

[indietro](#)

EROS E PATHOS NEI RACCONTI DI MÉRIMÉE

Matteo Veronesi

«Mèrimée è una maschera». Così scriveva, nel 1870, all'indomani della morte dello scrittore francese, Ivan Turgenev, che proprio a lui, appassionato conoscitore delle lingue e delle letterature slave, doveva per larga parte la sua fortuna in Francia. La geniale metafora critica dell'autore di Padri e figli illumina, certo, uno degli aspetti più rilevanti della personalità di Mèrimée, e uno dei motivi di maggior interesse che essa può avere agli occhi del lettore d'oggi.

Se è vero che, in generale, la lettura e l'interpretazione consistono appunto, come affermava Nietzsche, nell'andare oltre la maschera, nel varcare la soglia della parvenza esteriore, nel perlustrare e sondare la «profondità della superficie», ciò varrà a maggior ragione per un autore come il nostro: per un uomo, cioè, che – originario di una famiglia di posizioni radicalmente laiche e giacobine, figlio in certo modo del razionalismo settecentesco ma moderno, in fondo, nella misura in cui respira e vive profondamente le atmosfere calde ed accese dell'Europa romantica – sembra aver tentato in ogni modo, e non senza successo, di nascondere la sua passione e il suo tormento, i suoi entusiasmi e le sue amarezze, dietro una scorza di mondano disincanto, di studiata disaffezione al mondo e agli uomini, se

non addirittura di fredda indifferenza o di cinismo.

Come scriverà ancora Nietzsche, testimone e partecipe, per più di un aspetto, di quella stessa decadenza che fermamente avversava, «tutto ciò che è profondo ama la maschera [...]. Ogni spirito profondo ha bisogno di una maschera: e più ancora, intorno a ogni spirito profondo cresce continuamente una maschera, grazie alla costantemente falsa, cioè superficiale interpretazione di ogni parola, di ogni passo, di ogni segno di vita che egli dà».

È stato detto che la pagina di Mèrimée non sostiene un'interpretazione critica, non offre spunti di riflessione o di commento. Una volta chiarito il contesto storico, messi a fuoco i presupposti e gli sfondi, individuate le fonti (quasi sempre rintracciabili e additabili con precisione dagli eruditi, giacché, come pure è stato osservato, il lavoro e l'originalità di questo autore non consistono tanto nell'invenzione o nella creazione ex novo, quanto piuttosto nella rielaborazione fantastica di fatti, aneddoti, tradizioni preesistenti e già dati), poco resterebbe da fare e da aggiungere, salvo abbandonarsi al fascino vagamente esotico e lievemente bizzarro e al ritmo coinvolgente di meccanismi narrativi pressoché perfetti, capaci come pochi di avvincere e trasportare un lettore di cui peraltro sono sempre, in modo sottile e smalzato, richieste e sollecitate la vigilanza e la complicità.

Senonché, come osservava, nel 1920, con una densissima ed altamente rivelatrice similitudine critica, un interprete finissimo quale Charles Du Bos in quelle *Riflessioni su Mèrimée* che contribuirono largamente a ridestare il dibattito interpretativo intorno all'autore, in lui l'emozione e il sentimento spuntano improvvisi dalla levità sapiente ed aggraziata del narrare, «così come da un giorno cupo,

con il favore di una breccia illuminata, la montagna spezza d'un tratto la nube». In altre parole, la personalità e l'interiorità dell'uomo e dello scrittore affiorano «per vie appartate», in modo quasi furtivo, dalle pieghe e dalle ombre di una narrazione fredda e impersonale. Come osservava, introducendo le Lettere a una sconosciuta, Hyppolite Taine, è probabile che Mérimée dipingesse, nel Saint-Clair del racconto Il vaso etrusco, nient'altri che se stesso: un uomo nato con un cuore «tenero ed amorevole», ma indotto dalle difficoltà della vita sociale a considerare quest'affettività vivida e sensibilissima come una «disonorevole debolezza» da nascondere in ogni modo, anche a costo di apparire freddo e insocievole.

Bisogna certo guardarsi dal cercare una corrispondenza troppo stretta e necessitata fra l'uomo e l'opera, fra i tratti e le vicende personali dell'autore e le linee e i colori della sua pagina. Il temperamento e la sensibilità di Mérimée, per l'appunto, non si rivelano mai – nemmeno nell'estesissimo epistolario, fra i più rilevanti e rivelatori dell'epoca, e sempre soggetto a nuove acquisizioni, riscoperte, ampliamenti – in forma diretta, immediata, accorata, da diario intimo, “storia di un'anima” o “cuore messo a nudo”: essi sono quasi sempre schermati, riflessi, proiettati per via indiretta su una figura, una vicenda, una rievocazione, un paesaggio.

Ma non potrebbe essere più appropriata e più consona l'inclusione fra i “classici dell'amore” di uno scrittore i cui racconti, come osservava, Hugues Rebell citato da Remy de Gourmont nel capitolo delle Passeggiate letterarie dedicato al nostro autore, non sarebbero stati concepiti e scritti se non per una sorta di raffinato gioco mondano, per «strappare un complimento e un sorriso a delle labbra amate». E sta

di fatto che, intorno al 1848, in concomitanza con l'affievolirsi della relazione con Valentine Delessert, una delle ultime sue grandi passioni, viene via via meno – eccezion fatta per Lokis, straordinaria prova di narrazione di gusto romantico, tra il fantastico e l'orrido, improntata all'emulazione di Poe e di Hofmann – anche la vena narrativa, e le energie dell'autore si spostano sul lavoro storiografico ed erudito, legato del resto all'incarico di ispettore generale dei monumenti storici ottenuto fin dal 1834 grazie all'appoggio della contessa di Montijo, moglie di Napoleone III, e nel quale, comunque, l'appassionata e insieme meticolosa ricostruzione di fatti, figure e scenari è pervasa dallo stesso acceso, e talora cruento, gusto descrittivo e rappresentativo che contraddistingue i racconti d'invenzione (basti qui ricordare, nella Cronaca del regno di Carlo IX, l'affresco, insieme sanguinario e gelido, spietato ed impassibile ad un tempo, della notte di San Bartolomeo).

Non è possibile, pur guardandosi da un facile gusto del pettegolezzo e dell'aneddoto, passare sotto silenzio le ricche e movimentate vicende sentimentali di Mèrimée. Stupisce, e direi quasi addolora, che egli, come dimostrano certi drastici e superficiali giudizi dell'epistolario, non sapesse cogliere il genio abissale e il sublime tormento di Baudelaire, diviso fra *Spleen e Idéal*, Inferno e Cielo, tormento ed estasi, carnale avvilito e sublimità dello spirito. Come il poeta dei *Fiori del male*, così anche il narratore di Carmen visse entrambe, o forse, per meglio dire, tutte le sfaccettate, e quasi infinite, dimensioni dell'esperienza amorosa: dal libertinaggio più mondano ed effimero, che parrebbe quasi un'eredità di certa cultura settecentesca, all'elevazione spirituale dell'amore platonico o dell'amicizia femminile

innocente e disinteressata, della sublimante e disincarnata sintonia interiore. Se da un lato la sua sensualità vivace ed irrequieta fu appagata da certe brevi avventure - dall'enigmatica e sensuale mulatta dei suoi trent'anni all'altrettanto conturbante madrilena Maruja della maturità, passando per l'aggraziata e briosa, benché tutt'altro che disinteressata, attrice di varietà Céline Cayot, che, pur se un po' a malincuore, lasciò lo scrittore per cadere fra le braccia di un anonimo, e più generoso, signore russo, e per la già citata Delessert, che assommava in sé, come lo scrittore stesso tiene ad ostentare, con la vanteria del seduttore, nell'epistolario, le «trentasei qualità fisiche raccomandate da Brantôme», ma che lo abbandonerà poi per l'odioso Maxime Du Camp, inducendolo a rimpiangere amaramente di aver scambiato un «pezzo di vetro» per un «diamante» -, dall'altro le dolci, e solitamente più mature, quasi materne, confidenti ed ispiratrici, da Sophie Duvaucel, nuora del naturalista Cuvier, alla già ricordata Montijo, all'amica della madre Fanny Lagden, colmarono invece, almeno in parte, il vuoto interiore, il bisogno di complicità affettiva ed intellettuale che lo scrittore cercava di celare sotto una mondana parvenza di dandy scettico e disincantato.

Ed è emblematico, a quest'ultimo riguardo, e tale da riconfermare il nesso e il rispecchiamento fra vissuto sentimentale ed esperienza letteraria, il sodalizio, pare puramente platonico, con Jenny Dacquin, destinataria delle Lettere a una sconosciuta edite postume nel 1873: un epistolario, questo, che, riflettendo le accensioni intellettuali e i soprassalti affettivi di un legame *in absentia*, sempre mediato, filtrato e sublimato dal simulacro della scrittura e della pagina, mette in luce anche l'amarezza, il

disincanto, il vuoto interiore, se non proprio il leopardiano *taedium vitae*, che – accentuati, con il passare degli anni, dai problemi di salute, e infine dalla convulsa stagione storica della guerra franco-prussiana – si annidavano dietro la maschera, ora indifferente, ora artificiosamente gaia e svagata, dello scettico e del “dilettante”. Discorso a parte meriterebbe la relazione, non del tutto chiarita, e comunque conclusasi amaramente dopo breve tempo, con George Sand, tanto chiusa e gelida nella vita reale quanto appassionate e sofferenti erano le sue eroine letterarie.

Come si accennava, la lettura dell’epistolario mostra, accanto al libertino spregiudicato e superficiale, talora sfrenato, a volte addirittura morboso e vagamente sinistro, che emerge ad esempio dalle lettere a Stendhal, anche l’osservatore e il pensatore più pacati, riposati, riflessivi, a tratti amari, delle Lettere a una sconosciuta, che palesano in certi punti una noia – del resto avvertita come «necessaria all’ordine del mondo» – capace di sfociare addirittura nel «furore contro l’intera natura», nel momento stesso in cui affiora anche il tormento intellettuale, spesso frustrante, del lavoro letterario, contrassegnato dall’ostinata ricerca di un’«esattezza» narrativa e descrittiva della quale l’autore pensava che nessuno gli sarebbe mai stato «grato».

Insomma anche nella vita, come, pur se in modo più dissimulato, velato, per così dire distanziato o schermato, nell’opera, Mèrimée viveva tanto la passione accesa, sanguigna, carnale fino quasi alla crudeltà, quanto la purezza e la profondità di un sentimento che arriva, come in Carmen, al sacrificio tragico, ad una sorta di immolazione o di martirio tutti umani e terreni, o viceversa, come nelle Anime

del Purgatorio, si converte si sublima in ardore mistico e desiderio di redenzione, pur sempre insidiato dal riaffiorare delle passioni umane e vitali, degli amori e dei rancori terreni.

Non sbagliava di molto Arrigo Cajumi, francesista fine ed eccentrico, quando, negli anni Trenta, gettando uno spunto interpretativo forse non adeguatamente raccolto dalla critica successiva, osservava come Mèrimée potesse incarnare, accanto a Baudelaire, la “razionalizzazione” o la “deromanticizzazione” del romanticismo, la transizione dal sentimentalismo romantico a certa sensibilità decadente, piena di «crudeltà» e di «manie», pur mantenendo uno «stile settecentesco» che voleva ostentare l’«impassibilità del libertino». Vi è, nella freddezza e nell’indifferenza, troppo gelide e disumane per essere autentiche, con cui il narratore raffigura il sacrificio di Carmen o la crudeltà dei banditi còrsi o gli assassinî di Don Giovanni, qualcosa, in senso lato, di sadico; qualcosa, si direbbe, che ricorda (quasi a voler suggerire, anche e proprio attraverso la mediazione del prosatore di Carmen, un ulteriore nesso fra il Settecento materialista, ateo e libertino e la sensibilità decadente e malata del secondo Ottocento, da Baudelaire a Lautréamont) quasi la ripetitività e la sistematicità meccaniche e inflessibili, l’inumano automatismo, il razionalismo aberrante e deviato con cui, nelle Centoventi giornate di Sodoma, alla bellezza disarmata delle vittime innocenti vengono somministrate le torture più ingegnose e più atroci. Ed è, questo, qualcosa di non lontano dal particolare “sadismo”, consapevole e quasi compiaciuto, parlato, e insieme eccitato, dalla «coscienza nel Male», che Bataille vedrà nel poeta dei Fiori del Male.

Anche e proprio in questo senso, come voleva

Turgenev, «Mèrimée è una maschera»: è, intendo, la Maschera di Baudelaire, in cui si può osservare, «atroce contratta, / la testa veritiera, la sincera faccia / riversa al riparo della faccia che mente», o, se vogliamo, quella di cui parla il Wilde di *Intentions*, svelando la «verità delle maschere», la verità che si nasconde dietro la molteplicità estrosa e cangiante delle finzioni possibili e, dunque, la paradossale veridicità dell'artificio, la beffarda e antinomica forza rivelatrice della menzogna, che finisce, all'orecchio che sappia ascoltare, per amplificare (come, si potrebbe dire, letteralmente facevano, quasi per un intrinseco magico potere, le antiche *personae*, le maschere tragiche del teatro classico) la verità stessa che vorrebbe nascondere e negare allo sguardo.

Insomma è l'eros, inteso in tutti i suoi più diversi aspetti, sublimi o atroci, spirituali o carnali, a costituire la radice prima dell'ispirazione di Mèrimée; è il lampo sensuale ed accecante delle «labbra amate» ad infiammare la sua immaginazione e a destare la sua parola. Ma, oltre la maschera mondana e il paravento galante, lo scrittore sa e sente che, come scrive nella sua prima, mistificante opera, il Teatro di Clara Gazul, «ogni donna è un diavolo», una potenza subdola e malvagia, seduttrice e insieme perversa. La giovane protagonista di Djoûmane gioca, in modo innocente ed ingenuo, con un serpente, che le infligge una ferita mortale. Difficilmente si saprebbero trovare un simbolo o un'allegoria più evidenti e più efficaci di una disposizione sentimentale e di una vicenda, di un azzardo esistenziali che, sotto la superficie innocua ed invitante del gioco e del diletto, celano l'insidia della dannazione. Si può leggere in quest'ottica la straordinaria figura di Carmen, che (non dissimile in ciò da certi personaggi verghiani, come la "lupa"

dell'omonima novella o la selvaggia e devota Diodata di Mastro don Gesualdo) incarna, con la sua forza naturale, incoercibile, per così dire preculturale, con la sua «bellezza strana e selvaggia», con il suo sguardo «a un tempo voluttuoso e ferino», un mondo di pulsioni e di istinti profondi e primigeni, atroci e insieme vitali.

Né la novella di Mèrimée può andare scissa, nell'immaginario culturale europeo, dalla trasposizione musicale che ne diede Bizet, peraltro falsando un poco il carattere dell'eroina dello scrittore francese, trasformando cioè la bohémienne ladra e fattucchiera, se non addirittura prostituta, del racconto in una vivace e bizzosa, ma fine ed aggraziata, señorita. *La Carmen* di Bizet, scriverà Nietzsche nel Caso Wagner, «ha ancora di Mèrimée la logica nella passione, la linea più breve, la dura necessità»; il compositore sarebbe riuscito a rappresentare «l'amore come *fatum*, come fatalità, cinico, innocente, crudele – e appunto in ciò natura». D'altro canto, la musica, il commento musicale, può spesso avere (basti qui ricordare il rapporto di Debussy con il Maeterlinck di *Pelléas et Mélisende* e con il D'Annunzio del *Martirio di San Sebastiano*) un valore e un'efficacia esegetici anche superiori a quelli della parola critica, così spesso inerte e grigia.

L'analogia può proseguire ove si pensi che a Bizet furono rivolte accuse di superficialità, di facile ricerca del pittoresco e dell'esotico, di esteriore rappresentazione del “colore locale”, simili a quelle che ricaddero a volte su Mèrimée. Fu, con l'acume e la capacità di penetrazione di cui spesso solo i critici-poeti sanno essere capaci, Théodore de Banville ad osservare, ammirato, nella recensione che accolse sul *National* la prima della *Carmen*, che Bizet faceva parte di quella eletta schiera di musicisti per i quali,

anche nelle rappresentazioni teatrali, la musica è «un divino linguaggio che esprime l'angoscia, la follia, le celesti aspirazioni», e rappresentava, attraverso la forza «creatrice» e «poetica» dell'orchestra, la «passione», il «tormento», la «gelosia», la «folle infatuazione» di cui erano preda «uomini veri» e «donne vere». Come la prosa di Mérimée, così anche la musica di Bizet sapeva far eco alle molteplici e contraddittorie dimensioni del sentimento e della passione, dalla sensualità sinuosa e avvolgente della habanera alla tragicità perentoria, inesorabile, ma nel contempo colorita e infiammata, del finale. I sentimenti e le passioni che la pagina limpida, perfetta, per così dire scolpita, del prosatore lasciava quasi impliciti, limitandosi a nominarli, o al più a farli affiorare e risaltare spontanei dalla nudità degli eventi e dei dialoghi, trovano voce piena e risonante nell'orchestrazione fantasiosa, scoppiettante, poliedrica, nei densi e vigorosi impasti sonori, del tessuto orchestrale, per quanto facile, manierato o compiaciuto esso possa a tratti apparire all'ascoltatore, e più ancora allo studioso, di oggi.

Ebbene, proprio la conclusione del racconto mostra in modo eminente la «fatalità» e la «necessità», tragiche perché inflessibili, come dettate da una legge superiore, perversa e incontrastabile, che contrassegnano, come scriveva Nietzsche, una passione prima travolgente e totalizzante, poi crudele e tremenda. Carmen, osservava Cesare Garboli introducendo la preziosa e aggraziata versione che del testo di Mérimée diede Sandro Penna, «è uno strumento del demonio, strumento di trasgressione, di perdizione, ma strumento irresponsabile, ineluttabile, e quindi, a suo modo, innocente».

L'amore, dicevano, da Saffo a Sofocle, i poeti greci, di cui Mérimée era buon conoscitore, è

«invincibile in battaglia», è «dolceamara, invincibile fiera». E proprio nella sequenza conclusiva di Carmen (e in particolare nel malentendu, nel malinteso che fa credere a José che la volontà, da parte della ragazza, di seguirlo indichi quella di amarlo, non, come poi avverrà, di andare incontro a un destino di morte) sono stati additati paralleli con la Fedra di Racine, con la tragica ambiguità della morte di Teseo, che sembra, illusoriamente, dischiudere all'eroina la possibilità di coronare il suo desiderio di serena gioia amorosa.

«Tu vuoi uccidermi, lo vedo bene», dice Carmen all'amante tradito, ma disposto a perdonarla e a fuggire con lei. «Era destino, ma non mi farai cedere. [...] Sì, l'ho amato, per poco tempo, come ho amato te; o meno di te, forse. Ora non amo più nulla, e odio me stessa per averti amato». Quel «forse» e quel «nulla», quelle due sole brevi parole, sono le spie lancinanti di una tragicità opprimente, e profondamente sentita, i segnali di un destino a cui l'individuo non può opporsi, e con cui anzi finisce, eroicamente, per cooperare in modo consapevole. José uccide, in fondo contro la sua stessa volontà, ubbidendo ad una legge d'onore ancestrale e feroce, la donna che ama, ma che non è più disposta a seguirlo, per non venir meno alla sua atavica ed incoercibile libertà di calli. La secchezza e la nettezza, tante volte sottolineate, della frase di Mèrimée («La colpì due volte. [...] Cadde al secondo colpo, senza gridare. Mi sembra di vedere ancora i suoi grandi occhi neri che mi guardano fisso. Poi, si annebbiarono e si chiusero») hanno qui la funzione di porre in evidenza proprio la tragica irreversibilità, la necessità quasi meccanica insite nel destino di una donna la cui dimensione esistenziale e psicologica è irrimediabilmente divisa, come dice

l'amaro e desolato epigramma di Pallada citato in epigrafe, fra amore e morte, fra *talamos* e *thanatos*. E proprio la freddezza, la neutralità almeno apparenti della scrittura pongono quest'ultimo connubio, tipicamente romantico, di amore e morte al riparo da ogni vaporoso e melodrammatico sentimentalismo (ma, nello stesso tempo, lo spogliano delle risonanze sapienziali e dell'intensità di riflessione filosofica di cui viene investito, poniamo, in un Goethe o in un Leopardi).

Abbiamo detto che Carmen è legata alle proprie radici calli. Si è giustamente osservato come il "conflitto", indispensabile, secondo le teorie romantiche, ad ogni situazione tragica, spesso sorga e tragga alimento, in Mèrimée, proprio dal contrasto etnico, dall'inconciliabilità e dall'attrito di tradizioni e di culture, quella romi e quella calli in Carmen, quella inglese, razionale e civile, incarnata da Miss Lydia, e quella còrsa, basata sull'onore, sulla faida, sulla "cavalleria rusticana", in Colomba.

In quest'ultima opera, appunto, la figura di Colomba appare, sempre in chiave tragica, come una sorta di Cassandra (o se vogliamo di Eumenide, di vendicatrice) che, con il suo funereo canto, apparentemente rozzo e popolaresco, in realtà pregno e denso di potenze ancestrali, di forze remote e sinistre, con le sue «arie selvagge e monotone» che risuonano nella chiara quiete lunare della notte, prefigura e segna il destino infausto dei suoi nemici. E il fratello Orso della Rebbia vive ed incarna la «lotta» rappresentata dal geroglifico che gli dona Miss Lydia, «la sfida che ci gettano le malvagie passioni», il conflitto perenne tra ragione e istinto, tra civiltà e retaggio ancestrale. Egli, pur avviato, anche grazie all'amore della giovane inglese, verso la civiltà, verso la cultura del diritto e della convivenza

pacifica, continua a sentire ossessivamente risuonare nell'intimo il desiderio di vendetta della sorella, il suo «oracolo fatale, inevitabile, che chiede sangue, e sangue innocente» – oracolo che rappresenta, ancora una volta, la *ate*, il fatale “accecamiento” della ragione a cui va incontro l'eroe tragico. Forse si può dire, senza esagerazioni, che riaffiora, qui, la stessa dialettica di *ghenos* e *polis*, di “stirpe” e “città”, lo stesso contrasto fra le ragioni della famiglia e della parentela e quelle, uguali e impersonali, della convivenza sociale e politica, tra la “legge naturale”, sentita e vissuta nel profondo della soggettività, e quella, esterna e funzionale, stabilita dalle convenzioni, che troviamo nella tragedia greca, dai *Sette a Tebe* di Eschilo all'*Antigone* di Sofocle.

Analogamente, le lamentazioni funebri di Colomba possono rappresentare la cultura dell'oralità, trasmessa di generazione in generazione per via mnemonica, depositaria di un patrimonio dalle radici lontane, ma perennemente soggetto a mutamenti ed accrescimenti, mentre Orso, che medita di placare con la scrittura epistolare, ad emulazione di Cicerone e di Sterne, il proprio stato d'animo contrastato e tormentato, è evidentemente partecipe della più stabile e disciplinata cultura del libro.

Tanto in Carmen quanto in Colomba, il conoscitore della letteratura francese non fatica a ravvisare possibili debiti e antecedenti, con riferimento, in particolare, a *Manon Lescaut* di Prévost (già richiamata da Sainte-Beuve) per la prima, a *La vendetta* di Balzac per la seconda delle opere citate. Eppure, né l'acceso e un poco melodrammatico sentimentalismo preromantico, tipicamente settecentesco, di Prévost, né lo spirito e lo stesso contenuto della vicenda narrata da Balzac, che, pur se di analoga ispirazione e ambientazione

còrsa, esalta un amore che ispira non già la vendetta, ma al contrario il perdono condotto fino al sacrificio di sé, trovano riscontro nella crudeltà, illuminata e filtrata attraverso la compostezza e la razionalità della struttura e dello stile, e per ciò stesso resa ancora più estrema e più atroce, che ravvisiamo in Mèrimée.

Ancora il binomio di amore e morte (di pulsione erotica e pulsione di morte, per citare il Freud del *Disagio della civiltà*, le quali, per quanto contraddittorie l'una rispetto all'altra, rappresentano entrambe potenze primordiali sottratte al dominio della ragione e alla luce della consapevolezza) sta alla base delle Anime del Purgatorio, in cui Mèrimée rivisita l'antico e fertile mito di Don Giovanni, accogliendo dal *Don Juan de Mañara* di Dumas padre il motivo, già presente nel secentesco *Jardín de flores curiosas* di Torquemada, del pentimento del protagonista conseguente all'incontro, visionario ed onirico, con il proprio corteo funebre.

Si è già avuto modo di accennare al fatto che, nelle Anime del Purgatorio, la pulsione d'amore e di morte è infine convertita, attraverso il pentimento e la redenzione, in sentimento religioso, in ascesi mistica. Ma si tratta, ad una lettura attenta ed analitica del testo in tutte le sue sfumature e i suoi sottili segnali, di un pentimento e di una conversione, se non dubbi, certo sempre insidiati dal pericolo di una ricaduta nel Male. Anche dopo il pentimento e l'ordinazione monastica, Don Giovanni, oltraggiato da don Pedro, sente riesplodere dentro di sé «la fierezza e il furore della sua giovinezza», e lo uccide con la stessa gestualità necessitata, predeterminata, quasi meccanica e inumana, sadica si potrebbe dire, che hanno sempre, nel Mèrimée narratore e anche storico, le scene di sangue e di morte. La spada di Don Giovanni «penetrò fino all'elsa nel petto del suo

avversario. Don Pedro spirò sul colpo». In un rapido gesto, in poche frasi concise, si riassumono e si consumano due destini. Il lettore novecentesco potrebbe quasi pensare all’“indifferenza” di Moravia o del *nouveau roman*, che investe ed avvolge, insieme allo stile, caratteri, vicende, sorti; e il comparatista potrebbe, in modo forse più appropriato, richiamare il “nichilismo” di Turgenev, solo in parte, e ambiguamente, riscattato, nel finale di Padri e figli, dalla speranza simboleggiata – ma forse non senza un velo di distanziamento ironico – dai fiori che spuntano sulla tomba di Bazarov, e che paiono dischiudere, oltre l’«eterna pace» della «natura indifferente», una via di «eterna riconciliazione» e di «vita senza fine».

Anche per evitare uno scandalo, il priore del convento concede a Don Giovanni di espiare nuovamente, con penitenze e mortificazioni, la propria colpa, per morire, infine, avvolto da un alone di santità. Ma il meccanismo narrativo, con il suo accorto e sapiente montaggio di sequenze, sembra lasciar intuire che permane, immutabile, la tragica possibilità del male, la condizione perché, anche durante il cammino di ascesi e di redenzione – quanto realmente sincero, autentico, sentito la narrazione stessa, a ben vedere, con la sua oggettività impassibile e il suo quasi sovrumano distacco emotivo, non consente al lettore di accertare –, o anche dopo il suo compimento, l’omicidio, l’orrore, il sangue facciano ancora irruzione nell’orizzonte degli eventi. Ragioni testuali e contestuali lasciano al lettore il dubbio inquietante che, forse, questo Don Giovanni non sia troppo diverso da quello di Molière, che, pur essendo sempre – dice l’edizione del 1682 – «libertino e dissoluto», indossa la «maschera» dell’uomo pio per «meglio approfittare del mondo».

Né, per converso, il Don Giovanni di Mérimée è troppo lontano da quello di Hofmann, che vive ed incarna, dietro l'apparenza mondana di una «umanità spensierata che danza allegramente sulla sottile copertura della voragine senza fondo», «il conflitto della natura umana contro le tremende forze sconosciute che la circondano e la spiano, ordendone la rovina».

L'atmosfera e lo scenario fantastici sfiorati nelle Anime del Purgatorio emergono in tutta evidenza nella Venere di Ille. Il tema della statua animata, già ampiamente attestato nelle letterature classiche (basti qui ricordare il dialogo di Luciano di Samosata *L'amante della menzogna*, dal quale Mérimée trae la citazione posta in epigrafe, e in cui, si noti, perfino il razionalismo scettico e irriverente dello scrittore greco sembra essere, alla fine, con il calare della sera e l'allungarsi delle ombre, insidiato dall'ombra di paure ancestrali), è qui utilizzato per mettere in scena la misteriosa morte, l'oscuro castigo di un promesso sposo stupido, volgare e avido di dote ad opera di uno splendido ed inquietante simulacro di Venere. Com'è tratto distintivo della letteratura fantastica, la spiegazione degli eventi oscilla, in queste pagine, fra la sfera naturale e quella soprannaturale, fra la logica e l'inspiegabile, senza che la narrazione, nella sua imparziale nudità, dia al lettore la possibilità di decidere indubitabilmente per l'una o per l'altra soluzione.

Del racconto di Mérimée si ricorderà, con tutta probabilità, Henry James nei *Racconti italiani*, e in particolare nell'*Ultimo dei Valerii*, in cui dalle profondità della terra riemerge un antico simulacro, un pagano idolo a metà fra il reale e il soprannaturale, il vivo e l'artificiale, che contende l'animo del protagonista alla pienezza e al calore dell'amore

umano e presente, ed esige un misterioso sacrificio di sangue; una bellezza medusea e terribile, che sarà necessario «soffocare nell'orrore della terra» perché la vita e gli affetti possano tornare al loro naturale ordine.

La splendida *ekphrasis*, la preziosa digressione dedicata alla descrizione figurativa della statua è, forse, la pagina in assoluto più bella di Mèrimée, che vi fa ricorso, trasfigurandole in chiave fantastica, alle sue competenze di archeologo e di antichista esperto e appassionato. La bellezza della Venere ha in sé, ancora una volta, qualcosa di magico e insieme di diabolico, di ammaliante ma anche di malvagio. Pur nella sua perfezione, nella sua classica armonia di forme, la Venere, insieme «bella» e «feroce», esprimeva una «malizia che arrivava fino alla crudeltà», lasciava trasparire «sdegno, ironia, crudeltà», uniti all'«assenza di ogni sensibilità». Essa è, a conferma dell'importanza che l'ispirazione tragica ha in Mèrimée, la celebre «Venere tutta alla sua preda avvinta» della *Fedra* di Racine.

Ci troviamo, mi sembra, fra lo spirito tardoromantico e decadente di un Baudelaire (difficile non pensare alla Bellezza del sonetto omonimo: «Sono bella, o mortali, come un sogno di pietra, / e il mio seno, su cui ciascuno si è tormentato volta a volta, / è fatto per destare nel poeta un amore / eterno e muto come la materia. / [...] Odio il moto che scompone le linee; / e non rido mai, né mai piango») e la perfezione adamantina e gelida dell'estetica parnassiana. Né si può escludere che, in fondo, in questa Venere Mèrimée voglia rappresentare, e in qualche modo glorificare, la propria stessa arte, la maestria della sua penna, la sua scrittura armata di un'impassibilità crudele, di una freddezza accesa e tumultuosa, di una, se così si può

dire, appassionata indifferenza. Era, tutto sommato, ingeneroso Gide quando annotava irritato nei suoi diari l'«insopportabile impressione di compito riuscito, di perfezione inutile» che lo «esasperava» ogni volta che riapriva Mérimée. La sua è semmai, come osserva Picon, una «perfezione meravigliosamente leggera, movimentata, aerea, vivente» – ma, si potrebbe precisare, a volte anche spietata, sanguinaria, dolorosa: una perfezione crudele.

A quest'ultima concorre anche l'erudizione, in particolare di carattere archeologico e storico-antiquario, che è una caratteristica essenziale della figura di Mérimée: erudizione che, nella *Venere di Ille*, è ora preziosa e minuziosa, ora ironica e giocosa ai limiti della parodia. Anche *Carmen* si conclude, in modo sorprendente e quasi straniante, con una dotta digressione glottologica sul dialetto degli zingari, che a qualche lettore potrebbe suonare – dopo la tragicità e le tinte cupe della vicenda narrata – stonata e incoerente. In *Lokis*, l'ultimo racconto, edito postumo, l'erudizione glottologica avvolge e distanzia, immergendola in uno scenario iperboreo e nivale, una analoga commistione di amore, morte, fantasia e mistero; e nello stile, osservava Mario Bonfantini, si avverte, «ad ogni periodo, un che di arido e secco, un senso di desolata vanità, quasi un segreto gelo di morte». Come suggerisce Clarisse Requena, poi, la ricerca e la conferma scientifiche di un'unità linguistica indoeuropea, che in qualche modo accomuni occidente ed oriente, vicino e lontano, familiare e diverso, e che accosti e concili, dunque, anche il reale e il fantastico, l'ordinario e l'inconcepibile, l'umano e il sovrumano, rispondono, in Mérimée, alla volontà di superare il dissidio interiore, la lacerazione affettiva, la dialettica

sentimentale arrecati dall'amore e dalla donna (che per lui è, si ricordi, "un diable", "un diavolo", cioè etimologicamente "ciò che divide", mentre il "simbolo", in particolare quello verbale, di cui la letteratura si serve, è "ciò che unisce"), raggiungendo, attraverso la cultura e il linguaggio, una sorta di superiore pacificazione; anche se, nella visione atea o agnostica dell'autore, questa suprema pace non può che risiedere e consistere, infine, nel nulla, nel vuoto, nella negazione, gelidi e perenni come i ghiacci del nord. Come osservava, con grande sottigliezza introspettiva, Walter Pater nelle pagine dei *Miscellaneous Studies* dedicate al nostro autore, e forse non adeguatamente ascoltate, la «curiosità erudita» che mascherava e arginava in qualche modo la sua adesione alla «primitiva energia delle creature della sua fantasia» rispecchiava, nel momento stesso in cui si tingeva di «abituale ironia», quel «senso di negazione», di «insicurezza teoretica», di «disillusione», che era nello spirito dell'epoca. Nel contempo, tale erudizione sembrava o voleva riflettere un «infallibile dominio di sé».

Si potrebbe affermare, ricorrendo a termini e concetti della psicoanalisi, che, in Mèrimée, accanto alla pulsione erotica e a quella distruttiva, strettamente legate nella sua forma mentis e nella sua visione della donna e dell'amore (e del resto, per certi aspetti, nel profondo di ogni mente, nel segreto della psiche umana in quanto tale), si accampa, e tenta di prevalere, una sorta di "pulsione di sapere", o, se si vuole, di classica *libido sciendi*. Come è stato osservato, l'erudizione, quasi sempre controllata e di alto spessore, anche se a volte un po' oziosa e compiaciuta, è, per lui, come uno schermo o una barriera attraverso cui distanziarsi e difendersi dalle passioni devastanti che animano le figure e le vicende

del suo narrare. In altre parole, essa risponderebbe a un'esigenza di razionalità, di lucidità, di controllo da opporre alla debordante potenza degli istinti, alla feroce forza di passioni e pulsioni che, attraverso l'amore e il desiderio, possono portare alla distruzione e all'annientamento.

In un libro di versi del 1838, *La commedia della vita*, Théophile Gautier immagina che, nell'Oltretomba, Don Giovanni incontri Faust: che, dunque, il simbolo, l'incarnazione stessa dell'amore e del desiderio insaziabili e incolmabili, e proprio per questo incapaci di fissarsi e placarsi su di un oggetto determinato, si misurino e si confrontino con la personificazione della titanica e vana ricerca di un sapere assoluto e infinito. Tanto l'una quanto l'altra aspirazione, tanto la pulsione erotica quanto la pulsione di sapere, specchiandosi l'una nell'altra, e quasi scambiandosi i ruoli, si risolvono nel nulla, precipitano nell'abisso e nell'insensatezza: come Faust deve infine riconoscere che «la scienza è la morte», che al termine di una lunga e ostinata ricerca non si trova se non il nulla, e rimpiangere di avere «seminato la propria anima al vento», così il leggendario amatore si pente di non essere stato capace di amare «qualcuno che avesse al mondo un nome», di essere stato, come la salamandra, «freddo nel cuore del fuoco», di aver cercato invano nella «voluttà ingannevole» la soluzione dell'«enigma» della vita, che forse solo la «virtù» poteva offrire. Ecco, «froid au milieu du feu» fu, precisamente, con il suo distacco e la sua ironia apparentemente lievi e sereni, ma forse sofferti, stentati, certo, come rivelano le amarezze e le ombre dell'epistolario, pagati a caro prezzo nell'interiorità e negli affetti, Mèrimée.

La vita, la forza vitale, sembra egli dire, risiedono in una lotta infinita e indecidibile fra

desiderio e distruzione, ragione e istinto. Proprio nell'aver saputo, a suo modo, con gli strumenti non tanto del sentimento e della passionalità, quanto piuttosto dell'equilibrio, della limpidezza, della sapiente e lucida maestria stilistica, della "difficilissima facilità" insita in un meccanismo narrativo classicamente solido, composto, dosato, e insieme modernamente sostenuto e incisivo, risiede, in massima parte, l'interesse che M^{er}imée non può non rivestire, ancora, agli occhi del lettore contemporaneo. Egli, in fondo, narra e rinarra infinitamente, rappresentandola senza posa al suo e nostro sguardo, e nel contempo cercando disperatamente di allontanarla, di scongiurarla, o almeno di schermarla, di esorcizzarla tramite una strenua volontà di razionalizzazione stilistica, quella «lotta fra l'Eros e la morte, fra l'istinto di vita e l'istinto di distruzione», che il Freud del Disagio della civiltà chiamava, citando Heine, «Eiapopeia von Himmel», l'«Epopèa del Cielo», il «contenuto essenziale della vita».

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI

Lettres à une inconnue. Précédées d'une étude sur M^{er}imée par H. Taine, Calmann-Lévy, Paris 1880.

Œuvres complètes, 11 voll., a cura di P. TRAHARD ed E. CHAMPION, Champion, Paris 1927-1933.

Correspondance générale, a cura di M. PARTURIER, P. JOSSERAND, J. MAILLON, t. I-VI, Le Divan, Paris 1941-1947; t. VII-XVII, Privat, Toulouse 1953-1964.

Colomba et 10 autres nouvelles, a cura di P. JOSSERAND, Gallimard, Paris 1964.

Romans et nouvelles, a cura di H. MARTINEAU, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1942.

Romans et Nouvelles, due voll., a cura di M. PARTURIER, Garnier, Paris 1967.

TRADUZIONI ITALIANE

Tutta la narrativa, a cura di A. F. FILIPPINI, Casini, Firenze-Roma 1963.

Carmen - Colomba, a cura di F. MONTESANTI, Garzanti, Milano 1984.

Carmen e altri racconti, traduzione di S. PENNA, con un saggio di C. GARBOLI e una nota di P. P. TROMPEO, Einaudi, Torino 1986.

Lettere licenziose a Stendhal : 1830-1835, a cura di E. BADELLINO, Archinto, Milano 1997.

Lettere a una sconosciuta, con una nota di G. SCARAFFIA, Sellerio, Palermo 2001.

Carmen, a cura di A. COLASANTI, Milano, Mondadori 2002 (testo originale a fronte).

Carmen, a cura di S. LORUSSO, introduzione di F. FIORENTINO, Marsilio, Venezia 2004.

Tutti i racconti, traduzione di A. COMES, Donzelli, Roma 2004.

STUDI

W. PATER, Prosper Mérimée, in ID., Miscellaneous Studies. A Series of Essays (1896), MacMillan, London 1928.

R. DE GOURMONT, Un célèbre amateur: Prosper Mérimée, in ID., Promenades littéraires, Mercure de France, Paris 1904.

CH. DU BOS, Réflexions sur Mérimée, Albert Messein, Paris 1920 (poi in ID., Approximations. Troisième série, Le Rouge et le Noir, Paris 1929).

P. BOURGET, Nouvelles pages de critique et de doctrine, tomo I, Plon, Paris 1922, pp. 1-25.

P. TRAHARD, La jeunesse de Prosper Mérimée - Prosper Mérimée de 1834 à 1853 – La vieillesse de Prosper Mérimée, Champion, Paris 1925-1931.

A. CAJUMI, Galleria, Buratti, Torino 1930, pp. 153-172.

R. BASCHET, Du Romantisme au Second Empire: Mérimée (1803-1870), Nouvelles Éditions Latines, Paris 1958.

P. BILLY, Mérimée, Flammarion, Paris 1959.

G. LANSON, in ID., Storia della letteratura francese (1905), vol. II, Longanesi, Milano 1961, pp. 1197-1199.

F.-P.BOWMAN, Prosper Mérimée. Heroism, Pessimism and Irony, Univeristy of California Press, Berkeley-Los Angeles

1962.

G. PICON, Histoire des littératures - Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, t. III, pp. 1054-1055.

P. LÉON, Mérimée et son temps, PUF, Paris 1962.

M. BONFANTINI, Il «caso» Mérimée, in ID., Ottocento francese, Giappichelli, Torino 1966, pp. 95 sgg.

Prosper Mérimée, inspecteur général des Monuments historiques, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Paris 1970.

F. FIORENTINO, I gendarmi e la macchia: l'esotismo nella narrativa di Mérimée, Liviana, Padova 1978.

J. CHABOT, L'Autre Moi. Fantasma et fantastique dans les nouvelles de Mérimée, Édisud, Aix-en-Provence 1983.

J. AUTIN, Prosper Mérimée, Perrin, Paris 1983.

A. ASGHARI TABRIZI, Prosper Mérimée et son idéal grec du beau, «Les Lettres Romanes», XLI (1987).

C. GARBOLI, Penna secondo Carmen, in ID., Scritti servili, Einaudi, Torino 1989, pp. 135 e sgg.

M. AUGRY-MERLINO, Le cosmopolitisme dans les textes courts de Stendhal et Mérimée, Genève, Paris 1990.

A. BIASIOTTO, Prosper Mérimée e la letteratura russa, s. e., Genova 1990.

B. BATTEL, Il testo romantico e l'aggettivo : studi su Nodier, Balzac, Mérimée, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996.

P. H. DUBÉ, Bibliographie de la critique sur Prosper Mérimée, 1825-1993, Droz, Genève 1997.

A. FONYI (a cura di), Prosper Mérimée: écrivain, archéologue, historien, Droz, Genève 1999.

C. REQUENA, Unité et dualité dans l'œuvre de Prosper Mérimée. Mythe et récit, Champion, Paris 2000.

Prosper Mérimée et Ivan Tourguéniev: deux ambassadeurs de l'Europe culturelle, «Cahiers Ivan Tourguéniev», XXVII (2003).

CH. CHELEBOURG, Prosper Mérimée. Le sang et la chair. Une poétique du sujet, Minard, Paris 2004.

J. E. FORTIN, Intellectualization in Mérimée's «La Vénus d'Ille», «Nineteenth Century French Studies», vol. 33, n. 3-4, Spring-Summer 2005, pp. 273-286.

[Indietro](#)