quegli istinti di natura fisica e sessuale che Ana, inconsapevolmente, continua ad eccitare nei loro incontri. Fermín, che a sua volta sente di essere infedele alla donna amata, prova a tenere ipocritamente separati i desideri del corpo, che si incarnano nel forte cacciatore di montagna, da quelli dell’anima, gli unici ad essere adatti al suo ruolo di sacerdote.

L’equilibrio precario tra l’uomo e la donna, il sacerdote e la figlia spirituale, si rompe bruscamente dopo la sera del ballo, quando Fermín scopre grazie all’invidioso Gloucester, personaggio che condivide con il modello Shakesperiano molto più del nome e della schiena deforme, che Ana aveva ballato una polka con Álvaro fino a svenire tra le sue braccia. Nel confronto con la donna, le rivela prima di essere “de carne y hueso” (Alas 2004, II: 388) e poi di aver bisogno di “un alma hermana, pero fiel, no traidora” (Alas 2004, II: 388). I concetti di fedeltà e tradimento e il riferimento al corpo di Fermín preannunciano l’inevitabile confessione dei suoi sentimenti:

-Silencio... no hay que gritar... no hay que hacer aspavientos... yo no como a nadie... ¿a qué ese miedo...? ¿Doy yo espanto, verdad...?

¿Por qué? Yo... ¿qué puedo? Yo ¿quién soy? Yo... ¿qué mando? Mi poder es espiritual... Y usted esta noche no creía en Dios... [...] Yo sin Dios... no soy nada... Sin Dios puede usted ir a donde quiera, Ana... esto se acabó... Estoy en ridículo, Vetusta entera se ríe de mí a carcajada... [...] El padre espiritual... es un pobre diablo. ¡Oh, pero por quien soy...! ¡Miserable! ¡Me insulta porque estoy preso...! El Magistral se sacudió dentro de la sotana, como entre cadenas, y descargó un puñetazo de Hércules sobre el testero del sofá (Alas 2004, II: 389-391).

Per la prima volta, l'uomo si sente prigioniero dei suoi abiti, che gli impediscono di raggiungere l'oggetto del suo desiderio: la virilità e la passione si scontrano con la regola del celibato ed è così che l'Ercole si ritrova imprigionato in indistruttibili catene di stoffa. Il passo rivela inoltre il timore per il giudizio severo della società: le sue passioni e il suo dolore, ormai sotto agli occhi di tutti, lo rendono ridicolo perché sono inadatti al suo ruolo. Fermín rompe il velo del falso misticismo e rivela la natura carnale del sentimento che lo lega a quella donna (Scotto di Carlo 2023).

Da questo momento, la Presidentessa si avvicinerà sempre di più ad Álvaro e Fermín cercherà, più o meno volontariamente, una compensazione alla propria frustrazione nella seduzione di Petra, su cui proietta, evidentemente, il desiderio impossibile di possedere Ana. I due, a un certo punto, si trovano da soli nel bosco e la cameriera, desiderosa di sottrarre alla sua padrona un amante così prestigioso, sottolinea a più riprese le doti fisiche del sacerdote che, questa volta, decide di cedere alla tentazione della carne:

- [...] Mira, no seas tonta... si no tienes prisa... puedes sentarte... Así como así, yo quisiera preguntarte... algunas cositas respecto de...

- Lo que usted quiera, don Fermín. Por aquí de fiijo no pasa nadie; porque, sobre que poca gente atraviesa el bosque para ir a la iglesia, los que van siguen la trocha de abajo...por aquí rara vez pasa un alma. Pero si usted quiere hablar a sus anchas, allá un

poco más arriba hay una cabaña que se llama la casa del leñador; es muy fresca y tiene asientos muy cómodos.

- Mejor que mejor. Hablaremos más a gusto. Vamos allá. [...]

Petra, al llegar a la casa del leñador, se dejó caer sobre la yerba, algo distante de don Fermín; y encarnada como su saya bajera, se atrevió a mirarle cara a cara con ojos serios y decidores.

El Magistral se sentó dentro de la cabaña.

Hablaron (Alas 2004, II: 469).

Il passo ci porta nuovamente al tema della confessione: nella costruzione della scena, infatti, Clarín gioca a rievocare un incontro tra un sacerdote e una fedele, in un luogo che offre loro riservatezza e comodità per parlare. E tuttavia la gestualità di entrambi (i silenzi, i sorrisi, i rossori, gli sguardi eloquenti e i movimenti) rende evidente che il “parlarono”, figura di reticenza che chiude la scena e segna una pausa netta nella narrazione, sottolineata ancor più dallo spazio bianco che taglia la pagina e interrompe la lettura, allude ironicamente alla consumazione dell’atto sessuale che avviene nella capanna/confessionale e di cui il lettore avrà conferma nei capitoli successivi grazie al ritrovamento di una giarrettiere della cameriera. Fermín e Petra non parlano affatto e si lasciano andare a un desiderio puramente fisico: il silenzio della narrazione rimanda sia al segreto della confessione, in maniera simile a ciò che era successo con Ana, sia alla sua natura scandalosa e sacrilega. Per la conquista di questa donna, il sacerdote non ha bisogno della sua voce suadente e neppure di arti retoriche, ma solo di quella prestanza fisica che, sappiamo bene, non gli manca; non a caso, allora, la scena è preceduta da una lunga riflessione di Fermín sulla scomodità degli abiti talari e sul desiderio di poter utilizzare quelli da caccia, più adattati a quei luoghi impervi e, in generale, alle sue intenzioni di conquista.

Fermín, allora, riesce a sedurre e dominare le sue donne solo quando incarna il ruolo di padre spirituale che sussurra alle sue fedeli parole dolci e persuasive (come nel caso di Olvido Paez),

oppure quando si spoglia completamente dei panni sacerdotali e si comporta come un uomo forte, un cacciatore che conquista fisicamente le sue prede (come Teresina e Petra); il fallimento con la Regenta è determinato dalla volontà di seguire una via intermedia, tenere insieme e far coincidere desiderio spirituale e desiderio sensuale. Di fronte alla scoperta della totalità del suo amore, scrive Oleza, Fermín avrebbe dovuto scegliere tra due possibilità: sfidare tutto, la società intera e la madre stessa, e lottare per Ana come un uomo, oppure rinunciare a lei (Oleza 2004: 51). Invece, per paura, decide di non prendere una posizione, di non agire perché, confessa a sé stesso, “[...] era un cobarde, temía a su madre, al mundo, a la justicia... Temía el escándalo, la novedad de ser un criminal descubierto; le sujetaba la inercia de la vida ordinaria [...]” (Alas 2004, II: 557). Clarín apre il testo a un dramma individuale, la tragedia di un’anima forte, con un temperamento nato per le passioni che, indirizzata al sacerdozio dalla madre, si scontra con un’istituzione millenaria che imprigiona anima e corpo.

Nelle ultime pagine del romanzo la confessione torna al centro del discorso: dopo lo scandaloso duello in cui Álvaro uccide Víctor, dopo la condanna sociale e un periodo di isolamento quasi totale, “una tarde en que soplaban el viento del Sur, perezoso y caliente” (Alas 2004, II: 594-595) Ana decide di recarsi da Fermín per chiedere perdono a Dio e al sacerdote, per espiare le proprie colpe e ritrovare la sua fede. La vicenda, per un attimo, sembra avvolgersi su sé stessa, la narrazione torna là dove aveva preso le sue mosse, con la Presidentessa e il *Magistral* all’interno della Cattedrale e la preoccupazione per una confessione, la prima dopo lo scandalo. Fermín, intento ad ascoltare altre fedeli, sente e riconosce immediatamente “aquel perfil conocido y amado”: “la beata de la celosía continuaba con el rum rum de sus pecados. El Magistral no la oía, oía los rugidos de su pasión” (Alas 2004, II: 596). Quando la donna trova il coraggio di avvi-

cinarsi al confessionale e al sacerdote, la metamorfosi animale dei sentimenti che ruggiscono come fiere ferite, si manifesta anche nel corpo:

El Magistral extendió el brazo, dio un paso de asesino hacia la Regenta, que horrorizada retrocedió hasta tropezar con la tarima. Ana quiso gritar, pedir socorro y no pudo. Cayó sentada en la madera, abierta la boca, los ojos espantados, las manos extendidas hacia el enemigo.

El Magistral se detuvo, cruzó los brazos sobre el vientre. No podía hablar, ni quería. Temblábale todo el cuerpo; volvió a extender los brazos hacia Ana... dio otro paso adelante... y después, clavándose las uñas en el cuello, dio media vuelta, como si fuera a caer desplomado, y con piernas débiles y temblonas salió de la capilla (Alas 2004, II: 597).

Fermín, trasformato nel volto e nello spirito, si sottrarre al suo ruolo di confessore e di seduttore e, di fatto, non proferisce una sola parola; il sacerdote e il cacciatore lasciano il campo alla bestia feroce, come la voce dolce lascia il passo ai ruggiti della passione che silenziosamente muovono il corpo furioso e tremante verso la donna, come se volesse assalirla, sbranarla, ucciderla. Ana, terrorizzata dalla violenza di quei gesti, perde i sensi e resta svenuta sul pavimento della buia Cattedrale. Il ritorno alla vita avverrà grazie al bacio viscido di un effeminato chierichetto, Celedonio, che, senza parlare, senza strategie di seduzione e senza un alcun desiderio sensuale o spirituale, ma solo spinto da una perversa curiosità, riesce a ottenere ciò che il più potente sacerdote di Vetusta non ha potuto avere.

Riferimenti bibliografici

- L. Alas (Clarín), *La Regenta*, 2 voll., Madrid, Cátedra, 2004.
—, *La Presidentessa* [1884], trad. it. E. Di Pastena, Roma, L'Espresso, 2004.

- S. Beser Orti (ed.), *Clarín y La Regenta*, Barcelona, Ariel, 1982.
- , “Espacio y objetos en *La Regenta*”, in F. Durand (ed.), *La Regenta*, Madrid, Taurus, 1988: 47-68.
- M.C. Bobes Naves, *Teoría general de la novela: semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos, 1985.
- C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropología della voce*, Mulino, Bologna, 2000.
- B. Ciplijauskaitė, “Don Fermín, ¿anti-modelo de don Magín?”, in G. Bellini (ed.), *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982: 307-316.
- , *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Barcelona, Edhasa, 1984.
- E. Di Pastena, “I pozzi de *La Regenta*”, in A. Baldissera – G. Mazzocchi – P. Pintacuda (a cura di), *Ogni onda si rinnova. Studi di Ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, II, Ibis, Como-Pavia, 2011: 257-274.
- F. Durand, “Characterization in *La Regenta*”, *Bulletin of Hispanic studies* 2 (1964): 86-100.
- A. Ezama Gil, “Ana Ozores y el modelo teresiano: ejemplaridad y escritura literaria”, in A. Iravedra Valea – E. de Lorenzo Álvarez – Á. Ruiz de la Peña (eds), *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002: 775-790.
- L. García Sánchez, “Ana Ozores y santa Teresa de Jesús: ‘el coloquio de dos almas a través de tres siglos’. Consideraciones acerca de la recepción de la autobiografía teresiana en *La Regenta*”, *Philobiblion: Revista De Literaturas hispánicas* 4 (2016): 89-103.
- A. Gargano, “*La Regenta* di Clarín: dramma e romanzo in una piccola città spagnola”, *L’Asino d’Oro* 1 (1990): 43-53.
- S. Gilman, *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- G. Gullón, *El valor cultural de La Regenta*, in A. Iravedra Valea – E. de Lorenzo Álvarez – Á. Ruiz de la Peña (eds), *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002: 353-367.

- Y. Lissorgues, “Le Prêtre et la femme: Le Cas du Magistral de *La Regenta*, Don Fermín de Pas”, in F. Cerdan (éd.), *Hommage a Robert Jammes*, Toulouse, PU du Mirail, 1994: 693-705.
- S. López Quero, “Lo espiritual y lo material: el símbolo disémico y el desarrollo de la ambigüedad en *La Regenta* de Clarín”, *Nueva revista de filología hispánica* LXI. 2 (2013): 495-519.
- L. Miravalles Rodríguez, “El Magistral de *La Regenta*, ¿personaje real o inventado? Paralelismos entre Fermín de Pas y José María de Cos y Macho”, in AA.VV., *Clarín y La Regenta en su tiempo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987: 649-660.
- C. Naupert, *La tematología comparatista entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Arco/Libros, 2001.
- J. Oleza, “Introducción”, in L. Alas, *La Regenta*, 2 voll., Cátedra, Madrid 2004: 11-45.
- J. Ortega, “Don Fermín de Pas: un estudio de superbia et concupiscentia catholicis (*La Regenta*, de Clarín)”, *Revista de Estudios Hispánicos* IX (1975): 323-342.
- B. Pérez Galdós, “Prólogo [a *La Regenta*]”, in J.C. Mainer (ed.), *Prosa Crítica*, Madrid, Espasa, 2004: 212-222.
- M. Rosso, “L’analisi delle passioni: note a *La Regenta* di Clarín”, *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane* 31 (2007): 7-32.
- A.C. Scotto di Carlo, “Nei panni di Don Fermín: note sulla passione, l’adulterio e altre ridicole infedeltà”, *RFLI* 26 (2023): 105-122.
- G. Sobejano, *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1985.
- A. Sotelo Vázquez, *El Naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Almar, 2002.
- H. Turner, “‘Sentirse caer en un pozo’: Mimesis, imagen y la crítica en *La Regenta*”, in A. Iravedra Valea – E. de Lorenzo Álvarez – Á. Ruiz de la Peña (eds), *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002: 765-773.
- J. Urrutia, *L’adulterio onorato*, in E. Villari (a cura di), *L’adulterio nel romanzo*, Pisa, Pacini, 2015: 157-186.

- N.M. Valis, "Fermín de Pas: Una *Flor del Mal* clariniana", *Explicación de Textos Literarios* VII.1 (1978): 31-36.
- , "Hysteria and Historical Context in *La Regenta*", *Revista Hispánica Moderna* 2 (2000): 325-351.
- A. Vilanova, "*La Regenta* de Clarín entre la ley natural y el deber moral", in AA. VV., *Clarín y La Regenta en su tiempo*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1987: 353-383.
- , *Nueva lectura de La Regenta de Clarín*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- , "*La Regenta* de Clarín y la novela francesa del siglo XIX", in A. Iruvredra Valea – E. de Lorenzo Álvarez – Á. Ruiz de la Peña (eds), *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002: 641-657.

Il misticismo erotico nella quarta sinfonia di Andrej Belyj Il calice delle tormente

GIUSEPPINA GIULIANO

*Mi hai sedotto, Signore, e io mi sono lasciato sedurre;
mi hai fatto forza e hai prevalso* (Ger 20,7)

Poeta, critico e prosatore simbolista, Andrej Belyj (1880-1934) inizia la sua carriera letteraria pubblicando nel 1902 un'opera in prosa ritmica, divisa in frammenti e frasi numerate che imitano i versetti biblici, intitolata *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)* (*Sinfonia (2-a, drammatica)*), cfr. Belyj 2022). In questo racconto l'autore descrive la Mosca del 1901, in cui si aggirano personaggi reali e di fantasia e si attende la Seconda Venuta del Verbo. Obiettivo dichiarato è deridere amici intimi, semplici conoscenti e noti intellettuali, rappresentanti di diverse correnti politiche, filosofiche e mistico-religiose (seguaci di Dostoevskij, di Nietzsche, mistici e orgiasti).

Belyj pubblicherà altre tre opere nel genere della 'sinfonia', tra cui nel 1908 la quarta e ultima: *Kubok metelej*, ossia *Il Calice delle tormente*.¹ Il Calice è simbolo della Passione di Cristo, e la tormenta (o bufera) di neve, topos tradizionale della letteratura russa,² è il luogo della lotta tra Luce e Tenebre. Già il titolo e le

¹ Non esiste un'edizione in lingua italiana della sinfonia; gli stralci presentati sono tradotti dall'Autrice di questo articolo, l'edizione russa di riferimento è Belyj 2014.

² Ricordiamo ad esempio due racconti di Puškin e di Tolstoj entrambi intitolati *Metel'* (*La tempesta*) e pubblicati rispettivamente nel 1831 e nel 1856.

candele ardenti disegnate in copertina dall'artista teatrale Ivan Fedotov (1881-1951) introducevano il lettore nel clima mistico dell'opera.

Lo scrittore inizia a stendere una prima redazione della *Quarta sinfonia* nel 1902 mentre dà alle stampe la *Sinfonia drammatica*, di cui *Il Calice delle tormenti* avrebbe dovuto essere, secondo il progetto iniziale, una continuazione.³ La Seconda Venuta del Verbo, che lì era attesa ma non avviene, si realizza nella *Quarta sinfonia* come unione dello Spirito e della Carne nell'Amore ideale.

Tra i personaggi della *Seconda sinfonia* c'era il filosofo Vladimir Solov'ev (1853-1900), defunto un anno prima che Belyj iniziasse a scrivere l'opera. Solov'ev ricompare nella *Quarta Sinfonia* non nominato esplicitamente ma nelle vesti di un vecchio "mistico canuto" da tempo "ridottosi al silenzio" (Belyj 2014: 226). Tutta la seconda fase del Simbolismo si sviluppa nel contesto del risveglio religioso russo sotto la dichiarata influenza del pensiero di Solov'ev all'indomani della sua morte, avvenuta, come a conclusione di un'era e inizio di una nuova, alla vigilia del XX secolo.

Solov'ev è autore di poesie e di molti scritti filosofici, tra cui un ciclo di saggi *Smysl' ljubvi* (*Il significato dell'amore*, cfr. Vl. Solov'ev 2003) – pubblicati tra il 1892 e il 1894 – in cui individua come strumento di salvezza dell'umanità una sorta di amore carnale spiritualizzato, partendo dall'idea che il rapporto tra uomo e donna non debba essere finalizzato alla procreazione⁴ ed essere la via per il superamento dell'egoismo e l'amore universale.

³ Se nella *Sinfonia drammatica* Belyj aveva portato in scena i simbolisti Valerij Brjusov, Konstantin Bal'mont e Dmitrij Merežkovskij, nella *Quarta sinfonia* fa comparire per le strade di Pietroburgo anche "il grande Blok", Vjačeslav Ivanov, Maksimilian Vološin, Georgij Čulkov, Sergej Gorodeckij, nonché Aleksej Remizov e il filosofo Lev Šestov.

⁴ Si veda, a proposito del tema del rifiuto della procreazione e della 'utopia erotica' nei poeti simbolisti russi: Matich 2005 e Presto 2009.

Il ‘mistico’ viene descritto nella *Quarta sinfonia* con queste parole:

От времен стародавних, Иисусовых, он собрал бездны гностических мудростей о любви, из-под хаоса криков утаил под личиной он любовное о Христе знание, властно, мудро, настойчиво (Belyj 2014: 228).⁵

La filosofia dell’Amore di Solov’ev, definito da Aleksandr Blok (1880-1921) un ‘monaco-cavaliere’, si combina con la sua teoria della Deo-umanità, dell’unione del principio maschile e femminile dell’esistenza, dell’umano e del divino, tramite *das Ewige-Weibliche*, concetto derivato dall’ultimo verso del *Faust* di Goethe: “l’Eterno Femminino ci attira in alto”.

Tuttavia, racconta Belyj nella *Quarta Sinfonia*, ognuno aveva interpretato a modo proprio gli insegnamenti di Solov’ev: Pietroburgo, luogo della narrazione, è invasa da orde di “chiacchieroni” e “anarchici” “mistici” che lanciano “missili mistici” (Belyj 2014: 228), e in particolare da scrittori decadenti che riempiono le tipografie con i loro “sermoni sull’erotismo” (Belyj 2014: 219). Pertanto l’autore avverte il lettore nell’introduzione di aver voluto rappresentare nell’opera

всю гамму той особого рода любви, которую смутно предощущает наша эпоха, как предощущали ее и раньше Платон, Гете, Данте, – священной любви. Если и возможно в будущем новое религиозное сознание, то путь к нему – только через любовь. Я должен оговориться, что не имею ничего общего с современными пророками эротизма, стирающими черту не только между

⁵ “Da tempi remoti, dai tempi di Gesù, aveva raccolto gli abissi della saggezza gnostica sull’amore, nel caos di grida aveva preservato sotto una maschera il sapere amoroso di Cristo, in maniera potente, saggia, tenace”. Secondo Andrej Bojčuk il personaggio avrebbe anche tratti di Merežkovskij; cfr. Bojčuk 1995 e Bojčuk 2015.

мистикой и психопатологией, не только вносящими в мистику порнографию, но и придающими эзотеризму смутных религиозных переживаний оттенок рекламы и шарлатанства (Belyj 2014: 202).⁶

La commistione tra misticismo ed erotismo era piuttosto in voga nella letteratura dell'epoca, e l'accusa di blasfemia veniva spesso rivolta, pubblicamente o in privato, anche alle opere di autori e autrici di un certo calibro. Si veda ad esempio uno scambio di lettere dell'aprile del 1903 (Kotrelev 1982: 198) tra Emilij Metner (1872-1936) e Aleksej Petrovskij (1881-1958) – amici di Belyj e vicini alla corrente simbolista – in cui viene definito “disgustoso” e “scabroso” il racconto di Zinaida Gippius (1869-1945) *Messa (La messa)*,⁷ basato sull'analogia tra esperienza erotica e religiosa di una giovane italiana.

Nel contesto culturale simbolista, grazie anche a una forte ripresa di miti letterari del Medioevo europeo combinati con il tema dell'erotismo, si risveglia un particolare interesse per la figura delle monache. Tra i precedenti letterari russi che hanno come protagoniste delle suore, o che sono ambientati in conventi femminili della cristianità occidentale e orientale, ricordiamo la tragedia in versi *Venecianskaja monachinja (La monaca veneziana, 1758)* di Michail Chersakov (1733-1807) o il più famoso poema di Lermontov *Demon (Il Demone, 1829-1839)*. L'esempio più

⁶ “Tutta la gamma di quel particolare tipo di amore di cui la nostra epoca ha un vago presagio, come lo avevano avuto anche prima Platone, Goethe, Dante, l'amor sacro. Se sarà possibile in futuro una nuova coscienza religiosa, il cammino per raggiungerla passerà solo attraverso l'amore. Devo precisare che non ho nulla in comune con gli odierni profeti dell'erotismo, che non solo cancellano ogni confine tra mistica e psicopatologia, non solo introducono nella mistica la pornografia, ma conferiscono anche all'esoterismo di vaghe esperienze religiose una sfumatura di pubblicità e ciarlataneria”.

⁷ Cfr. Gippius 1903. Il racconto, scritto in lingua francese, viene pubblicato sull'almanacco simbolista in traduzione russa.

noto della letteratura modernista è invece senz'altro il romanzo di Valerij Brjusov (1873-1924) *Ognennyj angel* (*L'Angelo di fuoco*, 1907-1908), ambientato per buona parte in un monastero femminile tedesco del XVI secolo e pubblicato nello stesso periodo del *Calice delle tormente* per la stessa casa editrice simbolista Skorpion, diretta da Brjusov stesso.

Particolari figure di monache compaiono sia nella *Seconda* che nella *Quarta sinfonia* di Belyj. Nella *Drammatica* due scene, tra cui quella che chiude l'opera, si svolgono presso il monastero femminile di Novodevičij, il più importante di Mosca. In questo caso la giovane monaca è mostrata come immagine speculare dell'ammaliante protagonista, denominata semplicemente Fia-ba, la 'sacra visione' che infiamma le fantasie mistico-erotiche dell' "asceta orobarbuto" Sergej Musatov. La quarta e ultima parte del *Calice delle tormente* è invece interamente ambientata in un monastero, che non è però stavolta un luogo concreto della città ma una sorta di dimensione onirica.

La protagonista, Svetlova, è la moglie di un ingegnere, uomo che non ama, esattamente come la Fiaba della *Seconda Sinfonia*, che mostrava per il marito solo indifferenza e disprezzo. Nella *Drammatica*, tuttavia, il giovane Belyj non faceva menzione di rapporti intimi tra i coniugi; quelli tra Svetlova e l'ingegnere vengono invece descritti come sgradevoli e umilianti per lei. La donna subisce inoltre appassionate quanto aggressive avances da parte del ricco e anziano colonnello Svetozarov, "священнослужитель восторга" ("ministro del culto dell'estasi", cfr. Belyj 2014: 222), che, avendo investito molto denaro nell'impresa dell'ingegnere, li tiene entrambi in pugno con la minaccia di mandarli in bancarotta.

Sia il marito che il vecchio colonnello sono gli antagonisti dell'uomo realmente amato da Svetlova, il quale, a differenza degli altri personaggi, di cui conosciamo unicamente il cognome, viene indicato da Belyj sempre e solo con nome e patronimico, Adam Petrovič. Il colonnello, geloso, informa della relazione l'ingegnere;

sorpresi insieme gli amanti, Svetlov sfida a duello Adam Petrovič, che muore poco dopo a causa della ferita causata dalla pallottola.

Adam Petrovič però, che porta significativamente il nome del primo uomo, ‘resuscita’, ossia ricompare nella quarta parte dell’opera nelle vesti di un pellegrino arrivato al convento a lavorare come falegname, mestiere che rimanda palesemente a Gesù. Nel monastero vive una giovane igumena (corrispettivo ortodosso della badessa o madre superiora), che non è altri che Svetlova la quale, dopo la morte dell’amante, ha preso i voti (elemento peraltro che la accomuna alla Tamara lermontoviana). I due si uniscono alla fine in un matrimonio mistico: ciò che è stato impossibile nella vita terrena, è possibile in quella ultraterrena.

I tratti erotico-mistici della figura della monaca, appena intuitibili nella *Seconda sinfonia* in quanto doppio della Fiaba, diventano espliciti nella figura di Svetlova. Quest’ultima in una stesura iniziale dell’opera aveva una sorella: nel “contrappunto” dei temi delle due sorelle “sta il contrappunto di tutta la ‘Sinfonia’; il protagonista non sa chi ama delle due”, scriverà Belyj nei suoi materiali autobiografici (2016: 81). I due personaggi femminili complementari della *Seconda sinfonia* e della versione iniziale della *Quarta* si fondono, nella stesura definitiva del *Calice delle tormenti*, in una sola figura, che vive però sdoppiata in una dimensione terrena e una celeste.

Parafrasando quanto scritto da Belyj stesso nell’introduzione all’opera, lo scrittore e critico Ivanov-Razumnik (1878-1946) dirà che le prime tre parti in cui è divisa la sinfonia corrispondono rispettivamente agli elementi della tormenta, dell’oro e del vento, e la quarta a quello del cielo (Ivanov-Razumnik 2004: 561). Tutta la narrazione del *Calice delle tormenti* avviene, infatti, su due piani, le prime tre parti si svolgono nella dimensione terrena, Pietroburgo e dintorni, mentre la quarta parte ha luogo nella dimensione ultraterrena del non meglio identificato monastero; avvengono, tuttavia, spesso incursioni dall’una all’altra dimensione. Già nella seconda parte, infatti, dopo aver ricevuto

una lettera d'addio da Adam Petrovič, che aveva visto Svetlova in compagnia di Svetozarov, lei si ritira in un monastero, preannunciando così la futura consacrazione religiosa. Solo dopo il ritorno in città, rincontrato Adam Petrovič, i due diventano amanti; l'aver ceduto alla passione carnale è l'ultima prova dell'impossibilità di unirsi nell'Amore in questo mondo.

Nella quarta parte dell'opera Svetlova, vedendo il pellegrino ma non riconoscendolo subito, ha sprazzi di reminiscenze della sua vita precedente ed è istintivamente attirata verso di lui, che al contrario la scaccia.

All'interno della stessa dimensione, o nel passaggio dall'una all'altra, i tre personaggi principali subiscono continue metamorfosi: Svetlova diventa l'igumena; Adam Petrovič il pellegrino-falegname e, nel matrimonio mistico, il sacerdote; Svetozarov si trasforma nel vescovo venuto a controllare cosa accade in quel "monastero eretico" (Belyj 2014: 317).

Il colonnello prende, però, anche sembianze animali. Compare come bestia dell'Apocalisse, come un serpente o un drago intessuto di anelli che rappresentano "i milioni di istanti" (Belyj 2014: 308). Nella dimensione terrena, infatti, gli elementi dominanti sono il tempo, il denaro, la vecchiaia e la morte, e di conseguenza un tipo di passione che, vivendo di istanti, non può mai essere saziata. Tutti questi elementi sono simboleggiati appunto da Svetozarov: "“Это я, – время”, dice il colonnello, “– несусь за тобой шептать о смерти, потому что все умрем и протянемся в гробах” (Belyj 2014: 254).⁸ La passione, secondo Belyj, è proprio il tormento del tempo: la lotta che sul piano empirico si svolge tra "la bassa passione erotica" e "l'amore tra i sessi 'in Cristo'" diventa, su un piano superiore, la lotta "tra il tempo e l'eternità" (Askol'dov 2004: 506).

⁸ "Sono io, il tempo, che ti inseguo sussurrandoti della morte, perché tutti moriremo e giaceremo nella bara".

L'Eternità domina invece nella dimensione ultraterrena e corrisponde alla passione che può essere saziata, che ha vinto il Tempo e, non vivendo di istanti, si completa nell'unione degli amanti in Cristo:

Чем нежнее любовь, несказанной, тем грознее, ужасней встает
ненавистное время во образе и подобии человеческом...

Вы любите свято, о, бойтесь, желанный: третий встает между
вами!

Странно зовет священная любовь на брань с драконом
времени.

Зовет. Все зовет...

Все победит любовь! (Belyj 2014: 229).⁹

In ognuna delle metamorfosi i tre personaggi sono inoltre esplicitamente paragonati o implicitamente associabili a diversi prototipi tratti dalla mitologia classica e nordica, nonché dal Vecchio e Nuovo Testamento:¹⁰ Svetlova è Arianna, Brunilde, Eva, Maria, Maddalena, Sofia, la Donna vestita di Sole; Adam Petrovič è di conseguenza Teseo, Sigfrido, Cristo Sposo e Cristo Risorto, un Nuovo Adamo; Svetozarov, infine, compare come Sattana, Minotauro, Mefistofele, drago, serpente.

Svetlova è Eva perché tenta Adamo ed è lei stessa tentata dal serpente, ma quando schiaccia quest'ultimo alla fine dell'opera è la Donna vestita di Sole dell'Apocalisse. La città di Pietroburgo, riconoscibile come città reale solo in pochi punti della narrazione, è piuttosto un labirinto da cui non riescono ad uscire e in cui

⁹ "Più tenero è l'amore, indicibile, più terribile e minaccioso si alza l'odioso tempo a immagine e somiglianza di uomo... / Il vostro amore è sacro, oh, abbi timore, diletto: un terzo si alza tra voi due! / In modo strano l'amor sacro chiama alla battaglia contro il drago del tempo. / Chiama e chiama... / Tutto vincerà l'amore!".

¹⁰ Per l'individuazione dei personaggi biblico-mitologico-letterari si veda anche: Tilkes-Zaoesskaja 2005; Garmaš 2001; Garmaš 2015.

non riescono a incontrarsi Arianna e Teseo inseguiti dal Minotauro. Ma Svetlova è anche Brunilde risvegliata con un bacio da Sigfrido: “Я – ищущий, а она – Брунгильда, окруженная поясом огня!” (Belyj 2014: 217), dice Adam Petrovič; “Не пробегаем ли мы огневой пояс страсти, как Зигфриды? Почему древний змий оскалился на нас? Обнажаем меч и точно всё ищем Брунгильду” (Belyj 2014: 211).¹¹

Il rimando agli ‘anelli’ del serpente/drago, e il riferimento esplicito al Minotauro, fanno pensare però anche a Minosse, il demone che giudica le anime all’ingresso del II Cerchio dell’Inferno dantesco.¹² Minosse avvolge nelle sue spire i dannati, mutando il numero di giri della sua coda a seconda della gravità del peccato. E i primi peccatori che Dante incontra sono proprio i lussuriosi, tra cui quelli morti di morte violenta, trascinati da una bufera incessante che, per la legge del contrappasso, simboleggia la passione carnale a cui non hanno saputo resistere.

Nel *Calice delle tormenti* i due amanti vengono spesso indicati con i pronomi generalizzanti ‘lui’ e ‘lei’; questo espediente artistico contribuisce a rafforzare l’indeterminatezza del contenuto dell’opera perché, di fatto, non è sempre chiaro di chi stia parlando l’autore. Ancora prima di conoscersi di persona i due prota-

¹¹ “Io sono colui che cerca, e lei è Brunilde circondata da una cinta di fuoco”; “Non attraverseremo forse la cinta di fuoco della passione come dei Sigfrido? Perché l’antico serpente ci ha spalancato le fauci? Sfoderiamo la spada e continuiamo certo a cercare Brunilde”.

¹² Belyj non ha mai scritto su Dante saggi specifici, né esistono ad oggi pubblicazioni interamente dedicate all’influenza del poeta italiano su di lui. Riferimenti a Dante, e soprattutto a Beatrice, filtrati dalla filosofia di Solov’ev, sono tuttavia sparsi in vari suoi libri di memorie (si veda in particolare Belyj 1995 e 2017). In Belyj 2015: 225 fa esplicito riferimento all’“intenso desiderio” di studiare l’autore della *Commedia*.

gonisti si chiamano, si cercano, più esattamente ‘si invocano’ in preda a una specie di presagio dell’esistenza l’una dell’altro:

Женщина с золотыми волосами искала всю жизнь воплощения
– в улыбках, в словах и делах.

Единый вставал Лик, Желанный, – пред ней улыбался,
склонялся,

Опять. И опять...

Манил все тою же тайной (Belyj 2014: 206).¹³

Belyj usa per definire il volto dell’amato il termine *lik*, qui tradotto come *sembiante*, che viene solitamente utilizzato in relazione al volto dei santi nelle visioni mistiche o nella pittura di icone (mentre per il viso delle persone comuni si usa il termine *lico*). Adam Petrovič, che Svetlova percepisce all’inizio solo come conoscenza apriori, diventa sempre più chiaramente ipostasi di Cristo.

Al richiamo di lei segue dopo poche righe quello di lui: “Милого звала, все звала. А теперь вот ее призывал, призывал” (Belyj 2014: 206).¹⁴

Anche dopo il primo incontro fugace per le strade della città, subito dopo il quale si perdono di vista, il pensiero reciproco è costante:

В ней он узнал свою тайну. Что она в нем узнала?

Она была ему милая, а он – ей.

До встречи томились, до встречи искали, до встречи молились
друг другу, до встречи снились (Belyj 2014: 215).¹⁵

¹³ “La donna dai capelli rosso oro tutta la vita aveva cercato l’incarnazione nei sorrisi, nelle parole, nelle azioni. / Un unico Sembante, il Diletto, sorgeva, sorrideva innanzi a lei, si chinava. / Ancora. E ancora... / L’allettava da sempre con lo stesso mistero”.

¹⁴ “L’amato chiamava e richiamava. E ora ecco che lui la invitava, la invitava”.

¹⁵ “In lei lui riconobbe il proprio mistero. Cosa riconobbe lei in lui? / Lei gli era cara, e lui a lei. / Prima di incontrarsi languivano, prima di incontrarsi si cercavano, prima di incontrarsi pregavano l’uno l’altra, prima di incontrarsi si sognavano”.

Mentre Adam Petrovič è sempre comunque associabile alla figura di Cristo e Svetozarov è sempre Satana in tutte le sue manifestazioni, umane, bestiali e materiali, Svetlova – seducente come una gatta all’inizio della narrazione, e flessuosa come una pantera quando veste alla fine l’abito monacale – vive a metà tra la dimensione celeste e quella terrena. Anche nella Quarta parte, oltre che sotto forma di igumena, appare infatti come una strega che cavalca la luna, ricorda e prova nostalgia per la vita laica, mortale. Resta così sotto il dominio della passione non saziabile finché non riuscirà a sconfiggere definitivamente il serpente, e dunque il Tempo, con l’aiuto di Adam Petrovič/sacerdote.

Ognuno di questi tre complessi personaggi rappresenta nella sinfonia un modello seduttivo: Svetlova e Adam Petrovič pronunciano l’una all’altro parole allettanti, sia prima che dopo essersi conosciuti, Svetozarov tenta di attirare a sé Svetlova. Infine, l’autore stesso cerca di attirare il lettore verso quell’amor sacro di cui parla nell’introduzione.

Il discorso seduttivo del “milionario” Svetozarov verte sempre sulla passione bassa e la promessa di ricchezza: “Страсть — ударное горе: седая страсть — обманщица, смерть” (Belyj 2014: 241).¹⁶ Il colonnello, il cui volto è simile a una luna su cui si riflette “lo scintillio argenteo del denaro” (Belyj 2014: 250), si getta come una belva, come “la morte canuta” (Belyj 2014: 254), su Svetlova, quando questa esce nuda dal bagno nel lago:

Солнце мое – вечное, вечное золото, – покорно отдайтесь мне.
Я осыплю вас моими богатствами, как волнами знойных,
пьяных, солнечных лучей.

¹⁶ “La passione è un assalto straziante: la passione senile è un inganno, è la morte”.

Когда вы придете ко мне, я воздвигну хрустальный дворец, точно весь сотканный из воздуха. В этом мире засветит мне солнце (Belyj 2014: 262).¹⁷

Il colonnello tenta dunque di sedurre Svetlova con la promessa di una distopica dimora invasa di sole cocente e fatta di trasparente cristallo, che rimanda da un lato alla falsità del progresso dell'umanità terrestre secondo l'uomo del sottosuolo dostoevskiano, e dall'altro all'inganno del frutto proibito: se si facesse corrompere da Svetozarov/serpente Svetlova/Eva sarebbe destinata per sempre alla vita mortale.

Il discorso seduttivo di Adam Petrovič – personaggio, come si è detto, interamente legato alla dimensione celeste – ruota invece attorno alla promessa dell'Eternità: “Нам открыты святые восторги, вечные восторги, яркие, потому что всякая любовь ко Христу, как на крыльях, уносит” (Belyj 2014: 283).¹⁸

Le parole che a sua volta la protagonista rivolge ad Adam Petrovič mescolano tenerezza e sensualità e ricalcano in alcuni punti noti passi biblici. Si confronti, ad esempio, il frammento

Она крикнула: “Пора и мне любить”.

[...]

Вытянула шею, всплеснула руками, рассыпала золото волос и пела, и пела:

¹⁷ “Mio sole, eterno, eterno oro, concedetevi a me con remissione. Vi ricoprirò con le mie ricchezze come ondate di raggi di sole, ebbri e ardenti. / Quando verrete da me innalzerò un palazzo di cristallo come d'aria intessuto. In questo mondo risplenderà per me il mio sole”. Si noti che entrambi i cognomi, Svetlova e Svetozarov, derivano dalla radice della parola *svet*, ossia ‘luce’.

¹⁸ “Si spalancano per noi estasi sacre, estasi eterne e vivide, perché ogni amore per Cristo porta via con sé come se avesse le ali”.

“Зацелую тебя, милый, сладко-алыми устами моими” (Belyj 2014: 248).¹⁹

con l’incipit del *Cantico de’ Cantici*: “Mi baci con i baci della sua bocca!” (Ct 1,2).²⁰ A questo proposito è anche importante ricordare che nella Chiesa ortodossa russa durante le funzioni religiose le preghiere non si declamano, ma si intonano, si cantano appunto.

Le quattro parti dell’opera hanno sottotitoli che imitano le sezioni della funzione religiosa ortodossa e tutto il testo è inteso di termini riferiti non solo a concetti astratti della vita spirituale, ma anche attinenti alle chiese come edifici e a oggetti materiali come gli arredi sacri. Interi brani stilizzano a livello lessicale e sintattico le sacre scritture e alcune preghiere ortodosse.²¹ Belyj stesso scriverà a Ivanov-Razumnik che l’opera è una sorta di *radenie*, ossia una forma di rito sacro collettivo di alcune sette cristiane composto di danze e canti che conducono a stati di estasi (Belyj – Ivanov-Razumnik 1998: 58, 496).

Uno dei leitmotiv dell’opera è la preghiera detta *ektenia*, costituita da una serie di invocazioni recitate dal diacono a cui risponde il coro. Al termine di ogni invocazione il diacono solleva verso l’alto l’*orarion*, parte della sua veste costituita da due strisce di stoffa appoggiate sulle spalle che imitano le ali. L’esortazione a sollevare l’*orarion* è un invito a levare il cuore e la preghiera a Dio.

¹⁹ “Lei gridò: ‘È venuta per me l’ora di amare’. / [...] / Allungò il collo, fece un gesto di disperazione, sparse l’oro dei suoi capelli e cantava e cantava: ‘Ti bacerò, mio amato, con le mie labbra dolci-scarlatte’”.

²⁰ Nella traduzione sinodale russa: “Да лобзает он меня лобзанием уст своих!” (*Pesnja pesnej* 1,1).

²¹ Si vedano in proposito Janecek 1974: 508; Tilkes 1995; Kuznecova 2016: 183.

Nella *Sinfonia* l'*ektenia* viene ripetuta più volte con piccole variazioni. La prima volta, ad esempio, viene pronunciata da un personaggio collettivo ed è rivolta alla tormenta di neve: “Ревом, ревом орари в вышину мечите, диаконы вихрслужения. Вьюге помолимся” (Belyj 2014: 225).²² Una *ektenia* è pronunciata da Svetlova all'amato prima ancora di conoscerlo: “К милому, к милому с мольбой взоры свои бросала, помощи у него просила. Ему молилась” (Belyj 2014: 253).²³ Sulla città intera, fin dall'inizio, incombe un “diacono invisibile”:

Невидимый диакон, клонясь над домами, замахнулся
взвизгнувшим вейным кадилом, проливая ласку, воздушную,
снежную.

Невидимый хор подпевал: “Радуйся, невеста метелица!”
(Belyj 2014: 205).²⁴

Diversi tipi di preghiera si alternano dunque nel corso della narrazione. La frase pronunciata dal coro è una semi-citazione dell'inno acatisto *Gioisci, sposa senza nozze* (Radujsja, Nевesto Nenevestnaja), molto diffuso nella Chiesa ortodossa. L'immagine di Svetlova va così a fondersi con quella della bufera di neve che dà il titolo all'opera.

Svetlova e Adam Petrovič, pur avendo entrambi maturato un senso più alto dell'amore, sono tuttavia attirati nei 'vortici' della passione terrena, insaziata, che possiede i loro due antagonisti (Askol'dov 2004: 507). Nonostante ciò, per entrambi gli amanti il pensiero dell'altro diventa subito, anche a livello lessicale, pensiero su Dio

²² “Ululando, ululando lanciate alle altezze gli *orarion*, diaconi della liturgia dei vortici, la bufera preghiamo”.

²³ “All'amato, all'amato pregando ho lanciato i miei sguardi, aiuto gli ho chiesto. / A lui pregavo”.

²⁴ “Chinandosi sulle case, agitava un aereo turibolo stridente, spargendo lieve tenerezza di neve. / Un invisibile coro ripeteva: ‘Gioisci, sposa bufera’”.

(Kuznecova 2016: 181): “Сладкая была дума о ней, сладкая о Господе тайна: значит, Господь был среди них” (Belyj 2014: 215).²⁵

“Il Verbo si è fatto Carne”, il motto evangelico che all’inizio dell’opera Svetlova ripete più volte, si realizza alla fine nel suo esatto contrario: è la Carne, la Svetlova mortale, a farsi Verbo: l’igumena si spoglia nella sua cella della tonaca nera e indossa un abito di raso bianco e un copricapo d’argento per andare incontro allo Sposo, ossia Adam Petrovič/sacerdote, insieme sconfiggere il serpente e ritirarsi, almeno apparentemente, nella dimora del Sole.

В келье игуменя раздевалась. Под окном метель шепталась.
[...] Шелест черных шелко́вых волн – водопад ниспадающих
ряс, возникал от пляски ее обнаженных рук. [...] Игуменя
расплела шелковые ткани кудрей, одела серебристый
клубок, обвила себя атласом лилейным, собираясь к нему на
встречу (Belyj 2014: 334).²⁶

La figura di Cristo Sposo compare in realtà già nel paragrafo *Vtoraja metel’naja ektenija* (Seconda ektenia alla tormenta) della Prima parte, preannunciando così il finale della sinfonia:

Жениха громче исповедуйте, громче, – как снег белого, громче.
Гремите, гремите, ах, рога вихряные!
Громче вопите, громче, всё вопите громче: се во снег оделся
жених, се грядет метелью.
Гряди, метель, гряди! (Belyj 2014: 237).²⁷

²⁵ “Dolce era il pensiero di lei, dolce il mistero di Dio: e vuol dire che Dio era in mezzo a loro”.

²⁶ “Nella cella si spogliava l’igumena. Sotto la finestra la tormenta sussurrava. [...] Dalla danza delle sue braccia nude saliva il fruscio delle nere onde di seta, la cascata della tonaca che ricadeva. [...] L’igumena sciolse il tessuto setoso dei ricci, indossò il copricapo argentino, si avvinsse di raso color del giglio, preparandosi all’incontro con lui”.

²⁷ “Confessate lo Sposo più forte, più forte, lo Sposo bianco come la neve, più forte. / Tonate, tonate, corni vorticanti! / Più forte, urlate, più forte, urlate

La struttura ciclica dell'opera e la ripetizione ossessiva di molti leitmotiv sono frutto di una scelta estetica precisa, che Belyj spiega nell'introduzione con il desiderio di perfezionare la tecnica utilizzata nelle precedenti sinfonie e della quale non era mai rimasto soddisfatto. Questa preponderanza dell'aspetto formale accentua anche l'impressione che il testo sia simile a un lungo rito religioso (*radenie*, come si è detto), in cui i singoli personaggi e un personaggio collettivo, il diacono e il coro invisibili che aleggiano sulla città, intonano la propria invocazione al fine di attrarre il lettore e trasportarlo dalla dimensione terrena a quella celeste.

Il modello da seguire secondo Belyj è dunque l'unione finale dell'igumena con il pellegrino/sacerdote, a cui si contrappongono le passioni che vivono di istanti, presentate nella Quarta parte in scene piuttosto equivocate di inseguimenti di monaci e monache tra i cespugli intorno al convento.

Svetlova riconosce Adam Petrovič nel pellegrino grazie allo splendore dei suoi occhi *sinie* (azzurri, blu), e si spalanca per lei il trionfo del divino: “Синева Господня победила время!” (Belyj 2014: 333).²⁸

Oltre al discorso amoroso tra i due protagonisti, e ai tentativi di seduzione di Svetozarov, è pertanto individuabile nel testo il discorso persuasivo dell'autore, che pone l'accento sulla vittoria dell'amor sacro e dell'Eternità sulla lusinga e sul tormento del Tempo e della passione insaziabile:

Гад к нам ползет. На нас воздвигается, просится: пора оковать твою, жена, чистоту змеиным кольцом возврата.

sempre più forte: ecco, di neve si è vestito lo Sposo, ecco che viene come la tormenta. / Vieni, vieni, tormenta!”.

²⁸ “L'Azzurro del Signore ha vinto il tempo!"; questa è l'ultima occorrenza della frase nel paragrafo *Terza ektenia alla tormenta* della Quarta parte della sinfonia. Il motto si ripete precedentemente varie volte, anche nella variante “L'Azzurro del Signore ha *ucciso* il tempo”.

Ты была окована землей. Ныне ты верна небу.
Пора нам испить любви, поразить змея, уйти в солнечную
обитель (Belyj 2014: 338).²⁹

Questo Amore ideale che “deve contrapporsi sia all’esaltazione mistica che all’attrazione erotica” è però, secondo alcuni studiosi, piuttosto nebuloso (Piskunov 1991: 156). Effettivamente anche Belyj è consapevole, come spiega nell’introduzione, della vaghezza di questa nuova religione dell’amore che ha scelto di rappresentare con il leitmotiv della bufera di neve. In tutta l’opera il tema della tormenta è, secondo Sergej Solov’ev, “una possibilità occulta”, “il richiamo della donna amata”, è il tentativo di persuasione nei confronti dell’umanità a liberarsi dalle tenebre dell’inverno, dal caos delle forze materiali che intrappolano l’Anima del mondo, rappresentate da Svetozarov, e ad elevarsi “nel cosmo, nella luce primaverile”, che si riflette attraverso l’immagine del pellegrino, Cristo risorto e Nuovo Adamo (Solov’ev 2004: 103).

Nonostante la quarta sinfonia sia dunque, a livello formale, l’unica opera di cui Belyj si dice soddisfatto fino a quel momento, a livello contenutistico:

Должен оговориться, что пока я не вижу достоверных путей реализации этого смутного зова от любви к религии любви. Вот почему мне хотелось изобразить обетованную землю этой любви из метели, золота, неба и ветра. Тема метелей — это смутно зовущий порыв... куда? К жизни или смерти? К безумию или мудрости? И души любящих растворяются в метели (Belyj 2014: 202).³⁰

²⁹ “La Bestia striscia verso di noi. Si schiera davanti a noi, ci scongiura: è venuto il momento di serrare, Donna, la tua purezza con l’anello del serpente del ritorno. / Tu eri prigioniera della terra. Ora sei fedele al cielo. / È giunta l’ora per noi di bere il calice dell’amore, sconfiggere il serpente, ritirarci nella dimora del sole”.

³⁰ “Devo precisare che per il momento non vedo nessuna via affidabile per la realizzazione di questo vago impulso dall’amore alla religione dell’amore. Ecco perché ho voluto rappresentare la terra promessa di questo amore utilizzando

Il leitmotiv della tormenta di neve non può non far pensare al vortice di vento che eternamente sospinge le anime lussuose nel V canto dell'*Inferno* di Dante,³¹ sicuramente il più noto agli intellettuali russi dell'epoca.³² Questo leitmotiv è dunque probabilmente anche una delle tante originali rielaborazioni che i simbolisti russi fanno del materiale della *Commedia*. Nella *Quarta sinfonia* la bufera non conduce necessariamente all'eterna perdita e può forse, al contrario, essere la premessa per il raggiungimento della vita eterna.

Il Calice delle tempeste è l'ultima opera scritta nel genere letterario della sinfonia; quando viene data alle stampe, nel 1908 (Belyj 2016: 307, nota 626), Belyj stava già sperimentando la stesura del suo primo romanzo lungo, *Serebrjanyj golub'* (Il colombo d'argento), pubblicato l'anno dopo, in cui tornano tipologie di personaggi già note, due figure femminili contrapposte, una che spinge il protagonista verso l'amore puro, l'altra verso la bassa passione carnale, dissidio questo che, ancora una volta, determinerà la morte fisica dell'eroe maschile.

la tormenta, l'oro, il cielo e il vento. Il tema delle tempeste è uno slancio che in maniera vaga ci spinge... dove? Verso la vita o verso la morte? Verso la pazzia o verso la saggezza? Anche le anime degli amanti si sciogliono nella tormenta”.

³¹ Sul significato della ‘bufera’ cfr.: [https://www.treccani.it/enciclopedia/bufera_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bufera_(Enciclopedia-Dantesca)/) e le diverse interpretazioni critiche susseguitesi nei secoli: https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?query=&cmd=Search&language=any&cantica=1&canto=5&line=31.

³² Il primo decennio del Novecento è il periodo in cui il soggetto di Paolo e Francesca conosce in Russia il maggiore successo; contribuiscono alla sua diffusione, oltre alla più nota ‘fantasia sinfonica’ di Petr Čajkovskij (1877), anche le opere liriche di Sergej Rachmaninov (1906) ed Eduard Nápravník (1902), nonché la traduzione russa della tragedia di Stephen Phillips (cfr. Phillips 1901), a cui Nápravník si era ispirato, e le riproduzioni e commenti al dipinto di Dante Gabriele Rossetti di inizio secolo (cfr. Vengerova 1900). Notevole risonanza ha, inoltre, la tragedia di d’Annunzio, per la quale rimandiamo a Pagani 2014.

Riferimenti bibliografici

- S.A. Askol'dov, "Tvorčestvo Andreja Belogo", in A.V. Lavrov (red.), *Andrej Belyj: Pro et contra*, Sankt-Peterburg, RCHGA 2004: 488-513.
- A. Belyj, *Vospominanija o Bloke*, Moskva, Respublika, 1995.
- , *Simfonii*, Moskva, Dmitrij Sečin, 2014: 199-342.
- , *Na rubeže dvuch stoletij*, Moskva, Dmitrij Sečin, 2015.
- , *Literaturnoe nasledstvo. Tom 105: Andrej Belyj; Avtobiografičeskie svody: Material k biografii. Rakurs k dnevniku. Registracionnye zapisi. Dnevniki 1930-ch godov*, Moskva, Nauka, 2016.
- , *Na čalo veka*, Moskva, Dmitrij Sečin, 2017.
- , *Sinfonia (2-a, drammatica)*, trad. it. G. Giuliano, Torino, Petuški, 2022.
- , *Literaturnoe nasledstvo. Tom 105: Andrej Belyj; Avtobiografičeskie svody: Material k biografii. Rakurs k dnevniku. Registracionnye zapisi. Dnevniki 1930-ch godov*, Moskva, Nauka, 2016.
- A. Belyj – Ivanov-Razumnik, *Perepiska*, Sankt-Peterburg, Atheneum-Feniks, 1998.
- N.V. Kotrelev (red.), "Blok v neizdannoju perepiske i dnevnikach sovremennikov (1898-1921)", in *Literaturnoe nasledstvo. 92. Aleksandr Blok. Noye materialy i issledovanija. Kniga tret'ja*, Moskva, Nauka, 1982: 153-539.
- A.G. Bojčuk, "Lučezarnyj starec: 'sloj' Merežkovskogo v Kubke metelej A. Belogo", *Izvestija RAN. Serija literatury i jazyka* 2. 54 (1995): 16-30.
- , *O "Kubke metelej" Andreja Belogo*, Moskva, PPP Tipografija "Nauka", 2015.
- S. Fillips, *Paolo i Frančesca. Tragedija v četyrech dejstvijach*, per. L. i V. Andruson, Sankt-Peterburg, Tip. "T-va Chudož. pečati", 1901.
- L.V. Garmaš, "Obraz Christa v simfonijach A. Belogo", *Russkaja filologija. Ukrainskij vestnik* 4. 20 (2001): 87-91.
- , "Eros i tanatos v četvertoju simfoniju Andreja Belogo *Kubok metelej*", in Id., *Tanatologičeskie motivy v proze russkich simbolistov*, Char'kov, Izd. vo OOO "Ščedraja usad'ba pljus", 2015: 239-250.
- Z. Gippius, "Messa", in AaVv, *Severnye cvety na 1903 god*, Moskva, Skorpion, 1903: 65-73.

- G. Janecek, "Literature as Music: Symphonic Forms in Andrei Belyi's *Fourth Symphony*", *Canadian-American Slavic Studies* 8.4 (1974): 501-512.
- Ivanov-Razumnik, *Veršiny. Aleksandr Blok. Andrej Belyj*, in *Andrej Belyj: Pro et contra*, Sankt-Peterburg, RCHGA, 2004: 543-678.
- E.V. Kuznecova, "Otraženie filozofsko-religioznych idej D. Merežkovskogo v simfonii *Kubok metelej* i romane *Serebrjanyj golub'* Andreja Belogo", *Toronto Slavic Quarterly* 57 (2016): 175-194.
- O. Matich, *Erotic Utopia: The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle*, Madison, University of Wisconsin Press, 2005.
- M.P. Pagani, "Francesca da Rimini: dal 'teatro di poesia' dannunziano al dantismo per la scena russa", *Dante e l'arte* 1 (2014): *Dante e il teatro*: 97-116.
- J. Presto, *Beyond the Flesh: Alexander Blok, Zinaida Gippius, and the Symbolist Sublimation of Sex*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2009.
- V.M. Piskunov, "Opyt pročtenija "Četvertoj simfonii" Andreja Belogo", in *Andrej Belyj: master slova – iskusstva – mysli*, Bergamo, Istituto Universitario di Bergamo, 1991: 151-161.
- S.M. Solov'ev, "[Recensione a:] Andrej Belyj. *Kubok metelej. Četvertaja simfonija*. Knigoizdatel'stvo "Skorpion". Moskva. 1908. Cena 1 p. 50 k.", in A.V. Lavrov (red.), *Andrej Belyj: Pro et contra*, Sankt-Peterburg, RCHGA, 2004: 102-104.
- V.S. Solov'ev, *Il significato dell'amore*, trad. it. A. dell'Asta, Milano, Edilibri, 2003.
- O.K. Tilkes, "Pravoslavnye reminiscencii v Četvertoj simfonii", *Literaturnoe Obozrenie* 4-5 (1995): 135-143.
- O.K. Tilkes-Zaoesskaja, "Četvertaja simfonija Andreja Belogo: točki zatemnenija fokalizacii" i neomifologičeskij porjadok dejstvija", *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology* 1 (2005): <http://bugayev.ru/cetera.htm>
- Z.A. Vengerova, "Poet-chudožnik. Dante-Gabriel' Rossetti", *Novyj mir* 47 (1900): 446-447.

*Forme della seduzione del discorso religioso
nella Symphonie pastorale di André Gide:
invenzione e manipolazione*

SUSANNA ALESSANDRELLI

La *Symphonie pastorale* di Gide – potremmo dire – comincia all’insegna di Rousseau, come una specie di apologo pedagogico in cui sembra prospettarsi la possibilità del *bonheur*, e si chiude tragicamente all’insegna di Racine, con una catastrofe morale e fisica che coinvolge tutti i personaggi.

Nel racconto, gli espedienti argomentativi, attraverso i quali si concretizzano i meccanismi seduttivi del discorso, si sostanziano di continui riferimenti ai testi sacri più o meno strategicamente manipolati in funzione dell’operazione seduttiva intrapresa dal pastore protestante; nonché dell’autoinganno messo in atto da quest’ultimo nei suoi propri confronti. Quello della presenza di riferimenti biblici ed evangelici, come si sa, è un dato costante della scrittura di Gide.¹ Quanto alla *Symphonie pastorale* la critica

¹ A tal proposito Jean-Michel Wittmann ha osservato: “D’un côté, elle [la Bible] constitue un ensemble d’images, de thèmes, de figures, de fables, d’une richesse inépuisable, un terreau où l’imaginaire gidien, à des fins sacrées ou profanes, ne cessa de germer; de l’autre, elle propose un rythme à la phrase gidienne” (2013: 13). Gide scrive in *Si le grain ne meurt*: “L’émotion que j’y puisais n’était sans doute pas d’ordre uniquement religieux, non plus que n’était d’ordre purement littéraire celle que me versait l’*Iliade* ou l’*Orestie*. Ou plus exactement, l’art et la religion en moi dévotieusement s’épousaient, et je goûtais ma plus parfaite extase au plus fondu de leur accord” (2001: 221-222).

ha sottolineato come in quest'opera la forza seduttiva del testo religioso determini contenuto e forma del racconto ancor più in profondità che in altri casi.² “Charmes divins et déguisements diaboliques” è il titolo di un articolo di Antoine Vergote sul potere seduttivo del discorso religioso che ben definisce l'operazione retorica di Gide nel testo di cui ci occupiamo (1980: 78).

Nella *Symphonie pastorale* il potere seduttivo del discorso religioso si sviluppa su almeno due livelli: il primo è quello nel quale l'autore, al di sopra della vicenda raccontata, instaura implicitamente un dialogo con il lettore, per mostrare come la forza del principio religioso arrivi a modificare in maniera decisiva la percezione del reale da parte del personaggio principale, trascinandolo in un processo di autoinganno che è, di fatto, un'auto-seduzione.³ A un secondo livello, invece, lo stesso personaggio si presenta come l'agente di un'opera seduttiva rivolta verso altri e, in particolare, verso la giovane oggetto di un'attrazione erotica inconfessata. Questo doppio livello in cui si realizza il discorso si riflette nella struttura dell'opera nella quale, ferma restando la vigenza della forma diaristica, si alternano un registro in cui la modalità dominante è quella diegetica e un registro più propriamente ascrivibile alla confessione intima tipica del diario.

In effetti, nel *premier cahier* scritto dal protagonista, malgrado l'ostentazione delle date che scandiscono il procedere degli avvenimenti, il testo assume il carattere prevalente di un racconto retrospettivo in cui vengono esposti i fatti relativi all'incontro del pastore con Gertrude, la giovane priva della vista, trovata in

² Cfr. ad es. Bertrand 2018.

³ “Le journal du pasteur est donc un dosage génial de lyrisme et de rationalisme, d'extase et de lucidité où le lyrisme est désamorçé, voire anéanti par les attaques cruelles de l'ironie gidienne qui condamne 'l'esprit faux' du pasteur, son manque d'esprit critique, source du mal et de la souffrance des autres” (Gorris 1994: 42).

uno stato di abbruttimento, della quale il pastore decide di prendersi cura, occupandosi della sua formazione religiosa.

Nel *deuxième cahier*, invece, la scrittura assume più propriamente la forma diaristica attraverso la quale il pastore si interroga sul carattere autentico del suo attaccamento alla ragazza.⁴ Il protagonista, in questa parte dell'opera, riporta la sua esperienza interiore con sempre maggiore problematicità, non potendo più nascondere a sé stesso – ma continuando a negarla – la natura erotica dell'interesse per la giovane. Il personaggio si trasforma così, progressivamente, da oggetto di una seduzione operata su sé stesso dal discorso religioso, in soggetto di una seduzione dell'altro che usa il discorso religioso in malafede. Se tutta la *Symphonie pastorale* è ricca di riferimenti ai testi sacri, in questa seconda parte, l'opera si fa particolarmente densa di citazioni evangeliche, ed è proprio grazie al gioco intertestuale fra simili riferimenti che si sprigiona il potenziale persuasivo irresistibile che porterà al finale luttuoso.

È stato giustamente osservato che, nel primo quaderno, le citazioni tratte dal Vangelo si presentano perfettamente fuse all'interno della scrittura del pastore, come se esse siano dotate “d'un mouvement tout naturel, involontaire” (Martin 1970: LX-VII) a dimostrare fino a che punto egli sia impregnato della sua personale teologia. Grazie al linguaggio religioso si compie l'ambigua iniziazione di Gertrude “à l'harmonie profonde d'un univers fondé sur l'amour” (Martin 1970: LX) portata avanti dal nuovo Pigmalione. In ciò, notiamolo, la cecità della giovane è contemporaneamente funzionale alla seduzione e frutto della seduzione stessa. Come è stato sottolineato da Francis Pruner: “La

⁴ Come ha osservato Claude Martin: “Le second cahier du Pasteur semble montrer que le journal est le monde d'expression de celui à qui manque le recul, le détachement” (1970: CIII).

foi aveugle, le bonheur aveugle, l'amour aveugle" (1964: 6) sono i nuclei tematici fondamentali di un racconto che, non a caso, prende spunto dall'episodio relativo alla guarigione d'un cieco che si trova nel Vangelo secondo Giovanni. Va precisato, per altro, che al di là del legame che nella *Symphonie pastorale* s'instaura tra cecità e seduzione, per Gide la cecità è davvero – simbolicamente – la condizione necessaria alla felicità. Si legge in una nota del *Journal* del 25 juillet 1930, a proposito di un accordatore cieco di pianoforte:

Les aveugles qui ne sont pas musiciens sont bien à plaindre; mais lui vit dans ce monde de sons, qui rejoint le monde éternel, avec cette sorte de sérénité quasi mystique des aveugles qui laisse penser que Dieu se laisse approcher plus par l'ouïe que par la vue, et que les formes ont moins de transparence que les sons (Gide 1951: 999).

Ora, la situazione di Gertrude è l'incarnazione perfetta delle parole del Cristo secondo le quali "Se siete ciechi non conoscerete peccato" (Martin 1970: LXIV). Tuttavia, se questa frase evangelica costituisce il fondamento autentico della dottrina del pastore, tanto da essere messa ad epigrafe del secondo *cahier*, essa si presta anche, da parte del personaggio, a una distorsione interpretativa volta a legittimare, travisandolo, il carattere erotico della sua attrazione per la giovane.⁵ Uno stato di grazia come

⁵ Si tratta, di una distorsione della citazione biblica che, isolata dal suo contesto, finisce per acquisire un significato, diverso dall'originale, secondo il quale le parole del Cristo si riferiscono a uno stato di cecità spirituale anteriore alla conoscenza della volontà di Dio e quindi giustificabile: "Le texte citant s'appropriant le texte cité le mutile, et à la validité du sens premier en substitue un ne relevant que de l'imagination du pasteur et non plus de la tradition chrétienne. La notion d'un second état d'innocence précédent le péché et la loi qui s'élabore ainsi à partir de l'Écriture fait du pasteur un avatar de Pygmalion, sorte d'Adam à rebours évoluant dans un monde d'avant la chute" (Le Bras 1989: 262).

quello di Gertrude, infatti, il pastore si prefigge non solo di coltivarlo in lei, attraverso i suoi insegnamenti, ma anche, come ha evidenziato Claude Martin, di riprodurlo in sé stesso per risalire, attraverso una simile ‘cecità felice’, alla “source vive de l’amour et de la joie que ne domestiquent et ne courbent pas encores commandements et interdits” (1970: LXVII). Il seduttore è, quindi, in primo luogo, sedotto e in tal senso è significativo il bisogno del pastore di inquadrare l’incontro con Gertrude nello schema di una sorta di coazione irriflessa dovuta a un disegno della Provvidenza, come scrive nel primo quaderno:

(...) il m’apparut soudain que Dieu plaçait sur ma route une sorte d’obligation et que je ne pouvais pas sans quelque lâcheté m’y soustraire. Quand je me relevai, ma décision était prise d’emmener l’enfant le même soir, encore que je ne me fusse pas nettement demandé ce que je ferais d’elle, ni à qui je la confierais (10).⁶

Così Gide dimostra, relativamente alla forza seduttiva del sentimento religioso, il realizzarsi di uno dei presupposti necessari al funzionamento del meccanismo della seduzione, ovvero l’esistenza di una disponibilità da parte del seduttore a lasciarsi affascinare dal suo proprio discorso.⁷ Il *pathos* religioso pervade, di fatto, tutta la prima parte dell’opera nella quale, tuttavia, il termine *amore* – non senza ironia da parte dello scrittore – si manifesta fin dall’inizio in un’accezione che sfuma i contorni del sacro

⁶ Tutte le citazioni dalla *Symphonie pastorale* sono trattate da Gide 1970; da questo momento verrà indicata nel testo solo la pagina.

⁷ “La séduction est possible parce que le sujet possède un désir à animer. C’est un donné qui sert de préambule, préliminaire, préalable au rapport tel qu’il va s’instaurer. Le discours est alors l’occasion de céder au fantasme – en une dimension où le *pathos*, secrètement, l’emporte peut-être toujours sur le *logos*. On peut ainsi considérer qu’une séductibilité latente constitue le socle où vont se construire les relations argumentatives” (Szlamowicz 2017).

e del profano.⁸ Lungo tutto il racconto, infatti, il curato protestante pone al centro della sua personale teologia il segreto della “félicité supérieure” che – per dirla con le parole di Gide in *Numquid et Tu ?* – “le Christ, comme partout ailleurs dans l’Evangile, nous révèle” (2020: 96). Questo segreto è significativamente legato a una concezione vaga, volutamente indeterminata, del sentimento amoroso secondo la quale in ogni forma di amore umano si manifesta il riflesso dell’amore divino che non è “un trésor épuisable” (12).

Quando, dopo le prime difficoltà, i risultati dell’educazione della giovane cominciano a manifestarsi, il pastore si sente letteralmente travolgere da una passione per la sua adepta, ma continua a interpretare ambiguamente questo fervore come un sentimento rivolto a Dio, senza che – d’altra parte – sia possibile riportare un simile atteggiamento a mera ipocrisia:

J’eus une sorte de ravissement devant l’expression angélique que Gertrude peut prendre soudain, car il m’apparut que ce qui la visitait en cet instant, n’était point tant l’intelligence que l’amour. Alors un tel élan de reconnaissance me souleva, qu’il me sembla que j’offrais à Dieu le baiser que je déposais sur ce beau front (34).

Diana-Adriana Lefter nota come in questo bacio “Érotisme sacré et érotisme corporel se confondent à ce moment, sans que le sujet en soit conscient” (2015: 5). La studiosa definisce il trasporto del pastore quello “d’un créateur émerveillé par sa création; une sorte d’érotisme sacré, (...) car (...) l’amour que le pasteur commence à sentir pour l’être qu’il forge est une forme d’amour divin, qui annonce pourtant le désir charnel” (2015: 5).

La scelta narrativa dell’unicità del punto di vista, in forma di diario, contribuisce ad accentuare l’ambiguità irriducibile del

⁸ Marc Dambre ha osservato a questo proposito che: “La première entrée du journal lance, non sans ambiguïté, le motifs de l’élan pastoral” (1991: 64).

racconto. Come ha osservato Marc Dambre, in questa opera di Gide “n’est offert que le seul journal d’un personnage racontant sa propre histoire” (1991: 29).⁹ Il personaggio del pastore, infatti, risulta pienamente dotato dell’autorità persuasiva dovuta alla sua condizione di narratore omodiegetico. E ciò a beneficio del suo *ethos*, sia in base alla concezione aristotelica della credibilità dell’enunciatore, che a quella di “contratto fiduciario” semiotico elaborata da Greimas (1983: 122-123).

Se Aristotele, infatti, considera la credibilità dell’enunciatore un fattore essenziale del processo di persuasione (1973: 67-68), Greimas, dal suo canto, insiste sulla relazione di fiducia che l’enunciatore deve stabilire per poter convincere l’enunciatario.¹⁰ Lo statuto narrativo del pastore rinvia dunque a una precisa strategia enunciativa legata all’efficacia persuasiva dell’opera di seduzione.¹¹ E non è certamente un caso che Gide non assegni al

⁹ Scrive ancora Marc Dambre in merito al personaggio diarista: “Sorte de Janus par son double visage de diariste et de narrateur, celui qui écrit n’aura cessé de se tromper de leurrer. André Gide réussit une synthèse dynamique. Il n’y a plus besoin de la juxtaposition de deux monologues pour exprimer son propos (...). Il parvient à intégrer dans le discours d’un seul personnage les mécanismes de l’illusion subconsciente, puis volontaire, et leur dénonciation par la demi-dupe elle-même” (1991: 29-30).

¹⁰ “Il n’est peut-être pas inutile de rappeler que toute communication humaine, toute tractation, même si elle n’est pas verbale, repose sur un minimum de confiance mutuelle, qu’elle engage les protagonistes dans ce que nous avons appelé le contrat fiduciare. Qu’il s’agisse d’un je pense *sur de lui*, ou d’un je sais *hésitant*, qu’ils soient proférés à haute voix ou seulement implicites, l’enclenchement qu’ils provoquent peut-être dit proposition de contrat. Les deux sens de proposition – *énoncé (qui engage l’énonciateur)* et *suggestion, invitation (à faire un bout de chemin ensemble)* – ne sont pas inconciliables: alors que le premier engage surtout l’énonciateur, le second s’adresse à l’énonciataire, les deux définitions mettant en évidence la relation fiduciare qui ‘personnalise’ la communication” (Greimas 1983: 122).

¹¹ A proposito dello *status* d’enunciatore Albert Halsall scrive: “D’abord, il joue un rôle, souvent central, dans la diégèse, et le lecteur appliquera (ou non)

personaggio principale alcun nome proprio: come se esso possa definirsi esclusivamente attraverso il suo *status* di autorità religiosa, fino a confondersi con un modello ideale.¹²

Nella *Symphonie pastorale* è la parabola della pecorella smarrita,¹³ in particolare, a determinare le tappe essenziali della prima parte del racconto: “Il m’apparut soudain que Dieu plaçait sur ma route une sorte d’obligation et que je ne pouvais pas sans quelque lâcheté m’y soustraire. Quand je me relevai, ma décision était prise d’emmener l’enfant le même soir” (10). Più precisamente, la trasposizione che il pastore fa del suo incontro con Gertrude nei termini della parabola evangelica contribuisce all’evocazione di uno sfondo immaginario funzionale all’efficacia del processo persuasivo e auto-persuasivo: “Je ramène la brebis perdue, dis-je avec le plus de solennité que je pus” (14). Ritroviamo, qui, un aspetto importante dell’uso della parabola come strumento retorico del quale parla Quintiliano (*L’istituzione oratoria*, IV, 2, 31), vale a dire la capacità di questa figura di tramutare l’oggetto del discorso in un’immagine familiare al recettore, così da portarlo ad accettare la tesi sostenuta dal persuasore,

à ses actions les normes idéologiques préconisées par le récit pragmatique en question. Ensuite, grâce à l’accès direct au lecteur que lui vaut son rôle de narrateur, il pourra employer les figures du *logos* pour se justifier en expliquant les motivations de ses actes et dire” (1988: 241).

¹² Philippe Perdrizet scrive a tal proposito: “C’est un homme d’Église, qui semble se définir totalement par sa fonction de ministre du culte. Il ne se départit jamais de la figure qu’il veut représenter, même dans ses pensées intimes” (1999: 38).

¹³ Come ha osservato Stéphanie Bertrand, nella sua opera Gide fa frequentemente ricorso all’uso della parabola utilizzandola come “parole généralisatrice”. In alcune opere è l’intera storia ad essere concepita come una parabola atta ad illustrare una formula evangelica, si pensi ad esempio alla *Porte étroite* o al *Retour de l’Enfant prodigue* (2013: 46).

come nella citazione seguente in cui il pastore si rivolge ai suoi familiari per convincerli ad accettare Gertrude:

J'ai souvent éprouvé que la parabole de la brebis égarée reste une des plus difficiles à admettre pour certaines âmes, qui pourtant se croient profondément chrétiennes. Que chaque brebis du troupeau, prise à part, puisse aux yeux du berger être plus précieuse à son tour que tout le reste du troupeau pris en bloc, voici ce qu'elles ne peuvent s'élever à comprendre. Et ces mots: 'Si un homme a cent brebis et que l'une d'elles s'égare, ne laisse-t-il pas les quatre-vingt-dix-neuf autres sur les montagnes, pour aller chercher celle qui s'est égarée' — (...) Les premiers sourires de Gertrude me consolait de tout et payaient mes soins au centuple. Car 'cette brebis', si le pasteur la trouve, je vous le dis en vérité, elle lui cause plus de joie que les quatre-vingt-dix-neuf autres qui ne se sont jamais égarées (32).

Nel corso del primo quaderno la riscrittura della parabola biblica, intensificata dal *pathos* del personaggio, giunge a costituire un mondo immaginario, dal forte spessore mistico. I primi sorrisi della giovane, in effetti, ovvero i suoi primi tentativi di comunicazione, sono descritti dal pastore con una terminologia che rimanda alla dimensione religiosa. Egli parla d'una sorta di "transfiguration" (34) che conferisce a Gertrude un aspetto "angélique" (34) e "mystique" (34). E la forza d'una simile trasfigurazione, a sua volta, non fa che trasformarsi in strumento di seduzione che trascina il seduttore fornendogli l'alibi spirituale di cui ha bisogno.

Più oltre, l'episodio della passeggiata in montagna dei due personaggi segna l'acme della capacità seduttiva del messaggio evangelico. Gertrude, proprio perché cieca, ha la facoltà straordinaria di immaginare le montagne e le praterie che non può vedere, e di raffigurarsi il paesaggio circostante come una riproduzione del paradiso terrestre. In particolare, ricordando le parole del Vangelo, la giovane immagina di scorgere i campi pieni

di gigli, anche se il pastore le ha detto che nessun giglio può nascere a quelle altitudini. La nitidezza della sua visione interiore è più potente della realtà, ed è tanto più forte in quanto è rimasto impresso nella sua memoria il celebre passo sulla provvidenza del Vangelo secondo Luca (XII, 22-31), insegnatole dal suo mentore. In questa scena, seduzione e narcisismo si sovrappongono, e il pastore finisce per rispecchiarsi egli stesso nella visione celestiale evocata da Gertrude, che considera come sua stessa creatura, in un *trompe l'œil* semantico, un gioco di specchi che accomuna i due attanti della seduzione al di là dei loro ruoli rispettivi. L'autorevolezza del pastore, il suo *ethos*, si tramuta qui in *pathos*, in emozione estrema che confonde le due figure prese nel meccanismo della seduzione e le trasporta in una dimensione anteriore alla conoscenza del peccato.

Qualcosa di analogo avviene nell'episodio del concerto di Neuchâtel, durante il quale i due assistono all'esecuzione della sesta sinfonia, detta "Pastorale", di Beethoven. Gertrude è "noyée dans l'extase" (46) a causa della bellezza dei suoni. Quasi stordita, resta a lungo in silenzio e quando, vincendo il suo stato di sbigottimento, si rivolge al pastore chiedendogli se il mondo visto dai vedenti è veramente così bello, si sente rispondere: "Ceux qui ont des yeux, [...] ne connaissent pas leur bonheur" (46). Il concerto, così, diventa la metafora di un "rêve paradisiaque" (Blot-Labarrère 1988:14). Come afferma Baudrillard, di tutte le grandi figure della seduzione, presenti nella mitologia e nell'arte, quella di Narciso si impone con una forza singolare: "La personne séduite trouve dans l'autre ce qui la séduit, l'unique objet de sa fascination, à savoir son propre être tout fait de charme et de séduction, l'image aimable de soi" (1979: 96).

Tuttavia, in questo stesso episodio, si intravedono altri elementi destinati a sviluppi narrativi decisivi. Il pastore confessa a sé stesso di aver celato a Gertrude quella che sarebbe stata la risposta più onesta alla sua domanda: "Je ne lui répondis pas aus-

sitôt, car je réfléchissais que ces harmonies ineffables peignaient, non point le monde tel qu'il était, mais bien tel qu'il aurait pu être, qu'il pourrait être sans le mal et sans le péché" (46).

La frase tradisce il progressivo incrinarsi dello sfondo edenico su cui poggia l'alibi della seduzione, e annuncia la doppiezza dell'intento del pastore che sistematicamente, nel prosieguo, piegherà sempre più le frasi evangeliche in funzione del suo scopo seduttivo, secondo quell'indebita sovrapposizione tra *eros* e *agapé* che costituisce il nucleo tematico del testo.¹⁴

Nella seconda parte dell'opera, in effetti, la seduzione del discorso religioso assume una connotazione decisamente peggiorativa: quella iscritta nell'etimologia del termine latino *seducere*; e, più precisamente, quella che Gide, sulla scorta della Bibbia, attribuisce al Diavolo. Ecco come, in una pagina del *Journal*, egli descrive i ragionamenti seduttivi del Maligno, ragionamenti dietro i quali non è difficile scorgere quelli stessi del protagonista della *Symphonie pastorale*:

Comment ce qui t'est nécessaire ne te serait-il pas permis?
Consens à appeler nécessaire ce dont tu ne peux te passer. Tu ne peux te passer de ce dont tu as le plus soif. Consens à ne plus appeler péché ce dont tu ne peux te passer. Une grande force te

¹⁴ Saranno i progressi intellettuali di Gertrude, le sempre maggiori capacità espressive acquisite dalla ragazza, grazie all'educazione del pastore, che si manifesteranno attraverso una serie di dialoghi tra precettore ed allieva che porteranno ad una progressiva rivelazione della vera natura del sentimento amoroso: "Aujourd'hui que j'ose appeler par son nom le sentiment si longtemps inavoué de mon cœur, je m'explique à peine comment j'ai pu jusqu'à présent m'y méprendre; comment certaines paroles d'Amélie, que j'ai rapportées, ont pu me paraître mystérieuses; comment, après les naïves déclarations de Gertrude, j'ai pu douter encore si je l'aimais. C'est que, tout à la fois, je ne consentais point alors à reconnaître d'amour permis en dehors du mariage, et que, dans le sentiment qui me penchait si passionnément vers Gertrude, je ne consentais pas à reconnaître quoi que ce soit de défendu" (86).

viendrait, ajoutait-il, si plutôt que de t'user à lutter ainsi contre toi-même, tu ne luttais plus que contre l'empêchement du dehors. Pour celui qui apprit à lutter, il n'est empêchement qui tienne. Va, sache triompher enfin de toi-même et de ta propre honnêteté. Ne t'ai-je pas appris à reconnaître une habitude héréditaire dans ta droiture et la simple prolongation d'un élan; de la timidité, de la gêne, dans ta pudeur; moins de décision que de laisser-aller, dans ta vertu... ? (Gide 1951: 607).

Così come l'Eva della *Genesi*, sedotta dal serpente, diventa la seduttrice di Adamo, in modo analogo il pastore, dapprima autenticamente infatuato della sua stessa etica religiosa, scivola progressivamente nella posizione della malafede sartriana e trascina Gertrude nella relazione che la porterà al suicidio. Nel *deuxième cahier* appare evidente come il protagonista si serva della sua conoscenza dei testi sacri per circuire la giovane e indurla a contraccambiare il suo amore; nonché per spingere il figlio Jacques, studente di teologia, nella direzione di una interpretazione abusiva dei vangeli. L'opera di seduzione, insomma, assume sempre più l'aspetto di una serie di mistificanti argomentazioni teologiche razionali. Come nota Antoine Vergote: "la séduction qui détourne l'homme le plus radicalement est celle qui profite de la raison et qui la rend captive d'elle-même. Elle falsifie le principe même du langage en séparant le signe de son référent" (1980: 82).

Il *pathos* che accompagna l'opera della seduzione nel *premier cahier* viene sostituito dal *logos* nel *deuxième cahier*. Questa evoluzione del racconto richiama quella concezione della seduzione come forza distruttrice di cui parla Baudrillard, sorta di "magie noire de détournement de toutes les vérités, une conjuration de signes, une exaltation des signes dans leurs usages maléfique" (1979:10). Non è un caso che, proprio in una delle primissime pagine del *deuxième cahier*, il pastore renda conto dell'improvvisa esigenza da lui provata di consacrarsi ad una nuova lettura del Vangelo; impresa alla quale egli dichiara di

essere stato spinto dal legame con la giovane non vedente: “l’instruction religieuse de Gertrude m’a amené à relire l’Évangile” (90). Una simile rilettura dei testi sacri, compiuta “avec un œil neuf” (90), lo porterà a concludere che la possibile riprovazione del suo amore per la ragazza inferma non può essere che il frutto di un’erronea interpretazione delle sacre scritture influenzata dai testi di San Paolo. Piegando, quindi, l’interpretazione dei vangeli nel senso del suo desiderio, il protagonista stabilisce un’opposizione radicale tra quello che ha interesse a ritenere lo spirito autentico del messaggio cristiano e la parola paolina giudicata troppo volta verso la legge e il divieto:

Il m’apparaît de plus en plus que nombre des notions dont se compose notre foi chrétienne relèvent non des paroles du Christ mais des commentaires de saint Paul. [...] Je cherche à travers l’Évangile, je cherche en vain commandement, menace, défense ... Tout cela n’est que de saint Paul (90-92).

Gide si rifà qui, in particolare, al tema dell’interpretazione dell’*Epistola ai Romani*, già oggetto delle riflessioni presenti in *Numquid et tu?*¹⁵ Nel testo del 1916, lo scrittore si era posto il problema di una religione fondata “sur une libre interprétation de l’Écriture, une interprétation libérée des formulations dogmatiques de Saint Paul” (Martin 1970: LXXV). Ora, una fitta serie di riferimenti intertestuali mostra come, nella *Symphonie Pastorale*, egli riprenda lo stesso tema trasponendolo sul registro della finzione.¹⁶ Va osservato, inoltre, che la dottrina del pa-

¹⁵ Opera fondamentale nel percorso spirituale dell’autore, nella quale Gide descrive la crisi religiosa che lo travolse nel 1916, riportandovi il suo dilaniarsi tra bene e male, tra fede e desiderio, tra preghiera e timore della perdizione (Gide 2020).

¹⁶ Scrive Henri Maillet a questo proposito: “Gide a également privé son pasteur d’une part de sa propre lucidité l’a situé *en deçà* de ce qui l’était lui-même lors de la crise de 1916; c’est cependant à travers ce drame qu’il faut voir

store rappresenta una piena attualizzazione della “foi immo-raliste” (Martin 1970: LXIX) che Gide aveva espresso, venticinque anni prima, nelle *Nourritures terrestres* (1897). Resta che, nella *Symphonie pastorale*, argomenti quali “L’amour primant la Loi, la religion naturelle placée au-dessus des dogmes traditionnels, l’élimination de l’idée du péché, le bonheur en unique devoir” (Martin 1970: LXIX) sono presentati come disvalori, come strumenti di seduzione connotati negativamente.

È soprattutto nelle parti dedicate ai rapporti fra il padre e figlio, divisi segretamente dall’amore per la stessa donna ma anche da due concezioni opposte della religione, che risultano più chiari gli espedienti argomentativi ai quali il pastore ricorre per convincersi e convincere. Tecnicamente, in coincidenza con il passaggio dal *pathos* al *logos*, che caratterizza il secondo *cahier*, il pastore mette in atto un vero e proprio “Appareil argumentatif qui s’abat sur l’interlocuteur” (Bellenger 1996: 55). I versetti del Vangelo vengono da lui utilizzati per elaborare una serie di “definizioni oratorie”, nel senso che Chaïm Perelman assegna a questa espressione: vale a dire che la struttura della definizione non viene usata per fornire il senso delle parole, bensì “pour permettre en vedette certains aspects d’une réalité qui risqueraient de rester à l’arrière plan de la conscience” (1992: 233).¹⁷ Il contrasto fra i due personaggi ruota, in particolare, sull’interpretazione di alcuni brani del capitolo XIV dell’*Epistola ai Romani*. Per cercare di portare il figlio sulle proprie posizioni,¹⁸ e rafforzare così l’alibi relativo alla legittimità del suo trasporto per Gertrude, il pastore cita le stesse parole di San Paolo alle quali Jac-

le texte: le Pasteur y est affronté à ce que la parole de Paul qu’il a lui-même choisie comporte de réprobation” (1975: 80).

¹⁷ Ed ancora, ispirandosi alla prima epistola di Giovanni, il pastore annota nel diario: “Je suis la lumière du monde; celui qui est avec moi ne marchera pas dans les ténèbres” (94).

¹⁸ “Je ne pouvais que le battre qu’avec ses armes” (98), scriverà il pastore.

ques costantemente si ispira, assegnando ad esse – però – un senso spurio.¹⁹ Così, ad esempio, il riferimento al versetto 13 dell'epistola “Je sais et je suis persuadé par le Seigneur Jésus que rien n'est impur en soi et qu'une chose n'est impure que pour celui qui la croit impure” (98)²⁰ diventa per lui una giustificazione del suo innamoramento; mentre, secondo l'esegesi ortodossa, il passo sta a significare che i cristiani debbono giudicare della purezza o dell'impurità delle cose secondo la loro coscienza la quale, a sua volta, si richiama alla legge. Il pastore procede poi applicando la stessa tecnica dell'“argomentazione analogica”²¹ alle altre parabole citate nel diario: “mais à combien d'autres passages de l'Écriture n'est-on pas appelé à prêter double et triple sens? (‘Si ton œil...’; multiplication des pains; miracle aux noces de Cana, etc...). Il ne s'agit pas ici d'ergoter; la signification de ce verset est large et profonde” (98).

In generale, alla concezione dogmatica e pessimista del cristianesimo del figlio vengono contrapposti gli aspetti seduttivi, esaltanti, vitali della visione religiosa del padre.²² Tuttavia,

¹⁹ Commentando la posizione di Gide su San Paolo, François Bompaigne osserva: “Lire le Nouveau Testament sans Paul, n'est-ce pas ce qui permet à Gide, en jouant le Christ contre l'apôtre, de rendre à la Bible même sa valeur subversive, et de lui maintenir le statut de référence vivante (...). Dès lors, l'analyse des lectures polémiques de Paul par Gide, relatées notamment dans le *Journal*, permettra de revenir sur les enjeux du projet non réalisé du *Christianisme contre le Christ*” (2013: 19). Cfr. ugualmente Savage 1962.

²⁰ San Paolo, *Lettera ai Romani*, XIV.

²¹ “L'argumentation par analogie consiste à établir entre deux zones du réel jusque-là disjointes une correspondance qui va permettre de transférer à l'une les qualités de l'autre” (Breton 2001: 95).

²² Uno degli strumenti seduttivi usati dal pastore per vincere le reticenze del figlio, arroccato in una concezione rigida del cristianesimo, è, infatti, quello che consiste nell'illustrargli i benefici di ciò che egli chiama il metodo per raggiungere la felicità: “Est-ce trahir le Christ, est-ce diminuer, profaner l'Évangile que d'y voir surtout une *méthode pour arriver à la vie bienheureuse* ? (...) Chaque être est

se la posizione teologica di Jacques può apparire eccessivamente rigorista e repressiva,²³ è proprio essa alla fine – non senza una notevole abilità della costruzione narrativa – a rivelarsi salvifica. Mentre la condotta e le convinzioni del pastore portano alla catastrofe. In ciò, evidentemente, si perpetua il dissidio irrisolto, riportabile alla formazione calvinista di Gide, tra una voce autorevole e mortifera che invoca il ricorso alla legge e una voce pagana e ludica volta alla sovversione di ogni dogmatismo: “Je ne suis qu’un petit garçon qui s’amuse – si legge in una nota del *Journal* del 16 juin 1907 – doublé d’un pasteur protestant qui l’ennuie” (Gide 1951: 250).

Concludendo, è interessante constatare come nella *Symphonie pastorale*, che ha al centro il concetto di ‘amore’ come sentimento ambigualmente sospeso tra erotismo e carità, nonché come forma di accecamento nel senso più letterale, si attualizzino potentemente alcune tecniche di seduzione proprie del discorso religioso. L’opera costituisce una tematizzazione delle relazioni fra seduzione e narcisismo e, in quanto tale, mette bene in evidenza i due poli estremi del discorso seduttivo: da un lato, discorso che ha in sé la forza di un potere creativo trascendente nel quale lo stesso seduttore rimane coinvolto; dall’altro, discorso fondato su una sistematica alienazione semantica della parola in grado di soggiogare l’altro e trasformarlo in vittima (Sorlin 2017).

plus ou moins capable de joie. Chaque être doit tendre à la joie” (94). In *Numquid et tu?* Gide aveva descritto, con espressioni esultanti, quello che gli sembrava essere il fulcro del messaggio cristiano: “Joie,... joie... Je sais que le secret de votre Évangile, Seigneur, tient tout dans ce mot divin: Joie. Et n’est pas là ce que, sur toutes les humaines doctrines, votre parole a de triomphant? Qu’elle permette autant de joie que la vertu de chaque cœur en propose” (2020: 129).

²³ “Les âmes semblables à la sienne se croient perdues, dès qu’elles ne sentent plus auprès d’elles tuteurs, rampes et garde-fous. De plus elles tolèrent mal chez autrui une liberté qu’elles résignent, et souhaitent d’obtenir par contrainte tout ce qu’on est prêt à leur accorder par amour” (92).

Riferimenti bibliografici

- Aristotele, *Retorica* in Id. *Opere, Retorica, Poetica*, Roma-Bari, Laterza, 1973.
- J. Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Éditions Galilée, 1979.
- L. Bellenger, *L'argumentation: des techniques pour convaincre: connaissance du problème, applications pratiques*, Paris, ESF, 1996.
- S. Bertrand, "De la sentence biblique à l'aphorisme gidien: affirmation d'une posture de 'pasteur'", in *Gide et la Bible, Bulletin des Amis d'André Gide* (Actes du Colloque de Metz, 2013), 46.179/180 (2013): 37-49.
- S. Bertrand, *André Gide et l'aphorisme. Du style des idées*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- Ch. Blot-Labarrère, "André Gide: *La Symphonie Pastorale*. Explication du texte", *L'École de lettres* 2.LXXX (1988): 13-24.
- F. Bompaire, "Lire et écrire sans Paul? L'ironie gidienne à l'épreuve du *Nouveau Testament*" in *Gide et la Bible, Bulletin des Amis d'André Gide* (Actes du Colloque de Metz, 2013), 46.179/180 (2013): 19-36.
- Ph. Breton, *L'argumentation dans la communication*, Paris, Éditions La Découverte, Collection Repère, 2001.
- M. Dambre, *La Symphonie pastorale d'André Gide*, Paris, Gallimard, 1991.
- A. Gide, *Journal, 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1951.
- , *La Symphonie pastorale*, Paris, Lettres Modernes, 1970.
- , *Numquid et tu?*, Milano, La Vita felice, 2020.
- , *Si le grain ne meurt. Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, 2001.
- R. Gorris, *André Gide, La Symphonie pastorale*, Genova, Cideb Editrice, 1994.
- A.J. Greimas, *Du sens, II, Essai sémiotique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- A.W. Halsall, *L'art de convaincre. Le récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Les éditions Paratexte, 1988.
- Y. Le Bras, "Écriture versus écriture: l'intertextualité dans la symphonie pastorale", *Bulletin des Amis d'André Gide* 17.82/83 (1989): 259-265.

- D.-A. Lefter, “Corps vu, corps senti dans la *Symphonie pastorale* d’André Gide. De quelques formes de l’érotisme”, *Studii si cercetari filologica. Seria Limbi Romanico* 18 (2015): 1-10.
- H. Maillet, *La Symphonie pastorale d’André Gide*, Paris, Hachette, 1975.
- Cl. Martin, “Introduction”, in A. Gide, *La Symphonie pastorale*, Paris, Lettres Modernes, 1970: VII-CLV.
- Ph. Perdrizet, *Étude sur André Gide, La Symphonie pastorale*, Paris, Ellipses, 1999.
- F. Pruner, “*La Symphonie pastorale* de Gide de la Tragédie vécue à la tragédie écrite”, *Archives de Lettres modernes* 54.3 (1964): 3-32.
- C. Savage, *André Gide: l’évolution de sa pensée religieuse*, Paris, Nizet, 1962.
- S. Sorlin, “Vers une théorisation du discours séducteur”, *E-rea*, 15.1.2017: <https://doi.org/10.4000/erea.588>
- J. Szlamowicz, “La séduction et l’idéologie: sémantique, syntaxe, argumentation”, *E-rea*, 15.1.2017: <https://doi.org/10.4000/erea.59>
- A. Vergote, “Charmes divins et déguisements diaboliques”, in M. Olen-der – J. Sojcher (éds), *La Séduction*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1980: 77-84.
- J.-M. Wittmann, “Présentation”, in *Gide et la Bible, Bulletin des Amis d’André Gide* (Actes du Colloque de Metz, 2013), 46.179/180 (2013): 11-17.

Rasputin: monaco e seduttore suo malgrado

CLAUDIA OLIVIERI

There lived a certain man in Russia long ago
He was big and strong, in his eyes a flaming glow
Most people looked at him with terror and with fear
But to Moscow chicks he was such a lovely dear
He could preach the Bible like a preacher
Full of ecstasy and fire
But he also was the kind of teacher
Women would desire
(Oh those Russians!)
Boney M., *Rasputin*, 1978

The Russia's greatest love machine?

Icona pop, contadino analfabeta, pio e folle, ipnotizzatore diabolico, ciarlatano e provvidenziale terapeuta alla corte dei Romanov: Grigorij Rasputin è diventato uno dei personaggi più noti della Russia moderna anche grazie a *mainstream* e *merchandising*. Vive agli albori dell'epoca della riproducibilità tecnica, quando i suoi accoliti ne vendono le foto autografate e 'taumaturgiche'. Ispira, pure dall'al di là, *hit* musicali (come quella riportata in epigrafe), cinema e televisione, balletti, carte e manuali per la divinazione, bar e *strip club*, manga e fumetti erotici, bevande alcoliche, creme maschili che assicurano "extra big size".¹

¹ Estrapolo appena qualche esempio da un campionario vastissimo e verificabile con una semplice ricerca in rete. Rasputin dà il nome a: innumerevoli

La vasta gamma di prodotti dedicati dimostra tra l'altro che una delle componenti preponderanti del paradigma di questo (in)discusso protagonista è quella sessuale, erotica, 'seduttiva'. Per molti Rasputin è, infatti, uno psicopatico affetto da priapismo con eccezionali capacità amatorie, un erotomane dalla gagliarda e infaticabile virilità, un sadico dalla lussuria animalesca che i contemporanei tentarono di esorcizzare da vivo e i posteri non riuscirono a esorcizzare nemmeno da morto. Altri, tuttavia, avanzano l'ipotesi di una ostentata "iper-sessualità" che ora dissimulava l'impotenza, ora sconfinava nella bisessualità.²

Qualunque sia la verità, ci è stata consegnata l'immagine di un "monaco sporcaccione e crudele" (Dàuli 1934: 7);³ *Rasputin, the Black Monk* (1917) è del resto il titolo di una delle primissime

film e *serial* che meriterebbero una trattazione a parte (nelle pagine successive ne menzionerò qualcuno); uno spettacolo del 2019 del contestato e tatuatissimo ballerino ucraino-russo Sergej Polunin; giochi e volumi per veggenti, acquistabili su eBay (*Oracolo di Rasputin*); un pub di Istanbul e un locale di Mosca dalle dubbie e alterne vicende; una serie manga di Itō Junji (*Rasputin il patriota*) e un fumetto hard della collana Klic Klac (*Rasputin il monaco infernale*); birre, vodka e *gel for men*.

² Sulla sessualità, dirompente o incerta, di Rasputin cfr.: A. Kocjubinkij – D. Kocjubinskij 2014: 37-38, 52-53; Bukker, Isaev. Sulle pratiche per 'guarirlo' cfr. Trufanov 1918: 233-234. A proposito dell'impossibilità di 'seppellirlo' cfr. le memorie in inglese di Matrëna Rasputina (Rasputin – Barham 1977: 258-259), che riferiscono la leggenda dell'enorme e spaventoso fallo del padre, amputato dal cadavere e conservato in formaldeide per molti anni a venire.

³ Nel romanzo *Rasputin* Gian Dàuli (pseudonimo di Giuseppe Ugo Virgilio Quarto Nalato) conviene che quelli sull'eroe siano dati "interamente falsi o artatamente alterati e contorti" e si proclama lontano da "giudizi di implacabile esecrazione"; nondimeno, cita un rapporto medico di "un intimo amico di Grigori", che, redatto "a richiesta del Servizio Segreto Inglese", ne attesterebbe la "personalità psicopatica" (Dàuli 1934: 7, 42-43). Dàuli-Nalato attinge verosimilmente a fonti straniere (M. Paléologue – R. Fülöp-Miller) a loro volta riconducibili a Ilidor-Trufanov (*infra* nel testo).

pellicole su di lui, rilasciata a un anno scarso dalla sua scomparsa. Peccato che il “monaco” non fosse, né si professasse tale, sebbene indossasse una vistosa croce pettorale, a costo di qualche reprimenda degli alti ranghi dell’Ortodossia e dell’Impero (Amal’rik 1984: 100 e 143). Egli era *otec, starec*, mistico, eretico prossimo alla scomunica, forse settante.⁴ Ma non uomo di chiesa. Probabilmente non era neanche un seduttore, perlomeno un seduttore ‘raffinato’. Eppure siamo indotti a credere il contrario. Perché?

Il destino di Rasputin – concordano Storia e narrazione – coincide con quello di un ‘vecchio mondo’ stravolto da guerra e rivoluzione e in bilico già all’inizio del XX secolo. È ammissibile che i detrattori dei Romanov, il governo provvisorio prima, sovietico poi, e, non ultimo, il nuovo ordine internazionale, propendessero per una determinata costruzione e lettura dei fatti, via via ripetuta fino a cristallizzarsi. Ieri come oggi, il monaco lascivo e sempre più nero è un tema di per sé avvincente, coltivato tra *pruderie* e *guilty pleasure*, ‘comodo’ e fecondo sotto diversi profili – politico, commerciale, culturale. È oggetto di una ‘contrattazione’ non disinteressata con l’estero che ne fa, con Booney M., uno stereotipo della Russia, e di un acceso dibattito in patria fra ‘slavofili’ ultra-nazionalisti e ‘occidentalisti’ calunniatori.⁵ Lo studio a tutto tondo di una leggenda non priva di fondamento è da rimandare ad altra sede; in questa mi concentrerò sulle sue

⁴ Le inchieste sull’appartenenza di Rasputin alla setta dei *chlysty* esulano dagli intenti del presente lavoro: cfr. Ètkind 1998, Varlamov 2007: 85-116, Natalizi 2016: 57-74.

⁵ Rasputin venne indagato anche *post mortem* dalla Commissione istruttoria straordinaria del Governo provvisorio (1917), i cui materiali stanno alla base del *serial* russo *Grigorij R.* (2014) e della biografia di Radzinskij 2000: 7-25. È emblematico della sua non univoca storicizzazione il volume *Rasputin. Pro et contra* recentemente edito dall’Accademia Cristiana Russa (Firsov 2020).

ricadute letterarie. Sono in tal senso illuminanti alcune considerazioni di Ètkind:

После десятков томов, которые были написаны о Распутине с очевидно корыстными целями, узнать правду о нем кажется вовсе невозможным. [...] Слишком многое, что говорилось и писалось о Распутине, было выдумано. [...] Не так уж интересно, был ли Распутин на самом деле [...] развратен [...]. Важнее проследить, кто его считал таковым, а кто нет; от чего зависели эти восприятия; и к каким действиям они вели. В мире Распутина, история дискурса открывает более глубокую правду, чем история фактов. [...] Можно написать историю вымысла, и невозможно написать историю фактов, которых почти нет [...] Не то, что и как было, а то, что и как рассказывалось; не события как история, а история как нарратив (Ètkind 1998: 585-586).⁶

Al piano fattuale subentra così quello del “discorso” e l’individuo effettivamente vissuto è rimpiazzato da quello narrato, o “inventato”, peraltro pure nella dimensione ‘tangibile’: è opinione diffusa che di Rasputin furoreggiassero sosia e fotomontaggi.⁷ Tale processo sostitutivo si compie nel “come si raccontava” e di conseguenza si scriveva (l’“invenzione” e non il “fatto”). Sono dun-

⁶ “Dopo decine di libri su Rasputin, scritti con intenti evidentemente faziosi, arrivare a una verità su di lui parrebbe del tutto impossibile. [...] Troppo di ciò che è stato detto o scritto su Rasputin è inventato. [...] In effetti, l’importante non è sapere se Rasputin fosse o meno [...] un dissoluto, [...] quanto capire chi lo riteneva tale e da cosa dipendesse tale percezione. Nell’universo rasputiniano la storia del discorso svela una “verità” più profonda della storia dei fatti. [...] Si può scrivere la storia di un’invenzione, ma non quella di fatti che praticamente non esistono. [...] Non come è stato ma come è stato raccontato; non gli accadimenti come storia, ma la storia come narrazione”.

⁷ Cfr. i pareri di S. Fomin [<https://sergey-v-fomin.livejournal.com/2032.html?ysclid=lgdkjseneu663746170>] e T. Mironova [<https://www.youtube.com/watch?v=Cxm8nnowIRs>].

que legittime almeno due deduzioni. 1) La ‘capacità a sedurre’ – uno dei luoghi più comuni dell’universo rasputiniano – potrebbe subire un trattamento identico (surrogazione, invenzione, esposizione...) ed essere in realtà ‘discorso seduttivo’ concepito e riferito da chi “riteneva Rasputin un dissoluto”, a prescindere che lo “fosse o meno”; 2) Racconto e, specialmente, ‘scrittura’ hanno in questo un ruolo centrale, perché creano letteralmente e letterariamente l’eroe. *Pardon*: l’antieroe.

Allo scopo di verificare entrambe le supposizioni, nelle pagine a seguire vaglierò il discorso della seduzione del “monaco nero” in una serie di testi suoi (fonti vere), attribuiti a lui (fonti pseudo-vere), su di lui (fonti dirette o pseudo-dirette). Come vedremo, e significativamente, non sarà sempre possibile tracciare dei confini netti tra queste categorie.

* * *

Rasputin è incolto, scrive poco e male; sono gli altri a farlo in sua vece, sotto dettatura o ‘al suo posto’. Di lui restano qualche telegramma o bigliettino dalla “esposizione confusa e sgrammaticata” (Gajda 2012: 203; Varlamov 2007: 450-455) e alcuni volumetti, presumibilmente rivisti da chi li metteva su carta. Alludo alle note di un “pellegrino esperto” o a “pensieri” e “pie riflessioni” per nulla erotiche o seduttive.⁸ Tale produzione non compare in altre lingue, se non sporadicamente.⁹ Radzinskij (2000: 11)

⁸ Li elenca e commenta succintamente Radzinskij 2000: 11; si tratta di *Blagočestivie razmyslenija* (*Riflessioni pie*, 1912), <https://avidreaders.ru/download/blagochestivye-razmysleniya.html?f=epub>; o *Žitie opytного strannika* (*Vita di un pellegrino esperto*, 1907), *Moi mysli i razmyslenija* (*I miei pensieri e le mie riflessioni*, 1915) e altri esempi, <https://omolenko.com/Grigoriy.htm>.

⁹ Alcuni testi sono fruibili in inglese su <https://omolenko.com/en/rasputin/index.html>; *Moi mysli i razmyslenija* è tradotto anche in Rasputin 1934: 121-157.

osserva che “dovrebbe essere un poeta” a tradurne il peculiare stile, ma è più plausibile che i temi affrontati non si attaglino alla fisionomia demoniaca dell'autore. È invece decisamente più convincente il fatto che egli abbia stilato un *Diario di Rasputin* sbocato, osé e controverso. Gli editori ne asseverano l'autenticità o, comunque, la fondatezza storica (A. Kocjubinkij – D. Kocjubinskij 2014: 237-238); la maggior parte degli studiosi (Bochanov 2000, 2010; Radzinskij 2000; Varlamov 2007) lo reputa un apocrifo contraffatto.¹⁰ In particolare, nelle proprie confutazioni, Gajda rimarca l'uso smodato di “нецензурная лексика, простонародные выражения, междометия, выдающие стилизацию под живую речь Распутина. В этой имитации ‘народной стилистики’ публикаторы увидели ‘неповторимый распутинский стиль’” (2012: 205).¹¹ Quello intravisto da Gajda è un artificio assimilabile allo *skaz* teorizzato dal formalista Boris Èjchenbaum sulla prosa di Gogol' (Todorov 1968: 249-273). Con una differenza. Tale riproduzione dell'oralità nella scrittura, funzionale alla caratterizzazione 'letteraria' del personaggio,

¹⁰ Il dattiloscritto del *Diario* è conservato al GARF (fondo Rasputin: f. 612, op. 1, d. 36; fondo Vyrobova: f. 623, op. 1, d. 23) e pubblicato in A. Kocjubinkij – D. Kocjubinskij 2014: 235-302. Alcuni stralci compaiono nel 1993 e 2003 (Bochanov 2010; Gajda 2012), seguiti da una versione integrale del 2008, nella quale i curatori (D. Kocjubinskij – I. Lukoĵanov) sono più cauti in ordine all'autenticità. Per chi la rigetta, il *Diario*, che corrisponde ai “бытовавшие в 1920-х гг. стереотипные представления о предреволюционной эпохе” (la “rappresentazione stereotipata dell'epoca pre-rivoluzionaria tipica degli anni '20”, Gajda 2012: 204), risalirebbe al 1927-28, cioè a *dopo* la morte di Rasputin, e apparterebbe a A.N. Tolstoj e P.E. Ščegolëv; i due sono autori dichiarati della pièce *Zagovor imperatricy* (*La congiura dell'imperatrice*), nonché autori putativi di un altro apocrifo, il *Dnevnik Vyrobovoj* (*Diario della Vyrobova* [cfr. *infra*]).

¹¹ “Turpiloquio, locuzioni volgari, intercalari, che stilizzerebbero il parlato di Rasputin. In tale imitazione dello ‘stile popolare’ gli editori vedrebbero ‘l'inconfondibile marchio rasputiniano’”.

diviene qui una strategia per accreditare la veridicità ‘storica’ della narrazione su e di Rasputin, nonché la sua scostumatezza, espressiva e dunque comportamentale.

Il confronto tra le fonti vere e pseudo-vere confermerebbe insomma che il discorso della seduzione, grossolano nella lingua e piccante nei contenuti, viene codificato non dal seduttore ma da chi rende verosimile l’uno e l’altro attraverso specifici procedimenti retorici. Succede lo stesso nelle fonti dirette e pseudo-dirette, ossia in testi compilati esplicitamente da altri, che tuttavia ricorrono ai medesimi espedienti artistici.

Tra i primi ‘ideatori’ del Rasputin che conosciamo si erge lo ieromonaco Iliodor, al secolo Sergej Trufanov; nemmeno lui sarebbe un santo e vanterebbe una biografia torbida e spericolata. Blandisce la Corte e il Sinodo, l’estrema destra e i bolscevichi; guadagna la benevolenza di Grigorij e poi ci litiga; è costretto a spogliarsi degli abiti talari e ad emigrare; rientra dopo la Rivoluzione e collabora con la polizia segreta di Dzeržinskij. Soprattutto, licenzia un clamoroso *pamphlet* sull’ex-amico, ora “Santo diavolo” e “Monaco pazzo”, subito – questo sì! – circolato in inglese¹² e, in un certo senso, sugli schermi. Mentre è all’estero, Iliodor interpreta se stesso nel film *The Fall of Romanoffs* (1917), abbattendo il confine tra “storia” e “discorso”: la ‘documentarietà’ della pellicola viene difatti certificata dalla duplice valenza di persona e personaggio. Ciò, ovviamente, doveva valere pure per il suo libello, grossomodo simile al soggetto cinematografico e frutto di una frequentazione personale. In quest’opera – per alcuni da “non disprezzare” (Radzinskij 2000: 24), per altri menzognera come la documentazione in essa prodotta (Bochanov

¹² Cfr. l’edizione russa *Svjatoj čort* (*Il santo diavolo*) e inglese *The Mad Monk of Russia* (*Il monaco pazzo*; Trufanov 1917, 1918). Bochanov (2000: 181-202) e Varlamov (2007: 412-418) ricostruiscono le congiunture politico-letterarie in cui il libro fu redatto all’estero e con il supporto di Maksim Gor’kij.

2000: 188) – l’erotismo e le scene scabrose risultano dominanti. Ad esempio, nel capitolo *Žertvy starčeskoj dejatel’nosti Rasputina* (*Le vittime spirituali di Rasputin* [Krjukov 1997, I: 349-373]) Iliodor-Trufanov cataloga scrupolosamente le donne da lui molestate, suddividendole in categorie sulla base dei misfatti perpetrati ai loro danni (dai baci innocenti alla violenza carnale). È trascurabile che tale ‘inventario’ sia stato sfolto, se non del tutto sbugiardato (A. Kocjubinkij – D. Kocjubinskij 2014: 38-43); rileva maggiormente che in esso vengano riportati i dialoghi – altrettanto presunti – tra vittime e carnefice, stilizzando l’etichetta linguistica di quest’ultimo.

Iliodor-Trufanov non è un caso isolato. Il ‘soggetto Rasputin’ era richiestissimo e spopolava dal *lubok* (la stampa popolare illustrata) a forme letterarie più autorevoli. Interessarsi al “monaco pazzo” sembrava una moda o un dovere, non solo di cronaca. *Noblesse oblige*, ne scrivono eminenti politici (Rodzjanko, Kereuskij), diplomatici stranieri (Paléologue), artisti acclamati (Evreinov), persino i suoi assassini e coloro che li perseguitarono (Jusupov, Puriškevič, Rudnev).¹³ In tanti traspongono le parole ‘testuali’ e sconce del seduttore: il suo editore Filippov o l’acerrimo oppositore Prugavin, che, sulla scia di Iliodor-Trufanov, raccoglierebbe la confessione di una ‘vittima’, poi identificata in tale Žukovskaja (commenterò l’oggettività di tutt’e tre nel paragrafo successivo).¹⁴

¹³ L’elenco è più nutrito; qui mi limito ad alcuni degli esempi contenuti in Krjukov 1997: I-IV. Per uno spaccato più ampio cfr. Firsov 2020.

¹⁴ Filippov confida alla polizia di aver rimproverato Rasputin mentre insidiava Ol’ga Lochtina: “Che fai? Picchi una donna?” “Non è colpa mia! Questa troia mi stuzzica” (Radzinskij 2000: 73); Prugavin (1993: 33) racconta come Rasputin braccasse Žukovskaja: “Baciami!”, “È impazzito? E perché mai? Come osa parlarmi così?”.

Si tratta, nel complesso, di testi seriali, in una certa misura ri-costruiti e finzionali. Di frequente, essi rievocano gli stessi episodi e, combaciando o contraddicendosi tra loro, danno comunque l'impressione di leggere un unico 'supertesto' rasputiniano. Non di rado, si rivelano essere ricostruzioni dei fatti poco attendibili (se non falsi spacciati per veri), o testimonianze non proprio oculari, che replicano quanto detto-sentito per interposta persona (il "come si raccontava" di Ètkind). Tra mimesi e diegesi del discorso rasputiniano tali testi costituiscono un filone letterario ben preciso, un canone straripante e ridondante, mistificato e radicatosi anche grazie alle sue sterminate declinazioni mediatiche (stampa 'scandalistica', canzoni popolari, cinema), ripreso, praticamente senza variazioni, fino ai giorni nostri.

Ai fini dell'analisi del discorso della seduzione di Rasputin, per ragioni di spazio, non mi soffermerò sugli esempi sin qui menzionati e darò voce alle 'dirette interessate': le donne. Il loro punto di vista era autorevole, nonché strumentalizzabile; infatti, in un inesauribile gioco mimetico, Lev Nikulin firma con il *nome de plume* Angelica Saf'janova l'irriverente pasquinata *O starce Grigorii i russkoj istorii* (*Sullo starec Grigorij e la storia russa*, in Rasputina 2001). A fronte di un uomo fintosi autrice vi furono tante autrici vere, non sempre sedotte e anzi piuttosto seducenti.

Cherchez la femme

I rapporti intercorsi tra Rasputin e il gentil sesso sono storia, anzi – avverte Ètkind – "invenzione". Il cinema ne mostra le 'avventure amorose, notti, orge' e lo consacra *Dämon der Frauen*.¹⁵ Una celebre fotografia lo ritrae attorniato da ammiratrici, a se-

¹⁵ Sottintendo le pellicole *Rasputins Liebesabenteuer* (1928), *Les Nuits de Rasputine* (1960), *Rasputin. Orgien am Zarenhof* (1984), *Rasputin. Dämon der Frauen* (1932).

conda delle interpretazioni, fanatiche o sinceramente devote (Natalizi 2016: 114). La belletristica accende il desiderio, come nel caso di Iljodor-Trufanov, per penna del quale Rasputin svela il segreto di una purificante 'sessualità omeopatica': "Мне прикоснуться к женщине али к чурбану – все равно. [...] И баба, прикоснувшись меня, освобождается от блудных страстей";¹⁶ ecco perché le "femmine" lo tallonano e – aggiunge compiaciuto – si accapigliano tra loro nel farlo (Krjukov 1997, I: 326-327). Una teoria (o pratica: non v'è differenza) fantasiosa, ripercorsa anche dagli studiosi (Amal'rik 1984: 26; Natalizi 2016: 117). Questi ultimi non disdegnano di affrontare un tema scottante: secondo Amal'rik (1984: 23-24) il 'monaco nero' "aveva incontestabilmente qualcosa che attraeva le donne"; Varlamov (2007) torna sulla questione in vari capitoli della sua corposa biografia; Radzinskij (2000: 390) ravvisa una sindrome del Don Giovanni: concupita l'ennesima preda, il libertino rivolgeva gli appetiti altrove.

Senza dubbio le donne furono fatali a Rasputin. Chionija Guseva attentò alla sua incolumità, *ça va sans dire* perché sedotta e abbandonata;¹⁷ Irina Jusupova lo sedusse nel tranello che gli co-

¹⁶ "Per me toccare una femmina o un pezzo di carne è la stessa cosa. [...] La femmina che mi tocca, si libera dalle passioni impudiche. Ecco perché le femmine vengono da me". La battuta risuona invariata nel *serial* russo *Grigorij R.* (2014); gli schermi ripetono spesso, parola per parola, i *loci* della narrazione letteraria, che consolidano e amplificano. È altresì indicativo che il ruolo di Rasputin venga in alcuni casi affidato ad attori 'sregolati' come I. Ochlobystin (*Zagovor*, 2007) o G. Depardieu (*Raspoutine*, 2011).

¹⁷ Chionija Kuz'minična Guseva ("Chochlova") sarebbe stata abusata da Rasputin prima di contrarre la sifilide che la sfigurò e poi sobillata da Iljodor-Trufanov (Varlamov 2007: 405-412; Radzinskij 2000: 261-265). Natalizi (2016: 120-124) traccia un parallelismo tra il suo attentato e quello di Gavriilo Princip, avvenuto pressoché contemporaneamente, nel giugno 1914. Dàuli (1934: 167) ne fornisce un ritratto fantasioso e non del tutto corrispondente alla realtà.

stò la vita. Non conto le altre, che furono tantissime – dall’umilissima cerchia familiare al *beau monde* (il nostro era vizioso, ma non classista). Tra inganno e realtà, *les femmes* sono indispensabili alla narrazione del santo peccatore e talvolta vi contribuiscono attivamente. La figlia Matrëna, *émigrée* dal destino rocambolesco (fu domatrice di tigri, sciantosa, rivettatrice), scrive, poi amplia in inglese e ‘ritocca’ in russo i propri ricordi sul padre,¹⁸ riservando ampio spazio al (di lui) discorso diretto. Fa lo stesso Anna Vyrubova Taneeva, una figura sospesa tra verità e finzione nella sorte come nella produzione letteraria. Intima della corte e, mormoravano le malelingue, di Rasputin, o anche sua anima gemella e illibata, lascerebbe un *Diario* sconveniente e falso (come quello di lui), ma redige davvero, e con altri toni, un’auto-biografia, fruibile pure in italiano.¹⁹

La versione dei fatti di *Fräulein* Vyrobova veniva ancor più adulterata in ragione della sua prossimità all’ultima imperatrice di Russia, Aleksandra Romanova, senz’altro la più titolata e chiacchierata ‘amica’ di Rasputin. I due si conoscono nel novembre del

¹⁸ Le tre edizioni sono sovrapponibili solo parzialmente: *My father* (1934) è una lunga premessa, biografica e apologetica, alla prima traduzione in inglese di *Moi mysli i razmyslenija*; anche *Rasputin. The Man behind the Myth* (1977), per il quale Matrëna collabora con Patte Barham, è un (vano) tentativo di riabilitazione del padre; *Rasputin. Počemu? Vospominanija dočeri* (*Rasputin. Perché? I ricordi di una figlia*, 2001) è programmaticamente una testimonianza ‘libera’ e inedita.

¹⁹ Il *Diario della Vyrubova*, coevo e molto somigliante al succitato *Diario di Rasputin*, viene per questo imputato agli stessi autori (Tolstoj e Ščegolëv) che avrebbero confezionato entrambi in occasione del X anniversario della Rivoluzione d’Ottobre. L’autobiografia *Stranicy moej žizni* (*Le pagine della mia vita*) risale invece al 1922. I due testi sono contenuti in Krjukov 1997, III: 79-315\, del secondo esiste tuttavia una variante commentata e filologicamente più corretta (Rassulin 2006: 16-271). Nel 1930 T. Zulberti cura la traduzione italiana *Dalla corte dei Romanof alle carceri bolsceviche. Memorie di una donna di corte*.

1905, grazie a Milica Černogorskaja, e finiscono presto nel mirino. Vengono accusati di far la spia ai tedeschi o di una scandalosa *liaison* alle spalle dello zar, cornuto, contento e ‘quindi’ incapace di governare. Non vi sono prove acclarate della relazione, “la corruzione sessuale di Alessandra” – constatata Natalizi (2016: 170-171) – potrebbe essere “una sorta di metafora delle condizioni patologiche in cui versa il regime”. La verità, come ormai sappiamo, non era importante e i media si scatenavano sugli schermi (il film *Rasputin and the Empress*, 1932), a teatro (la pièce di Tolstoj-Ščegolëv, *La congiura dell'imperatrice*, 1925), a mezzo stampa. Esistono decine di libretti, brochure, caricature che illustrano gli stereotipi comportamentali e discorsivi di Rasputin. “La porto in camera da letto in braccio” dice-direbbe Grigorij a Iliodor-Trufanov (Krjukov 1997, I: 317), riferendosi alla sovrana, e la millanteria viene all'istante ‘tradotta’ in vignetta nell’opuscolo *Samoderžavnaja Alisa i Rasputnyj Griša (L'imperiosa Alisa e il Rasputtaniero Griša*, 1917).²⁰ Anche il *Diario di Rasputin* indugia sul legame fra i due.

²⁰ Cfr. l'illustrazione in https://vk.com/wall-138923158_152738?ysclid=lmoghgg39c299729904. Anche il testo poteva essere ‘disegno’: sul frontespizio di *Tajny Carskosel'skago dvorca (I segreti del Palazzo di Carskoe selo*, 1917) campeggia l'acrostico:

Романова	Romanova
Александра	Aleksandra
Своимъ	Sua (con la)
Поведением	Perversione
Уничтожила	Umilia
Тронъ	Trono (il)
Императора	Imperatore (dell')
Николая	Nikolaj.

E non è l'unico esempio: Alessandra bacia i piedi di Grigorij sulla copertina di *Carica i Rasputin (La zarina e Rasputin*, 1917) di Ivan Kovyč'-Bobyč' (cui appartiene pure *Vsja pravda o Rasputine [Tutta la verità su Rasputin*, 1917] con una copertina altrettanto equivoca; Krjukov 1997: II, 3-71); infine, si servono di immagini due opere pubblicate nel 1917 e firmate con lo pseudo-

L'autore' lo smentisce: “ежели мне нужна баба для... то возьму снизу, там свежее и слаще, и страху нет... вверху ничего не беру”²¹; però annota le loro conversazioni sulla sua pessima condotta: “А потом спросила меня Мама: Правда ли, што говорят, што ты (это я) с женщинами имеешь? [...] Сказал я: Дух мой мучается... люди соблазняют... Пьяный – творю пьяное!”²² (А. Кочубинкij – Д. Кочубинскij 2014: 239 e 260).

Oltre che di quanto Griša e la “Mamma” Aleksandra si sarebbero detti v'è riscontro di quanto si sarebbero scritti. La fonte è nuovamente Пiodor-Trufanov il quale ottiene in dono (leggi: trafuga) e ricopia le lettere indirizzate a Rasputin da imperatrice e granduchesse (Krjukov 1997, I: 321-322). Estratti della corrispondenza compaiono lievemente mutati pure nel *Diario* (А. Кочубинкij – Д. Кочубинскij 2014: 272): due ‘bugie’ che si avvalorano a vicenda fanno (quasi) una verità. Le missive sono ri-ricopiate in molte altre fonti e diventano così ‘reali’, sebbene non persuadano tutti.²³ Originali o no, esse si diffondono con rapidità, perché in tanti bramano leggere le dichiarazioni di Aleksandra:

nimo “Chersonskij”: la ‘fiaba’ illustrata *Skazka o care-durake, o carice-bludnice i o Griške-rasputnoj šiške* (Fiaba sullo zar scemo, la zarina lazzarina e Griška il Grande rasputtaniere [https://www.litfund.ru/auction/79/265/]) e il ‘fumento’ *Vesëljaja knižka pro ljubovnye deliški konokrada-Griški* (Libretto allegro sulle amoroze storielle di Griška ladro di cavalle [https://www.litfund.ru/auction/79/266/]).

²¹ “E magari che mi serve ‘na femmina per... me la prendo nei bassi, che è più fresca e saporita, e non rischio... dall’alto non mi prendo niente”.

²² “E poi la Mamma mi chiese: ‘Ma è vero, come dicono in giro, che tu (cioè, io) con... alle femmine... ci fai...?’ [...] E io le ho detto: ‘Il mio spirito si tormenta... la gente mi corrompe... Da ubriaco faccio cose da ubriaco!’”.

²³ Radzinskij (2000: 166-168) le giudica autentiche e Bochanov (2000: 197-201) infondate; Varlamov (2007: 292-338) e Amal’rik (1980: 93-95, 137-148) le ritengono strumento di intrighi politici e di una campagna a stampa per diffamare Rasputin.

Возлюбленный мой и незабвенный учитель, спаситель и наставник. Как томительно мне без тебя. Я только тогда душой покойна, отдыхаю, когда ты, учитель, сидишь около меня, а я целую твои руки и голову свою склоняю на твои блаженные плечи. О, как легко, легко мне тогда бывает. Тогда я желаю мне одного: заснуть, заснуть на веки на твоих плечах, в твоих объятиях. О, какое счастье даже чувствовать одно твое присутствие около меня. Где ты есть? Куда ты улетел? А мне так тяжело, такая тоска на сердце... Только ты, наставник мой возлюбленный, не говори Ане о моих страданиях без тебя. Аня добрая, она хорошая, она меня любит, но ты не открывай ей моего горя. Скоро ли ты будешь опять около меня? Скорее приезжай. Я жду тебя и мучаюсь по тебе. Прошу твоего святого благословения и целую твои блаженные руки. Вовеки любящая тебя. М(ама) (Krjukov 1997, I: 321).²⁴

Il destinatario ricambiava cotanto (vero?) slancio con dei telegrammi inequivocabilmente di suo pugno; ne riproduco uno acquistabile, corredato di *expertise*, alla casa d'aste "Litfond":

душа дорогая милая мама терпи скорби в них утешанія венец награду воспанье (?) бог испытанья и богом утешая и любовь все покрывай и в сердце собирай господь своім открывает

²⁴ "Mio amato, maestro indimenticato, salvatore ed educatore. Come mi è penoso senza di te. La mia anima si acquieta e riposa solo quando, maestro, mi sei seduto accanto e io bacio le tue mani e reclinò il mio capo sulla tua spalla beata. Oh! Come sono leggera, allora. Allora desidero solo una cosa: assopirmi, assopirmi sulla tua spalla, nel tuo abbraccio. Oh! Che felicità poter anche solo sentire la tua vicinanza. Dove sei? Dove te ne sei andato? È così pesante per me, ho una tale malinconia nel cuore. Ma tu, educatore mio adorato, taci ad Anja la mia sofferenza per la tua assenza. Anja è bella e buona, mi ama, ma non svelarle il mio dolore. Presto mi sarai di nuovo vicino. Vieni presto. Ti aspetto e mi tormento per te. Chiedo la tua santa benedizione e bacio le tue mani beate. Per sempre tua. M. [amma]".

чужим закрывает дверь к богу любовь отч[а]ньне грех радуйся,
дорогусенька (O čem pisal 2020).²⁵

La difformità tra i due brani non è imputabile solo agli errori, che ho volutamente mantenuto nel secondo.²⁶ Rasputin, l'autore comprovato di qualche riga confusa e decisamente *non* sensuale, non sembra determinato o in grado di sedurre *madam* Romanova. Di contro quest'ultima forse non è l'autrice di una lettera ampollosa, impeccabile e languida, che però la rende di certo più seducente del suo sodale. Ancora una volta il discorso rasputiniano diventa seducente se scritto da altri, meglio ancora se da *altre*. Ne seleziono due per la loro complementarietà.

* * *

Tra quanti negavano la tresca amorosa tra Sua Altezza Imperiale e lo zotico siberiano c'era la "scrittrice-erotomane" (Varlamov 2007: 184; Ètkind 1998: 522-529) Vera Žukovskaja. Disinibita, cocainomane, satanista, non è l'unica "figlia dell'epoca" (Radzinskij 2000: 219) a trascrivere i propri *rendez-vous* con

²⁵ "Anima cara dolce mamma sopporta il dolore in esso è il *conforta* gli allori della ricompensa l'*innare* alle prove di dio e consolandosi con dio e l'amore tutto ricopri e raccogli nel cuore il signore apre ai suoi chiude agli estranei la porta su dio di amore *disperazzione* peccato gioisci carissima. grigorij". Per altri telegrammi e lettere di Rasputin alla famiglia imperiale cfr. Krjukov 1997, IV: 383-395; anche Radzinskij (2000: 252-254) soppesa l'autorialità di alcuni telegrammi indirizzati 'a' Rasputin da Aleksandra e/o altre.

²⁶ Qui e nelle citazioni seguenti, sgrammaticature e regionalismi sono volti a evidenziare i molteplici scarti (lessicali, sintattici, di registro) della lingua rasputiniana rispetto alla norma del russo; riporto in alcuni casi, tra parentesi quadre, singole tracce del discorso originale per evidenziare le correlazioni suggerite. L'approccio traduttivo è deliberatamente *target-oriented* e funzionale alla sola comprensione immediata del testo.

Rasputin.²⁷ Giunge a Pietroburgo nel 1914 e lo avvicina tramite Aleksandr Prugavin, studioso appassionato di sette eterodosse, che si serve di lei per conoscere l'eresiarca per eccellenza e narrarne in un ennesimo libercolo, invero cambiandogli opportunamente le generalità.²⁸

Di questo e molto altro Žukovskaja prende nota in *Moi vospominanija o Grigorij Efimoviče Rasputine. 1914-1916 gg.* (*I miei ricordi su Grigorij Efimovič Rasputin. 1914-1916*). Il volumetto è riconducibile al filone delineato nel precedente paragrafo e – basta scorrere i titoli dei capitoli in cui è suddiviso – alterna tensioni erotiche e socio-politiche. Vera raccoglie confidenze e *avances* del suo interlocutore già dal “Primo appuntamento”:

Слышь, што я тебе скажу? Знашь стих церковный: *от юности моя мнози борют мя страсти, но сам мя заступи и спаси, Спасе мой*, знашь? [...] До тридцати годов грешить можно, а там надо к Богу оборотиться, а как научишься мысли к Богу отдавать, опять можно им грешить (он сделал непристойный жест), только грех-то тогда будет особый — но *Сам мя заступи и спаси, Спасе мой*, понимаешь? Все можно, ты не верь попам, они глупы, всей тайны не знают, я тебе всю правду докажу. Грех на то и дан, штоб

²⁷ Žukovskaja (1992: 253) stessa accenna, denigrandolo, a *Iz nedavnogo prošlogo* (*Da un recente passato*, 1917), il “libriccino” di una cantante anonima vicina a Rasputin. Cfr. anche *Moi vstreči s Rasputinym* (*I miei incontri con Rasputin*, Krjukov 1997, II: 245-282), il diario pubblicato da Elena F. Džanumova (“Dandy”) nel 1923. È invece possibile che l'autrice di *Ja vstrečalas' s Grigoriem Rasputinym* (*Ho incontrato Grigorij Rasputin*), stampato il giorno della Rivoluzione del '17, sia in realtà un uomo.

²⁸ Presentato a Rasputin come “zio” da Žukovskaja (1992: 260), Prugavin raccoglie alcuni testi precedenti nel volume *Starec Leontij Egorovič (alias Grigorij Rasputin) i ego poklonnicy* (*Lo starec Leontij Egorovič e le sue ammiratrici*, 1916), tra le quali annovera la stessa Žukovskaja, pure lei sotto il falso nome di Ksenija Vladimirovna Gončarova. Tuttavia, l'accorgimento non impedì la confisca del libro (cfr. Prugavin 1993).

раскаяться, а покаяние — душе радость, телу сила, понимаешь?
[...]. Хошь верь тому, што я говорю, тогда слушать должна, а я тебе все скажу, всю правду докажу, ходи только ко мне почаще. Ах ты моя дусенька, пчелка ты медова. Полюби меня. Перво дело в жизни любовь, понимаешь? (Žukovskaja 1992: 258).²⁹

Segue una pausa, durante la quale il seduttore scribacchia su un foglietto “написанным крупными, корявыми буквами неверной, будто детской или пьяной, рукой” (Žukovskaja 1992: 254).³⁰ Poi la discettazione riprende, incalzata dalle domande maliziosamente innocenti della fanciulla:

«Скажите, знаете вы, в чем грех и где правда?»

«А ты знаешь?»

«Откуда же мне знать?»

«Ты, верно, книг больно много читаешь, а толк-то не всегда в книгах этих есть, [...]. Есть у меня одна така на твой образец, может, знаешь, в<еликую> кн<ягиню> Милицу Николаевну [...]. Вот она тоже о грехе спрашиват. А грех понимать надо. Вот попы, они ни... в грехе не понимают. А грех само в жизни главное».

²⁹ “Senti *ke* ti dico? Li *sapi* i versi che cantano nella chiesa: *dalla gioventude mea multe passione pugnano in me, intercede et salvami Dominiddio, lo sapi?* [...] Fino ai trent’anni peccare è consentito ma poi bisogna rivolgersi a Dio, e non appena impari a offrire i tuoi pensieri a Dio, allora essi possono nuovamente farsi peccaminosi (fece un gesto volgare), solo che allora il peccato sarà un peccato particolare... *Intercede et salvami Domineddio, mi capisci a me?* Si può tutto. Non ci credere ai pope, sono cretini, non li sanno tutti i segreti, io a te te la dico la verità. Il peccato ce lo abbiamo *pe* pentirci e il pentimento per la gioia dell’anima, per la forza del corpo, *mi capisci a me?* [...] Se *voi* ci credi a quello *ke* dico, e allora ascolta e ti dirò tutto, tutta la verità, te la faccio vedere, solo vieni da me più spesso a trovarmi. Ah, tesoruccio mio, farfallina di polline! Amami. La cosa primissima della vita è l’amore, *mi capisci a me?*”.

³⁰ “Scritto a lettere grandi e sghembe con mano incerta, come quella di un bambino o di un ubriaco”.

«Почему главное?»

«Хошь знать, так грех только тому, кто его ищет, а если скрозь него итти и мысли у Бога держать, нет тебе ни в чем греха, понимаешь? А без греха жизни нет, потому покаяния нет, а покаяния нет — радости нет. Хошь я тебе грех покажу? Поговей вот на первой неделе, что придет, и приходи ко мне после причастия, когда рай-то у тебя в душе будет. Вот я грех-то тебе и покажу [...]».

«Мне пора итти». [...]

«Ну што с тобою делать? [...] Только, смотри, скорее приходи. Придешь, што ли? [...] Хошь завтра вечером приходи в половине десятого, придешь?»

«Приду» (Žukovskaja 1992: 259).³¹

³¹ “- Mi dica, ma lei sa dove sta il peccato e dove la verità?

- E tu lo sai?

- Come faccio io, a saperlo?

- È vero che leggi libri su libri, ma non c'è mica sempre un senso in questi tuoi libri [...]. Io ce ne ho una che mi pari tu, magari la conosci, la Gr<an> Prin<cipessa> Milica Nikolaevna [...]. Ecco pure quella mi *kiede* del peccato. Ma il peccato però bisogna che lo capisci. Ecco, prendi i pope, quelli del peccato non ci capiscono un... Che però il peccato è la roba importantissima della vita.

- Perché è la più importante?

- Se *voi* sapere, il peccato ce l'ha solo chi lo cerca, e se ci *paxi immezzo* e sai volgere i pensieri a Dio, allora non c'è peccato a te, *mi capisci a me?* Ma però senza peccato non c'è manco la vita perché non c'è manco il pentimento, e se non c'è pentimento, non c'è manco gioia. *Voi* che te lo faccio vedere, il peccato? Diggiuna per la settimana che entra e vieni da me dopo la comunione, quando ci avrai il paradiso nell'anima e te lo faccio vedere io, il peccato. [...]

- E ora che vada [...].

- Ma *ke* devo fare con te? [...] Vedi di venire più presto. Vieni o *ke?* [...] Vieni domani sera alle nove e mezza, vieni?

- Verrò”.

Tuttavia, il “peccato” non è la sola argomentazione di Grigorij, capace a suo dire di amare con “tenerezza” e “pesantemente”:

«Да ты знашь ли, в чем жизнь-то? в ласке она, а только ласкать-то надо по-иному, не так, как эти ерники-то ваши, понимаешь? Они ласкают для своо тела, а я вполовину и для духа [...]. Вот захочешь тайну-то узнать, скажи, хочу, мол, и дашь мне, хорошо? И таку радость узнаешь! Кого я тяжко полюблю, тому все будет от меня, всяку крошку свою отдам, понимаешь?»

«А кого же вы тяжко любите? — просила я. — Ольгу Влад.»

«Нет, Ольгу давно тяжко не любил, на ... она, дуру таку бешену из себя уделала [...]. А вот из тех, кого у меня видала, я многих тяжко люблю, и тебя полюблю, коли дашь. А только надо, штоб и ты полюбила [...].»

«А много их таких, кого вы тяжко любите?» [...]

«Нет, пчелка, таких, кого тяжко люблю, немного при мне!»

«Ну, а остальные-то как же? чего они от вас ждуд? [...] Ну а им что вы даете?»

«Вот ты все тако спрашивашь, дусенька, чему ответу нету. [...] А коли хошь боле узнать, так я тебе тоже сказал: пойди поговей и приходи ко мне чистенька. Почему не причастилась да не пришла?»

«Ну и что же было бы?»

«Взял бы я тебя, вот што! ух и хорошо чистеньку!»

«И что же бы я тогда узнала?»

«Эх, душка [...] много больно головой живешь, нешто словами все расскажешь? Духом надо да сердцем жить, понимать? Коли бы пустила в тело-то чистенько, так и рай бы и ад увидала! [...] Ты мою ласку еще не знашь, ты пусти, заместо того, штоб рассуждать-то, а там сама увидишь, што получишь!»
(Žukovskaja 1992: 271-272).³²

³² “- Ma tu lo *sapi* dove sta la vita? Nella tenerezza, sta; solo che le tenerezze, bisogna farle in un'altra maniera, mica come quei vostri buffoni, *mi capisci a me?* Che quelli fanno le tenerezze per il suo corpo, ma io a metà le faccio anche

Da sortire attraverso il “peccato” o con la “tenerezza”, il “pesante” scopo cui il seduttore mira è uguale e prevedibile. Le sue ‘fini’ elucubrazioni non ci stupiscono: trasgredire si può, se con “tenerezza” – fa bene allo spirito e al corpo; né è inedita l’imitazione del suo *skaz*, ignorante, spicciolo ma vario, giacché mescola tratti fonomorfolgici del parlato-popolare (i “ke” [što] e “pe” [štob] o il livellamento per analogia della 2ª persona verbale [znaš’, daš’, sprašivaš’]), iterazioni vagamente salmodianti (“mi capisci a me?” [ponimaš]) e formule della liturgia ecclesiastica (il “*Dalla gioventude mea*” [Ot junosti moeja] è un’antifona della Veglia del rito ortodosso). La religiosità del seduttore, però, finisce qui: i pope sono “cretini”, i loro sacramenti capovolti (la comunione è propedeutica al peccato); per il resto, sono i soliti discorsi (il so-

per l’anima mia [...]. Se lo vorrai sapere, sto segreto, dimmi a me lo voglio, e ti dà a me, va bene? E saprai una gioia *ke!* Quella che io la amo pesantemente, c’avrà tutto da me, le concederò ogni briciola che c’ho, *mi capisci a me?*

- E chi è che lei ama così pesantemente? – chiesi. – Ol’ga Vlad<imirovna>? [...]

- No, è da mo’ che Ol’ga non la amo pesantemente, che vada a..., che è una scema completa [...]. Di quelle che hai visto da me, molte le amo pesantemente, e anche a te ti amerò, se dà. Ma però serve *ke* pure tu mi ami. [...]

- E sono molte, quelle che ama pesantemente? [...]

- No, farfallina di polline, di così, che le amo pesantemente, ce ne ho poche d’attorno!

- E allora, le altre? Che cosa si aspettano da lei? [...]. E che cos’è che dà loro?

Tu *kiedi* e *kiedi*, tesoruccio... non le ho mica tutte, io, le risposte. [...] Ma se *voi* sapere di più, te l’ho detto: vai e digiuna e torna da me pura. Perché non hai fatto la comunione e non sei venuta da me?

- E che cosa sarebbe successo? [...]

- Ti avrei preso, ecco *ke!* Bella pura com’eri! [...]

- E che cosa avrei saputo?

- Eh, tesoruccio! [...] Vivi troppo di testa, *ke* con le parole dici tutto? Bisogna vivere di spirito e di cuore, *mi capisci a me?* Se ti mettevi nel corpo puro, vedevi il paradiso e l’inferno! [...] Tu non *sapi* ancora la mia tenerezza, fammi entrare, invece di pensare, e lo vedrai quello *ke* riceverai”.

lito Discorso) di Rasputin, pienamente aderenti alla sua proiezione storica, letteraria, espressiva.

La novità, semmai, risiede nel punto di vista femminile, forse ancor più ‘pericoloso’. Nella *Prefazione*, Žukovskaja spiega la genesi dei *Ricordi*: “я, вернувшись домой, записывала все слышанное и виденное [...] почти стенографическую точность” (1992: 253).³³ Tale metodo compositivo è un artificio che implica delle conseguenze. La testimonianza dal vivo e letterale risulta più minuziosa, scabrosa, incontrovertibile; inoltre, giustifica la puntuale mimesi linguistica, a sua volta sottolineata dall’approccio maieutico che oppone al registro popolare del seduttore quello standard della sedotta. L’attenzione si sposta dunque su di lei, che spergiura di non essersi mai concessa ma, nel crescendo di domande, pungola ed è pungolata da Rasputin, nonché da potenziali ‘concorrenti’. “Sono molte?” – gli chiede, e non lesina loro spazio e frecciate (sempre nella *Prefazione* discredita il “libriccino” di un’altra). Lui la rassicura: “ce ne ho poche”, e neppure allarmanti (Milica non “capisce”, Ol’ga è “scema completa”). Naturalmente è una frottola: qualcuna, da lui taciuta, dirà la sua. Con ironia.

* * *

Non è accertato che Nadežda Lochvickaja, in arte Tëffi, conoscesse il diario di Žukovskaja, tuttavia il suo *Vospominanija. Rasputin (Ricordi. Rasputin, 1932)* ne sembrano costituire una parodia. Gli scritti delle due autrici si riferiscono agli stessi anni, sono speculari ed esattamente sovrapponibili in alcuni passaggi (ad esempio per quanto concerne la presenza delle ‘altre’ e il paragone più o meno smaccato con esse). I contenuti simili con-

³³ “Quando rientravo da casa di Rasputin, appuntavo tutto ciò che avevo visto e sentito [...] con precisione quasi stenografica”.

ducono tuttavia ad esiti diversi: Nadežda incontra sì Rasputin, ma, al contrario della spregiudicata Vera, non accetta di andare a casa sua, ne beffeggia la persuasione banale e insistente, perde persino interesse a parlare con lui. Se il *pathos* con cui si vive e narra l'esperienza 'mistica' è differente, divergono anche il genere e gli intenti letterari. La protagonista non è una "stenografa", bensì una scrittrice che partecipa agli eventi esposti in quanto tale; i *Ricordi* si rivelano un vivace bozzetto, dove la documentarietà cede il passo all'irrisione non troppo velata dei *topoi* sul satanasso, non a caso quasi tutti snocciolati nel testo (le foto rubate dai 'paparazzi', i balli forsennati, la corrispondenza con la famiglia imperiale, i sospetti di spionaggio, le mogli barattate dai mariti per un qualche favore).

Il soggetto trito e ritrito viene insomma dischiuso da una prospettiva inconsueta – da 'dietro le quinte' del discorso rasputiniano – e con un sussiego un po' snob, civettuolo e distaccato, che si traduce in un umorismo altrettanto insolito per l'argomento, e non alla portata di ognuno. Penso ad esempio allo spunto per i *Ricordi* – "due fugaci incontri" con Rasputin nell'appartamento "dell'editore F.", ossia il già citato Aleksej Filippov. Vengono 'secrete' pure le iniziali di altri presenti, per garantirne l'anonimato (la circostanza sarebbe compromettente); la delicatezza è inutile e canzonatoria: la situazione è piuttosto ordinaria, i convenuti sono perfettamente riconoscibili e alcuni di essi si parleranno con una propria, compassata versione (il padrone di casa perché interrogato dalla polizia, Anatolij Kamenskij nel dramma *Možet byt', zavtra* [Forse domani]). Ma è sintomatico che, se ieri i fatti sono rappresentati in modo serio, oggi i critici (Varlamov 2007: 370-372; Radzinksij 2000: 313-318) non colgono la tagliente e temibile ironia femminile, evidente fin dall'incipit.

Nel pieno di un "nevrastenico disgelo pietroburchese" l'avvenente Nadežda riceve un enigmatico invito da due colleghi, il giornalista Izmajlov, "un tipo inquietante", e Vasilij Rozanov, fi-

losofo religioso con la fissazione dell'ero-misticismo. Entrambi si rifiutano di parlarle per telefono (è rischioso!) e, solo a quattrocchi, Izmajlov le prospetta una cena organizzata da "F.", per presentare dei letterati selezionatissimi a Rasputin (ignaro della loro professione, che esecra in quanto bersaglio degli strali della stampa). Rozanov la assilla affinché lei vada e si vesta "il più chic possibile" e non come una scrittrice (Krjukov 1997, II: 226). I tre decidono di andare. Il "piano" è semplice e rodato: usare una donna per far sbottonare (!) il debosciato e carpirne i segreti. Lei si presta, lui ci casca e le attacca bottone (!), complice l'alcol:

«Ты чего же это не пьешь-то? Ты пей. Бог простит. Ты пей»

«Да я не люблю вина, оттого и не пью». [...]

«Пустяки! Ты пей. Я тебе говорю: Бог простит. Бог простит. Бог тебе многое простит. Пей!» [...]

«О чем он говорит? - зашептал слева Розанов. - Вы заставьте его громче говорить [...]

«Да и слушать нечего. Просто уговаривает вино пить».

«А вы наводите его на эротику. Господи! Да неужели не умеете повести нить разговора?» [...]

«Так не хочешь пить? Ишь ты какая строптивая. Не пьешь, когда я тебя уговариваю».

И он быстрым, очевидно привычным, движением тихонько дотронулся до моего плеча. Словно гипнотизер, который хочет направить через прикосновение ток своей воли. [...] Так вот оно что! Гриша работает всегда по определенной программе. Я, удивленно приподняв брови, взглянула на него и спокойно усмехнулась. [...]

«Вот, - сказал, - ты смеешься, а глаза-то у тебя какие - знаешь? Глаза-то у тебя печальные. Слушай, ты мне скажи - мучает он тебя очень? Ну, чего молчишь?.. Э-эх, все мы слезку любим, женскую-то слезку. Понимаешь? Я все знаю».

Я обрадовалась за Розанова. Очевидно, начиналась эротика. [...]

«Что за кольцо у тебя на руке? Что за камешек?»

«Аметист».

«Ну, все равно. Протяни мне его тихонько под столом. Я на него дыхну, погрею... Тебе от моей души легче станет».

Я дала ему кольцо.

«Ишь, чего ж ты сняла-то? Я бы сам снял. Не понимаешь ты...»

Но я отлично понимала. Оттого я и сняла сама. [...]

«Вот когда ты придешь ко мне, я тебе много расскажу, чего ты и не знала».

«Да ведь я не приду?»

«Не при-дешь? Нет, придешь. Ты ко мне придешь». [...]

Вот он, Распутин, в своем репертуаре (Krjukov 1997, II: 229-231, 239).³⁴

³⁴ “- Com'è che non bevi, eh? Bevi. Dio ti perdonerà. Bevi, su”.

- Non mi piace il vino, ecco perché non bevo [...]

- Stupidaggini. Bevi. Ti ripeto: Dio ti perdonerà. Dio ti perdonerà. Dio ti perdonerà molte cose. Bevi! [...]

- Che cosa sta dicendo? – sussurrò Rozanov sulla sinistra. – Fatelo parlare più forte [...].

- Non c'è nulla da sentire. Mi sta solo convincendo a bere il vino.

- E voi buttatela sull'erotismo. Signore mio! Ma davvero non siete in grado di condurre il discorso? [...]

- E allora non vuoi bere? E che è, che bisbetica che sei! Non bevi quando te lo sto chiedendo?!

E mi sfiorò piano la spalla con un movimento rapido ed evidentemente usuale, come un ipnotizzatore che, toccandoti, convoglia su di te il flusso della sua volontà. [...] Ecco lì! Griša agisce sempre secondo uno schema fisso. Inarcai meravigliata le sopracciglia, lo fissai e abbozzai un lieve sorriso. [...]

- Ecco, – disse, – tu ridi, ma hai degli occhi che... lo sai? Hai degli occhi tristi. Senti, dimmi un po', ma ti fa star molto male, lui? Beh, che hai da stare muta? Eh, una lacrimuccia ci piace a tutti, a noi, una lacrimuccia di donna. Mi capisci? Io so tutto.

Mi rallegrai per Rozanov. Era chiaramente incominciato l'erotismo. [...]

- Che cos'è questo anello che hai? Che pietra è?

- Un'ametista

- Una vale l'altra. Passamelo sotto il tavolo senza farti vedere. Ci aliterò sopra, lo scalderrò... il soffio della mia anima ti farà stare meglio.

Qualcosa di concreto nei pettegolezzi o, magari, nel discorso doveva esserci, perché quello di Tèffi è il medesimo Rasputin di Žukovskaja. Analoga, sebbene morfologicamente ripulita, la parlata – rozza, ripetitiva, spudorata. Identici i cavalli di battaglia – peccato e perdono, “vienici da me” [prichodi/priděš], “mi capisci (a me)?” [ponimaš]. Tuttavia, al pari di altre, rarissime,³⁵ Tèffi osserva il seduttore con disincanto, smaschera le sue tattiche verbali e gestuali e ne svislisce l’ascendente erotico (o politico: “per essere una persona che porta avanti una linea politica solida, mi è sembrato poco serio”, Krjukov 1997, II: 234). Nel contempo, dà una stoccata alle manie di Rozanov, che le bisbiglia domande sempre più impertinenti (su Vyrubova, l’Imperatrice e i culti orgiastici), e schernisce la “rasputinskaja atmosfera” (Krjukov 1997, II: 240), cioè il *milieu* che demonizzava il ‘santo’, pur coltivandone “istericamente” il fascino. E non è tutto. Poco dopo, ormai un po’ annoiata, assiste a uno spettacolo curioso:

И вдруг Измайлов спросил:

«А что, скажите, вы никогда не пробовали писать?»

Ну кому, кроме писателя, придет в голову такой вопрос?

«Случалось, [...] Милай! Вот принеси-ка сюда листочки с моими стихами, что вы давеча на машинке-то отстукивали».

“Милай” живо сбегал за листками. [...] Оказалось стихотворение в прозе, в стиле *Песни Песней*, туманно-

Gli diedi l’anello.

- E che è? Perché l’hai tolto tu? Te l’avrei tolto io. Non capisci proprio...
Ma io capivo perfettamente. È per questo che me lo tolsi da sola. [...]

- E vienici da me! Ti racconterò parecchie cose che non sapevi.

- Ma se non verrò?

- Non ver-rai?? No, no, verrai. Tu da me ci verrai. [...]

Eccolo lì, Rasputin, in tutto il suo repertorio”.

³⁵ In *Živye lica (Persone vive, 1925)* Zinaida Gippius dipingeva Rasputin come un uomo “normalissimo e ordinario” (Krjukov 1997, IV: 10-11).

любовное. Еще помню фразу: «Прекрасны и высоки горы. Но любовь моя выше и прекраснее их, потому что любовь есть Бог». Это, кажется, и была единственная понятная фраза. Остальное было набор слов.

Пока читала, автор, очень беспокойно оглядывая всех, следил за впечатлением. [...]

«Милай! Дай чистый листочек, я ей сам напишу».

Спросил: «Как твое имя?» Я сказала. Он долго муслил карандаш. Потом корявым, еле разборчивым мужицким почеркам нацарапал: «Надежде. Бог есть любовь. Ты люби. Бог простит. Григорий». Основной, значит, лейтмотив распутинских чар был ясен: «люби - Бог простит». Но почему же его дамы от такой простой и милой формулы впадают в истерический экстаз? [...]

«Вы сохраните этот автограф, - сказал Розанов. - Это занятно». Он действительно долго сохранялся у меня. В Париже, лет шесть тому назад, нашла я его в старом портфеле и подарила автору французской книги о Распутине - В. Бинштоку. Писал Распутин с трудом, совсем был малограмотный. Так писал у нас в деревне лесной объездчик, [...]. Писал он счета: «Поезда в дачу взад и обратно петь ру» (пять рублей). [...] Может быть, оттого и не чувствовала я никакого мистического трепета от его слов и жестикуляций. «Бог - любовь, приде-ошь» и прочее. Все вспоминалось «петь ру» и разбивало настроение... (Krjukov 1997, II: 232-233).³⁶

³⁶ "All'improvviso Izmajlov gli chiese:

- Ma mi dica un po', lei non ha mai pensato di scrivere?

A chi, se non a uno scrittore, può venire in mente una domanda del genere?

- È capitato. [...] Ggioia! Portami un po' qui quei foglietti con le mie poesie che qualche tempo fa avete battuto a macchina.

'Ggioia' corse immediatamente a prendere i foglietti [...]. Scoprii che era una poesia in prosa sulla falsariga del *Cantico dei Cantici*, nebulosamente romantica. Ricordo ancora una frase: 'Meravigliosi e immensi sono i monti. Ma l'amor mio è di essi più immenso e meraviglioso perché il mio amore è Dio'. Mi

Il momento è cruciale, infatti lo richiama pure Filippov, benché in altri termini: “Le espressioni colorite... nello stile del *Cantico dei cantici* di Salomone, erano così vivide, che Tëffi *si mise a trascriverle*, e conservò il testo per ricordo insieme all’autografo di Rasputin” (Radzinskij 2000: 315). Le discrepanze fra i due resoconti sono legittime e rivelatorie. Tëffi non “stenografa” e ha il diritto di rielaborare la storia; può darsi che il suo punto di vista soggettivo pecchi di vanità (lei non ricopia: è omaggiata), di certo esso mette a nudo il procedimento, il discorso, i trucchi del seduttore. L’autrice dei *Ricordi* scrive di un Rasputin che scrive: ‘in differita’, laddove egli esibisce orgoglioso quanto battuto a macchina per lui, e ‘in diretta’, mentre scarabocchia mantra e parole astruse col deliberato obiettivo di piacerle. La “grafia sgraziata”, ad un tempo realtà e *cliché*, risulta seduttiva non nei contenuti, tutto sommato innocenti (“il *Cantico dei cantici*”), ma nelle intenzioni, attribuite o “inventante” (vedi lo scarto fra Fi-

pare che questa fosse l’unica frase comprensibile. Tutto il resto era un’accozzaglia di parole alla rinfusa. Mentre stavo leggendo, l’autore, che osservava tutti molto inquieto, cercava di cogliere l’impressione che suscitava. [...]

- Ggioia! Dammi un foglietto pulito, scriverò per lei io stesso.

Chiese: ‘Che nome hai?’ - Glielo dissi. Leccò a lungo la matita. Poi con la sua grafia sgraziata e appena comprensibile di villano incise: ‘A Nadežda. Dio è amore. Ama. Dio ti perdonerà. Grigorij’. A questo punto il ritornello delle malie di Rasputin era chiaro: ama, e Dio ti perdonerà. Ma perché le signore cadono in un’estasi isterica a questa formula tanto semplice e garbata? [...]

- Serbatelo, questo biglietto autografato – disse Rozanov – non è cosa da poco.

E in effetti lo conservai a lungo. Lo ritrovai in una vecchia carpetta a Parigi, sei anni fa, e lo regalai a J.-Wladimir Bienstock, che stava lavorando a un libro in francese su di lui. Rasputin scriveva con difficoltà, era completamente analfabeta. Scriveva dei bigliettini così la guardia forestale, da noi in campagna [...]: ‘Treni nella dacia andataritorno cencue ru (cinque rubli)’. [...] Forse proprio per questo le sue parole e i suoi gesti non suscitavano alcun fremito mistico in me. ‘Dio è amore, ver-rrai’ e via dicendo. Mi ricordavo dei ‘cencue ru’ e mi passava immediatamente la voglia...”

lippov e Těffi), e, ahimè, vane. Gli svarioni, il lapis insalivato, la povertà – o castità? – di argomenti non pagano. Rasputin non seduce, quantomeno con una matita in mano.

A Nadežda balena anzi l'idea opposta: “Может быть, решил залучить себе в моем лице новую жену-мироносицу. Чтобы под его диктовку писала то, что ему интересно”³⁷ (Krjukov 1997: II, 240-241). A scrivere per sedurre si fa fiasco, si può però sedurre per (far) scrivere. In fondo, recitava uno slogan lanciato nel 1976 dalla Ardis Publishers, “Russian Literature is better than Sex”.

Net Rasputina, a est' rasputstvo

Nomen omen. In russo “*Rasput'e*” è “bivio”, “*Rasputstvo*” – “perdizione” e affini. Il deputato ultramonarchico della Duma Vasilij Šul'gin si serviva di significato e significante del famigerato cognome (Amal'rik 1980: 3), per stigmatizzare la società russa di inizio secolo: “Non c'è il Depravato (*net Rasputina*), ma c'è la depravazione (*est' rasputstvo*)” (Šul'gin 1990: 409). Nondimeno, alla luce di quanto esposto nelle pagine precedenti, l'aforisma si presta a un'ulteriore lettura.

Forse il monaco pervertito “non c'è”, o non è tale. C'è però il mito della sua dissolutezza e una abbondante letteratura su di essa. Questa produzione non appartiene a Rasputin: egli, ad esempio, non scrive di seduzione – al massimo aspirerebbe a sedurre scrivendo – ma è provocante nella scrittura altrui. La sua persuasione, mai diretta, è riferita e costruita secondo modelli o espedienti retorici prestabiliti (imitazione, stilizzazione, riproduzione dell'etichetta linguistica). La seduzione rasputiniana si realizza, dunque, nel discorso; per dirla con Ètkind, è “inventata”. Sul piano dianoetico ed erotico è comunque irrilevante che

³⁷ “Magari aveva deciso di farsi una nuova mirofora, per indurmi a scrivere, dettandomelo, ciò che piaceva a lui”.

essa sia vera o fittizia, perché funziona alla perfezione: è mitopoietica, infatti da una narrazione ne scaturisce un'altra; è convincente sul piano espressivo e quindi storico (e viceversa).

E, se è la scrittura ad essere seducente, rimandando a se stessa, si potrebbe azzardare che la meta-scrittura (di Tëffi e, in parte, di Žukovskaja) si tramuti in meta-seduazione. Perché poco importa se Rasputin sia un monaco-seduttore mancante (e mancato): paradossalmente, l'assenza del seduttore sancisce la vita autonoma del discorso della seduzione, la seduzione della parola, in ultima analisi, la seduzione della seduzione. Tanto meglio se, suo malgrado, quella del peggiore monaco russo di tutti i tempi.

Riferimenti bibliografici

- [s.a.], "Aleksandr Bochanov: *Dnevnik Rasputina – èto fal'sivka*", *Russkaja narodnaja linija*, 8.12.2010: https://ruskline.ru/news_rl/2010/12/08/aleksandr_bochanov_dnevnik_rasputina_eto_falshivka/
- A. Amal'rik, *Rasputin. Il "monaco nero" e la corte dell'ultimo zar*, Torino, Einaudi, 1984.
- A.N. Bochanov, *Rasputin. Anatomija mifa*, Moskva, AST, 2000.
- I.V. Bukker, "Dnevnik Rasputina podterždaet ego impotenciju", *Pravda.ru*, 27.05.2008: <https://www.pravda.ru/culture/269399-rasputin/>
- Gian Dàuli, *Rasputin*, Milano, Edizioni Aurora, 1934.
- A.M. Ètkind, *Chlyst. Sekty, literatura i revoljucija*, Moskva, NLO, 1998.
- S.L. Firsov (red.), *Grigorij Rasputin: pro et contra*, Sankt-Peterburg, RChGA, 2020.
- F.A. Gajda, "O Dnevnike Rasputina", *Rossijskaja istorija* 5 (2012): 203-205.
- D.D. Isaev, "[rec. a] Rasputin i ego seksual'nost'", *Spravočnik po seksologii. Seksologija. Seksual'noe zdorov'e*, s.d.: <http://www.health-news.ru/seksologija/264199.htm?ysclid=lf7zihh3n384556485#.ZCBRZS8QO8p>.
- A.P. Kocjubinskij – D.A. Kocjubinskij, *Rasputin. Žizn'. Smert'. Tajna*, Moskva, KoLibri, 2014.

- V. Krjukov (red.), *Grigorij Rasputin. Sbornik istoričeskich materialov v 4-ch tomach*, Moskva, Terra, 1997.
- M. Natalizi, *Il burattinaio dell'ultimo zar. Grigorij Rasputin*, Roma, Salerno Editrice, 2016.
- [s.a.], "O čem pisal Grigorij Rasputin imperatrice Aleksandre Fedorovne?", *Litfond. Aukcionnyj dom*, 31.07.2020: <https://www.litfund.ru/news/6969/>
- A.S. Prugavin, *Starec Grigorij Rasputin i ego poklonnicy*, Samara, Knižnoe Izdatel'stvo, 1993.
- E. Radzinskij, *Rasputin. La vera storia del contadino che segnò la fine di un impero*, Milano, Il Giornale, 2000.
- M. Rasputin, *My father*, London, Cassell and Company LTD, 1934.
- M. Rasputin – P. Barham, *Rasputin. The Man behind the Myth*, New Jersey, Prentice-Hall, 1977.
- M.G. Rasputina, *Rasputin. Počemu?*, Moskva, Zacharov, 2001: <http://lib.ru/MEMUARY/ZHZL/rasputin.txt>
- Ju.Ju. Rassulin, *Vernaja Bogu, Carju i Otečestvu*, Sankt-Peterburg, Izd. Carskoe delo, 2006.
- V.V. Šul'gin, *Gody. Dni. 1920*, Moskva, Novosti, 1990.
- N.A. Těffi (Lochvickaja), *Vospominanija. Rasputin*, in V. Krjukov (red.), *Grigorij Rasputin. Sbornik istoričeskich materialov v 4-ch tomach*, II, Moskva, Terra, 1997: 219-244.
- Tz. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968.
- S.M. Trufanov (Iliodor), *Svjatoj čort, Golos minuvšego*, 3 (1917), in V. Krjukov (red.), *Grigorij Rasputin. Sbornik istoričeskich materialov v 4-ch tomach*, II, Moskva, Terra, 1997: 295-453.
- S. Trufanov (Iliodor), *The Mad Monk of Russia*, New York, The Century Co., 1918.
- A.N. Varlamov, *Grigorij Rasputin*, Moskva, Belaja gvardija, 2007.
- V.A. Žukovskaja, "Moi vospominanija o Grigorii Efimoviče Rasputine. 1914-1916" (vstup. st. i prim. T. Latypovoj), in S.G. Blinov et al. (red.), *Rossijskij Archiv. Istorija Otečestva v svidel'stvach i dokumentach XVIII-XX vv. Al'manach*, Moskva, TRITĚ, II-III (1992): 252-317.

Sedurre è un dio (in esilio).
La reticenza nei racconti fantastici
di E. M. Forster

PAOLO BUGLIANI

What syllable are you seeking,
Vocalissimus,
In the distance of sleep?
Speak it.
W. Stevens, *To the Roaring Wind*

I racconti ‘per Hermes’

Noto per il “supremo stile conversazionale di intelligenza emotiva e gentile introspezione” (Coronato 2022: 597), E. M. Forster è un autore che in apparenza sembra aver espletato la sua parabola creativa entro i confini esclusivi del romanzo, raggiungendo giovanissimo la fama in un contesto dove molti dei suoi contemporanei faticarono a lungo per affermarsi. Consacrato tra i maestri del suo tempo con *Howards End*, nel 1910 (Lago 1995: 138), la sua statura di *arbiter elegantiarum* della prosa romanzesca venne cementata da *A Passage to India* e soprattutto dalle sue *Clark Lectures*, che nella loro versione in volume col titolo *Aspects of the Novel* diventarono da subito *livre de chevet* per chiunque si accingesse a scrivere o a studiare la narrativa del Novecento (Fludernik 2009: 10). Eppure Forster non fu soltanto romanziere. Egli produsse una nutritissima serie di racconti brevi contraddistinti da una marcata vena fantastica, in netta opposizione alla più tradizionale impalcatura realista della sua prosa roman-

zesca. Tutti composti prima della Grande Guerra e pubblicati in due volumi – *The Celestial Omnibus and Other Stories* (1911) e *The Eternal Moment and Other Stories* (1928) – sono etichettati come “fantasies” da Forster (1954: 5), che desiderava sottolineare con forza la componente preternaturale che sta alla base del loro intreccio. Nella prefazione all’edizione congiunta dei racconti, Forster articola meglio la sua riflessione, mostrando di avere una idea della funzione estetica del fantastico, fugando ogni dubbio sulla natura occasionale della sua ‘vena sovranaturale’:

Fantasy to-day tends to retreat or to dig herself in or to become apocalyptic out of deference to the atom-bomb. She can be caught in the open here by those who care to catch her. She flits over the scenes of Italian and English holidays, or wings her way with even less justification towards the countries of the future. She or he. For Fantasy, though often female, sometimes resembles a man, and even functions for Hermes who used to do the smaller behests of the gods – messenger, machine-breaker, and conductor of souls to a not-too-terrible hereafter (1954: 5).

Nella stessa introduzione, Forster dettaglia ulteriormente le sue idee, e sin da subito si è colpiti dalla presenza del dio Hermes, figura di estrazione assai diversa rispetto a quelle che popolavano e popoleranno molti classici del *fantasy* angloamericano, da Poe a Tolkien, passando per Morris e Lovecraft. Il figlio di Zeus e Maia, fratello di Apollo e in un certo senso suo complementare ctonio, è noto per essere una sorta di *factotum* olimpico: inventore della lira, carnefice del gigante Ippolito e del mostruoso Argo, egli è forse più correntemente associato alla funzione di messaggero. Eppure Hermes è una delle divinità più affascinose, perché più composite. Come ha delineato Maurizio Bettini (2006: 6-16), anche la più nota funzione di messaggero è sintomatica di una più ampia sfera di influenza, ossia quella del linguaggio e della comunicazione, attività che si espleta tanto nella divinazione quanto

per negli scambi commerciali, ma che, in ultima analisi, poggia sull'idea stessa di linguaggio e comunicazione. Lo studio di Bettini si inserisce in una illustre congerie di analisi della sfera di influenza ermetica, a partire da W. F. Otto e il suo *Die Götter Griechenlands*, che per primo descrisse Hermes come un'entità onnicomprensiva, nella quale gli antichi "riconosce[vano] un mondo nel dio e il dio nell'intero mondo" (Otto [1929] 2016). Károly Kerényi aveva proseguito interpretando Hermes alla stregua di correlativo del principio maschile del mondo (2017: 95-114), ed è forse un illustre profano come Pietro Citati a rendere con grazia e chiarezza la valenza di questa peculiare divinità quando ne commenta la natura "*polikilométes*" del dio Hermes, la sua mente "colorata e screziata: scintillante, cangiante: piena di incanti e seduzioni: misteriosa, intricata, inestricabile" (2018: 31). Citati lega Hermes ad Odisseo, e questa lettura parallela mette in risalto un aspetto importantissimo del simbolismo oggetto di analisi in questa sede, ossia l'inveterata capacità seduttiva del dio. La seduzione di cui è capace Hermes passa attraverso la sua abilità di incantare, esplicitata dal lemma "*thélgein*".¹

Dal canto suo Forster non elenca la natura di seduttore propria di Hermes, ma lo definisce "messenger", "machine-breaker" e "conductor of souls" (1954: 5), caratteristiche ben attestate nell'Hermes mitologico, e il cui recupero dimostra la profonda conoscenza della materia da parte dell'autore. Dedicare i suoi racconti a Hermes equivale per Forster a esplicitare tre funzioni primarie del fantastico secondo la sua visione. Innanzitutto l'Hermes-fantastico è un agente liberatorio, in grado di affrancare gli individui schiacciati da regole sociali stringenti e soffocan-

¹ Come ad esempio in *Il. XXIV, 243*, in cui si descrive "la verga con cui incanta gli occhi degli uomini" (1997: 773). Lo stesso sintagma riappare anche nel quinto libro dell'*Odissea* (V, 47).

ti raccontate parallelamente anche nei romanzi. Egli è inoltre elemento di rottura – che si oppone ai vincoli della società e dello sviluppo tecnologico. Hermes acquisisce infine la funzione di principio di annientamento – quando il tema è spostato verso il passaggio all'aldilà (Heldreth 1990: 9). Tale tripartizione è ancorata all'endiadi tipica di tutta la produzione forsteriana, il contrasto tra i desideri individuali e le restrizioni sociali, la cui frizione genera la necessità del fantastico (Heldreth 1990: 14).

Se in *Howards End* la filosofia proposta da Margaret Schlegel è quella dell'*only connect*,² allora possiamo rintracciare nell'*Hermes* dei racconti una sorta di correlativo mitologico di tale principio, correlativo che funziona grazie alla notoria qualifica di Hermes *psychopompos*, la guida delle anime nell'aldilà. Come sottolineato da Judith Scherer Herz,³ Forster recupera Hermes sia

² Un motto a favore della connessione tra opposti che viene presentato dalla protagonista Margaret, all'inizio del romanzo perno di un idealismo sentimentale condiviso dalla sorella Helen, quando decide di sposare il signor Wilcox, emblema del mercantilismo utilitaristico borghese britannico. Le parole di Margaret sono molto icastiche: "Only connect! That was the whole of her sermon. Only connect the prose and the passion, and both will be exalted, and human love will be seen at its height. Live in fragments no longer. Only connect, and the beast and the monk, robbed of the isolation that is life to either, will die" (Forster 2000: 159).

³ La studiosa fu una delle prime voci critiche a dare ampio e giusto risalto al corpus narrativo breve, inserendosi in un cruciale momento dei "Forster studies", ossia quello della demistificazione del Forster idolo del realismo 'perbene' a partire dagli anni Settanta, con la pubblicazione postuma di *Maurice*. I racconti rappresentano uno dei campi più interessanti di tale mutamento di corso. Basti pensare che nella pur affascinante e incisiva monografia di Lionel Trilling per la serie *Makers of Modern Literature*, il critico definisce completamente riusciti soltanto i due racconti ("The Road from Colonus" e "The Eternal Moment") in cui il fantastico è assente (Trilling 1943: 38). In realtà, "The Road from Colonus" appartiene alla linea fantastica, e Trilling sembra essere guidato da un pregiudizio – molto radicato – contro il genere che aveva fatto

come “figure with a name”, sia alla stregua di una più sottile “way of seeing and acting” (1979: 19): Hermes perciò si trasforma in una vera e propria prospettiva ermeneutica sulla vita e sulla rappresentazione letteraria della vita. Secondo Herz, Hermes rappresenta l’istanza narratrice, che pare essere sempre al corrente del problema di fondo, e perciò incaricata di ‘guidare’ i protagonisti, la cui visione è sempre limitata. In altre parole, per Herz, “Hermes functions as the mythic analogue of the authorial presence” (1979: 22).

La seduzione del non detto

La presenza di un analogo mitico, che nei fatti funge da maschera autoriale, fu forse congeniale a un autore come Forster, notoriamente a disagio con le aspettative del proprio pubblico. Il tormentato silenzio narrativo che funestò la sua carriera dopo il 1924 – ma che nei fatti aveva già cominciato ad assillarla già dopo il successo di *Howards End* più di un decennio prima – è stato spiegato, in prima battuta, come un riflesso freudiano di uno scrittore afflitto da nevrosi da successo (Furbank 1977: 162).⁴ Dopo decenni di interrogazioni critiche sulla prosa che Forster effettivamente scrisse e mai pubblicò in quei lunghi decenni fino alla sua morte nel 1970 – in primo luogo *Maurice* – è ormai chiaro che il suo silenzio è legato alla mancata accettazione di un’omosessualità repressa, e la concomitante impossibilità

la fortuna di Walter Pater e che era stato praticato anche da seguaci come Vernon Lee, troppo ‘collusi’ con quell’estetismo che era stato, come si vedrà a breve, il cavallo di battaglia di Oscar Wilde.

⁴ Furbank riporta comunque anche la motivazione legata all’omofobia, citando un passo del diario (giugno 1911) in cui Forster parla direttamente del suo blocco dello scrittore: “Weariness of the only subject I *can* and *may* treat – the love of men for women and vice versa” (1977: 199, corsivi miei).

di dare alla propria narrativa una forma che rispecchiasse il tipo di amore più vicino alla sensibilità dell'autore. L'amore omosessuale, in un'Inghilterra post-Widleana almeno, era qualcosa che bisognava accuratamente celare (Bristow 1995 e 2023), e i processi di autocensura che Forster mise in atto su di sé sono stati approfonditi recentemente da Raffaella Antinucci. Il timore di Forster è ben comprensibile, ed anima tutta la reazione post-decadente che è perspicua, ad esempio, in autori come Arthur Symonds, che si trincerò dietro alla meno minacciosa etichetta di Simbolismo, o come Henry James, che pur avendo partecipato all'impresa dello *Yellow Book*, articola un peculiare meccanismo di fascinazione-condanna in opere come *The Author of Beltraffio* (1885) ben prima della caduta di Wilde. Approfondendo i risvolti giuridici di tale atto, Antinucci conclude che i processi di autocensura e reticenza alla pubblicazione che Forster si autoinflisse, paradossalmente giovarono all'opera, visto che una "pubblicazione in vita avrebbe comportato importanti e ulteriori modifiche testuali, impedendo allo scrittore di dare libero sfogo alla propria 'free mind'" (2020: 120-121).

In questo quadro, il tentativo di distacco dal modello realista messo in atto dai racconti acquista una pregnanza notevole, proprio perché in essi Forster tentò di confezionare una modalità nuova di fare letteratura in cui, seppure senza avventurarsi in espressioni dirette di quel notorio *love that dare not speak its name*, egli potesse affrancarsi almeno dall'etichetta di *novelist of manners* misurato e discreto, acclamato da quel pubblico *middle class* che lui pure spesso criticava aspramente nei suoi romanzi. In una attenta analisi dei racconti raccolti in *The Celestial Omnibus and Other Stories*, Ambreen Hai ha riflettuto sulla funzione liberatoria della forma del racconto fantastico. Racconti quali *The Curate's Friend*, *The Other Side of the Edge*, *The Road from Colonus*, e *The Story of a Panic*, offrivano a Forster una maggiore libertà di espressione che passava attraverso "the coded insertion into pub-

lic discourse of something alternative and proscribed” (Hai 2008: 221). Tale ‘controdiscorso’, specialmente dopo la Grande Guerra, venne sussunto dalla forma saggio, in cui e tramite cui Forster poteva più direttamente articolare le sue idee, sfruttando non più la dimensione preternaturale, bensì il più cerebrale e mirato fluire argomentativo della *nonfiction* (Hai 2008: 240). Il fantastico per Forster si configura come una strategia espressiva ed estetica sommamente obliqua, un luogo letterario dove compiere una vera e propria critica della società, resa forse meno direttamente sovversiva dalla rassicurante *species* del sovrannaturale. La dimensione fantastica è quindi una sorta di dimensione estetica che è in grado di emergere, di tanto in tanto, proclamando verità alternative e perturbanti, spesso in contraddizione con quelle della più rassicurante modalità realista:

The dinner-jacketed world of drawing rooms and decorum becomes equatable with Forster’s view of history and facts as insufficient for speaking of the essence of life. The fantastical, metaphysical aspect, however, is demonstrative of the capability of literature for ‘true’ representation. Unfettered by the constraints of convention, it ‘goes beyond’ and, in doing so, realises the very thing which, in the actual realm, was considered impossible (Symondson 2019: 181).

È molto interessante riscontrare quanto nei racconti fantastici questa dinamica di autocensura corra parallela a una strategia discorsiva di sottrazione di informazioni esplicite, e possa in virtù di questo essere interpretata secondo due direttrici esegetiche: la retorica classica e la più moderna pragmatica. Da una prospettiva retorica, l’eliminazione di frasi, concetti o più generalmente informazioni utili alla comprensione di un determinato passo, rientra nella categoria delle figure di pensiero per sottrazione, nello specifico della reticenza o aposiopesi. La retorica della reticenza è “la retorica del silenzio; di un implicito che ha

forza tale da far intendere assai più di quanto non si dica” (Garavelli 2005: 253), e rappresenta un campo di studio molto interessante per la pragmatica del testo letterario,⁵ che intravede negli impliciti uno dei luoghi più proficui per la costruzione del senso generale di un’opera.

La pragmatica, dal canto suo, ha storicamente dedicato molta attenzione a ciò che i locutori decidono di omettere dalla conversazione. I silenzi letterari, similmente a quelli della conversazione spontanea, possono esprimere un’ampia gamma di modalità epistemiche e deontiche (Kurzon 1998), ma al di là della singola motivazione dietro alla reticenza, ciò che interessa è l’effetto narrativo che il silenzio provoca nell’economia del racconto. Agli albori della pragmatica come disciplina, le teorie del filosofo del linguaggio G. P. Grice partivano esattamente da una riflessione sulle potenzialità comunicative del non detto, andando si a coagulare attorno al fenomeno dell’implicito comunicativo (Culpeper – Haugh 2014: 89-91). Tale concetto risulta essere assai fruttuosamente integrabile come strumento esegetico nell’ambito del fantastico come alternativa al realismo in Forster, anche perché il discorso taciuto cui l’autore allude tra le righe delle sue *fantasies* poteva sembrare molto ‘rassicurante’ poiché spesso veicolato da personaggi bambini.⁶

⁵ “L’effetto retorico è dato dal lasciare a mezzo l’espressione di un pensiero, facendone tuttavia intendere perfettamente gli impliciti sviluppi e le prevedibili conseguenze” (Garavelli 2005: 253). Esempi canonici sono il dantesco “Più non dirò, e scuro so che parlo; ma poco tempo andrà, che’ tuoi vicini l faranno sì che tu potrai chiosarlo” di *Purgatorio* XI o il manzoniano “La sventurata rispose” nel decimo capitolo dei *Promessi sposi*.

⁶ La letteratura in cui appaiono personaggi bambini da sempre pone interrogativi critici cospicui in virtù del mutamento di paradigma che a inizio Novecento avvenne in merito allo statuto etico-ontologico del bambino ‘letterario’ e non (Gavin 2012: 11). In questo senso il messaggio sovversivo nascosto nelle battute dei personaggi delle *fantasies* di Forster può essere letto in paral-

In un importante studio, Marcella Bertuccelli ha indagato le strategie comunicative aperte dalla frizione tra detto e non detto, sistematizzando un panorama molto vasto in cui molto interessanti sono le categorie dell'“intentional inexplicitness” (2000: 147 e sgg), interpretazione che il lettore è chiamato a operare per ricavare dall'assenza di parole un significato coerente. Appoggiandosi alla pragmatica, si potrebbe quindi postulare un conflitto tra codici espressivi come quello che si presuppone quando due parlanti non rispettano le massime conversazionali, utilizzato in maniera misurata ma spesso simile al dialogo tra sordi esacerbato da Beckett nel suo teatro. Ma non è l'assurdo ciò che Forster mira a mettere in luce, bensì la reticenza che la società vittoriana impone ai suoi adepti, soffocandone le pulsioni e le ambizioni. La preterizione, che nella retorica classica mette in atto la volontà di dire, ma poi mostra anche l'impossibilità che il discorso venga riprodotto, si adatta parzialmente allo scenario in cui è collocato Forster, poiché essa è riflesso della concisione mirante alla *brevitas*, e perciò, come la seconda massima di Grice, alla *claritas*. La soppressione in Forster è sofferta, e porta alla caduta. Agli dei non rimane che il silenzio, quando le altre forme di discorso diretto falliscono.

Questa modalità di espressione del senso è molto esplicita in parecchi racconti forsteriani, e viene spesso dispiegata dall'autore proprio al momento in cui sembrerebbe lecito aspettarsi un qualche tipo di messaggio esplicito. In *The Celestial Omnibus*, ad esempio, Forster racconta la storia di un anonimo ragazzino che, per caso, si trova su un autobus che lo conduce in un reame dove i grandi spiriti della letteratura coesistono in una dimensione beata. Non creduto, e anzi dileggiato, il giovane riesce a portare con sé un certo Mr Bons, per provare la veridicità della sua espe-

lelo a certi altri memorabili esempi, come ad esempio i racconti di Katherine Mansfield (Miao 2021: 23 e sgg.)

rienza. A quel punto, però, i personaggi del regno incantato non parlano più, e anzi provocano la morte di quell'intruso il cui perfetto conformismo aveva portato a deridere il ragazzino:

'I want to go back. Tell the driver.'

But the driver shook his head.

'We are nearly there,' said the boy. 'They are asleep, shall I call?

They will be so pleased to see you, for I have prepared them.'

Mr Bons moaned. They moved over the lunar rainbow, which ever and ever broke away behind their wheels.

[...] 'I am coming,' he shouted, again forgetting the hundred resolutions. 'I am returning – I, the boy.'

'The boy is returning,' cried a voice to other voices, who repeated, 'The boy is returning.'

'I am bringing Mr Bons with me.'

Silence.

'I should have said Mr Bons is bringing me with him.'

Profound silence (Forster 1954: 57, enfasi mia).

Un silenzio profondo accoglie gli estranei, i personaggi 'da romanzo', come Mr Bons, ma probabilmente simile accoglienza sarebbe stata riservata a Charlotte Barlett di *A Room With a View*, o a uno qualsiasi degli Wilcox di *Howards End*. Le creature autoctone del mondo fantastico non rispondono, sembrano non sforzarsi affinché il loro sovversivo e liberatorio messaggio si faccia sentire. I personaggi realisti sono perciò costretti a restare all'oscuro del messaggio portato dai personaggi fantastici, si mostrano incapaci di mettere in atto le consuete strategie di decodifica inferenziale del messaggio studiate, per quel che concerne la conversazione, dalla pragmatica delle implicature. Il dialogo sembra, lameno all'inizio, possibile, ma alle prime battute le creature sovranaturali sembrano subito ansiose di indietreggiare, perdendo qualsivoglia *species* diventando quasi minacciose.

In particolare, quei racconti in cui appaiono creature fantastiche di stampo mitologico sembrano più degli altri ricalcare quel-

la fascinosa dimensione ermetica descritta sopra. Il dio Pan in *The Story of a Panic*, il fauno di *The Curate's Friend*, la Sirena di *The Story of the Siren*, assieme alle meno connotate divinità silvane di *Other Kingdom* e *The Road from Colonus* mettono quindi in risalto la pregnanza semantica dell'interruzione della conversazione, pongono l'accento sul valore incredibilmente eloquente del silenzio che, ancora una volta, non stupisce trovare tra gli attributi del dio Hermes psicopompo, incaricato di accompagnare la discesa delle anime dell'aldilà, luogo dove la comunicazione mortale non era più possibile:

La morte è silenzio assoluto. Per questo Hermes, quando si presenta nella sua veste di *psycopompós*, di accompagnatore di anime, suscita attorno a sé il silenzio che caratterizza il regno di là. Se Hermes è nella stanza il convito e la cerimonia assumono automaticamente carattere funebre, cioè silenzioso: così come silenzioso è il colloquio che si svolge fra e con gli dei (Bettini 2000: 18)

Gli dei in esilio

Da una prospettiva di più ampia storia letteraria, tuttavia, la riesumazione del mito di Hermes assume una dimensione ulteriore, in cui la pragmatica del silenzio dello stile di Forster si innesta e fiorisce sul *thelgín* classico in virtù della sua scelta di strutturare i propri racconti fantastici attorno ai tentativi fallimentari di seduzione messi in atto da personaggi semi-divini. Tali tentativi si risolvono nella constatazione dell'incapacità dei personaggi 'reali' di comprendere il linguaggio dell'essere sovrannaturale: o meglio, del sistematico soffocamento dei (capziosi e seduttivi) tentativi di stabilire una comunicazione da parte dei rappresentanti dell'ordine morale vittoriano.

La scelta di dispiegare una tipologia di sovrannaturale letterario in cui divinità classiche si trovano dislocate in un contesto contemporaneo inserisce i racconti di Forster – o per lo meno

alcuni di essi – in un filone molto particolare, di matrice romantico-decadente. Sulla scia di esempi illustri – fra tutti Walter Pater, Vernon Lee, Kenneth Grahame, Aubrey Beardsley e Arthur Machen⁷ – Forster pare accostarsi a quella ‘scuola pagana’ inaugurata negli anni Trenta da Heinrich Heine e contro cui si era scagliato Baudelaire, in un saggio forse poco noto ma indispensabile per comprendere la sopravvivenza del mito nell’età moderna (Calasso 2001; Tortonese 2009).

In Inghilterra questa vena mitologica e di recupero della classicità era stata canonizzata e perfezionata dal già citato Walter Horatio Pater, che nei suoi *Imaginary Portraits* trovò un modo di risemantizzare il tema degli ‘dei in esilio’ in chiave di reazione alla repressione morale vittoriana (Prins 1999, Evangelista 2009), tributando a Heine un ruolo chiave per la comprensione della modernità (Reitter 2004). Tale intuizione folgorò Pater già durante la stesura dei saggi poi confluiti in *The Renaissance*, soprattutto in quello dedicato a Pico della Mirandola, in cui egli esplicita un parallelo tra la conciliazione rinascimentale dell’antico e del moderno e il mito ottocentesco dell’esilio delle divinità antiche.⁸ Pater seppe sfruttare l’idea originaria di Heine anche in ambito narrativo in alcuni dei suoi

⁷ Autore del racconto orrifico *The Great God Pan* (1894), che può essere letto come esempio estremo del gotico inglese oppure come evoluzione notturna degli dei in esilio di Pater. Da notare che più o meno negli stessi anni in cui Forster stava scrivendo i suoi racconti fantastici, un altro bambino molto speciale assumeva su di sé il ruolo di incarnazione moderna del divo satiro: *Peter Pan* (1902) di J. M. Barrie.

⁸ “The Renaissance of the fifteenth century was, in many things, great rather by what it designed than by what it achieved. Much which it aspired to do, and did but imperfectly or mistakenly, was accomplished in what is called the *eclaircissement* [sic] of the eighteenth century, or in our own generation” (Pater 1980: 25).

Imaginary Portraits più famosi, come *Denys l'Auxerrois*,⁹ il cui incipit è quasi programmatico:

Almost every people, as we know, has had its legend of a 'golden age' and of its return – legends which will hardly be forgotten, however prosaic the world may become, while man himself remains the aspiring, never quite contented being he is. And yet in truth, since we are no longer children, we might well question the advantage of the return to us of a condition of life in which, by the nature of the case, the values of things would, so to speak, lie wholly on their surfaces, unless we could regain also the childish consciousness, or rather unconsciousness, in ourselves to take all that adroitly and with the appropriate lightness of heart. The dream however has been left for the most part in the usual vagueness of dreams: in their waking hours people have been too busy to furnish it. What follows is a quaint legend, with detail enough, of such a return of a golden or poetically-gilded age (a denizen of old Greece itself actually finding his way back again among men) as it happened in an ancient town of medieval France (2014: 167).

Questo Ellenismo estetico e critico fu veicolo privilegiato per articolare un 'controdiscorso' che intaccava nascostamente i limiti moralizzanti e le restrizioni tematiche della società tardo-vittoriana (Dowling 1997), ma la sua connessione a doppia mandata con l'ambiente decadente dominato da Wilde mise in crisi la sua effettiva continuità storica. Negli anni che seguirono la caduta dell'autore del *Dorian Gray* questa modalità narrativa venne decisamente abbandonata, anche da un'autrice che si può definire come una delle più grandi ed entusiaste ammiratrici e discepolo di Pater: Vernon Lee (Maxwell – Pulham 2006: 9-10). Nonostante tutto,

⁹ "Apollo in Picardy" pubblicato sull'*Harper's New Monthly Magazine* nel novembre del 1893, fu l'ultimo ritratto immaginario pubblicato in vita da Pater, ciononostante, finì nella raccolta postuma *Miscellaneous Studies*, in cui la sua natura finzionale soffre dell'accostamento con opere più saggistiche.

questo Ellenismo vittoriano esercitò sicuramente un fascino peculiare in un autore come Forster, che dagli esordi alla Tonbridge School sino al *BA in Classics and History with second class honours* a Cambridge¹⁰ aveva dedicato la sua carriera intellettuale allo studio approfondito delle letterature classiche. In aggiunta a questo, i suoi frequenti viaggi in Italia e in Grecia non fecero che cementare la sua devozione alla cultura grecolatina, e furono il combustibile primario delle storie fantastiche qui in esame:

Given his classical learning, which both informed his Mediterranean experiences and was in turn informed by them, it is entirely unsurprising that this [“The Story of a Panic”] and other stories of the early post-Cambridge years should be especially rich in classical reference and allusion. It is common to write of these stories in terms of ‘myth’ and ‘fantasy’, but there is greater variety and complexity in their relationship with classics and the classical world than this characterization might suggest, with important corrections at the levels of (inter)text and genre (Scourfield 2019: 295).

All’interno dei racconti, quindi, è possibile selezionare un sottinsieme in cui gli dei della tradizione grecolatina diventano, tramite il filtro romantico di Heine perfezionato da Pater, il motore dell’azione. La riproposizione forsteriana del tema del ritorno degli dei è quindi un fenomeno non trascurabile per una corretta interpretazione dell’arte narrativa (breve) di Forster, tanto da essere esplicitamente discussa in *Aspects of the Novel*:

A number of rather small gods then should haunt us today—I would call them fairies if the word were not consecrated to im-

¹⁰ A Cambridge Forster studiò sotto la supervisione di celebri accademici quali Walter Headlam, Nathaniel Webb, e soprattutto Goldsworthy Lowes Dickinson, personalità fondamentale per la sua formazione, cui Forster dedicherà una biografia in cui la cultura classica è giustamente celebrata.

becility. (Do you believe in fairies? No, not under any circumstances.) The stuff of daily life will be tugged and strained in various directions, the earth will be given little tilts mischievous or pensive, spotlights will fall on objects that have no reason to anticipate or welcome them, and tragedy herself, though not excluded, will have a fortuitous air as if a word would disarm her. The power of fantasy penetrates into every corner of the universe, but not into the forces that govern it—the stars that are the brain of heaven, the army of unalterable law, remain untouched—and novels of this type have an improvised air, which is the secret of their force and charm (Forster 2005: 105).

Questo passo di *Aspects* completa l'introduzione alle *Collected Stories*, perfezionando la natura e la funzione di quel particolare corpus di storie dove il fantastico è incarnato da divinità classiche esiliate nel mondo contemporaneo. Oltre che alle funzioni che Forster attribuiva ad Hermes, gli dei sembrano svolgere una funzione pragmatica: quasi dei segnali di un piano espressivo non dicibile (nel mondo post-wildeano), gli dei funzionano come simboli dei significati che non possono essere esplicitati, come l'insofferenza per le regole sessuali (matrimonio) o sociali (incontro di culture). Gli dei diventano quindi un simbolo che acquista valore sia teorico che storico. Da un punto di vista teorico, al dio in esilio è affidata la trasmissione di un messaggio sovversivo che i protagonisti non riescono mai a comprendere e, da quello storico, esso si mostra ai lettori come prezioso relitto di una tradizione ormai desueta e forse ancora un po' sospettata, spia tanto di una sincera passione di un classicista per il mito, quanto di una celebrazione in sordina dell'estetica *fin de siècle*. Sebbene Forster, come del resto un numero significativo di autori modernisti, non menzioni direttamente Pater, è chiaro che tra le maglie del suo discorso la lezione del Grande Esteta è viva e proficua.¹¹

¹¹ Forster dedicherà a Pater solo un testo mai pubblicato, che somiglia più a una congerie di appunti. Più interessante è il discorso che egli tenne all'Ame-

La fuga di Eustace

Tre esempi sono particolarmente eloquenti per questa dinamica, e provengono tutti dalla prima raccolta, che, d'accordo con Hai, è da considerarsi come la più rappresentativa di questa alternativa estetica forsteriana. *The Story of a Panic*, in cui il giovane Eustace viene 'posseduto' dal dio Pan e per questo perisce quando i suoi compatrioti cercano di imporre su di lui la disciplina e i *mores* inglesi; *Other Kingdom*, che racconta le vicissitudini di Miss Beaumont, che quale novella ninfa silvestre svanisce nel nulla prima di essere agguantata da un satiro dell'era tecnocratica, Mr Worters; e infine *The Curate's Friend*, in cui un giovane curato, fronteggiato da un fauno, con cui intavola un dialogo paradossale, finisce per veder svanire le prospettive di una vita incasellata dalle *bienséances* vittoriane.

The Story of a Panic racconta un episodio di un gruppo di inglesi in villeggiatura in Italia: le sorelle Robinson, il loro nipote Eustace, l'artista dilettante Leyland, il curato Sandbach, a cui si aggiunge Mr Tyler (il narratore), sua moglie e le loro due figlie. Il narratore è caratterizzato come portavoce della *Englishness* più 'salubre', improntata ai valori del buon gentleman: virilità, compostezza, decoro. Da subito il narratore scredita sia Sandbach, che definisce "simply conceited and odious" (Forster 1954: 9), sia Eustace, la cui indolenza e riottosità alla disciplina gli appaiono come inaccettabili. La comitiva si trova un giorno a

rican Academy and the National Institute of Arts and Letters di New York alla fine degli anni Quaranta, dove si esprime utilizzando idee e suggestioni che spiccano per la loro aderenza (senza dubbio velata di ironia ma comunque sorprendente) ai dettami dell'*art pour l'art*: "A work of art is a self-contained entity, with a life of its own imposed on it by its creator. It has internal order. It may have external form. That is how we recognize it" (1972: 88).

fare un picnic in un boschetto di noccioli, quando un avvenimento sovrannaturale sconvolge il quadretto:

Then the terrible silence fell upon us again. [...] A fanciful feeling of foreboding came over me; so I turned away, to find to my amazement, that all the others were also on their feet, watching it too.

It is not possible to describe coherently what happened next: but I, for one, am not ashamed to confess that, though the fair blue sky was above me, and the green spring woods beneath me, and the kindest of friends around me, yet I became terribly frightened, more frightened that I ever wish to become again, frightened in a way I never have known either before or after. And in the eyes of the others, too, I saw blank, expressionless fear, while their mouths strove in vain to speak and their hand to gesticulate (Forster 1954: 14).

La situazione descritta è quella di un panico improvviso, ammutolente e pietrificante, impossibile da descrivere. Pan, divinità simile ad Hermes per la sua natura multiforme e cangiante, a costui era anche direttamente collegato come figlio. Il dio greco è direttamente citato da Forster, che in un intermezzo collocato poco prima dell'incidente sovrannaturale, trascina i suoi personaggi in una discussione che dal commento del paesaggio arriva proprio a Pan. Disgustato dal selvaggio sfruttamento del paesaggio a fini di lucro, Leyland lamenta di come l'uomo renda inospitale la Natura per quegli spiriti che l'hanno sempre abitata:

It is through us, and to our shame, that the Nereids have left the waters and the Oreads the mountains, that the woods no longer give shelter to Pan.'

'Pan!' cried Mr Sandbach, his mellow voice filling the valley as if it had been a great church, 'Pan is dead. That is why the woods do not shelter him.' And he began to tell the striking story of the mariners who were sailing near the coast at the time of the birth of Christ, and three times heard a loud voice saying: 'The great God Pan is dead' (Forster 1954: 13).

Direttamente ostracizzati da una scena campestre che qualsiasi tradizione pastorale non avrebbe esitato ad attribuire loro, gli dei (in esilio) sembrano recepire questo affronto, e tramite Pan si impossessano del più giovane dei viaggiatori, Eustace, facendone il proprio vessillo. Dopo il fatto, il ragazzo viene trovato “natural and undisturbed” (Forster 1954: 17) e sin da subito prende a parlare una lingua molto peculiare, che desta l’attenzione (e la preoccupazione) degli astanti con la semplicità quasi banale di un fanciullo:

‘Well, Mr. Eustace,’ she said, sitting down as she spoke, to ease her foot, ‘how have you been amusing yourself since we have been away?’

‘Thank you, Mrs. Tytler, I have been very happy.

‘And where have you been?’

‘Here.’

‘And lying down all the time, you idle boy?’

‘No, not all the time.’

‘What were you doing before?’

‘Oh; standing or sitting.’

‘Stood and sat doing nothing! Don’t you know the poem *Satan finds some mischief still for —*’ (Forster 1954: 17).

Eustace si allontana con decisione dal livello informativo del linguaggio, e sembra seguire una tipologia di conversazione che contraddice tutta quella tradizionale *politeness* che Grice aveva condensato nelle sue massime conversazionali. Eustace sta rispondendo, ma tace sugli avvenimenti che sono appena accaduti, e su come egli sia entrato in contatto con quella Natura che poco tempo prima era argomento di discorrere del gruppetto di turisti. Tutti i componenti della comitiva cercano di estorcere informazioni, compresa una delle figlie di Mr Tyler, ma invano; Eustace, a seguito di tale insistenza, abbandona pure il suo dialogare eccentrico e piomba nuovamente nel silenzio: “he [...] had turned away his head, and had not answered her a single

word” (Forster 1954: 19). Il silenzio si infrange quando, di ritorno all'albergo, Eustace chiede di Gennaro, un giovane e povero pescatore che sostituiva il cameriere stabile dell'albergo. Gennaro condivide con Eustace la dimensione primigenia di possessione divina; egli è tutt'uno con quella spontanea naturalezza che si è impadronita di Eustace. Di ritorno dal picnic il comportamento di Eustace diventa sempre più progressivamente bislacco e incomprensibile, e i suoi compagni di viaggio sembrano essersi abituati all'impossibilità di comunicare con lui: “It was useless talking to him, for he either made silly replies, or else bounded away without replying at all” (Forster 1954: 21). La storia continua con un prevedibile momento climattico in cui Eustace si ribella con violenza alle costrizioni e viene altrettanto violentemente forzato a redimersi. Mr Tyler, vista la scompostezza delle sue movenze, la gioia ferina mostrata in presenza di Gennaro, e la molto sconveniente incapacità di comunicare con i suoi conterranei, decide che Eustace debba essere segregato nell'albergo, al riparo da sguardi indiscreti e impossibilitato ad allungare la lista delle sue stranezze. Là dentro, Eustace sembra voler più articolatamente provare a trasmettere il suo messaggio, ed ecco che comincia un discorso che somiglia quasi a una poesia pastorale, prontamente interpretato dagli astanti come prova definitiva della pazzia del giovane:

Eustace Robinson, aged fourteen, was standing in his nightshirt saluting, praising, and blessing the great forces and manifestations of Nature. He spoke first of night and the stars and planets above his head, of the swarms of fireflies below him, of the invisible sea below the fireflies, of the great rocks covered with anemones and shells that were slumbering in the invisible sea. He spoke of the rivers and waterfalls, of the ripening bunches of grapes, of the smoking cone of Vesuvius and the hidden fire-channels that made the smoke, of the myriad of lizards who were lying curled up in the crannies of the sultry earth, of the

showers of white rose-leaves that were tangled in his hair. And then he spoke of the rain and the wind by which all things are changed, of the air through which all things live, and of the woods in which all things are hidden (Forster 1954: 26).

L'aggettivo con cui il narratore qualifica questa fascinosa litania è sintomatico: per lui è "high faulting", incoerente e senza senso, come i racconti "told by an idiot" di shakespeariana memoria. Gennaro, in quanto sodale pánico, si oppone a tali tentativi di imprigionare Eustace-Pan e di silenziare il suo canto. Egli cerca, nel suo inglese maldestro, di persuadere gli ospiti inglesi che la prigionia che stanno imponendogli condurrà Eustace a morte certa: "I will not fetch Eustazio to the house. He might die there" (Forster 1954: 29). Gennaro, comunque, è vinto da Mr Tyler, che usa un'arma subdola come il denaro, e acconsente a tradire Eustace. Tra i due avviene uno scambio di battute molto importante, in cui si percepisce quanto, ancora una volta, alla narrazione e quindi a Mr Tyler, sia negata la rivelazione del messaggio:

Gennaro had his arm round Eustace's neck, and Eustace was talking away in his fluent, slipshod Italian.

'I understand almost everything,' I heard him say. 'The trees, hills, stars, water, I can see all. But isn't it odd! I can't make out men a bit. Do you know what I mean?'

'Ho capito,' said Gennaro gravely, and took his arm off Eustace's shoulder. But I made the new note crackle in my pocket; and he heard it. He stuck his hand out with a jerk; and the unsuspecting Eustace gripped it in his own.

'It is odd!' Eustace went on – they were quite close now – 'It almost seems as if – as if –' (Forster 1954: 29)

Eustace non sceglie di non dire, come nelle precedenti occasioni, ma è fisicamente frenato dai suoi compagni di viaggio che lo acciuffano per tentare di segregarlo nell'albero. Costoro non solo

non comprendono il suo discorso – che potrebbe convincerli ad abbandonare la grigia gabbia delle inibizioni borghesi – ma agiscono direttamente per reprimere la conversazione. Laddove la brutta forza non basta, gli inglesi decidono di comprare Gennaro, che hanno compreso essere in grado di comunicare con il ‘nuovo’ Eustace. La lingua di Eustace è quindi rifiutata e censurata, ma con tutta probabilità è comprensibile agli astanti, che decidono di disattivarla ‘dall’interno’. Gennaro verrà punito per questo suo tradimento, mentre, contro ogni aspettativa, Eustace riuscirà a fuggire nei boschi, dove il suo canto verrà non solo compreso, ma anche celebrato.

Il bosco di Evelyn

Una fuga è anche alla base di *Other Kingdom*. La scena si apre in una *country house* inglese, del tipo celebrato in seguito da Waugh o Ishiguro, dove un insegnante privato, Mr Inskip, sta istruendo due allievi particolari: Mr Ford e Evelyn Beaumont. Alla lezione è presente anche Mrs Worters, madre del proprietario della casa, promesso sposo della signorina Beaumont. Ford è invece un giovane ‘protetto’ della famiglia, che sta preparandosi a una carriera accademica grazie alla generosità del magnate. Il racconto si apre con un espediente geniale, che Forster riprenderà anche in *Maurice*,¹² ossia una scena di traduzione. I due allievi stanno traducendo una frase latina che è una dichiarazione metaletteraria del tema degli dei in esilio: “*Quem, whom; fugis, are*

¹² Il riferimento è alla famosa scena in cui Maurice e i suoi compagni di corso a Cambridge stanno traducendo dal greco e il loro istruttore ammonisce i giovani a proposito di un passaggio in cui il riferimento all’omosessualità è diretto: “They attended the Dean’s translation class, and when one of them was forging quietly ahead Mr Cornwallis observed in a flat toneless voice: ‘Omit: a reference to the unspeakable vice of the Greeks’. Durham observed afterwards that he ought to lose his fellowship for such hypocrisy” (Forster 2005b: 41-42).

you avoiding; *ah demens*, you silly ass; *habitarunt di quoque*, gods once have lived in; *silvas*, the woods.' Go ahead!" (Forster 1954: 59). Forster rende esplicito il tema in maniera inequivocabile, quasi come se la scena di traduzione potesse fungere da prologo. Proprio il teatro rappresenta il secondo polo dominante della storia, visto che la vicenda si articola secondo uno schema di triangolo del desiderio che si ispira chiaramente all'*Othello* di Shakespeare.

Dopo la scena iniziale, il richiamo alla dimensione silvana si esplicita con un bizzarro regalo che Mr Worters fa alla sua promessa sposa, ossia il bosco ceduo noto con il nome di Other Kingdom. Questo regalo funge da innesco per il nucleo tematico legato al mito classico, poiché rende esplicita l'equazione tra Miss Beaumont e una ninfa. La metamorfosi viene narrata da Mr Inskip con un esplicito riferimento ai discorsi di Miss Beaumont in occasione di un picnic nel boschetto da lei ricevuto in regalo:

She was full of fun – at least I thought at the time, but when I reviewed her speeches afterwards I could not find in them anything amusing. It was all this kind of thing: 'Single file! Pretend you're in church and don't talk. Mr Ford, turn out your toes. Harcourt – at the bridge throw to the Naiad a pinch of tea. She has a headache. She has had a headache for nineteen hundred years.' All that she said was quite stupid. I cannot think why I liked it at the time (Forster 1954: 66-7).

Miss Beaumont si trasforma non in maniera visibile, ma attraverso il linguaggio, e la riprova è il primo di alcuni episodi in cui il narratore mostra come la comunicazione tra il polo istintuale della natura (Beaumont) e quello più raziocinante dell'industria (Worters) sia impossibile. Quando il futuro sposo comincia a parlare di recinzioni e vialetti che colleghino casa e boschetto, Miss Beaumont tenta di opporsi, perorando la causa della non

interferenza umana con il polo della natura. Sfortunatamente, il dialogo non funziona:

I felt for Miss Beaumont. A home-made gable is an awful thing, and Harcourt's mansion looked like a cottage with the dropsy. But what would she say?

She said nothing.

'Well?'

It was as if he had never spoken. She was as merry, as smiling, as pretty as ever, and she said nothing. She had not realized that a question requires an answer (Forster 1954: 68).

Quando poi la vicenda del triangolo amoroso si aggiunge a questa dinamica di contrapposizione tra natura ancestrale e società moderna, il fenomeno dell'incomunicabilità diventa ancor più marcata, generando uno scambio tra gli sposi promessi che risulta ancor più icastico per le filiazioni shakespeariane. Miss Beaumont, incredula che il futuro marito abbia deciso di allontanare Mr Ford per alcune cose lette in un quaderno, decide di parlare con lui per chiarire il fraintendimento, diventando, oltre che una ninfa rediviva, anche una Desdemona inconsapevole:

I saw them meet, and soon she was hanging on his arm. The motion of his hand explained to her the construction of bridges. Twice she interrupted him: he had to explain everything again. Then she got in her word, and what followed was a good deal better than a play. Their two little figures parted and met and parted again, she gesticulating, he most pompous and calm. She pleaded, she argued and – if satire can carry half a mile – she tried to be satirical. To enforce one of her childish points she made two steps back. Splash! She was floundering in the little stream (Forster 1954: 78-79).

Il dialogo tra la ninfa e il gentleman inglese diventa una sorta di pantomima muta, dove alle parole deve subentrare il gesto, e dove la mutua comprensione svanisce. Proprio come Otello non

può comprendere la sincerità di Desdemona, così Harcourt non è in grado di comprendere le ragioni di Miss Beaumont, né quando parla del boschetto, né quando parla dell'innocenza di Mr Ford. Allo stesso modo di Eustace, Miss Beaumont piomba in uno stato catatonico da cui riemerge solo con la promessa di un altro picnic a Other Kingdom, e come Eustace questa fuga dall'edificio-prigione le permette una fuga sovranaturale: Miss Beaumont, infatti, rincorsa per gioco da Mr Worters – momentaneamente calato nella parte di satiro – svanisce sulle note di una canzone che sembra la conferma dei sospetti di quest'ultimo. La storia si conclude con un confronto tra i due uomini, dove Ford sembra aver accesso alla dimensione sovranaturale non, come nel caso di Miss Beaumont, per mezzo di una metamorfosi, ma solo attraverso la sua conoscenza dei classici. Ford conclude il racconto con delle parole enigmatiche, oscure, oblique – ermetiche, verrebbe da dire: “I could tell you if I chose, but it will be no good, for she has not practically escaped you. She has escaped you absolutely, for ever and ever, as long as there are branches to shade men from the sun” (Forster 1954: 85).

Il picnic del parroco

Il terzo e ultimo racconto preso in esame risulta essere molto diverso, poiché il discorso di seduzione portato avanti dall'istanza divina e naturale, reso impossibile nelle altre due storie, è qui mostrato come conseguito, sebbene la seduzione del fauno in *The Curate's Friend* a tratti somigli a una costrizione. Il curato eponimo, durante un picnic con la futura sposa, la madre di lei e quello che viene indicato molto genericamente come un “little friend” (Forster 1954: 87), dapprima sente degli strani rumori, poi scorge una figura umanoide che all'inizio scambia per un ragazzino, ma che in seguito riconosce come divina. In modo simile a *Other Kingdom*, il tema degli dei in esilio viene esplicita-

to da una riflessione incipitaria che sembra tratta da Walter Pater in persona,¹³ e che mostra la piena coscienza del curato su come ciò che gli è capitato sia stato in effetti orchestrato da una forza proveniente da un altrove temporalmente e geograficamente identificabile con la Grecia classica. Le strategie della seduzione della parola sono rese esplicite dal curato stesso, mostrato nel suo impegno di evangelizzazione di parrocchiani quale esperto oratore:

Every Sunday I would speak to my rural parishioners about the other world in the tone of one who has been behind the scenes, or I would explain to them the errors of the Pelagians, or I would warn them against hurrying from one dissipation to another. Every Tuesday I gave what I called 'straight talks to my lads' – talks which led straight past anything awkward. And every Thursday I addressed the Mothers' Union on the duties of wives or widows, and gave them practical hints on the management of a family of ten (Forster 1954: 86).

Le doti discorsive del curato non sono però sufficienti quando il Fauno decide di parlargli. In *The Curate's Friend* abbiamo infatti un esempio di entità mitologico-sovrannaturale che non retrocede nel silenzio, ma incalza il personaggio del curato e lo soggioga, lo seduce, sfruttando l'abilità della parola. La seduzione

¹³ "It is uncertain how the Faun came to be in Wiltshire. Perhaps he came over with the Roman legionaries to live with his friends in camp, talking to them of Lucretilis, or Garganus or of the slopes of Etna; they in the joy of their recall forgot to take him on board, and he wept in exile; but at last he found that our hills also understood his sorrows, and rejoiced when he was happy. Or, perhaps he came to be there because he had been there always. There is nothing particularly classical about a faun: it is only that the Greeks and Italians have ever had the sharpest eyes. You will find him in the 'Tempest' and the 'Benedicite'; and any country which has beech clumps and sloping grass and very clear streams may reasonably produce him" (Forster 1954: 86).

silenziosa dei primi due racconti è qui vocalizzata, forse in reazione al fatto che il personaggio non è più un ragazzo o un'adolescente, ma svolge già le proprie funzioni sociali proprio in virtù della parola. Il passaggio reale all'età adulta però, anche qui come in *Other Kingdom*, non è ancora giunto. Il curato, come Evelyn, è promesso sposo, e deve compiere quel passo cruciale che, in questo come nell'altro racconto, è scongiurato dall'intervento del sovrannaturale. Lo scambio tra le due entità è portato avanti con mano sapiente, e Forster riesce anche a inserire la figura della prosopopea, quando la natura stessa prende la parola direttamente:

Already in the wood I was troubled by a multitude of voices — the voices of the hill beneath me, of the trees over my head, of the very insects in the bark of the tree. I could even hear the stream licking little pieces out of the meadows, and the meadows dreamily protesting. Above the din — which is no louder than the flight of a bee — rose the Faun's voice saying, "Dear priest, be placid, be placid: why are you frightened?"

"I am not frightened," said I — and indeed I was not. "But I am grieved: you have disgraced me in the presence of ladies."

"No one else has seen me," he said, smiling idly. "The women have tight boots and the man has long hair. Those kinds never see. For years I have only spoken to children, and they lose sight of me as soon as they grow up. But you will not be able to lose sight of me, and until you die you will be my friend. Now I begin to make you happy: lie upon your back or run races, or climb trees, or shall I get you blackberries, or harebells, or wives — In a terrible voice I said to him, "Get thee behind me!" He got behind me. "Once for all," I continued, "let me tell you that it is vain to tempt one whose happiness consists in giving happiness to others."

"I cannot understand you," he said ruefully. "What is to tempt?" "Poor woodland creature!" said I, turning round. "How could you understand? It was idle of me to chide you. It is not in your

little nature to comprehend a life of self-denial. Ah! if only I could reach you!”

“You have reached him,” said the hill.

“If only I could touch you!”

“You have touched him,” said the hill (Forster 1954: 90).

Il fauno diventa una sorta di alter ego dialogico del narratore protagonista e lo seduce, convincendolo che la vita da scapolo sia più adatta a lui, solo con le parole, mentre con gli altri personaggi – la sua promessa sposa e il “little friend” – utilizza una sorta di incantesimo non verbale.¹⁴ L’incontro carnale, di solito accuratamente evitato da Forster anche nei casi eterosessuali, viene qui esplicitato, anche se la narrazione lo propone come totalmente governato da una forza al di fuori dell’ordinario. Come nei due racconti precedenti era stato per la fuga, qui Forster mette direttamente in scena un’unione fisica che prelude a una sorta di fuga, per cui la promessa sposa, la di lei madre, e il “little friend” lasceranno solo il curato. Ora, anche se ai lettori è presentato il discorso diretto del Fauno, la seduzione che esso esercita è comunque taciuta.

Reticenze leggibili

Nei tre racconti analizzati l’indicibile diviene il nucleo strutturale della narrazione e il cuore stesso dell’azione di seduzione che anima i tre esempi. La seduzione, più che nei risultati – spesso fallimentari a causa dell’impenetrabilità della *forma mentis* inglese che tanto spesso Forster dileggia e anatomizza – è interessante nelle modalità, poiché passa attraverso i rituali di quella ‘civile conversazione’ che rappresentava lo standard comunicativo

¹⁴ “Then the Faun laid his hands upon them. They, who had only intended a little cultured flirtation, resisted him as long as they could, but were gradually urged into each other’s arms, and embraced with passion” (Forster 1954: 91).

dell'epoca, e da cui era chirurgicamente espunto il diverso, il difforme e il sessualmente sovversivo. Negli sforzi faticosi dei personaggi toccati dal divino si percepisce la frustrazione di un impulso simile alla *Sehnsucht* verso l'Assoluto dei poeti romantici, la negazione dell'accesso a un altrove dove la conversazione è possibile, e in cui gli altri personaggi convenzionali rifiutano categoricamente di trasferirsi. Questo altrove non si concretizza neppure linguisticamente: Gennaro si trova a esprimere il suo disappunto in un idioletto creolo tra l'italiano e l'inglese, Evelyn Beaumont cerca di convincere il promesso sposo affidandosi alla gestualità e alla prossemica, e il curato spreca il proprio buon senso di campagna con voci che sono vistosamente incompatibili con la logica diurna.

Questo fallimento, questa seduzione mancata, era già velatamente suggerita dalla dedica a Hermes dei racconti. Nell'*Inno*, infatti, si narra di come Hermes, pur avendo inventato la lira ed essendo quindi a buon diritto la divinità con più titolo a divenire dio della poesia, ceda ad Apollo questo suo tesoro, intonando un canto che, esattamente come quello di Eustace in *The Story of a Panic*, l'autore dell'inno riferisce solo indirettamente, senza riportarne l'arcano suono.¹⁵ Hermes è quindi il dio del silenzio, ma un silenzio voluto, autoimposto forse perché, esattamente come le divinità pagane di Forster, egli comprende che nel mondo che lo circonda non c'è spazio per la sua divina musica. Come ricorda Citati, "non esiste [...] una tradizione 'ermetica' della poesia: mentre migliaia di poeti invocano Apollo e le Muse" (Citati 2018: 43). I racconti a Hermes sono quindi sin dalle prime pagine avvolti in una dimen-

¹⁵ "Suonando soavemente la lira il figlio di Maia, sicuro di sé, stava alla sinistra di Febo Apollo: ben presto, traendo limpide note dalla cetra, cominciò a cantare – e lo assecondava la limpida voce – celebrando gli dei immortali e la terra tenebrosa: come al principio dei tempi ebbero origine, e come ciascuno ottenne la sua parte" (1975: 213; vv. 423-428).

sione di mistero: un mistero umbratile e perturbante, che si realizza in un canto inespresso, in una voce reticente.

In un contesto più marcatamente anglofono, molti sono stati i casi in cui la reticenza di taluni scrittori è stata eletta a tratto quasi distintivo. Il primo Novecento, con i suoi barlumi di modernizzazione, aveva fatto dell'inespresso – fratello quasi gemello dell'incompiuto, del frammentario – una marca distintiva e una modalità espressiva tra le più frequenti. Conrad, Ford, James, Hardy spesso prediligono una maniera di raccontare che, mutuando una felice perifrasi dal *De Statua* di Leon Battista Alberti, si potrebbe dire 'narrazione *per via di tòrrè*', che lascia volutamente il lettore incerto, e molto spesso confonde anche i personaggi in scena. Con lo Iago shakespeariano, la cui malvagità viene sempre presentata senza suggerire motivazioni apparenti, Stephen Greenblatt aveva coniato l'etichetta "strategic opacity", indicante la rimozione di un elemento chiave della vicenda al fine di "provoke in the audience and in himself a peculiarly passionate intensity of response" (Greenblatt 2004: 328).¹⁶ Una prospettiva analoga è stata adottata da Nicola Gardini in un ricco e convincente studio dall'evocativo titolo di *Lacuna*, che si interroga sul non detto in testi antichi e moderni contribuendo, sul versante moderno, a una convincente teoria della *short story* come arte precipua della selezione informativa. Il narratore di racconti, afferma Gardini,

non è, come quello apparentemente affine del romanzo coevo o della novella tradizionale, un 'narratore onniscente'. La sua funzione non è quella di raccontare tutto quello che si debba sapere

¹⁶ Secondo Greenblatt, Shakespeare non mira però a una sorta di indovinello, poiché nei casi più celebri – come la "motiveless malignity" di Iago – non è dato in nessun modo ricostruire la situazione. Nel caso di Forster, invece, basta un minimo sforzo intellettuale per capire cosa si cela dietro alle azioni delle divinità da lui riesumate.

di un certo fatto o di una certa situazione, ma è quella di organizzare in un testo quanto più coerente possibile ciò che non si saprà mai di questa o di quella vita. Il narratore, in sostanza, non ha il privilegio di sapere più cose degli altri, ma quello di saperle esporre più abilmente di qualunque suo lettore e di costruire una storia proprio intorno al non detto (2014: 200).

La reticenza della pragmatica si presenta come il più consono strumento per ampliare queste considerazioni generali allo specifico contesto dei testi, poiché capace di descrivere il fenomeno *in atto* nella sua complessità diegetica ed estetica. In un recente contributo dedicato non a caso a Henry James, Karen Leibovitz parla infatti di “reticenza leggibile”, ossia la decisione di bloccare significati e infarcire il dettato di allusioni, mirante al “purposive deployment of the dichotomy between speakable and unspeakable, which entices the reader into recognizing the extent of his discretion.” (2008: 19). Henry James, e con lui Forster, sfrutta la proverbiale *indirectness* della conversazione inglese – tratto antropologico su cui si sono sbizzarriti comici, sceneggiatori e antropologi sociali – per veicolare un discorso che possiede un carattere riconoscibilmente eversivo. Per di più, entrambi utilizzano nei loro racconti il *medium* del fantastico, che serve a porre il contenuto taciuto su un ulteriore livello di separazione. Gli dei in esilio di Forster sono in questo modo solo capaci di sussurrare la descrizione di un altrove felice, una baudelairiana “promesse de bonheur”, che nelle più cupe terre desolate dell’*High Modernism* sembrava interdetta.

Peccato però che l’uomo moderno abbia perso l’abilità di ascoltare il messaggio del sovrannaturale, e si trovi a subire le azioni sovrannaturali senza possibilità di azione. Forster, con i suoi dei, preconizza, in segno del tutto diverso, il metodo mitico modernista che Eliot predicherà per la letteratura a venire: con la sola differenza che le ninfe di Forster non sono partite, ma restano nel mondo di “bottiglie vuote, carta da sandwich, / fazzoletti di seta, scatole di cartone” (Eliot 2022: 51).

Riferimenti bibliografici

- R. Antinucci, “Publishable. But worth it?': E.M. Forster e le dinamiche dell'autocensura in *Maurice (1913-14/1971)*”, in M. Stanco (a cura di), *'And love finds a voice of some sort'. Omosessualità e (auto)censura nella letteratura inglese e francese (1870-1930)*, Roma, Carocci, 2020: 99-124.
- M. Bettini, “Le orecchie di Hermes. Luoghi e simboli della comunicazione letteraria”, in Id. *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino, Einaudi, 2000: 1-51.
- M. Bertuccelli, *Implicitness in text and discourse*, Pisa, ETS, 2000.
- J. Bristow, *Oscar Wilde on Trial: The Criminal Proceedings, from Arrest to Imprisonment*, New Haven, Yale University Press, 2023.
- , *Effeminate England. Homoerotic Writing after 1885*, Buckingham, Open University Press, 1995.
- R. Calasso, *La letteratura e gli dei*, Milano, Adelphi, 2001.
- R. Coronato, *Letteratura inglese. Da Beowulf a Brexit*, Firenze, Le Lettere, 2022.
- J. Culpeper – M. Haugh, *Pragmatics and the English Language*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.
- L. Dowling, *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, New York, Cornell University Press, 1997.
- T.S. Eliot, *La terra devastata* [1922], tr. it. C. Gallo, Milano, il Saggiatore, 2022.
- S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece: Hellenism, Reception, Gods in Exile*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.
- M. Fludernik, *An Introduction to Narratology*, New York, Routledge, 2009.
- E.M. Forster, *Collected Short Stories*, London, Penguin, 1954.
- , *Two Cheers for Democracy* [1951], O. Stallybrass (ed.), London, Edward Arnold, 1972.
- , *Howards End* [1910], D. Lodge (ed.), London, Penguin, 2001.
- , *Aspects of the Novel* [1927], O. Stallybrass (ed.), London, Penguin, 2005.

- , *Maurice* [1971], D. Leavitt (ed.), London, Penguin, 2005.
- P.N. Furbank, *E. M. Forster: A Life*, Oxford, Oxford University Press, 1977.
- B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2005.
- N. Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014.
- A. E. Gavin (ed.), *The Child in British Literature: Literary Constructions of Childhood, Medieval to Contemporary*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.
- S. Greenblatt, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, London, Jonathan Cape, 2004.
- A. Hai, “Forster and the Fantastic: the Covert Politics of the *Celestial Omnibus*”, *Twentieth-Century Literature* 54.2 (2008): 217-246.
- L.G. Heldreth, “Fantasy as Criticism in Forster’s Short Fiction”, in O.H. Saciuk (ed.), *The Shape of the Fantastic*, New York, Greenwood Press, 1990: 9-19.
- H. Heine, *Gli dei in esilio* [1837], tr. it. L. Secci, Milano, Adelphi, 2022.
- J. Herz, “The Narrator as Hermes: A study of the Early Short Fiction”, in G.K. Das – J. Beer (eds), *E.M. Forster: A Human Exploration. Centenary Essays*, London, Macmillan, 1979: 17-27.
- K. Kerényi, “Hermes, la guida delle anime: il mitologema delle origini maschili della vita” [1942], in F. Jesi (a cura di), *Miti e Misteri*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017: 50-114.
- D. Kurzon, *Discourse of Silence*, Amsterdam, John Benjamins, 1998.
- M. Lago, *E.M. Forster: A Literary Life*, Basingstoke, Macmillan, 1995.
- K. Leibovitz, “Legible Reticence: Unspoken Dialogues in Henry James”, *The Henry James Review* 29.1 (2008): 16-35.
- T. Miao, “Casting ‘A Haunting Light’: Katherine Mansfield’s Modernist Vision of Childhood”, in G. Kimber – T. Martin (eds), *Katherine Mansfield and Children*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2021: 17-32.
- Omero, *Inni omerici*, tr. it. F. Cassola, Milano, Mondadori, 1975.
- , *Iliade*, tr. it. G. Paduano, Torino, Einaudi, 1997.

- A. Otto, *Gli dei della Grecia. L'immagine del divino nello specchio dello spirito greco* [1929], tr. it. G. Federici, Milano, Adelphi 2016, eBook.
- W. Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* [1873], Donald L. Hill (ed.), Berkley, University of California Press, 1980.
- , *Imaginary Portraits* [1887], L. Østermark-Johansen (ed.), London, The Modern Humanities Research Association, 2014.
- Y. Prins, “Greek Maenads, Victorian Spinsters”, in R. Dellamora (ed.), *Victorian Sexual Dissidence*, Chicago, University of Chicago Press, 1999: 43-82.
- P. Reitter, “Heinrich Heine and the Discourse of Mythology”, in R.F. Cook (ed.), *A Companion to the Works of Heinrich Heine*, London, Camden House, 2004: 201-226.
- J.H.D. Scourfield, “Forster and Woolf”, in Kenneth Hayes (ed.), *The Oxford History of Classical Reception in English Literature* 5 (After 1880), 2019: 294-321.
- K. Symondson, “Modernist or Realist? The Double Vision of E.M. Forster”, in K. Boyiopoulos – A. Patterson – M. Sandy (eds), *Literary and Cultural Alternatives to Modernism: Unsettling Presences*, New York-London, Routledge, 2019: 169-183.
- P. Tortonese, “La scuola pagana esiste davvero? Una polemica di Baudelaire”, in Id. (a cura di), *Il paganesimo nella letteratura dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2009: 169-186.
- L. Trilling, *E.M. Forster*, Cambridge, New Directions, 1943.

Georges Bernanos. Le trame del divino tra seduzione e conversione

MICHELA GARDINI

L'oggetto del nostro contributo è l'analisi di un passo cruciale del romanzo di Georges Bernanos *Journal d'un curé de campagne* (1936) contenente il dialogo tra il curato d'Ambricourt e il personaggio della contessa, durante il quale le parole del giovane prete preludono alla conversione dell'eroina nonché alla sua morte. André Malraux, grande ammiratore di Bernanos, nella prefazione alla riedizione del romanzo del 1974 presso l'editore Plon, non esita a definirla come "la scène capitale de ce livre" (2016: 792). Del resto, come dimostra l'adattamento della novella della scrittrice tedesca Gertrud Von Le Fort *Die Letzte am Schafott* (*L'ultima al patibolo*, 1931) noto con il titolo *Dialogues des Carmélites*, pubblicato postumo nel 1949, Bernanos eccelle nell'arte del dialogo.¹ Pierrette Renard afferma che tutte le crisi

¹ Linda Hutcheon, nel saggio *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media* (2011), ricostruisce le riscritture e gli adattamenti transmediali della medesima vicenda storica, avente come protagoniste sedici carmelitane di Compiègne, condannate alla ghigliottina nel 1794 per essersi rifiutate di rinnegare i voti religiosi e per aver scelto il "voto di martirio". La prima riscrittura letteraria risale al 1931, quando la scrittrice tedesca Gertrude Von Le Fort pubblica la novella *L'ultima al patibolo* che venne a sua volta adattata per una sceneggiatura cinematografica, a cura di Raymond Bruckberger in collaborazione con Philippe Agostini, verso la metà degli anni Quaranta. Per la stesura dei dialoghi Bruckberger e Agostini contattarono Albert Camus che rifiutò dichiarando di non essere credente e quindi inadatto per

dei personaggi bernanosiani si presentano sotto forma di dialoghi, i quali producono delle faglie nella narrazione:

Toutes les crises des personnages bernanosiens qui sont en même temps faillies du récit, donc remises en cause de la continuité temporelle et de la progression logique, se présentent ainsi sous forme de dialogues, âpres dans leur contenu, même lorsque la forme demeure courtoise. Les exemples les plus significatifs en sont donnés par le *Journal d'un curé de campagne* et précisément par les affrontements entre le curé et la comtesse ou sa fille Chantal (1993: 278).

Secondo la nostra ipotesi interpretativa, il dialogo che si svolge al castello costituisce una scena di seduzione, da intendersi, quest'ultima, non in senso amoroso quanto piuttosto nella direzione del discorso di persuasione. A partire dalla riflessione di John Austin nel suo celebre saggio *Come fare cose con le parole* (1987), che teorizza il passaggio dal linguaggio come rappresentazione al linguaggio come azione, ci sembra di poter affermare che il discorso del curato d'Ambricourt si configura come un vero e proprio atto perlocutorio, capace di trasformare il personaggio destinatario del discorso. Un atto perlocutorio e irreversibile perché la donna non solo finisce per convertirsi ma, all'indomani, muore. Come anticipato, la persuasione esercitata dal prete attraverso il suo discorso si pone su un piano diverso rispetto alla seduzione amorosa, e ciò è corroborato dal fatto che l'autore crea sempre dei personaggi di religiosi decisamente an-

questo ruolo. E fu proprio Camus a suggerire il nome di Bernanos che accettò. Bernanos, già gravemente ammalato, non fece in tempo a vedere la pubblicazione dei suoi dialoghi, avvenuta nel 1949. Il suo adattamento, considerato troppo lungo per il cinema, approdò al teatro per volontà di Albert Béguin e fu portato in scena nel 1951. Come commentò, tra i primi, Julien Green, Bernanos aveva trasformato la storia facendone una propria opera, diversa dalla novella originaria e dalla stessa sceneggiatura di Bruckberger.

tiseduttivi, sia nel fisico sia nel comportamento. Tanto Donissan protagonista di *Sous le soleil de Satan* (1926), quanto l'abbé d'Ambricourt vengono ritratti come persone maldestre nei movimenti e impacciate nel parlare; da un lato Donissan balbetta e inciampa nelle parole: "La parole du futur curé de Lumbres est difficile; parfois même elle choppe sur chaque mot, bégaye" (Bernanos 1926: 140-141), dall'altro lato il curato d'Ambricourt non riesce a trovare le parole per prendere congedo:

J'ai quitté le château très tard, trop tard. Je ne sais pas non plus prendre congé, je me contente à chaque tour de cadran d'en manifester l'intention, ce qui m'attire une protestation polie à laquelle je n'ose passer outre. Cela pourrait durer des heures! Enfin, je suis sorti, ne me rappelant plus un mot de ce que j'avais pu dire [...] (1936: 219).²

Entrambi, inoltre, vengono spesso paragonati a dei fanciulli per quell'eccesso d'ingenuità che li caratterizza. Questi fattori hanno indotto Malraux a mettere in relazione le curé d'Ambricourt con il principe Myškin di Dostoevskij. In entrambi i casi l'umiltà viene trasfigurata, dotando il personaggio "d'une autorité souveraine qui lui vient d'ailleurs, le bouleverse lui-même" (2016: 792). D'altro canto, come scrive sempre Malraux, tanto per Bernanos quanto per Dostoevskij l'ipotesto imprescindibile è rappresentato dal Vangelo: "Or, le modèle inégalable, ici, c'est l'Évangile. Avec quelle phrase Dostoïevski et Bernanos ont-ils rivalisé entre toutes, sinon "que celui qui est sans péché lui jette la première pierre... ?"" (Malraux 2016: 791). La critica, del resto, mette spesso in relazione i due scrittori, a cominciare da Max Milner (1989) per continuare con le analisi più recenti di

² D'ora in avanti riporteremo solo il numero di pagina del romanzo di Bernanos - *Journal d'un curé de campagne* - che costituisce la fonte primaria del contributo.

Karine Robinot-Serveau (2022), Nicolas Aude (2022) e Monique Gosselin-Noat (2015).

Il prete è uno straordinario personaggio letterario, molto presente nella letteratura francese, con un forte potenziale narrativo anche perché mutevole, secolo dopo secolo, attraverso gli immaginari sempre molteplici di autori appartenenti a poetiche diverse.³ Tra *Le curé de village* (1839) di Balzac e *Un prêtre marié* (1865) di Barbey d'Aurevilly è possibile intravedere delle correlazioni intorno al tema dell'espiazione sino ad arrivare a Bernanos avido lettore di entrambi. Tuttavia, i preti usciti dalla penna di Bernanos differiscono profondamente dai personaggi ottocenteschi, fortemente tipizzati quando non, in ambito tardo-ottocentesco, perturbanti e seduttivi; si pensi, a tal proposito, all'abate de la Croix-Jugan, il prete-soldato protagonista del romanzo *L'ensorcelée* (1852) di Jules Barbey d'Aurevilly, affascinante anche nella mostruosità del suo volto. Va da sé che la Prima guerra mondiale abbia rappresentato uno spartiacque nel trattamento letterario della tematica religiosa; tra la rappresentazione fortemente estetizzante tipicamente ottocentesca e vieppiù decadente da un lato, e i personaggi bernanosiani dall'altro, il trauma del primo conflitto mondiale pone drasticamente il problema ontologico del male. Ciò non significa che non ci sia una componente estetica nei romanzi di Bernanos, ma egli tenta meno di creare dei caratteri e dei personaggi romanzeschi, quanto piuttosto “des tons de voix” (Malraux 2016: 788), al contempo emanazione dell'interiorità e del sovrannaturale: “C'est de cette région que surgit la création bernanosienne, ses prophètes humiliés ne la trouvant que dans la région d'eux-mêmes qui appartient au Christ” (Malraux 2016: 791). Secondo Frédéric Gugelot, Bernanos, insieme a Péguy e

³ Si rimanda ai seguenti saggi di sintesi: per il Seicento e il Settecento Piester 2001; per l'Ottocento Gugelot 2015.

Mauriac, rientra nel novero di quegli scrittori d'ispirazione cattolica forieri di una visione "estetico-etica" che da un lato si connota come uno spazio di libertà e di rivolta, non assoggettata alla posizione ufficiale della Chiesa, dall'altro lato ha superato la rivendicazione squisitamente letteraria di Barbey D'Aurevilly quale teorico del romanzo cattolico con la celebre prefazione del 1865 al romanzo *Une vieille maîtresse* (1851).⁴

Proprio come delle voci profetiche, nella loro modestia e insicurezza sia Donissan sia il curato d'Ambricourt sembrano rispecchiare i personaggi biblici veterotestamentari eletti da Dio ma che si sentono inadeguati rispetto alla missione che Dio ha in serbo per loro, come Mosè, Geremia, Gedeone, Isaia.⁵ L'iniziazione al sacerdozio di Donissan e del curato d'Ambricourt in larga misura sembra ricalcare lo schema biblico del "racconto di vocazione e missione" sviluppato intorno ai seguenti "elementi tipici", come spiega Marco Settembrini:

[...] una teofania, un'obiezione da parte del chiamato, un segno di conferma da parte di Dio, una missione. Il Signore prende

⁴ Si veda Gugelot 2020 e Labouret 2020.

⁵ Sentendosi inadeguato, Mosè si opporrà per cinque volte alla chiamata di Dio (cfr. Es 3,11; 3,13; 4,1; 4,10; 4,13). Nel suo caso, viene proprio sottolineato il suo impaccio con l'eloquio: "Perdona, Signore, io non sono un buon parlatore; non lo sono stato né ieri né ieri l'altro e neppure da quando tu hai cominciato a parlare al tuo servo, ma sono impacciato di bocca e di lingua" (Es 4,10). Anche Geremia si sente inadatto proprio perché ritiene di non saper parlare in quanto giovane: "Ahimé, Signore Dio! Ecco, io non so parlare, perché sono giovane" (Ger 1,6). A sua volta Gedeone, come racconta il libro dei Giudici, è incredulo ed esitante di fronte alla chiamata profetica: "Perdona, mio signore: come salverò Israele? Ecco, la mia famiglia è la più povera di Manasse e io sono il più piccolo nella casa di mio padre" (Gdc 6,15). Infine, anche Isaia risponde alla chiamata con ritrosia: "Ohimè! Io sono perduto, perché un uomo dalle labbra impure io sono e in mezzo a un popolo dalle labbra impure io abito; eppure i miei occhi hanno visto il re, il Signore degli eserciti" (Is 6,5).

l'iniziativa, l'uomo oppone resistenza poiché quanto gli si prospetta travalica le sue aspettative. Quindi Dio gli mostra la sua determinazione ad allacciare un rapporto di familiarità. La vocazione si traduce in missione, perché conoscere Yhwh significa conoscere il Dio del proprio popolo. Aprirsi a lui varrà, prima o poi, ad aprirsi al suo popolo, nella consapevolezza di essere un fratello (Settembrini 2012:1692).

La seduzione del divino viene tematizzata nella Bibbia nella "lunga catena di persone chiamate, sedotte, sequestrate da Dio: da Saul a Geremia, Ezechiele, Osea..." (Salmann 2004: 104) e trova la sua sintesi più eloquente nel libro di Geremia in cui il profeta si duole proferendo i celebri versetti: "Tu mi ha sedotto, Signore, e io mi sono lasciato sedurre, mi hai fatto violenza e hai prevalso" (Geremia 20,7). Verosimilmente possiamo considerare i libri citati dell'antico Testamento come gli ipotesti, fra gli altri, del *Journal d'un curé de campagne*.

Come i personaggi biblici, il curato d'Ambricourt incarna un paradosso: sebbene umile e modesto diventa una figura eccezionale. Esattamente come previsto per Donissan in *Sous le soleil de Satan*, in particolare nella scena dell'incontro tra il prete e Mouchette sul sentiero che conduce al castello del marchese di Cadignan, il curato d'Ambricourt, infatti, scopre di essere dotato del dono della chiarezza. Il sovrannaturale, da non confondersi con il fantastico, s'intreccia così con il realismo, insinuandosi nelle pieghe della quotidianità scandita dalla mediocrità dei parrochiani sprofondati nella noia e nella meschinità.

Tuttavia, paradossalmente, proprio perché la figura del curato – come in generale tutti i preti creati da Bernanos – non costituisce un carattere o un personaggio stereotipato bensì, osiamo dire, un'essenza complessa, essa si trova comunque irretita, suo malgrado, nel gioco della seduzione amorosa e nel ruolo della vittima. Ciò crea un'aura di ambiguità che rende la narrazione e il personaggio più sfaccettato.

L'allusione alla seduzione amorosa che il curato subisce ha come protagonista Séraphita,⁶ la bambina che nelle lezioni di catechismo si distingue per il suo zelo cosicché il curato un giorno manifesta il suo compiacimento, nella sacrestia, appoggiando le mani sulle spalle della bambina (“J’ai posé sans y penser les deux mains sur ses épaules” [210]). Da quel momento le altre bambine, che avevano spiato la scena, considerano Séraphita la “chouchoute du curé” (213), con la complicità di Séraphita stessa che, infatuata del prete, assume nei suoi confronti dei comportamenti già da donna (“des mines de vraie femme” [210]), cercando di sedurre il curato che, come commenta Monique Gosse-*lin-Noat*, “est conduit à méditer sur l’impureté des enfants” (110). Se, da un lato, questi episodi appaiono efficaci dal punto di vista romanzesco, dall’altro ci sembra che l’obiettivo dell’autore sia quello di denunciare la pervasività del male che non lascia indenni neppure i bambini presi in questa rete di seduzione agita, di menzogne e perfino calunnie. In questo caso, nell’ottica di *Bernanos*, la seduzione è quella del demonio, altro tema dal quale l’autore è ossessionato. Ma nel duello tra il bene e il male i personaggi non sono intrappolati in ruoli rigidi e tipizzanti, come dimostra l’evoluzione di Séraphita che, verso la fine del romanzo, si riscatta assumendo la parte della buona Samaritana.

Ma veniamo alla scena in cui il curato si reca al castello dalla contessa dopo che Chantal, in confessione, gli ha rivelato che il padre tradisce la madre con la governante e che entrambi i genitori sono d’accordo nell’allontanare la figlia da casa. Chantal è gelosissima del padre e, allo stesso tempo, ha un rapporto feroce con la madre. Del resto, la contessa ha dei buoni motivi per odiare la figlia, in quanto la ritiene responsabile della morte del fi-

⁶ Il nome del personaggio è un esplicito tributo a Balzac, uno degli autori prediletti da *Bernanos* nella sua giovinezza.

glioleto. Ma, soprattutto, il curato ha capito che la ragazzina, per disperazione, è sul punto di compiere un gesto estremo.

L'incontro tra il curato e la contessa si connota come una confessione sacramentale, sebbene avvenga al di fuori di un luogo sacro e non sia quello lo scopo dichiarato dell'incontro. Ne rispetta il rituale sia connotandosi come una scena enunciativa con al centro l'*aveu* ovvero la rivelazione di un segreto sia attraverso le formule assolutorie finali: "Soyez donc en paix, ma fille [...] et je l'ai bénie" (326), come annota il curato nel suo diario. È un dialogo, inoltre, che contempla al suo interno la preghiera, proprio come prescrive il rituale della penitenza. Per sancire definitivamente che si è trattato di una confessione sacramentale, poche pagine oltre il curato scrive: "La femme que je venais d'absoudre" (347). Questa cornice rituale della confessione non è anodina rispetto alla questione della seduzione, se è vero che, come scrive Jean Baudrillard, "la séduction est de l'ordre du rituel" (1979: 37) e all'interno di questo rituale il segreto gioca un ruolo cruciale. Come afferma sempre Baudrillard, il segreto "est une forme initiatique, implosive: on y entre, mais on ne saurait en sortir" (1979: 110).

La confessione di un segreto – spiega Michel de Certeau – crea un legame indissolubile tra chi l'ha svelato e il destinatario: "[...] le secret noue, par des liens illocutoires, les personnages qui le chassent, le gardent ou le dévoilent; il est le centre de la toile d'araignée que tissent autour de lui des amoureux, des traîtres, des jaloux, des simulateurs ou des exhibitionnistes. Le caché organise un réseau social" (1982: 133). In questa prospettiva, il segreto è tutto consegnato all'enunciazione, attraverso la quale esso "repousse, attire ou lie des interlocuteurs; il vise un destinataire et il agit sur lui" (de Certeau 1982: 133). Come tra due innamorati, la confessione della contessa produce un'intimità di cui il curato si fa gelosamente il custode: "Je lui ai fait promettre de ne rapporter à personne ce qui s'était passé entre

nous, m'engageant à observer moi-même un silence absolu" (326). La complicità con la donna lo spinge perfino a mentire ai suoi superiori, pur di non infrangere la segretezza della confessione. Una confessione sacramentale che, però, non viene riconosciuta come tale dai superiori del curato che, anzi, cercano di screditarlo proprio a partire dal fatto che egli non è il confessore ufficiale della contessa:

Bref, j'ai répondu à M. le chanoine que Mme la comtesse avait manifesté le désir de voir se rétablir l'entente parmi les membres de sa famille. «Vraiment ? a-t-il dit sèchement. Étiez-vous son confesseur, monsieur le curé ? – Non» Je dois avouer que son ton m'agaçait un peu. «Je crois qu'elle était prête à paraître devant Dieu», ai-je ajouté. Il m'a regardé d'un air étrange (330-331).

Il curato d'Ambricourt, dunque, penetra nella rete dei segreti di famiglia della contessa che gli rivela la responsabilità di Chantal nella morte dell'adorato figlioletto⁷ e non nasconde di essersi chiusa, da allora, nell'odio nei confronti della figlia e nell'indifferenza nei confronti dei tradimenti del marito. Ma il vero segreto che traluce da questa confessione consiste nella perdita della fede dopo il terribile lutto che aveva dovuto sopportare.

L'incontro viene narrato da più punti di vista, quindi narrato e rinarrato, creando una polifonia narrativa che, anch'essa, permette di accostare la scrittura di Bernanos a quella di Dostoevskij nel solco degli studi di Michail Bachtin sul romanzo polifonico dello scrittore russo (Bachtin 1968 e 2002). In quest'ottica, la confessione appare come un'enunciazione per definizione allocutoria, in quanto essa presuppone necessariamente un destinatario e il romanzo tutto, sotto forma di diario, si configura come una scrittura allocutoria.

⁷ Il motivo della morte di un bambino conosce celebri declinazioni letterarie a cominciare da Manzoni, Camus e, ancora una volta, Dostoevskij.

Le battute tra i vari personaggi vengono riportate dal curato nel suo diario alla forma diretta andando a realizzare, secondo Monique Gosselin-Noat, “une stichomythie particulièrement dramatique” (2015: 176) ma contemporaneamente quelle battute rappresentano una parola postuma filtrata attraverso la scrittura del diario che aggiunge dettagli descrittivi e riflessioni; infine, il lettore apprende che Chantal, la figlia della contessa, ha ascoltato di nascosto la conversazione e l’ha riportata falsandola: secondo il racconto di Chantal, infatti, il curato avrebbe costretto la madre a gettare nel fuoco il medaglione contenente la ciocca di capelli del figlio defunto. In realtà il lettore ha già appreso che la contessa deliberatamente ha gettato quel medaglione nel fuoco, al punto che il curato si è ferito il braccio nel tentativo di recuperarlo. Ma il racconto di Chantal è tanto più significativo per noi quanto più sembra restituire una scena di seduzione amorosa: non solo la madre avrebbe ceduto compiendo un atto costretto dall’uomo ma Chantal aggiunge che la madre era apparsa ai suoi occhi come trasfigurata:

Tout à coup sa figure est devenue si... si douce! À ce moment, je vous ai haï. Oh! Je ne crois pas beaucoup plus aux miracles qu’aux revenants, mais je connaissais ma mère, peut-être! Elle se souciait autant des belles phrases qu’un poisson d’une pomme. Avez-vous un secret, oui ou non? (391).

Chantal attribuisce al curato un potere persuasivo tale da rendere la madre arrendevole alla sua volontà. Non solo, ma riferirà che la madre era in stato di agitazione e di disordine, insinuando il dubbio sulla vera natura di quella conversazione.

L’ombra gettata dalla figlia viene rafforzata dal ritrovamento accidentale, questa volta da parte del conte, della lettera che la contessa aveva recapitato al prete subito dopo il loro incontro, nella quale non lasciava più dubbi sulla sua conversione. La missiva, in quanto oggetto, sigilla la confidenza instauratasi tra il curato e la contessa, come il medaglione recapitato insieme alla lettera.

I due personaggi, ormai, non si scambiano più solo delle parole ma anche degli oggetti profondamente connotati affettivamente.

All'inizio dell'incontro il curato appariva goffo, alla ricerca di un pretesto per farsi annunciare dalla contessa. "Que dire?" si chiede, "Nous sommes entrés dans une petite pièce qui fait suite à la salle de réception. Elle m'a désigné un siège, je ne le voyais pas, elle a fini par le pousser elle-même jusqu'à moi. Ma lâcheté m'a fait honte. «Je viens vous parler de mademoiselle votre fille», ai-je dit" (306-307).

Di fronte all'aria di sufficienza e di sfida della contessa, il curato ricorre a delle metafore (il servo, l'attizzatoio del camino) per ritrarre se stesso in una posizione d'inferiorità e questa costituisce di per sé una strategia persuasiva perché, come argomenta Baudrillard, la seduzione non è una prova di poteri e di segni forti; al contrario, è attraverso la nostra fragilità che seduciamo. È la nostra vulnerabilità che conferisce potenza alla seduzione (1979: 115). Essa diventa un gioco che trova innanzitutto nel linguaggio il proprio strumento; è attraverso il linguaggio che il curato riesce ad aprirsi un varco e a rilanciare la conversazione con la contessa. Ma, come scrive sempre Baudrillard, "la séduction est ce qui ôte au discours son sens et le détourne de sa vérité" (1979: 77). Le parole che d'un tratto il curato proferisce – "Ne la poussez pas au désespoir, ai-je dit, Dieu le défend" (307-308) – sembrano lasciar affiorare un discorso latente che sfugge al controllo del soggetto parlante, proprio secondo la logica della seduzione: "le sens d'un discours n'a jamais séduit personne" (1979: 78). Il curato ha chiaramente la percezione di essere guidato da una presenza invisibile: "Les paroles que je venais de prononcer me frappaient de stupeur. Elles étaient si loin de ma pensée, un quart d'heure plus tôt! Et je sentais bien aussi qu'elles étaient irréparables, que je devrais aller jusqu'au bout [...] Comment ai-je eu l'audace de parler ainsi?" (308).

Come nel discorso mistico, la parola assurge a epifania del divino e il curato diventa lo strumento attraverso il quale la fede eser-

cita la propria seduzione sulla contessa. Nella sua umiltà, “le prêtre est gouverné par une autorité souveraine qui lui vient d’ailleurs” (Malraux 2016: 792). Nel discorso del curato, la breccia e il muro invisibile diventano metafore della conoscenza perché restituiscono la dialettica tra la superficie e la faglia (Renard 1993). La contessa accoglie quella lacerazione, quella breccia e ciò prelude alla sua trasformazione ovvero alla conversione: “Il me semblait qu’une main mystérieuse venait d’ouvrir une brèche dans on ne sait quelle muraille invisible, et la paix rentrait de toutes parts, prenait majestueusement son niveau, une paix inconnue de la terre, la douce paix des morts, ainsi qu’une eau profonde” (323-324).

Le armi del prete, secondo Max Milner, sono “une dialectique persuasive qui s’exprime tantôt par tirades ardentes, tantôt par des répliques brèves et dramatiques” (1989: 227) come la sentenza “L’enfer, Madame, c’est de ne plus aimer” (319).⁸ Il curato non si serve di vere e proprie argomentazioni organiche, il suo discorso procede per enunciati lapidari, sentenziosi. Commenta Milner: “C’est son angoisse, son affolement, sa tendance à se jeter en avant à la manière d’un timide, qui constituent ses atouts les plus précieux, puisqu’ils poussent l’ennemi à se découvrir, comme devant un adversaire sans conséquence” (1989: 227). Ma, commenta sempre Milner, non appena Bernanos si accorge di aver attribuito al suo personaggio dei discorsi troppo brillanti, ecco che gli fa precisare di averli pronunciati goffamente: “Je suis sûr de les avoir prononcés si maladroitement, si gauchement qu’ils devaient paraître ridicules. J’étais brisé” (319).

Tuttavia, affinché la persuasione del curato sia efficace, le parole non bastano, ed è a questo punto che l’autore soccorre il proprio personaggio facendo entrare in gioco degli elementi ex-

⁸ Questa frase è un’eco dostoevskiana, si veda nel romanzo *I Fratelli Karamazov* la frase proferita dallo starec Zosima: “Che cos’è l’inferno? La sofferenza di non poter più amare” (Dostoevskij 2005: 427).

traverbali che, come un *deus ex machina*, determinano una svolta nella narrazione. Di contro all'inadeguatezza del linguaggio verbale, "le corps devient tout entier langage signifiant" (Monique Gosselin-Noat 2015: 148): "À ce moment, Dieu m'a aidé: j'ai senti tout à coup une larme sur ma joue. Une seule larme, comme on en voit sur le visage des moribonds, à l'extrême limite de leurs misères. Elle regardait cette larme couler" (319). Secondo Milner è a causa di quella lacrima che la contessa comincia a intravedere l'abisso nel quale ella si dibatte perché la reazione del prete porta a compimento il transfer tra il figlio morto e il curato che agli occhi della donna incarna *l'esprit d'enfance* ed è questo *esprit d'enfance* a rendere possibile la sua conversione. Come scriverà nella lettera: "Le souvenir désespéré d'un petit enfant me tenait éloignée de tout, dans une solitude effrayante, et il me semble qu'un autre enfant m'a tirée de cette solitude" (327).

La contessa, nella quale si è già creata una crepa nel suo muro di odio nei confronti della figlia nonché nella sua mancanza di speranza, sta per cedere definitivamente. In particolare, una frase continua a lavorare dentro di lei:

"Répétez cette phrase... cette phrase sur... l'enfer, c'est de ne plus aimer. – Oui, madame. – Répétez! – L'enfer, c'est de ne plus aimer. Tant que nous sommes en vie, nous pouvons nous faire illusion, croire que nous aimons par nos propres forces, que nous aimons hors de Dieu. Mais nous ressemblons à des fous qui tendent les bras vers le reflet de la lune dans l'eau. Je vous demande pardon, j'exprime très mal ce que je pense" (325).

È a questo punto che il dialogo si trasforma in una preghiera ovvero nell'atto di penitenza con cui si chiude il sacramento della confessione:

«Que voulez-vous que je dise? – Dites: que votre règne arrive. – Que votre règne arrive! – Que votre volonté soit faite.» Elle s'est levée brusquement, la main toujours serrée contre sa poi-

trine. «Voyons, m'écriai-je, c'est une parole que vous avez répétée bien des fois, il faut maintenant la prononcer du fond du cœur. – Je n'ai jamais récité le *Pater* depuis... depuis que... D'ailleurs, vous le savez, vous savez les choses avant qu'on ne vous les dise», a-t-elle repris en haussant les épaules, et cette fois avec colère. Puis elle a fait un geste dont je n'ai compris le sens que plus tard. Son front était luisant de sueur. «Je ne peux pas, gémit-elle, il me semble que je le perds deux fois. – Le règne dont vous venez de souhaiter l'avènement est aussi le vôtre et le sien. – Alors que ce règne arrive!» (325).

Dopo l'estenuante faccia a faccia – corpo a corpo – col prete è a lui che la donna si arrende (“Je me rends à vous”). In una replica precedente del dialogo il curato aveva detto: “on ne marchand pas avec le bon Dieu, il faut se rendre à lui” (323); invece, la donna sottolinea di essere stata convertita da lui nella sua essenza squisitamente umana; il suo ravvedimento passa attraverso un discorso incarnato nelle parole, nei gesti e nel corpo del curato, esattamente come era avvenuto a Mouchette dopo l'incontro con Donissan:

Son regard s'est levé sur le mien, et nous sommes restés ainsi quelques secondes, puis elle m'a dit: «c'est à vous que je me rends. – À moi! – Oui, à vous. J'ai offensé Dieu, j'ai dû le haïr. Oui je crois maintenant que je serais morte avec cette haine dans le cœur. Mais je ne me rends qu'à vous. – Je suis un trop pauvre homme. C'est comme si vous déposiez une pièce d'or dans une main percée. – Il y a une heure, ma vie me paraissait bien en ordre, chaque chose à sa place, et vous n'y avez rien laissé debout, rien (325).

Nella missiva che la contessa fa recapitare al curato la sera stessa del loro incontro, viene sottolineato l'atto performativo del curato: “Je me demande ce que vous avez fait, comment vous l'avez fait” (327); “[...] la paix que j'ai reçue de vous” (328).

In ultima analisi, se la morte del curato sarà funzionale alla conclusione del romanzo, la morte dell'eroina, invece, sembra funzionale alla continuazione della narrazione. Avendo appreso la morte

della contessa, il curato si rimprovera di non aver compreso che un incontro come quello non avrebbe potuto avere domani: “Comment n’ai-je pas deviné qu’un tel jour serait sans lendemain, que nous nous étions affrontés tous les deux à l’extrême limite de ce monde visible, au bord du gouffre de lumière? Que n’y sommes-nous tombés ensemble!” (331). Il curato, sedotto da Dio, seduce a sua volta la contessa, coinvolgendola in una logica che non è già più terrena: “Il n’y a pas un royaume des vivants et un royaume des morts, il n’y a que le royaume de Dieu, vivants ou morts, et nous sommes dedans” (323), parole che appaiono seduttive proprio perché trasgrediscono la razionalità e il senso comune. La morte della contessa prelude alla morte del curato ma, prima che quest’ultima possa compiersi, egli deve assumere sino in fondo la propria *passione*. Il dialogo tra il curato e la contessa non è altro, infatti, che “une scène de sacrifice, liée à l’essence du christianisme” (Malraux 2016: 792-793).

Riferimenti bibliografici

- N. Aude, *Les aveux imaginaires. Scénographie de la confession dans le roman*, Lyon, ENS éditions, 2022.
- J.L. Austin, *Come fare cose con le parole* [1962, 1975], tr. it. C. Villata, Genova, Marietti, 1987.
- M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* [1929], tr. it. G. Garritano, Torino, Einaudi, 1968 e 2002.
- J. Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Denoël, 1979.
- G. Bernanos, *Journal d’un curé de campagne* [1936], in Id., *Œuvres romanesques complètes*, II, Paris, Gallimard, 2015.
- , *Sous le soleil de Satan* [1926], in Id., *Œuvres romanesques complètes*, I, Paris, Gallimard, 2015.
- M. de Certeau, *La fable mystique, I. XVI-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982.
- F. Dostoevskij, *I Fratelli Karamazov* [1879], tr. it. A. Villa, Torino, Einaudi, 2005.

- M. Gosselin-Noat, *Bernanos romancier du surnaturel*, Paris, Pierre Guillaume De Roux, 2015.
- F. Gugelot, *La messe est dite. Le prêtre et la littérature d'inspiration catholique en France au XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- F. Gugelot, "Témoin ou prophète, la double figure de l'écrivain catholique", in C. Auroy – O. Gallet – D. Labouret – A. Préta-de Beaufort (éds), *La Plume et le Goupillon. L'écrivain catholique en question aux XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2020: 249-266.
- L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media* [2006], tr. it. G. V. Distefano, Roma, Armando, 2011.
- D. Labouret, "Conclusion. L'écrivain catholique existe-t-il ?", in C. Auroy – O. Gallet – D. Labouret – A. Préta-de Beaufort (éds), *La Plume et le Goupillon. L'écrivain catholique en question aux XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2020: 387-403.
- A. Malraux, *Préface au «Journal d'un curé de campagne» de Georges Bernanos* [1974], *La condition humaine et autres écrits*, Paris, Gallimard, 2016: 782-793.
- M. Milner, *Georges Bernanos*, Paris, Librairie Séguier, 1989.
- D. Pister (éd.), *L'image du prêtre dans la littérature classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, (*Actes du colloque organisé par le Centre «Michel Baude – Littérature et spiritualité» de l'Université de Metz, 20-21 novembre 1998*), Bern-Francfort, Peter Lang, 2001.
- G. Ravasi – B. Maggioni, *La Bibbia*, Milano, San Paolo, 2012.
- P. Renard, "La brèche, l'arche, la cicatrice", in C. Ambroise – J. Sgard (éds), *De la fêlure à la fracture. Hommage à Philippe Renard*, Grenoble, ELLUG, 1993: 273-283.
- K. Robinot-Serveau, *Les Romans de Bernanos. Métamorphose de la transcendance*, Paris, Classiques Garnier, 2022.
- E. Salmann, "Vocazione, amore, violenza", in E. Ronchi (a cura di), *Divina seduzione. Storie di conversione: Paolo, Pacomio, Agostino, Ignazio*, Milano, Paoline, 2004: 103-108.
- M. Settembrini (a cura di), *Libro di Isaia* in *La Bibbia*, Milano, Edizioni San Paolo, 2012.

L'amante segreto e divino in Waugh e Greene

ROCCO CORONATO

The atmosphere of orthodoxy is always damaging to prose, and above all it is completely ruinous to the novel, the most anarchical of all forms of literature. How many Roman Catholics have been good novelists? Even the handful one could name have usually been bad Catholics (Orwell 1984: 331).

Così nel 1940 George Orwell sentenziava l'impossibilità che un cattolico potesse essere anche un buon romanziere, visto che il romanzo sarebbe una forma tipicamente protestante.

Due eccezioni alla sentenza di Orwell sono i romanzi *Brideshead Revisited* (1946) di Evelyn Waugh, e *The End of the Affair* (1951) di Graham Greene. Il romanzo cattolico inglese è un genere molto vivace fra anni Trenta e Quaranta. Per la maggioranza protestante, i cattolici inglesi sono una strana genia, pittoresca ed eccentrica: si sposano soprattutto fra di loro, e i matrimoni misti, in cui il non cattolico deve ricevere un'istruzione sommaria e garantire l'educazione cattolica della prole, si svolgono non nel sacrario della chiesa ma al di fuori della balaustra che divide i due spazi nella chiesa preconciliare (Chapman 2015: 168; Davis 1990: 30-31).

Ma funziona l'etichetta 'scrittori cattolici'? Greene famosamente si definì un romanziere che era anche un cattolico, uno scrittore che in quattro o cinque libri aveva inserito personaggi con idee cattoliche. La fede religiosa per Greene vuol dire so-

prattutto che un personaggio ha maggiore profondità e potere rispetto a chi non crede (Bergonzi 2006: 117).

I due romanzi hanno sicuramente una cifra cattolica, ma tanto ortodossi non sembrano. Nemmeno i loro autori se la cavavano benissimo con l'ortodossia – soprattutto Greene. Grandi amici e reciproci ammiratori (per quanto amici possano essere due scrittori), i due non potevano essere più uguali e più diversi. Greene simpatizza per i soviet, Waugh per i conservatori e l'aristocrazia. Durante la guerra civile spagnola, Greene si schiera con i baschi, e Waugh con Franco. Entrambi amano i viaggi esotici, che descrivono in maniera impareggiabile (soprattutto Waugh). Entrambi sono grandi bevitori.

Un altro elemento comune, nonché il tema dei due romanzi, è la conversione al cattolicesimo. Per entrambi avviene da adulti, ed è legata a un matrimonio, ma con due sequenze temporali opposte. Waugh si converte nel 1930, un anno dopo il crollo del primo matrimonio con una traditrice; poco dopo, ottenuto l'annullamento, si risposa (Decoste 2015: 5-6). Greene si converte nel 1926, in vista del matrimonio con la cattolica Vivien Dayrell-Browning, che poi tradirà serialmente.

Per entrambi la conversione ha i tratti dell'*understatement* britannico. Il gesuita che accoglie Waugh nella Chiesa Cattolica gli dice che non vale la pena attendersi troppo: si tratta solo di piantare il seme nella speranza che qualcosa attecchisca (Waugh 1980: 269). Nella sua opera più in generale, Waugh non fornisce mai i dettagli di questo improvviso *change of heart*: gli eventi principali si svolgono fuori scena, poiché l'operato della grazia non è comprensibile (Patey 1998: 36). Nemmeno Greene passa dalle parti di Damasco. Si converte adottando il nome di Tommaso, l'apostolo del dubbio, e dopo il battesimo lascia l'edificio sacro con un oscuro presagio: aveva fatto il primo passo verso il futuro matrimonio, e ora la terra gli tremava sotto i piedi (Greene 1971: 166-167). Entrambi gli autori sono fieramente catto-

lici. Eppure, questa replica all'occulta argomentazione divina ricorda l'idea luterana del *Beruf*, la risposta a una chiamata: Waugh crede che Dio possieda per ciascun individuo un "separate plan" (McDonnell 1988: 91) da cui può trarre la salvezza, un compito, probabilmente modesto, che è poi, come nella parabola evangelica, il talento che ci viene donato non per seppellirlo ma per darvi frutto.

Oltre alla conversione, i due autori sono legati, nella vita e in questi due romanzi, da un altro tema, l'adulterio — con ruoli opposti. Waugh venne tradito dalla prima moglie dopo nemmeno un anno. Greene fu invece dongiovanni instancabile, e nemmeno provava a nascondere le prove: con dubbia gioia della signora Greene, dedicò *The End of the Affair* all'amante Catherine Walston (adultera seriale come la protagonista), indicandola con l'iniziale ("To C.").

Unendo in maniera imprevedibile, quasi sacrilega, il tema della conversione con quello apparentemente opposto dell'adulterio, i due romanzi affrontano il medesimo mistero: come seduce Dio quando converte, e quali argomentazioni usa? Il silenzio, in primo luogo: il paradosso del silenzio di Dio, pur non con la tragicità, quasi al limite dell'accusa, che risuona dopo Auschwitz, era un tema già presente nella riflessione teologica. Mentre nelle religioni e nei miti circostanti Israele gli dèi osservano il silenzio per motivazioni umane quali l'offesa, la paura, la prudenza, il silenzio di YHWH è completamente diverso. Inoltre, non v'è analogia tra il silenzio umano e quello divino: il silenzio di un Dio taciturno, forse addormentato, rimane incomprensibile e incomparabile, un segno della sua alterità (Korpel – de Moor 2011: 246-247, 253-255).

Ci sono pertanto due interessanti limiti, entro cui cercherò di spiegare con quali argomenti Dio stesso, e non un suo emisario, seduca in questi due romanzi.

Il primo limite è che il silenzio ha tecniche argomentative

che non possono essere paragonate alla parola, nemmeno per opposizione. Lo si coglie soprattutto nel fatto che la narrazione adotta inizialmente le tecniche decadentiste (l'estenuazione dei sensi) e moderniste (il narratore inaffidabile), o altri schemi convenzionali (l'ascesa neoplatonica dal desiderio carnale alla sua sublimazione), per poi mostrarne la stanchezza, oltre che l'impossibilità di cogliere l'ineffabile argomentazione divina.

Il secondo, ben più serio limite, è che il silenzio di Dio non può essere paragonato a quello umano. Eppure, se anche Dio l'adultero parla in maniera invisibile e silenziosa, vi sono alcuni spiragli mediante cui intuiamo di sbieco qualcosa di questa sua argomentazione seducente.

In questa piccola teologia negativa della narrazione, mostrerò prima come Dio 'non' parla, e poi ipotizzerò qualcosa sulle sue argomentazioni silenziose e cocciute. Considero tre generi di argomentazione: i due modi in cui Dio 'non' parla (la crisi di Decadentismo e modernismo, e l'ascesi neoplatonica capovolta), e il modo in cui forse parla (il grottesco). Se questa critica della narrazione pare rinverdire una vecchia ossessione realista, il dissidio fra forma e realtà, in Waugh e Greene le forme tradizionali si eclissano per fare immaginare una realtà divenuta però un abisso metafisico, Dio stesso e la sua silenziosa chiacchiera con chi ha deciso di convertire.

2. Dio non è un decadente o un modernista

Il primo genere assente di argomentazione divina riguarda la connessione fra la narrazione in prima persona e l'estetismo, l'accentuazione dei sensi, la prevalenza del sensibile, e una certa parodia della narrativa decadente e modernista. Waugh e Greene non amano molto la linea modernista Joyce-Woolf-Lawrence, e ne preferiscono gli antesignani: Conrad, Ford Madox Ford, Forster. I due narratori ricorrono comunque ad alcuni espedien-

ti (proto)modernisti (De Vitis 1987: 88), come il narratore scettico, il flashback, la presenza di altri testi (il diario di Sarah o le lettere). Come diversi narratori modernisti, anche questi due sono inaffidabili, degli antieroi, dei falliti (Charles non è divenuto un artista, Bendrix deve ancora scrivere un romanzo di successo), e hanno tratti sgradevoli (Davis 1989: 184), soprattutto il secondo.

Per Waugh, inseguire la felicità implica inseguire il passato, di un passato che non è solo la gioventù dorata degli Anni Venti a Oxford (Garnett 1990: 149), il limbo di quell'esistenza e soprattutto l'atmosfera rarefatta, al contempo antica e senza tempo di Brideshead, immagine di quello che non aveva mai avuto, "a happy childhood" (Waugh 1981: 56), ma è anche una gioventù del mondo immaginata e priva di conflitti, l'Arcadia. *Et in Arcadia ego* si intitola il primo libro del romanzo, per citare il noto quadro di Poussin che, assieme alla *Danza del tempo*, aveva così tanto colpito Waugh in una visita al Louvre nel 1925, mostrandogli i temi contrapposti di innocenza ed esperienza, amore e perdita, vita e morte, peccato e redenzione (Brennan 2013: 81).

Proustianamente, Charles esordisce dicendo che il suo tema è la memoria, e che i suoi ricordi sono la sua vita: "My theme is memory, that winged host that soared about me one grey morning of wartime" (Waugh 1981: 259). Possediamo con certezza solo il passato, e i ricordi si affollano attorno al narratore come, con buffa immagine, i piccioni di Piazza San Marco quando gli diamo da mangiare. Il giovane Charles proviene dall'estetismo e dalla decadenza raffinata. La cappella di Brideshead, che sola resisterà all'incuria del tempo e degli uomini, è un esemplare di Art Nouveau, un esempio famoso della quale, Gaudì, aveva colpito enormemente Waugh a Barcellona (McCartney 1987: 52-54). Dopo aver conosciuto Brideshead, Charles dice di essersi convertito al barocco (Waugh 1981: 97); in quel luogo isolato può svilupparsi (Dais 1992: 24). Ma è un estetismo fallito. No-

nostante il suo soggiorno successivo a Parigi, dove – beato lui – soggiorna all'Île-St. Louis, Charles finisce per dipingere il ricordo delle dimore aristocratiche inglesi. Alla fine di questo mondo, all'uscita da questo mondo, il Charles attuale dice di avere lasciato le illusioni dietro di sé e di essere pronto a vivere in un mondo tridimensionale con l'aiuto dei suoi cinque sensi, ma anche di avere scoperto che quel mondo non esiste: “‘I have left behind illusion,’ I said to myself. ‘Henceforth I live in a world of three dimensions - with the aid of my five senses.’ I have since learned that there is no such world” (Waugh 1981: 195).

Anche Bendrix, in Greene, scrive a distanza di tempo. E se certo non è un estetizzante o un decadente, pure lui si pone il problema della tecnica narrativa a cui Dio sfugge. Iniziare o finire una storia è un atto arbitrario (e modernista), una scelta di un romanziere che, come lui, è riuscito a farsi notare solo per l'abilità tecnica: “A story has no beginning or end: arbitrarily one chooses that moment of experience from which to look back or from which, to look ahead” (Greene 1975: 7). Questo libro non ha un'andatura dritta (“straight course”), perché il narratore si è perso in una “strange region”, senza alcuna mappa (Greene 1975: 50). Come Bendrix capisce quando Sarah dichiara di amarlo come mai amò alcuno, l'eternità è incomprimibile, come un punto, ed è non un tempo ma un'assenza di tempo (un po' come l'Arcadia di Waugh):

Eternity is said not to be an extension of time but an absence of time, and sometimes it seemed to me that her abandonment touched that strange mathematical point of endlessness, a point with no width, occupying no space. What did time matter - all the past and the other men she may from time to time (there is that word again) have known, or all the future in which she might be making the same statement with the same sense of truth? [...] There are contradictions in time, that's all, that don't exist on the mathematical point (Greene 1975: 50-51).

Rifugiati in un'Arcadia impossibile, o nella preponderanza del tempo sull'eternità, entrambi i narratori alludono cripticamente al fatto che ora sono pure loro dei convertiti: per nessuno dei due sembra la via di Damasco, un po' come le conversioni dei loro due autori. I due narratori svogliatamente modernisti faticano ad ascoltare un personaggio che intanto sta parlando silenziosamente. Ma Dio non parla a loro - perlomeno non all'epoca in cui si svolsero i fatti. Dio stesso è il vero narratore. E ai suoi occhi, osserva Bendrix, siamo noi i personaggi malriusciti, eppure essenziali:

Always I find when I begin to write there is one character who obstinately will not come alive. There is nothing psychologically false about him, but he sticks, he has to be pushed around, words have to be found for him, all the technical skill I have acquired through the laborious years has to be employed in making him appear alive to my readers. [...] He never does the unexpected thing, he never surprises me, he never takes charge. Every other character helps, he only hinders.

And yet one cannot do without him. I can imagine a God feeling in just that way about some of us. [...] we have to be pushed around. We have the obstinacy of non-existence. We are inextricably bound to the plot, and wearily God forces us, here and there, according to his intention, characters without poetry, without free will, whose only importance is that somewhere, at some time, we help to furnish the scene in which a living character moves and speaks, providing perhaps the saints with the opportunities for *their* free will (Greene 1975: 185-6).

Prima intuizione in chiave negativa: Dio non argomenta come un narratore decadente o modernista. Non ricorre all'esaltazione dei sensi, all'inaffidabilità, al significato differito nel tempo e nella memoria, alle epifanie di dissoluzione ed espansione del tempo.

3. L'ascesi capovolta

Dio non è un modernista, ma non è nemmeno neoplatonico. La seconda argomentazione mancante (o meglio, capovolta) è un concetto platonico, la scala dell'amore, secondo il celebre discorso di Diotima (*Simposio* 201d-212c).

In una infondata, quasi proustiana riflessione sull'evanescenza dell'amore, Charles si chiede se forse ogni amore umano non sia soltanto un ammasso di indizi e simboli:

'perhaps all our loves are merely hints and symbols; vagabond-language scrawled on gate-posts and paving-stones along the weary road that other have tramped before us; perhaps you and I are types and this sadness which sometimes falls between us springs from disappointment in our search, each straining through and beyond the other, snatching a glimpse now and then of the shadow which turns the corner always a pace or two ahead of us' (Waugh 1981: 345-346).

Siamo solo dei tipi, disposti in una scala di ascesi verso il vero amore? Non così argomenta il Dio invisibile e silenzioso. Sebastian è il primo esempio. Dio lo seduce non con la scala dell'amore, ma con l'alcool. L'alcolismo come caduta – o forse come ascesa a Dio: un po' come nella *Legende vom heiligen Trinker* (*La leggenda del santo bevitore*, 1939) di Joseph Roth (caro a Waugh), Sebastian trova la sua vocazione non nonostante il vino ma grazie al vino. Del resto, il vino è buona metà del sacramento dell'Eucarestia, e pare quasi simbolo e sacramento delle buone cose del mondo (Garnett 1990: 150). Dio seduce Sebastian perché lo chiama alla sua vocazione, a svolgere ciò che solo lui sa fare, per sé e per gli altri: nel suo caso, bere, e alternare lo stupore alcolico con l'assistenza che presta, all'interno di un suo quasi nervaliano viaggio in Oriente, assistendo goffamente un tedesco zoppo, ex-Legione Straniera, malato di sifilide, che poi salva addirittura dal ritorno alla Germania nazista, in una scena grotte-

sca, divertente come il miglior Waugh narratore di viaggi esotici, e con un tocco di *Indiana Jones e l'ultima crociata*. Nell'ospedale del monastero francescano dove si ritira a vivere, l'alcolizzato Sebastian mostra la dote tipica del buon cristiano, la pazienza, osserva spassionatamente un dottore. Ora sembra trasfigurato, felice di essere cristianamente passato dall'essere assistito all'assistere qualcuno.

L'altro segno di questa ascesi capovolta è Julia, sedotta da Dio nella scoperta della sua vocazione mediante un'altra discesa nell'abiezione: nel suo caso, il sesso e l'adulterio. Adultera seriale come l'amante di Greene, Julia a lungo scompare dal romanzo. Prende mentalmente nota di Charles come si fa con un libro che si sfoglia e che ci si ripromette di leggere quando si avrà più tempo, mentre Charles è guidato, platonicamente, dalla somiglianza di lei con il fratello (Waugh 1981: 206-207). Il matrimonio con il protestante e vacuo Rex, politico di successo, che poi si scoprirà essere già sposato, pone Julia nella condizione di perdita, non solo sociale ma anche religiosa, l'apostasia. I cattolici ci sarebbero pure, pochissimi, ma Julia è la prima a trovarli tristi ed eccentrici. Dopo dieci anni, e superata la metà abbondante del libro, l'incontro casuale fra lei e Charles su un transatlantico (il caso è grottesco quasi quanto Dio) li porterà al doppio adulterio (anche Charles è coinvolto in un infelice matrimonio, e con prole). Sempre pronto a rimarcare come il tempo e la memoria deformino la narrazione, Charles osserva come Julia gli parli quasi fossero amici stretti di lunga data, contro la natura di questo "brief encounter", per citare un noto film britannico sull'adulterio (mancato) uscito un anno prima, incontri in cui il tempo è un nemico che scava trincee profonde fra i due. Charles e Julia parlano del loro passato per dieci ore di seguito. Per Charles, ciò porta a trasfigurarla, soprattutto nei sogni; lei, invece, sta già ascoltando qualcun altro. Ferma una prima volta Charles, che voleva entrare con lei nella sua cabina, riconoscendo che lui in

realtà sta cercando amore, nonostante il suo diniego: “No, Charles, not yet. Perhaps never. I don’t know. I don’t know if I want love.” (Waugh 1981: 296). Forse mai – chi le sta suggerendo questo tempo diverso, differente dall’espansione modernista dell’attimo che Charles invece insegue, nella veglia e nei sogni? Finalmente Julia cede: giunge il “sì adesso”, quasi capovolgimento sacrilego della nota richiesta di S. Agostino a Dio, il “fammi santo ma non subito”:

then, in a plunge deeper than the rest, I found myself flung across her, pressing her against the rail, warding myself off her with the arms that held her prisoner on either side, and as the ship paused at the end of its drop as though gathering strength for the ascent, we stood thus embraced, in the open, cheek against cheek, her hair blowing across my eyes; the dark horizon of tumbling water, flashing now with gold, stood still above us, then came sweeping down till I was staring through Julia’s dark hair into a wide and golden sky, and she was thrown forward on my heart, held up by my hands on the rail, her face still pressed to mine.

In that minute, with her lips to my ear and her breath warm in the salt wind, Julia said, though. I had not spoken, ‘Yes, now,’ and as the ship righted herself and for the moment ran into calmer waters, Julia led me below (Waugh 1981: 296-297).

Sì, adesso: la cornice paolina e agostiniana della vocazione repentina viene traslata su quella dell’adulterio. Un’ascesi capovolta nell’adulterio, perché quella è la natura individuale di Julia, il suo talento, dunque la sua vocazione.

In Greene vi è ugualmente un’ascesi capovolta che arriva a Dio, stavolta attraverso l’odio e la gelosia. L’incarnazione di Dio in Cristo prova che ogni corpo può essere il veicolo della sua grazia, e ciò include anche i corpi osceni dei due adulteri, oltre a quelli miracolati da Sarah dopo la sua morte (Bosco 2005: 62). Se Dio è, nei romanzi cattolici di Greene, soprattutto

to in *Brighton Rock*, indefinibile, e forse soprattutto una “puzzling absence” (Brennan 2002: 258), le trame visibili dei personaggi di *The End of the Affair* mostrano come Dio parli di nascosto, in questo adulterio rispetto al mondo. Nel momento in cui l’Altro diventa una persona, in Greene segue la comprensione e la pietà (Whitehouse 1990: 49).

In Greene, l’ascesa neoplatonica capovolta non riguarda i personaggi ma le loro passioni. Bendrix passa dall’odio all’amore per Dio. Oggetto di questa rabbia non è il pallido marito Henry, o i finti amanti di Sarah come il predicatore ateo Smythe, ma Dio stesso. E se il Dio della Bibbia è geloso, quello di Sarah è un rivale quasi sessuale (Baldrige 2000: 78), un *interloper* nascosto, un amante sconosciuto e quasi indifferente. La gelosia, e poi l’odio, diventa per Bendrix l’espressione di un amore superiore, proprio come sono gli amanti clandestini gelosi, e non i mariti, a essere i personaggi più potenti e interessanti, come il povero e noioso Charles Bovary parrebbe confermare: “Jealous lovers are more respectable, less ridiculous, than jealous husbands. They are supported by the weight of literature. Betrayed lovers are tragic, never comic” (Greene 1975: 17). Sempre più blasfemo e ossessivo, Bendrix, che sente riaffiorare l’odio al solo ricordare l’inizio dell’*affair*, si chiede addirittura se sia non il ‘vigliacco’ apostolo Pietro ma il geloso Giuda ad amare veramente Cristo (Greene 1975: 27). Nelle sue lunghe discussioni con Sarah, Bendrix riesce a essere geloso anche del suo passato, con tutti i dettagli sulle sue storie precedenti che Sarah gli confessa. Ovviamente, anche Sarah ripete una storiella comune fra amanti, che tutte quelle storie non contano, ma intanto le si possono contare. Così come si crede in qualcosa di enormemente improbabile, un Dio personale, argomenta ossessivamente il geloso Bendrix, parimenti si dovrebbe credere in quella di un “personal Devil” (Greene 1975: 59-60), quello all’opera nella sua immaginazione che capovolge ogni frase di Sarah e che suggerisce ovunque un

motivo di lite. A Bendrix sfugge come, nella notte oscura dove San Giovanni della Croce riponeva la rivelazione della luce divina, si possa scorgere quella luce, visto che lui prova solo l'oscurità del suo personale dolore:

In misery we seem aware of our own existence, even though it may be in the form of a monstrous egotism: this pain of mine is individual, this nerve that winces belongs to me and to no other. But happiness annihilates us: we lose our identity. The words of human love have been used by the saints to describe their vision of God, and so, I suppose, we might use the terms of prayer, meditation, contemplation to explain the intensity of the love we feel for a woman. We too surrender memory, intellect, intelligence, and we too experience the deprivation, the *noche oscura*, and sometimes as a reward a kind of peace. The act of love itself has been described as the little death, and lovers sometimes experience too the little peace. It is odd to find myself writing these phrases as though I loved what in fact I hate. Sometimes I don't recognize my own thoughts (Greene 1975: 47).

Se esisti, io ti odio, dice Bendrix a Dio (Greene 1975: 136), accusandolo di essere la causa della morte di Sarah. La vocazione di Sarah potrebbe essere questa: indurre Bendrix a provare gelosia, odio, e quindi amore per il seduttore segreto. In Waugh, Julia porta Charles alla conversione assecondando l'adulterio. In Greene, Sarah conduce Bendrix da quelle stesse parti inebriandolo di odio.

4. Il grottesco e l'assurdo

Il terzo tratto, stavolta presente, della nascosta argomentazione seduttiva di Dio è quello più eccentrico e assieme sublime: il grottesco e l'assurdo. Qualunque cosa Dio stia dicendo ai personaggi osservati dai due narratori, qualunque sia la loro vocazione, insomma, il segnale che questa conversazione con l'amante segreto stia avvenendo è proprio l'onnipresente miscela di tragi-

commedia, isteria, ridicolaggine. Dio seduce provocando il grottesco. O meglio: Dio 'è' il grottesco. O meglio ancora: quel poco di Dio che si lascia vedere e sentire, 'pare' grottesco. E di converso: se l'argomentazione pare grottesca, allora è divina. Come osserva il narratore di Greene, "[w]e are not hurt only by tragedy: the grotesque too carries weapons, undignified, ridiculous weapons" (Greene 1975: 52).

La fede di Sebastian, osserva il giovane Charles, era all'epoca un enigma per lui, e nemmeno tanto interessante, soprattutto rispetto al protestantesimo austero e scettico in cui Charles era stato educato. Il cattolicesimo di Sebastian gli pare una fissazione al pari del suo onnipresente orsacchiotto. E quando Sebastian ammette quanto sia difficile essere cattolici, non è il tono della Chiesa militante o della vecchia fede, ma di una generica ignoranza, quasi in risposta a un Dio evidentemente silenzioso. Nemmeno Sebastian saprebbe dire se i cattolici siano felici, e forse la felicità non ha nulla a che fare; i cattolici sono così pochi che alla fine, osserva Charles, sembrano esattamente come gli altri: "They seem just like other people" (Waugh 1981: 105). Dov'è la differenza, allora? Nel modo in cui guardano la vita, risponde Sebastian, e in quello che loro reputano importante:

'they've got an entirely different outlook on life; everything they think important is different from other people. They try and hide it as much as they can, but it comes out all the time. It's quite natural, really, that they should. But you see it's difficult for semi-heathens like Julia and me' (Waugh 1981: 106).

Che Dio stia suggerendo vocazioni assurde e grottesche anche agli orecchi di chi le ascolta appare non solo nella vocazione di Sebastian all'alcolismo assistenziale ma in quella dell'altra semi-pagana, Julia, e soprattutto nell'evento scardinante del romanzo, la conversione del padre, Lord Marchmain, sul letto di morte.

Per Sebastian l'emergere della sua vocazione etilica e assistenziale richiede lunghissimi anni, tentativi, peregrinazioni, silenzi. Non così per Julia. Un noto dipinto del preraffaellita Holman Hunt, *The Awakened Conscience* (1853), mostra una ragazza seduta sulle ginocchia del suo probabile amante, più anziano, al pianoforte; al momento in cui la giovane sente una melodia della sua infanzia, la sua coscienza si risveglia, e lei improvvisamente si alza da quelle ginocchia (anche qui non manca il grottesco, come lo sguardo stupito del vecchio). Julia, con i suoi numerosi adulteri, segno di un'affannosa, ossessiva ricerca del piacere in mezzo alla mondanità, è una donna che cade più volte, una Maria Maddalena che si rialza per peccare di nuovo e di più. Raccontando, sulla nave in tempesta, come la sua vita amorosa sia stata anch'essa una tempesta, fra flirt, tradimenti, matrimonio sbagliato, figlio perso, altri tentativi di adulterio, Julia sa di vivere nel peccato e di non poterne più ormai uscire, simile a un bambino idiota che viene protetto e custodito dal mondo. Julia vede la sua vita passata, e riconosce l'unica parola giusta per designarla, *sin*, peccato. *Sin*: una parola che proviene da un passato lontano mentre Julia piangente racconta a Charles del suo bambino perduto. Affiorano così fra i ricordi remoti la *nanny* che ricama davanti al focolare, lei e la sorella con il libro di catechismo, la madre che va a confessare i suoi peccati inginocchiandosi tutta velata di nero e, più vicino nel tempo, la madre che si accinge a morire divorata dal peccato, più crudele della sua malattia, e il Cristo crocifisso appeso nella nursery (Waugh 1981: 328-329). Dio, dunque, parla da tempo a Julia, e le parla non in virtù di quello che succede, ma di quello che le venne instillato dentro grazie al battesimo prima, e poi al catechismo e alle usanze cattoliche che vide fin da bambina. Il modo in cui Julia comunica a Charles il suo addio li riconduce al loro ruolo di amanti furtivi (“Here in the shadow, in the corner of the stair - a minute to say good-bye”, Waugh 1981 386-387),

mentre un altro amante, Dio, è riuscito di nuovo a sedurla, di mezzo al grottesco. Charles dice di averlo capito da almeno un anno, e che non c'è quasi bisogno che lei lo dica. Che farà, Julia? Continuerà a essere cattiva, perché quella è la sua vocazione suggerita da Dio. Più è cattiva, più ha bisogno di Dio, e non può sfuggire alla sua pietà: "Probably I shall be bad again, punished again. But the worse I am, the more I need God. I can't shut myself out from his mercy" (Waugh 1981: 387).

Se la poco convincente rinuncia di Julia all'amore che Waugh ci ha fatto immaginare per pagine e pagine suona tragicomica, la conversione del padre appartiene per intero al grottesco, al fraintendimento, al baratto della salvezza –dev'essere proprio questa la vocazione del vecchio adultero apostata: mostrare come, dopo una vita di peccato e di altri amanti, nel finale ci si possa ricongiungere, anche con una mezza recita, con il Dio della moglie morta. Anche qui, come nel caso di Sebastian, Waugh probabilmente rielabora un fatto a cui aveva assistito: nel settembre del 1943 un suo amico di Oxford, Hubert Duggan, padrino della figlia, malato di tubercolosi chiede di tornare alla Chiesa cattolica; i familiari si oppongono, ma Waugh riesce lo stesso a far venire un prete; nel primo incontro, l'amico ringrazia il prete, e nel secondo si fa il segno della croce, proprio come Lord Marchmain.

Più difficile scorgere un segno o una scintilla divina in Lord Marchmain. In precedenza, questo personaggio appare brevissimamente, circondato da una "Byronic aura", alto e imponente (Waugh 1981: 114), un uomo disincantato, cinico e a suo modo divertente. Il Marchmain che compare nel finale è invece "bowed and shrunken" (Waugh 1981: 359); un po' come il Des Esseintes di *À rebours*, si è ritirato nella stanza cinese dove prevale l'estetismo del rococò. Talvolta si riprende e si interessa di nuovo alla dimora e in particolare al Painted Parlour con le sue cineserie, poi ripiomba nella mancanza di voglia e di forza.

Se la conversione è un atto istantaneo, quella in punto di morte lo è due volte di più. Ma anche qui il beffardo Lord Marchmain rallenta inesorabilmente il tempo e il ritmo. Charles chiede di lasciarlo morire in pace, visto che da almeno venticinque anni se n'è infischiato della religione e vive nel peccato, e che queste manfrine grottesche sono solo "a lot of witchcraft and hypocrisy" (Waugh 1981: 371). Stregoneria e ipocrisia?, ribatte Julia, arrabbiata; può darsi ma, incalza lei, sono quasi duemila anni che vanno avanti, che senso ha arrabbiarsi solo ora? Il suo amante segreto e divino le sta ricordando il tempo di una *longue durée* insopportabile ma radicata, dove quasi duemila anni si innestano nei primi ricordi infantili, in un continuo grottesco ma irrinunciabile. La conversione è grottesca perché non è istantanea, ma radicata ed eterna. Dio è in silenzio, ma evidentemente confabula sottovoce con i cattolici, e li chiama, con le giuste, riconoscibili movenze grottesche.

La conversione ci riporta dalle parti del Waugh satirico dei romanzi precedenti. Il prete chiede a Marchmain un segno di pentimento per i suoi peccati, e gli chiede se si dispiaccia per essi. Nessun segno. Il prete comincia allora a parlare in latino, ed ecco che succede, grottescamente, la conversione – quella di Charles, che riconosce le parole "ego te absolvo in nomine Patris" e vede il prete fare il segno della croce. Charles si inginocchia e recita una breve, contraddittoria preghiera: "O God, if there is a God, forgive him his sins, if there is such thing as sin," (Waugh 1981: 384). Sopraggiunge il miracolo grottesco, una recita assurda degna del Nabokov di *The Real Life of Sebastian Knight* (1941): il Vecchio apre gli occhi, sospira come fa chi sta per morire, muove gli occhi per mostrare che è ancora vivo. Il prete, sempre parlando in latino, unge la fronte del moribondo con l'olio degli infermi, ed ecco il 'miracolo'. Lord Marchmain porta la mano alla fronte; Charles teme sia per levarsi l'olio del crisma, ma ecco che il vecchio lentamente si fa il segno della croce. Alla morte di

Cristo il velo del tempio si ruppe in un istante, si ricorda Charles, il vero convertito, riconnettendosi alla propria infanzia: “Then I knew that the sign I had asked for was not a little thing, not a passing nod of recognition, and a phrase came back to me from my childhood of the veil of the temple being rent from top to bottom”. (Waugh 1981: 384-385). Dio, il grottesco amante segreto, parla di un tempo lungo e immemore, da sempre, e quel tempo riconduce di fronte ai veri convertiti, i narratori protestanti e agnostici dei due romanzi, che più gli resistono.

Dal canto suo, il narratore di Greene ora sa bene, come s'è visto, che il grottesco ha armi non meno potenti della tragedia. E quante armi grottesche, in *The End of the Affair*. Bendrix riconosce la presenza nascosta di una “stranger's influence” (Greene 1975: 69), dietro le strane, spesso grottesche frasi e reazioni di Sarah, sia quando interrompe improvvisamente la relazione, sia quando, nel giugno del 1944, si rivedono dopo la rivelazione del voto fatto da lei. E la conversione di Sarah ha i tratti quasi dell'isteria e del delirio. Nel momento della disperazione in cui crede Bendrix morto a causa del bombardamento, Sarah prega, ma nemmeno lei sa a chi: “To anything that might exist” (Greene 1975: 72). La disperazione, e la sensazione di povertà, la porta a credere nei miracoli: “When you are hopeless enough’, she said, ‘you can pray for miracles. They happen, don’t they, to the poor, and I was poor’” (Greene 1975: 73). Bendrix comincia a leggere il diario, partendo dal giorno della rivelazione, come se fosse la dichiarazione di amore che viene da uno sconosciuto. Nel diario Sarah lotta contro il seduttore segreto, e sembra quasi che parli di un altro, ulteriore amante, che detesta e che chiama convenzionalmente “my dear God”, come in un'interiezione, per poi chiedersi se davvero questo Dio possa essere caro, vista la sua disperazione: “Why do I write ‘dear God’? He isn’t dear – not to me he isn’t” (Greene 1975: 94). Nel momento del voto, Sarah si inginocchia, senza nemmeno sapere da dove abbia tratto ispirazione, ca-

pace solo di scorgersi come falsa e sgualdrina che si odia, e conficcandosi le unghie nelle palme per provare dolore. Il Credo di Sarah, anche quando lei non delira per la febbre fatale, è un delirio visionario, un *credo quia absurdum* che diventa credere in maniera assurda nell'assurdo di questo Dio, nel credere a tutto l'armamentario di trucchetti, "the whole bag of tricks":

I believe there's a God - I believe the whole bag of tricks, there's nothing I don't believe, they could subdivide the Trinity into a dozen parts and I'd believe. They could dig up records that proved Christ had been invented by Pilate to get himself promoted and I'd believe just the same. I've caught belief like a disease. I've fallen into belief like I fell in love. I've never loved before as I love you, and I've never believed in anything before as I believe now (Greene 1975: 146-147).

Durante il fatale delirio finale, riporta il marito, Sarah parlava con qualcuno, e il povero marito non capisce se sia lui o Bendrix (Greene 1975: 136). Forse parlava con il suo ultimo amante, silenzioso e divino. Invoca due volte un padre, ma con un altro grottesco, comico fraintendimento, nessuno capisce che forse non sta chiamando un prete ma il Padre celeste. Giungere così alla fede è uno spettacolo comico e grottesco, osserva Bendrix con un'immagine altrettanto grottesca: quando arriviamo a capire fino in fondo gli altri esseri umani, dobbiamo ingannarci con la fede in Dio, come un cuoco che cerca condimenti sempre più complicati per le sue pietanze – "When we get to the end of human beings we have to delude ourselves into a belief in God, like a gourmet who demands more complex sauces with his food" (Greene 1975: 145).

L'assurdità della conversione a un Dio che fa soffrire Sarah e che lei non conosce si volge in grottesco dopo la sua morte. Un altro giro di vite dell'assurdo, commenta Bendrix ("He was turning the screw of absurdity too far", Greene 1975: 143). E

cominciano gli strani miracoli, in questa agiografia di Sarah: la voglia che deturpa una guancia del predicatore Smythe, convertito da lei, sparisce; alla lettura di un libro di fiabe annotato da Sarah bambina, il figlio malato dell'investigatore Parkis pure guarisce. E l'ultima conversione è la più grottesca, la più inaspettata perché priva di semi nascosti e cominciamenti remoti nel tempo: quella dello stesso Bendrix, che converte l'odio in amore per Dio. Ecco chi era quell'amante segreto e furtivo, che si muoveva di nascosto, e che forse parlava soprattutto a Bendrix, seducendo chi sa ascoltarlo come un eroe che adopera storie e leggende improbabili: "He was as underhand as a lover, taking advantage of a passing mood, like a hero seducing us with improbabilities and his legends" (Greene 1975: 173). Ma se Sarah non fosse stata adultera, forse non avrebbe potuto ascoltare quest'ultima (o prima?) seduzione: una *felix culpa* seriale, e assieme il grottesco come segno e prova che Dio, a suo modo, sta parlando, anche se probabilmente racconta storie sconce.

5. Il non seduttore

Se Dio argomenta mentre seduce, pertanto, paiono indicare Waugh e Greene, probabilmente adopera il materiale dei peccati di chi vuole (ri)convertire, altrimenti non lo riconoscerebbero. È un ladro che non dice l'ora a cui arriverà, ma soprattutto è mascherato e segreto, e non se ne sta in disparte come il Dio della Bibbia. Non sentiremo mai le sue parole, non potremo valutare le sue argomentazioni. Possiamo solo riconoscere, come i narratori, che Dio è pescatore di uomini (l'invito di Gesù a Pietro, Marco 1.16-20), e che, come in un racconto di Padre Brown che Waugh evoca, si diverte a pescare di nascosto: il prete detective di Chesterton pesca il furto con un amo non visto e una lenza invisibile, lunga abbastanza da farlo andare in giro fino alla fine del mondo e poi, con un colpo secco del filo, lo trae a sé (Waugh

1981: 253). *A twitch upon the thread*, come si intitola l'ultima parte del romanzo. Analogamente, il narratore di Greene riconosce che c'è un punto di partenza e separazione, *The point of departure* (titolo originale del romanzo), come nella visione di San Giovanni della Croce, una via notturna che implica la privazione di ogni desiderio e il distacco completo dal mondo, la via della fede, simile alla notte per l'intelletto, e la meta, Dio, incomprensibile finché siamo in questa vita. Su questa terra, la seduzione di Dio è avvolta nel grottesco, e anzi 'è' il grottesco, un po' come la lampada Art Nouveau che nella cappella riconsacrata dei Marchmain viene riaccesa, piccola luce rossa dal "deplorable design" (Waugh 1981: 395), che però racconta ancora la fede dei padri.

Nel noto passo, il *Proemio di Zarathustra*, in cui Zarathustra annuncia la morte di Dio, tendiamo a dimenticare l'antecedente (cap. 3). Viene annunciato che vi sarà un acrobata su una corda, in alto, e la folla quello aspetta, e così, un poco grottescamente, crede che a quello si riferisca Zarathustra quando annuncia il Superuomo, l'uomo sopra tutti. Con pari senso del grottesco si muove, su una fune invisibile, il Dio seduttore che chiama i peccatori di Waugh e Greene a riconoscerlo nelle sue acrobazie silenziose.

Riferimenti bibliografici

- C. Baldrige, *Graham Greene's Fictions. The Virtues of Extremity*, Columbia-London, The University of Missouri Press, 2000.
- B. Bergonzi, *A Study in Greene: Graham Greene and the Art of the Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- M. Bosco – S.J., *Graham Greene's Catholic Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- M.G. Brennan, "Damnation and Divine Providence: The Consolations of Catholicism for Graham Greene and Evelyn Waugh", in W.T.

- Hill (ed.) *Perceptions of Religious Faith in the Work of Graham Greene*, Bern, Peter Lang, 2002: 255-287.
- , *Evelyn Waugh. Fictions, Faith and Family*, London, Bloomsbury, 2013.
- A. Chapman, “The International Context of Secularization in England: The End of Empire, Immigration, and the Decline of Christian National Identity, 1945-1970”, *Journal of British Studies* 54.1 (2015): 163-189.
- R.M. Davis, *Evelyn Waugh and the Forms of His Time*, Washington, The Catholic University of America Press, 1989.
- , *Brideshead Revisited. The Past Redeemed*, Boston, Twayne Publishers, 1990.
- D.M. Decoste, *The Vocation of Evelyn Waugh. Faith and Art in the Post-War Fiction*, London, Routledge, 2015.
- A.A. De Vitis, “Religious Aspects in the Novels of Graham Greene”, in H. Bloom (ed.), *Modern Critical Views. Graham Greene*, New York-New Haven-Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1987: 79-92.
- R.R. Garnett, *From Grimes to Brideshead. The Early Novels of Evelyn Waugh*, Lewisburg: Bucknell University Press; London-Toronto: Associated University Presses, 1990.
- S.J.D. Green, *The Passing of Protestant England. Secularisation and Social Change, c. 1920-1960*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- G. Greene, *A Sort of Life*, London, The Bodley Head, 1971.
- , *The End of the Affair*, Harmondsworth, Penguin, 1975.
- M.C.A. Korpel – J.C. de Moor, *The Silent God*, Boston, Leiden, 2011.
- G. McCartney, *Confused Roaring. Evelyn Waugh and the Modernist Tradition*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1987.
- J. McDonnell, *Evelyn Waugh*, New York, St. Martin’s Press, 1988.
- G. Orwell, *Inside the Whale* [1940], in *The Penguin Essays of George Orwell*, London, Penguin, 1984.
- D.L. Patey, *The Life of Evelyn Waugh: A Critical Biography*, Oxford, Blackwell, 1998.

- E. Waugh, *Brideshead Revisited. The Sacred and Profane Memories of Captain Charles Ryder*, Harmondsworth, Penguin, 1981.
—, *The Letters of Evelyn Waugh*, New York, Ticknor & Fields, 1980.
- J.C. Whitehouse, *Vertical Man. The Human Being in the Catholic Novels by Graham Greene, Sigrid Undset, and Georges Bernanos*, New York-London, Garland, 1990.

Mario Pomilio tra fede, tensione morale e lusinga della seduzione

ANTONIO ROSARIO DANIELE

Il 1969 è stato un anno importante per Mario Pomilio: fu una specie di crocicchio a tre vie. Lo scrittore abruzzese veniva dal suo successo editoriale più denso, vale a dire quello di *La compromissione*, romanzo pubblicato qualche anno prima e che gli aveva fruttato il Premio Campiello, alla sua terza edizione (Paccagnini 2010). Con un lavoro meno agile dell'esordio, ma più profondo e convincente, Pomilio provava a diventare un nome di peso nel campo della narrativa dell'epoca. Per giunta, in uno dei momenti meno intelligibili del romanzo italiano, per certi versi una discreta fase di transizione dagli ultimi fuochi del realismo e dal romanzo-saggio nella versione italica ai primi fulgori del postmoderno. Nel 1969 Pomilio rimise mano al romanzo con cui aveva cominciato nel 1954, *L'uccello nella cupola* (Villani – Formisano 2014: 451). Lo rimaneggiò, lo sfrondò e in questa operazione stagiò le tre figure che già lo fondavano, prime fra tutte don Giacomo e la bella Marta (Paccagnini 2008: 3). Quale ne sia stata la ragione non è mai stato chiarito dallo scrittore: sta di fatto che egli stesso si pentì di aver effettuato tagli eccessivi e approntò un'ulteriore edizione del romanzo nel 1978.¹ Ad ogni modo,

¹ Sulla questione si veda Villani 2014: "Tra i casi più evidenti di questa complessa filologia d'autore è *L'Uccello nella cupola*, edito nel 1954, riveduto per l'edizione Rizzoli del 1969, fino all'edizione Rusconi del 1978, la quale segna un passo indietro e un ripensamento rispetto alla seconda edizione, re-

nel 1969 il primo romanzo uscì in nuova edizione insieme con altri lavori già editi: *Il nuovo corso* e *Il testimone*, con in aggiunta un racconto che solo quell'anno vide la luce in volume, ma che in effetti era uscito nel 1958 su «La fiera letteraria» e poi in antologia su «La nuova narrativa italiana» di Giacinto Spagnoletti, ossia *Il cimitero cinese*, testo che dava il titolo al volume.² Questa terna di lavori – *La compromissione*, la nuova versione di *L'uccello nella cupola* e *Il cimitero cinese* nella sua prima confezione librerica – sembra disegnare una traiettoria sospetta e dire qualcosa di decisivo per lo scrittore. In una lunga intervista di fine anni Ottanta rilasciata all'amico Carmine Di Biase – proprio a proposito di romanzo-saggio – Pomilio mostrò di non disdegnare che alla sua narrativa si applicasse quella etichetta, di cui a quel tempo si udiva una eco ormai lontana: “e non tanto – sono sue parole – perché io ravvisi nelle mie opere una tale prevalenza di opere a tenuta saggistica, quanto per altre due ragioni: ogni mio romanzo, quale più, quale meno, è sempre incentrato su un dibattito d'idee piuttosto che sul fatto [...] e i protagonisti delle mie opere sono prevalentemente degli “intellettuali”. Tali sono [...] il don Giacomo del mio primo libro o il Marco Berardi de *La compromissione*” (Di Biase 1987: 120). Ora: che Pomilio gradisse di

cuperando alcuni “tagli” apparsi in seguito “troppo drastici” dallo stesso revisore” (44 e nota 92).

² Cfr. Villani-Formisano 2014: 441; Francucci 2013: “*Il cimitero cinese* era stato pubblicato per la prima volta su «La fiera Letteraria» del 20 aprile 1958, per passare lo stesso anno, senza varianti, in un'antologia della narrativa italiana uscita in una sede editoriale prestigiosa [...]. Quella del 1969 è la sua prima uscita in un volume tutto di Pomilio; dieci anni dopo il racconto conoscerà una nuova edizione per Rusconi, con la dedica “a Karl Hans Ilting” [...], con una diversa impaginazione che inserisce gli spazi bianchi a intervallare il nartrato, evidenziandone la struttura “a quadri” o a movimenti da suite per piccola orchestra, e accompagnato da *Ritorno a Cassino*” (104-105).

essere ascritto a una già storica categoria del romanzo europeo,³ la volesse per due romanzi di intellettuali e che fra gli intellettuali vi potesse essere – come egli stesso affermava – un prete di provincia merita una riflessione. Intanto ci dice da dove possa trarre origine la revisione dell’*Uccello nella cupola*, il che ci pare rilevante: è possibile che il nuovo don Giacomo – s’intende, il don Giacomo ancora più al centro della vicenda – dipendesse da Marco Berardi. Dunque, dovremo domandarci cosa del Berardi avesse favorito la nuova marcatura del pretino pomiliano. Marco Berardi dal dopoguerra è il segretario del Partito Socialista di Teramo ed è preso dall’amore per Amelia; questa donna è la figlia di un importante avvocato ma soprattutto di un senatore democristiano e uomo di radicata fede cattolica, mentre Marco, fattosi socialista, si è tenuto alla larga da Chiesa e sacramenti. Accade che egli, dopo mesi di schermaglie, baci con trasporto la ragazza sotto il suo portone, che il padre di lei li sorprenda e i due sentano di dover mettere le cose a posto parlandogli. L’avvocato è felice di dare in sposa l’unica sua figlia, orfana di madre, a questo ragazzo che gli è parso una brava persona. Ma avverte che si dovrà fare un matrimonio in chiesa: ““Mi rendo conto che può esser dura, una cosa del genere, per un marxista...” [...] “Ma io non sono marxista!” [...] “Ah, sì? Bene! Io sono un cattolico.””. E quando la promessa di matrimonio viene suggellata

³ Sul tema si veda Rupolo 1992: “In qualche modo si direbbe che la narrazione serve a Pomilio come luogo di verifica e quasi rappresentazione del proprio mondo ideologico. Di qui la formula di romanzo saggio o di romanzo d’idee, di cui spesso ci si serve per definire la sua narrativa. [...] Come tutti i grandi romanzieri egli è il contrario di uno scrittore a tesi, è piuttosto un filosofo, ma che ricorre per esprimersi più a dei fantasmi poetici che a degli elementi logici. Per comunicare al lettore la propria intuizione della realtà egli ricorre a tutti gli elementi letterari che trova a disposizione: scelta delle parole, dell’immagine, della struttura. Per questo la sua prosa tende alla poesia” (399).

dal pranzo in casa, si verifica il primo episodio della “compromissione”: “Fu così che, quando l’avvocato De Ritis, prima di prendere in mano le posate, si raccolse a occhi bassi per un pacato segno di croce, chinai anch’io il capo, e senza avvertirne alcun disagio” (Pomilio 2021: 140-142 passim). È questo un caso fra i molti del romanzo nei quali le fratture morali del protagonista e i suoi sbalzi di coscienza tra socialismo e cattolicesimo (Filippelli 1995) avvengono a mezzo di un atto di seduzione. Così è già stato quando il Berardi, proprio nelle settimane della corte ad Amelia, ha conosciuto Vera Salvioni, militante del Partito Comunista. E tutte le volte che ne scorgeva la figura, austera e procace insieme, provava un sussulto; ma si affrettava anche a comparare questa donna accattivante col profilo compito, pio e rispettoso della sua innamorata cattolica, come per persuadersi di avere la migliore donna per sé:

Il fatto era che il suo stesso cameratismo [di Vera Salvioni] mi metteva a disagio, e che mi sarebbe stato difficile trascorrere un’ora a solo a solo con lei, per quanto sapessi che era fin troppo facile. Da una donna, prima di tutto, m’aspettavo il rispetto di alcune convenzioni dell’amore, una certa dose di tenerezza, una certa carica di pudore, quella docilità un po’ ritrosa, quella disposizione ad ascoltarmi, che per me erano la forma stessa della femminilità. E di Amelia mi piaceva anche la maniera con cui mostrava di riconoscere la mia superiorità. Provavo l’impressione, accanto a lei, che fosse sempre vissuta nell’attesa di me (Pomilio 2021: 24).

Ma è proprio il contegno dignitoso di Amelia, la sua natura di donna gradevole e serenamente accomodata sui principi del padre a indurre il socialista e quasi a costringerlo a sedurre Vera Salvioni, mentre il pensiero sottocutaneo dell’innamorata agisce da controveleno. Per gli uomini delle proprie storie Pomilio, come nella nuova versione di una pala d’altare, tiene due figure di donna in combinato e valuta da esse le reazioni della propria morale. Appena uscito, il romanzo pareva sul serio in grado di elevare il suo autore

tra le penne migliori d'Italia; fu in ragione di questa nuova prova narrativa che *L'uccello nella cupola* – più efficace sul piano espressivo, benché non privo di eccessi stilistici e non sempre sostenuto da una struttura coerente – fu riletto dalla critica. E allora fu più chiaro quanto lo scrittore abruzzese non fosse soltanto un epigono di storie alla Bernanos (Bianchi 2015; Volpi 2012), ma provasse ad affrontare questioni che appartenevano alla sua stessa vita e potessero premere anche sulle ansie del Paese, a quel tempo nel turbine del marxismo e del neorealismo. Per questa ragione il socialista Berardi seduce la comunista Salvioni mentre si fidanza con la cattolica Amelia, ossia per una specie di voluttà e ambizione al peccato, alla infrazione (Daniele 2021); anche perché avverte di essere destinato a compromettersi col clericalismo reazionario del suocero, presto o tardi. Dunque, perché non abbandonarsi al piacere a buon mercato insidiando una donna in affinità ideologica? Ma il gioco non riesce:

S'era liberata dal mio braccio e addossata a un portone; e potevo ora vederle gli occhi, fatti come più luminosi e ingranditi dall'ombra. Fu questo a trarmi in inganno; e il suo modo di stare, a busto eretto, di fronte a me. E nemmeno dopo ho mai capito se lo facesse di proposito oppure se qualcosa, del mio accento, l'avesse toccata, suscitando nel suo animo un'imprevista risonanza. Io con foga mi strinsi a lei, cercando subito di frugarla. Lei, colta di sorpresa, per un po' mi lasciò fare, contraendo però il viso in un'espressione quasi dolorosa. Mi respinse poi con forza. "Ci vai presto, comunque," rise cruda rassettandosi. "Per uno che diceva di non aver l'ardire di sfiorarmi..." (Pomilio 2021: 64).

Così, quando qualche anno dopo Mario Pomilio intervenne sul romanzo di don Giacomo per "prosciugarlo", come ha scritto Ermanno Paccagnini,⁴ per fare di quel prete il "vero perno cui

⁴ "Si apre con un'immagine che dà il titolo al volume, *L'uccello nella cupola*, romanzo d'esordio che Pomilio scrive di getto nel 1953, pubblica l'anno successivo,

Pomilio affida tutte le proprie personali interrogazioni sui temi fondanti del cristianesimo” (Paccagnini 2008: 3), quindi per sbizzare ancor di più la sua forza d’impatto nella storia, la ragione può trovarsi nell’esigenza di ammortizzare la tendenza al compromesso del suo protagonista precedente, uno spettro etico che poteva cedere del tutto. Lo scrittore, che aveva revisionato anche in altri casi le proprie opere fra un’edizione e l’altra (Viliani 2014: 44 e nota n. 90), considerava la propria produzione non come una successione di momenti creativi autonomi e separati, ma come puntate di un romanzo amplissimo scritto fino a che si è potuto e a cui si è affidato il compito di dischiudere le proprie tensioni morali. Ecco, allora, che la vicenda di don Giacomo, presentata sin dalle prime righe come una tentazione di donna che si insinua in quanto di religioso, di santo e di casto vi è fra le pieghe della vita, deve servire da recupero di una struttura etica: don Giacomo e le penitenti delle prime righe, quelle che lo cercano per confessargli i propri segreti, scrive lo scrittore, mettendoci subito il sugo saporito della lusinga: “gli piaceva anche l’attesa tra una confessione e l’altra, l’arrivo delle penitenti e il loro inginocchiarsi un po’ cauto, un po’ ansante, la blanda monotonia del *confiteor* col suo fondo di frasi latine consunte dall’uso e il *mea culpa* riemergente d’un tratto netto e timbrato, tanto simile a uno spiraglio di luce in tutta quell’ombra, e poi, dopo un istante di sosta, il facile abbandono alle confidenze” (Pomilio 2008: 8). Gli agenti estetici del romanzo sono annunciati tutti in preambolo, primo fra tutti – naturalmente – l’uccello del titolo, che resta intrappolato tra i finestroni e ingannato dalla loro luce, si dimena finché muore, con “le poche donne che erano lì per la messa [che] avevano tutte levate lo sguardo in alto,

salvo poi riprenderlo nel 1969 per una edizione riveduta e prosciugata, centrando di fatto la vicenda sui tre soli personaggi protagonisti” (Paccagnini 2008: 3).

sospese e quasi ansiose” (Pomilio 2008: 13), si legge. L'allegoria iniziale, fin troppo scoperta e facile, dovette servire al primo Pomilio per attenuare e rendere più accettabile una materia narrativa che poteva scivolare se non nello scabroso quantomeno nell'ambiguo (Montariello 2005: 3-9). È l'Italia della borghesia postbellica, del potente ufficio di censura, del caso Guareschi. Ad ogni modo, don Giacomo si ritrova una donna nel confessionale, una istriana che potrebbe essere un'assassina, si fa condurre presso il suo uomo dissoluto ma in agonia, persuade ambedue al matrimonio; tuttavia, se il moribondo non solo si sposa ma si redime, lei resta pervicacemente fuori dalla grazia di Dio. Nella traccia denotativa della scrittura, Pomilio consegna al suo lettore un prete avvinto dal timore di non aver favorito la redenzione della donna,⁵ e il suo volersi di nuovo mettere sulla sua strada serve a riparare a questa falla morale. Ma l'uomo vuole rivederla: è turbato. Marta è bella. Egli ha saputo che è stata con molti uomini e anche per questa ragione vorrebbe incontrarla ancora, ne parla col suo sagrestano, e Pomilio lascia la traccia di scrittura che metterà il lettore sulla buona strada dei significati più riposti ma più pregnanti della storia: ““Ma lei abita ancora nello

⁵ Sulla dialettica “colpa-redenzione” del romanzo, considerata all'interno del complesso della riflessione cristiana dell'autore si veda Gialloretto 2022: “La propagazione di questi spunti all'interno del sistema letterario di Pomilio non si apprezza solo a proposito della ricostruzione della genesi del *Quinto evangelio*, ma risale indietro agli anni degli esordi rivelando nell'incontro con una suora ospedaliera dedita ai malati (e a Cristo attraverso di loro) il motivo ispiratore dell'*Uccello nella cupola* e l'innescò della stessa disposizione narrativa in chi, sino ad allora, si era limitato agli studi letterari e filologici; alle roventi atmosfere da agone spirituale del romanzo edito nel 1954 rimanda pure il vibrante saggio su Bernanos e *Sotto il sole di Satana*, soprattutto per l'ossessione della colpa e della redenzione che si mescolano nel protagonista don Giacomo con l'ansia e la solitudine del sacerdote zelante e inflessibile alle prese con il rischio della “parrocchia morta”” (195-196).

stesso posto?” “È probabile che sì. Se volete, me ne informo”. C’era una punta di ironia nella voce di Antonio? Don Giacomo si corresse subito: “No, no, non è necessario” (Pomilio 2008, 84).

È più che nota l’ascendenza bernanosiana di questo romanzo (Di Biase 1992). D’altronde, *Costeggiando Bernanos*, il saggio che Pomilio stesso pubblicò nel 1979 nei suoi *Scritti cristiani* è sì un lavoro successivo rispetto all’idea originaria di questo don Giacomo ma è comunque utile a confermare le linee di derivazione, anche perché è proprio in questa fase che Pomilio “ripensa” il romanzo una volta ancora. E si può dire anche che fu una indovinata idea quella di riflettere allora sulle intersezioni con lo scrittore francese, visto che all’uscita del romanzo era ancora fresco il successo del *Journal*, notevolmente tradotto in Italia da Adriano Grande nel ’46 (Bernanos 1946). Nicola Lisi scrisse ai primi anni quaranta un libro quasi omonimo (Lisi 1942) e Silvio d’Arzo a sua volta ne aveva tenuto conto per lo splendido quadretto minimalista di *Casa d’altri*, uscito in rivista un paio di anni prima del romanzo pomiliano.⁶ Ma a queste coincidenze aveva già accennato Riccardo Scrivano qualche decennio fa (Scrivano 1993). Ad ogni modo, a differenza di Bernanos per il quale in sostanza l’opera senza la Grazia è nulla, per Pomilio l’atto ha sempre una concreta ricaduta morale e richiede sempre una verifica. Perciò Pomilio nella versione riveduta del romanzo espunge le parti che separano i colloqui col canonico don Paolo – versione caritatevole del decano di Blangermont – a partire dal riapparire della donna sulla scena. Il prete fa in modo di rivederla, intuendo anche i pericoli dell’incontro e forse desiderandoli, esponendosi al fascino della donna. Ad egli stesso si possono accostare le riflessioni sul contegno di Marta, quella “torbida

⁶ Il racconto fu pubblicato per la prima volta su «Botteghe oscure» nel 1952. Si veda poi D’Arzo 1953.

sicurezza di sé che tanto spesso deriva dalla perdita della fiducia, da una disperata convinzione di non poter essere diversi da quel che siamo e da una volontà altrettanto disperata di esserlo fino in fondo” (Pomilio 2008: 88). La fretta della riparazione morale di don Giacomo, del volere a tutti i costi dire ora a lei quella buona parola che non seppe dire al momento giusto è troppo plateale per non celare altro. E Marta è troppo sollecitata in quella casa dai paramenti rosa per non avvedersene. È la buona occasione per sedurre l’insedotto e per toccare Dio sulla sua carne:

“ [...] Quel che è fatto non si rimedia. E ormai, tanto vale...”.

“Questo sarebbe vero solo se fossimo soli, solo se non sapessimo che c’è qualcuno disposto ad aiutarci, purché lo vogliamo, purché lo speriamo”.

“Ma avete mai provato a peccare, voi? Provate anche voi, per una volta, provateci! Ecco, adesso, venite qui! In fondo, non siete venuto anche voi per questo, come tutti?”

Levò un riso, si alzò, lo sollevò quasi per forza, prima che lui pensasse di reagire.

“Provateci!”

E gli afferrò di sorpresa il capo, e gli cercò la bocca e vi impresse a lungo, mollemente, la propria.

In quegli istanti don Giacomo si sentì soltanto carne, fiacca carne d’uomo. E non avrebbe mai saputo dire come fosse riuscito a svincolarsi e a imboccare l’uscita mentre il riso della donna lo inseguiva giù per le scale (Pomilio 2008: 90).

“Io non conosco Dio e, se pure fosse, non è detto che lui conosca me”, ha pressappoco dichiarato Marta poco prima dell’atto di seduzione, in replica al tentativo del prete di porre rimedio al suo presunto errore, ossia di non averle saputo parlare nei giorni del tormento. Ora, il nuovo tentativo di calare apoditticamente Dio sul peccato della donna è tanto ostentato quanto inefficace. E non può che produrre un surplus di vizio e di caduta che si tradurrà nell’impulso alla violazione del sacro, al tentativo di

seduzione di don Giacomo, il quale, tuttavia, a dispetto del disagio che ne è seguito, era disposto a questo rimescolamento, giacché gli consentiva di rompere la consuetudine giornaliera lamentata nelle prime pagine del romanzo: “Così tutti i giorni. Ma ormai senza più stupore: solo con un senso di soddisfazione mal definita. [...] Ma l’idea d’un apostolato diverso che rassomigliasse almeno in parte a quanto i suoi studi gli avevano fatto immaginare, resisteva, sia pur vagamente, dentro di lui, manifestandosi a esempio sotto forma d’uno strano sentimento di pienezza e quasi di gioia quando muoveva col viatico, chiamato presso un moribondo” (Pomilio 2008: 10-11). Vennero Marta e la sua bellezza; vennero il suo amante in fin di vita e il viatico per lui. Poi di nuovo Marta e il suo bacio. E lei alla fine morrà suicida. C’è una certa malcelata voluttà nel prete di Pomilio che tiene insieme la carne che freme con quella che muore. La “morte ansante” (Pomilio 2008: 10-11), scrive l’autore a proposito della massima ambizione di don Giacomo, e poi il profumo di carne al primo ingresso di Marta. Come se il sussulto del corpo e la necrosi della materia debbano succedersi e neutralizzarsi. Per cui, alla cercata occasione di seduzione seguirà il disfacimento di lei, al bacio e alla sua corruzione morale seguirà la morte.

A questo proposito, varrà la pena di rammentare che nel *Cimitero cinese*, altro lavoro sottoposto a molte revisioni nel tempo,⁷ il bacio è il supremo atto di seduzione che il protagonista conta di poter compiere sin dall’inizio sulla bella Inge, se non altro per non derogare alla buona fama di latin lover degli italiani. Il proposito con cui si apre la storia e la paura di non farcela sono superati in chiusura, nel bel mezzo di un cimitero cinese: è la eco delle morti in quel luogo, la pace, la quiete, la lampada

⁷ Sulle diverse fasi redazionali del *Cimitero cinese* si veda Francucci 2013: 103-117.

votiva in un tempio apposta dal custode a placare i sentimenti dei due, fino ad allora maltrattati dai francesi in quanto italiano e tedesca. Finché, lo sfondo del culto dei morti, il più antico rito delle religioni, favorisce l'approccio, la seduzione:

«Ma che hai, insomma? Che ti succede?» E come non rispondeva:
«Via, Inge! Ma che c'è?»
«Tutti questi morti,» balbettò «tutti questi morti... »
«Coraggio, su, coraggio» dissi io stupito e felice di saperlo dire mentre le passavo, piano, il braccio attorno alle spalle. «In fondo anche noi abbiamo avuto i nostri morti...»
«Sì,» mormorò «sì.» E dovettero essere così consolanti per lei quelle mie parole, che tutt'a un tratto si strinse a me, e le sue labbra, dolcissime e ferme, si serrarono contro le mie (Pomilio 2013: 78).

Un atto di seduzione mediato da un sentimento di pietà che, insieme con i patimenti morali del prete dell'esordio, doveva sfumare il gravoso dissidio del professore socialista del romanzo fino ad allora più celebrato; e doveva farlo nel 1969, quando Pomilio ripubblica in *pocket* molte delle sue opere. Se don Giacomo provoca più o meno consapevolmente il contesto nel quale subirà il bacio di Marta, ma gli resta addosso il sentimento d'angoscia di un contegno inadatto al ruolo e la colpa non tanto del peccato, quanto di una scarsa presenza di spirito quando più serviva; se il protagonista del *Cimitero cinese* riesce finalmente a baciare la sua donna quando la religiosa quiete del luogo ricomponne il significato delle morti e della guerra e tutto si chiude in una pacificante e scambievole carità, Marco Berardi è rimasto preda dei dubbi di un laico, un tempo credente, socialista forse ormai pentito, unito alla cattolica figlia di un clericale avvocato che lo condurrà al Convento dei Cappuccini per rimetterlo in pari con Dio. E sarà proprio da uno dei momenti di contrizione periodicamente congegnati dall'avvocato che germoglierà di nuovo il fiore dello scandalo; sarà anche stavolta la collisione ambientale

a sollecitare la pulsione di Berardi a prendere, a irretire con più forza quanto più è forte il profumo di santità che si sente intorno. Perché Ida è la segretaria dell'avvocato; di più, è la *factotum*, la fedele consigliera negli affari domestici della figlia. E segue l'avvocato anche nelle circostanze liturgiche:

Ma l'animo si cerca ovunque le sue oscure complicità: e riandare con la mente all'espressione doverosa con cui Ida, in ginocchio, s'era applicata a pregare, o al compunto rigore col quale l'avvocato aveva timbrato con la sua voce i vari momenti della messa – un fatto che, chissà perché, m'aveva creato l'impressione d'assistere a una sorta di rituale gentilizio –, m'aiutava a scartare dalla memoria altre più brusche sensazioni, il nodo d'angustia provato alla vista delle nicchie tombali che occupavano le pareti, l'avara tensione impadronitasi di me nell'accostarmi all'altare per la comunione, l'improvvisa e invano respinta pavidità avvertita nel riceverla, l'insopportabile brivido che mi aveva lacerato nell'udire mio suocero che scandiva a voce alta: "Dentro le vostre piaghe nascondetemi" (Pomilio 2021: 181).

Superata anche quest'ultima tappa della propria compromissione sociale – quella del socialista che mette radici in casa di clericali – Berardi avverte di poter e quasi di dover cedere dal lato dei sensi e non restare immoto al cospetto delle fattezze di Ida, della sua opulenza e anche dei suoi ammiccamenti. Il tutto mentre Amelia porta in grembo il figlio di una unione benedetta da Dio, vuole bene a suo marito e si fida della segretaria del padre. Ma il quadro ha ormai i suoi precisi contorni e la cornice è pronta: Ida, la devota dell'avvocato, trasuda carnalità ad ogni mattutino 'buongiorno' e ogni saluto è un invito al coraggio che il professore rivolge a sé medesimo. Egli è ormai del tutto compromesso, almeno secondo le categorie dei suoi compagni di partito; conosce i caratteri della vita che farà di lì in poi e sa che dovrà pregare col suocero al Convento, lì confessarsi e comunicarsi almeno di precetto, custodire il matrimonio secondo i dettami della Chiesa.

Perché, dunque, non compromettersi ancora, stavolta non per riordinare il proprio profilo sociale, ma per farlo disordinato sul piano puramente morale? Così Marco Berardi seduce e si lascia sedurre da quella donna che sapeva pregare con piglio accorato ogni volta che l'avvocato voleva. Pomilio non ci riporta amplessi: bastano le parole della seduzione a riempire la pagina al lettore:

E in effetti pensavo ad altro: al modo in cui Ida m'aveva offerto la mano, lasciandola nella mia quell'attimo in più che m'avrebbe permesso, volendo, di trattenerla, al modo in cui adesso sporgeva col petto dal davanzale, sicché le punte dei seni le sbocciavano cariche come more. E alle mie dita che avevano preso a scorrere caute lungo il suo braccio.

“Si deve star bene, lì dentro da te. Si può entrare?” mormorai giocherellando con le pieghe della sua veste.

“Certo che si può.”

“Dalla porta?”

“Anche dalla porta.”

“E poi?”

“Poi te ne stai buono buono in una poltrona. Oppure m'aiuti.”

“E a che fare?”

“Si possono fare, volendo, tante cose!”

“E se poi non fossi buono?”

“Si vedrà. Bisogna sempre provare, non credi?” (Pomilio 2021: 219-220).

È la profanazione la misura di Marco Berardi. La propria anzitutto, di intellettuale e politico mancato (Pullini 1995). Poi dei luoghi sacri che invade solo per assecondare il suocero, pregando spesso di malagrazia. Infine, del sacro applicato alla carne, espugnando la torre d'avorio della timorata per avere più gusto nel sedurre donne di maggiore voluttà. In fondo Berardi è una sorta di esteta di vecchia tradizione europea, una nuova versione

del *null-punkt* kierkegaardiano,⁸ un “timore e tremore” in punta di sindacato, l'arbitrarietà ad ogni scelta. Questa misura che a Pomilio doveva essere sfuggita un poco di mano richiedeva una ricalibratura morale, quella del don Giacomo revisionato, sedotto, inquieto, ma infine salvo e del narratore del *Cimitero cinese* che seduce nel momento stesso in cui consola.

Riferimenti bibliografici

- G. Bernanos, *Diario di un curato di campagna* [1936], tr. it. A. Grande, Milano, Mondadori, 1946.
- L. Bianchi, *La biblioteca culturale di Mario Pomilio*, in A. Dolfi (a cura di), *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, Firenze, Firenze University Press, 2015: 349-362.
- S. D'Arzo, *Casa d'altri*, Firenze, Sansoni, 1953.
- A.R. Daniele, “Essere scomodi a sé stessi: Mario Pomilio e *La compromissione*, ovvero coscienza ed ecclesia”, *RSEI. Revista de la Sociedad Española de Italianistas* 15 (2021): 185-192.
- C. Di Biase, “Intervista a Mario Pomilio”, *Rivista di letteratura italiana* 16.1 (1987): 117-128.
- , *Mario Pomilio. L'assoluto nella storia*, Napoli, Federico & Ardia, 1992.
- R. Filippelli, ““La compromissione”, ovvero il dramma dell'intellettuale moderno fra storia e metastoria”, in Aa.Vv., *Mario Pomilio e il romanzo italiano del Novecento* (Atti del Convegno tenuto a Napoli nel 1991), Napoli, Guida, 1995: 273-282.
- F. Francucci, “Come si arriva a un bacio. Intorno al *Cimitero cinese*”, postfazione a M. Pomilio, *Il cimitero cinese. Con i racconti Ritorno a Cas-sino e l'inedito I partigiani*, Roma, Edizioni Studium, 2013: 103-117.

⁸ I nessi tra Pomilio e Kierkegaard erano già stati rilevati da Ornella Sobrero dopo l'apparizione di *L'uccello nella cupola* in un articolo su «Il Caffè». Cfr. Di Biase 1992: 219.

- A. Gialloredo, “Storia e profezia negli *Scritti cristiani* di Mario Pomilio”, in A. Carli – D. Savio (a cura di), *Inseguo il colpo d’ala. Studi sulla modernità letteraria in onore di Giuseppe Langella*, Novara, Interlinea, 2022: 189-198.
- N. Lisi, *Diario di un parroco di campagna*, Firenze, Vallecchi, 1942.
- A. Montariello, “Vitalità di un’immagine da *L’uccello nella cupola* a *Il Natale del 1833*: lo spazio diviso. L’antitesi tra separazione e comunione nei suoi passaggi alterni tra la sfera religiosa e quella politico-civile”, in Ead., *Mario Pomilio: la ricerca della Verità. Itinerario spirituale e artistico di un intellettuale cattolico*, Napoli, Giannini Editore, 2005: 3-9.
- E. Paccagnini, “Introduzione” a M. Pomilio, *L’uccello nella cupola*, Milano, San Paolo, 2008: 3-5.
- , “La compromissione”, in Aa.Vv., *Mario Pomilio. Pellegrino dell’Assoluto*, Panzano in Chianti, Feeria, 2010: 73-107.
- M. Pomilio, *L’uccello nella cupola*, Milano, San Paolo, 2008.
- , *Il cimitero cinese*. Con i racconti *Ritorno a Cassino* e l’inedito *I partigiani*, Roma, Edizioni Studium, 2013.
- , *La compromissione*, Milano, Bompiani, 2021.
- G. Pullini, “Fra romanzi industriali e alienati: l’autoprocesso de *La compromissione*”, in Aa.Vv., *Mario Pomilio e il romanzo italiano del Novecento* (Atti del Convegno tenuto a Napoli nel 1991), Napoli, Guida, 1995: 253-271.
- W. Rupolo, “Il romanzo di Pomilio tra saggio e poesia”, *Romanische Forschungen* 104.3-4 (1992): 397-402.
- R. Scrivano, “La ‘grazia’ e le ‘opere’. Metamorfosi di un modello: Bernanos, Lisi, D’Arzo, Pomilio”, *Italianistica. Rivista di letteratura italiana* 22.1-3 (1993): 237-246.
- P. Villani – G. Formisano, “Bibliografia d’autore”, in F. Pierangeli – P. Villani (a cura di), *Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli. In memoria di Carmine Di Biase*, Roma, Edizioni Studium, 2014: 436-494.
- P. Villani, “Autoritratto in limine. In dialogo con Carmine Di Biase”, in F. Pierangeli – P. Villani (a cura di), *Le ragioni del romanzo. Mario*

Pomilio e la vita letteraria a Napoli. In memoria di Carmine Di Biase, Roma, Edizioni Studium, 2014: 27-74.

- M. Volpi, “Il contatto col male ci degrada. La genesi del Testimone di Mario Pomilio nelle carte autografe del Centro Manoscritti di Pavia”, *Autografo* 48.2 (2012): 89-116.

Abstracts

Vincenzo De Santis, *Seduzione, sintassi e spettacolo in Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète di Voltaire*

La rappresentazione di Maometto offerta da Voltaire in *Le Fanatisme* è tutt'altro che lusinghiera. L'autore definisce il suo personaggio un "Tartuffe con le armi in mano" in una lettera del 1740 a Federico II. Come hanno notato i contemporanei, Voltaire non mirava a screditare l'Islam, ma a criticare tutte le religioni rivelate e la loro alleanza con il potere temporale, dunque specialmente il Cristianesimo. Analizzando il rapporto tra metro e sintassi in alcuni passi della tragedia – emblematici delle strategie seduttive del 'religioso' Maometto – questo studio analizza i dispositivi persuasivi linguistici e non linguistici e le modifiche paratestuali nelle varie edizioni curate da Voltaire al fine di orientare il lettore. Vengono inoltre analizzati momenti significativi della ricezione della tragedia, caratterizzata da interpretazioni complesse e controverse.

Voltaire's depiction of Mahomet in *Le Fanatisme* is far from flattering. The author defines his character a "Tartuffe with weapons in hand" in a 1740 letter to Frederick II. As contemporaries noted, Voltaire did not aim to discredit Islam specifically but to critique all revealed religions and their alliance with temporal power, especially Christianity. By analysing the verse and syntax of a key scene – emblematic of the seductive strategies of the 'religious' Mahomet – this study considers linguistic and non-linguistic persuasive devices and paratextual modifications in various editions published by Voltaire. Significant moments in the reception of the tragedy are also analysed, exploring its complex and controversial interpretations.

Teresa Manuela Lussone, "Unzione del discorso" e "furore monacale". *La formazione di Thérèse philosophe*

L'articolo si propone di analizzare la funzione della parola e del discorso nel romanzo libertino *Thérèse philosophe*, pubblicato anonimo nel

1748 e attribuito, secondo le ipotesi più accreditate, a Boyer d'Argens. Il romanzo, riprendendo e rovesciando alcuni topoi della scrittura agiografica e in particolare delle memorie di Teresa d'Avila, narra la formazione di una giovane donna. Così come nel racconto della vita della Santa, in *Thérèse philosophe* il graduale passaggio dall'infanzia all'età adulta viene scandito da un progressivo cambiamento nel rapporto le parole e la formazione della protagonista si conclude quando Thérèse si appropria finalmente dell'arte del discorso.

The article aims to analyze the function of words and discourse in the libertine novel *Thérèse philosophe*, published anonymously in 1748 and attributed, according to the most credible hypotheses, to Boyer d'Argens. By adopting and reversing certain topoi of hagiographic writing, particularly the memoirs of Teresa of Ávila, the novel narrates the formation of a young woman. Just as in the account of the saint's life, in *Thérèse philosophe* the gradual transition from childhood to adulthood is marked by a progressive change in the relationship with words. The protagonist's development concludes when Thérèse finally masters the art of discourse.

Raul Calzoni, *Frammenti di un discorso della seduzione in Die Elixiere des Teufels di E.T.A. Hoffmann*

Questo contributo si confronta con la retorica e l'immaginario della tentazione nella narrativa di E.T.A. Hoffmann, che coinvolge un processo di duplicazione delle figure maschili a livello inconscio e di quelle femminili in opere letterarie, artistiche, pittoriche o scultoree. Ripercorrendo le fonti letterarie e artistiche alla base della 'scrittura del doppio' dell'autore, il saggio indaga in particolare il ruolo delle figure religiose nella costruzione del discorso della seduzione proprio alla macchina narrativa del romantico tedesco, circoscrivendo l'indagine al suo primo romanzo, ovvero a *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners. Herausgegeben von dem Verfasser der Phantasiestücke in Callots Manier (Gli elisir del diavolo. Carte postume del frate cappuccino Medardo. A cura dell'autore dei pezzi di fantasia alla maniera di Callot, 1815).*

This paper deals with the rhetoric and imagery of temptation in E.T.A. Hoffmann's narrative, which involves a process of duplicating male

figures on an unconscious level and female ones in literary, artistic, pictorial or sculptural works. Retracing the literary and artistic sources underlying the author's 'writing of double', the essay investigates the role of religious figures in the construction of the discourse of seduction in the narrative machine of the German Romantic writer. All of these by focussing in particular on the author's first novel, namely *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners. Herausgegeben von dem Verfasser der Phantasiestücke in Callots Manier* (*The Devil's Elixirs. Posthumous Papers of the Capuchin Friar Medardus. Edited by the Author of the Fantasy Pieces in Callot's Manner*, 1815).

Assunta Claudia Scotto di Carlo, *Tra voci suadenti e corpi disattenti: Don Fermín de Pas confessore e seduttore della Regenta di Clarín*

La Regenta, romanzo scritto da Leopoldo Alas "Clarín" tra il 1884 e il 1885, può essere letta come la storia di una doppia seduzione che trascina la protagonista, Ana Ozores, ora verso Álvaro Mesía, il dongiovanni locale, ora verso Don Fermín de Pas, l'ambizioso canonico della Cattedrale di Vetusta. Lo studio si concentra sulla figura del sacerdote, uomo attraente e dal carattere forte e indomito, che esercita il suo potere e il suo fascino sulla protagonista (e non solo) attraverso l'arte della confessione e la dolcezza della voce. Allo stesso tempo, però, la potenza e la superiorità spirituale di questo personaggio vengono minate da un continuo richiamo della "carne" che, priva di controllo, lo conduce, in più occasioni, a sperimentare la vergogna e il ridicolo del rifiuto.

La Regenta, a novel written by Leopoldo Alas "Clarín" between 1884 and 1885, can be read as the story of a double seduction that draws the protagonist, Ana Ozores, at times towards Álvaro Mesía, the local Don Juan, and at other times towards Don Fermín de Pas, the ambitious canon of Vetusta Cathedral. The study focuses on the figure of the priest, an attractive man with a strong and indomitable character, who exerts his power and charm over the protagonist (and others) through the art of confession and the sweetness of his voice. At the same time, however, the power and spiritual superiority of this character are undermined by

a continual call of the “flesh” that, lacking control, leads him on multiple occasions to experience the shame and ridicule of rejection.

Giuseppina Giuliano, *Il misticismo erotico nella quarta sinfonia di Andrej Belyj Il calice delle tormenti*

In questo saggio vengono analizzati i diversi modelli di discorso seduttivo che pronunciano l'uno all'altro i tre protagonisti del *Calice delle tormenti*, opera in prosa ritmica dello scrittore simbolista russo Andrej Belyj pubblicata nel 1908. Quello che Adam Petrovič rivolge all'amata Svetlova ruota attorno alla promessa dell'Eternità, mentre lei riserva a lui parole tenere e sensuali che ricalcano alcuni noti passi biblici. Il loro antagonista, il milionario colonnello Svetozarov, insiste invece sulla passione bassa e la promessa di ricchezza. A loro si aggiunge il discorso seduttivo-religioso dell'autore che cerca di attirare il lettore verso il concetto di amor sacro stilizzando a livello lessicale e sintattico le sacre scritture e alcune preghiere ortodosse.

In this essay we analyse the different models of seductive speech uttered to each other by the three protagonists of *The Goblet of Blizzards*, a work in rhythmic prose by the Russian symbolist writer Andrej Bely published in 1908. What Adam Petrovich addresses to his beloved Svetlova revolves around the promise of Eternity, while she reserves for him tender and sensual words that echo some well-known biblical passages. Their antagonist, the millionaire Colonel Svetozarov, on the other hand, insists around low passion and the promise of wealth. Added to them is the author's seductive-religious discourse that tries to draw the reader into the concept of sacred love by lexically and syntactically stylizing sacred scriptures and some orthodox prayers.

Claudia Olivieri, *Rasputin: monaco e seduttore suo malgrado*

Il saggio si propone di indagare il mito e la figura di Grigorij Rasputin attraverso il prisma del discorso della sua seduzione. Indiscusso protagonista della storia e della cultura non solo russa, Rasputin è oggetto di numerosissime narrazioni e declinazioni letterarie, paraletterarie,

cinematografiche o, se vogliamo, pop, dall'inizio del XX secolo fino ai giorni nostri. Il paradigma consolidatosi nell'immaginario comune viene tuttavia in parte smentito dalla scrittura femminile delle "vittime" rasputiniane (l'Imperatrice Aleksandra, la "scrittrice erotomane" Vera Žukovskaja, l'umorista Tëffi), che tracciano il ritratto di un monaco-seduttore, suo malgrado, mancato.

The essay aims to investigate the myth and figure of Grigory Rasputin through the prism of the discourse of his seduction. An undisputed protagonist of not only Russian history and culture, Rasputin is the subject of numerous literary, paraliterary, cinematic or, if you will, pop narratives and declinations from the beginning of the 20th century to the present day. The paradigm established in the common imagination is, however, partially debunked by the female writing of Rasputin's "victims" (Empress Aleksandra, the "erotomaniac writer" Vera Žukovskaya, the humorist Tëffi), who trace the portrait of a "failed" – despite himself – monk-seducer.

Susanna Alessandrelli, *Forme della seduzione del discorso religioso nella Symphonie pastorale di André Gide: invenzione e manipolazione.*

Nella *Symphonie pastorale*, la seduzione del discorso religioso si sviluppa secondo una duplice modalità che si riproduce nella struttura formale dell'opera attraverso l'alternanza tra la forma del diario e quella del racconto. Nella tessitura argomentativa del *premier cahier*, l'ethos e il pathos del protagonista, legati al suo ruolo di pastore protestante, si legittimano tramite il riferimento religioso. Nel *deuxième cahier*, invece, l'argomentazione si sviluppa per tappe inscritte nel logos del discorso; la narrazione attualizza una distorsione del messaggio evangelico in funzione del processo seduttivo.

In the *Symphonie pastorale*, the seduction of religious discourse develops according to a dual modality reproduced in the formal structure of the work alternating between the form of diary and short story. In the argumentative texture of the *premier cahier*, the *ethos* and *pathos* of the protagonist, linked to his role as a Protestant pastor, are legitimised through reli-

gious reference. In the *deuxième cahier*, however, the argument develops in stages inscribed in the logos of discourse; the narrative actualises a distortion of the evangelical message as a function of the seductive process.

Michela Gardini, Georges Bernanos. *Le trame del divino tra seduzione e conversione*

L'oggetto del contributo è l'analisi di un passo cruciale del romanzo di Georges Bernanos *Journal d'un curé de campagne* (1936) contenente il dialogo tra il curato d'Ambricourt e il personaggio della contessa, durante il quale le parole del giovane prete preludono alla conversione dell'eroina nonché alla sua morte. La parola del religioso si configura come un atto perlocutorio e irreversibile: essa seduce nel senso che chiama a sé il destinatario del messaggio, operando la sua conversione. L'analisi si focalizza sulle strategie enunciative messe in atto dal curato d'Ambricourt ma anche sulla persuasione esercitata grazie alla comunicazione non verbale.

The paper aims to analyze a crucial passage from Georges Bernanos' novel *Journal d'un curé de campagne* (1936) containing the dialogue between the priest of Ambricourt and the character of the countess, during which the young man's words priest prelude the heroine's conversion as well as her death. The word of the religious is configured as a perlocutionary and irreversible act: it seduces in the sense that it calls the recipient of the message to itself, bringing about their conversion. The analysis focuses on the enunciative strategies implemented by the priest of Ambricourt but also on the persuasion exercised thanks to non-verbal communication.

Paolo Bugliani, *Sedurre è un dio (in esilio). La reticenza nei racconti fantastici di E. M. Forster*

Il saggio si concentra su tre racconti fantastici di E.M. Forster – *The Story of a Panic*, *Other Kingdom* e *The Curate's Friend* – per indagare in essi il ruolo dei silenzi e del non detto nelle conversazioni tra personaggi realisti e entità sovranaturali. Continuando la tradizione decadente degli dei in esilio, Forster tematizza in questi racconti il fascino seduttivo che il polo del preternaturale esercita su alcuni personaggi proprio attraverso un complesso gioco di “reticenze leggibili”, che na-

scondono dietro di esse il richiamo pericoloso di passioni che all'epoca di Forster era molto pericoloso confessare.

The essay analyses three fantastic short stories by E.M. Forster – “The Story of a Panic”, “Other Kingdom”, and “The Curate’s Friend” – to investigate the role of silences and of the unsaid in the dialogic exchanges between realistic characters and supernatural entities. In these stories, continuing the decadent tradition of exiled gods, Forster thematizes the seductive charm that the realm of the preternatural is able to exert on certain characters precisely through a complex interplay of “readable reticences”, which conceal behind them the dangerous allure of passions that in Forster’s time were very perilous to confess.

Rocco Coronato, *L'amante segreto e divino in Waugh e Greene*

L'articolo analizza le strategie silenziose della seduzione da parte di Dio nei due romanzi dei convertiti cattolici Evelyn Waugh (*Brideshead Revisited*) e Graham Greene (*The End of the Affair*). Osservando l'eclissarsi delle forme tradizionali di rappresentazione del divino quali l'estenuazione decadente dei sensi o l'ascesa platonica del desiderio verso la sublimazione, l'articolo considera invece come questa seduzione invisibile e silenziosa di Dio nei cuori dei protagonisti dei due romanzi avvenga attraverso soprattutto il grottesco.

The article examines the silent strategies of God’s seduction in the two novels by Catholic converts Evelyn Waugh (*Brideshead Revisited*) and Graham Greene (*The End of the Affair*). Observing the eclipse of traditional forms of divine representation, such as the decadent exhaustion of the senses or the Platonic ascent of desire towards sublimation, the article instead considers how this invisible and silent seduction of God in the hearts of the protagonists occurs primarily through the grotesque.

Antonio Rosario Daniele, *Mario Pomilio tra fede, tensione morale e lusinga della seduzione*

Il contributo si sofferma sulla produzione narrativa di Mario Pomilio della seconda metà degli anni Sessanta, quando esce il romanzo *La compromissione* e quando il suo romanzo d’esordio – *L’uccello nella cupola* (1954) – viene sottoposto a revisione e pubblicato in un volume

(1969) che contiene anche *Il cimitero cinese*, pubblicato la prima volta in rivista e in antologia nel 1958. *L'uccello nella cupola* e *La compromissione* rappresentano un decisivo punto di convergenza della dialettica fra il fattore religioso e quello laico che dà adito a processi di seduzione verbale (funzionale agli atti che ne conseguono) che rappresentano il rischio o il tentativo di “infrazione” del sacro e della morale: è quanto accade tra don Giacomo e Marta nel primo romanzo; è quanto si insinua tra il sindacalista Marco e la cattolica Amelia in *La compromissione*. Senza trascurare la valenza del bacio, decisiva anche in *Il cimitero cinese*.

The contribution focuses on the narrative production of Mario Pomilio in the second half of the 1960s, when the novel *La compromissione* was published and when his debut novel – *L'uccello nella cupola* (1954) – was revised and published in a volume (1969) that also includes *Il cimitero cinese*, first published in a magazine and anthology in 1958. *L'uccello nella cupola* and *La compromissione* represent a decisive point of convergence in the dialectic between the religious and secular elements, giving rise to processes of verbal seduction (functional to the acts that follow), which represent the risk or attempt to “violate” the sacred and moral. This is what happens between Don Giacomo and Marta in the first novel and insinuates itself between the unionist Marco and the Catholic Amelia in *La compromissione*. Not to mention the significance of the kiss, which is also crucial in *Il cimitero cinese*.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo

Università di Napoli L'Orientale
stampato nel mese di luglio 2024



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

Quali argomenti, in letteratura, usano i religiosi e le religiose per sedurre il proprio interlocutore? Quali emozioni intendono suscitare i discorsi religiosi? A quali strategie ricorre l'autore per persuadere e/o sedurre il lettore? Queste alcune delle principali questioni affrontate nel presente volume. Con l'obiettivo di rilanciare la riflessione sulla seduzione, sono stati selezionati vari testi in cui si attualizzino potentemente alcune tecniche proprie del discorso religioso. In essi personaggi emblematici sfruttano la forza seduttiva e persuasiva della parola per condurre il proprio prescelto, o la propria prescelta, verso direzioni opposte: Dio e l'Eros. Da un lato, infatti, questi discorsi mirano ad avvicinare i propri interlocutori, e le proprie interlocutrici, alla religione e al sacro, seducono con la forza e la potenza della "verità"; molto più frequentemente, invece, perdendo il loro mandato originario, cioè quello di condurre a Dio, "deviano" colui o colei che ascolta dalla "retta via".

ANGELA DI BENEDETTO è professoressa associata di Letteratura francese presso l'Università di Foggia e vicedirettrice del Centro di ricerca interuniversitario 'Argo'.

Si è occupata prevalentemente di letteratura *fin de siècle*, di argomentazione nei discorsi letterari e politici tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Fra le sue pubblicazioni, una monografia sul racconto crudele francese, studi sulla questione armena in Francia, lavori sul rapporto fra medicina e letteratura a fine Ottocento e la recente traduzione del *Dottorato improvviso* di Andréa de Nerciat (Stilo Editrice, 2024).

MARCO CARATOZZOLO è professore associato di Slavistica e insegna Lingua e cultura russa presso l'Università degli Studi di Bergamo. È direttore scientifico del festival letterario 'Pagine di Russia' e della omonima collana di studi e traduzioni dal russo presso Stilo Editrice. Ha scritto monografie, articoli e saggi su vari aspetti della letteratura russa, soprattutto sull'opera di Dostoevskij e sull'emigrazione russa in Francia e in Italia. Negli ultimi anni si è dedicato, sia allo studio del retaggio di Tommaso Fiore, sia alle peculiarità del culto di San Nicola in Russia.